

## Chuck Close: El último retrato.

**José Luis Molina González**



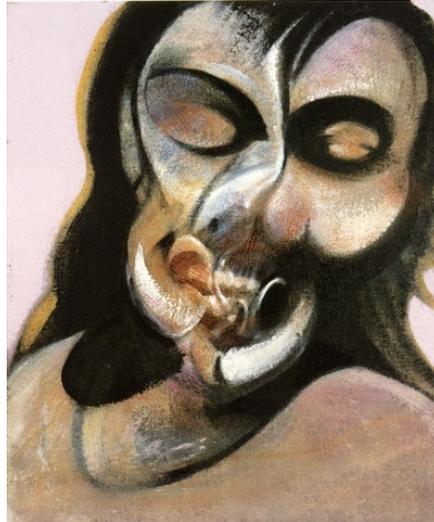
---

### ANTECEDENTES

El retrato contemporáneo está repleto de incursiones más o menos acertadas de artistas que, procediendo conforme a los nuevos postulados estéticos, han intentado acondicionar las referencias figurativas a los nuevos tiempos que corren. La tecnología, los descubrimientos científicos y una ola de intelectualismo mordaz, han ayudado a que las formas y los antiguos valores en los que se centraba la plástica mundial, se vayan deshaciendo a la vez que relucen nuevos métodos de entender el paisaje circundante. El ser humano, ha perdido algunos de sus axiomas más absolutos, y ello ha conducido inevitablemente a la pérdida de la identidad. Los creadores intentan aferrarse a especulaciones en torno a la deformación y la extenuación de la morfología, creando híbridos y demás figuras grotescas; desde las geometrización de *Picasso*, pasando por la duda existencial de *Giacometti* (basada en la filosofía de Sartre), y llegando al metalenguaje de *Saura* o *De Kooning*.

Éste interés desmesurado por la entropía tiene su razón de ser en los nuevos progresos en los distintos campos del saber. La invención de la fotografía realmente fue una sorpresa para el hombre; más tarde se le unieron más adelantos técnicos que realizaban introspecciones aún más severas en la naturaleza humana, como fue la radiografía. Cada nueva máquina multiplicaba los datos científicos que teníamos de nuestra propia individualidad como seres. Sin embargo, a cada paso que tomábamos, el

número de dudas sobre nuestro - YO - se multiplicaba de manera asombrosa. Sobre éste hecho es interesante la sentencia de Paul Valery, quien decía: <<Nunca antes hemos tenido tanto conocimiento sobre el cuerpo, y sin embargo el cuerpo nunca pareció tan difícil de delimitar `de un solo golpe>>



Si nos remontamos algún tiempo atrás, el problema del rostro como objeto de conocimiento no tenía razón de ser, pues al igual que el resto del cuerpo, la cabeza no era más que otra pieza móvil que tenía una función determinada dentro de un mundo regido por fuerzas mecánicas, al igual que lo eran los demás utensilios creados por el hombre. No obstante, aunque este criterio fuera aceptado en época de Descartes, cuando se comenzaron a descubrir, en tiempos de la era industrial, nuevos elementos activos como la “energía”; los antiguos pareceres en torno al comportamiento y el funcionamiento del cuerpo, cambiaron radicalmente. Desde ese preciso instante, los fisiólogos, comenzaron una dura y larga tarea en la cual se reveló que el rostro, y demás objetos naturales, se transformaban, se quemaban, se gastaban, etc.

Personajes como Claude Bernard, Ernst Haeckel o Etienne-Jules Marey, por citar algunos, incluyeron elementos decisivos en el estudio de la naturaleza humana. El más destacado fue la inclusión de los conceptos espacio y tiempo, que hasta el momento habían sido ignorados parcialmente por los investigadores. Desde esa premisa, el análisis del cuerpo debía ser realizada con personas vivas y no muertas; pues las leyes de gravedad, fricción, etc., no eran ciertamente observables en los cadáveres. Por otra parte, el movimiento, como agente determinante de la deformación, debía ser

estudiada con individuos que pudieran realizarlos, y no con seres inertes, faltos de cualquier energía.

El retrato, adquiere ante tales circunstancias una problemática esencial; con el continuo deterioro de las estructuras morfológicas, se muestra imposibilitado para reaccionar ante la nueva ola de acontecimientos plásticos..., y por unos momentos parece desaparecer. Tan solo algunos artistas afines a la tradición, mantienen la producción de rostros estables y decorosamente correctos para la sociedad que los demanda. No obstante, los vanguardistas de a pie, comienzan sus juegos y experimentos con el rostro, intentando enlazarlo a los logros que empezaban a producirse en las pinturas de figuras completas. Los surrealistas llevan al paroxismo sus elucubraciones sobre la anatomía y fusionan las estructuras de otros seres vivos con los del propio ser humano. De éste modo, observamos como Dalí, Tanguy, Masson, Miró, André Kertész, etc., producen trabajos en los que las formas de las personas conviven en entornos ingravidos, la piel se convierte en líquido,..., o juegos visuales donde el propio retrato del personaje aparece camuflado en el paisaje.

La confianza y la desconfianza sobre la cubierta corpórea es, según un juicio bastante categórico de Breton, el criterio supremo para distinguir entre los conformistas y aquellos que se han liberado de los tópicos visuales: *<<conozco a dos clases de pintores: aquellos que creen y aquellos que no creen en la piel>>*

El comienzo del siglo XX, trae consigo el desarrollo de un mundo visto a través de lentes y objetivos artificiales, resultado de un avance prodigioso del ingenio humano.

Con Picasso, sin duda, comienzan las principales variaciones en cuanto a fragmentación se refiere. La destrucción continua del modelo representado constituye, sin duda, la primera lucha decididamente seria contra unos marcos de actuación preestablecidos desde el Renacimiento. Cuando la superficie del lienzo comienza a emborronarse con marcadas líneas negras que se entrecruzan, organizando una compleja red de tensiones compositivas, difíciles de descifrar por un espectador poco acostumbrado a éste tipo de manifestaciones, podríamos decir que ha dado comienzo la deformación deliberada, y que el retrato ortodoxo ha muerto, o en el mejor de los casos se ha escondido en la oscura selva de lo indefinido, postulando un carácter anacrónico.



Las ilusorias tres dimensiones presentadas durante siglos en el plano bidimensional comienzan a confundirse, replanteando la mirada del espectador hacia una naturaleza que encierra más secretos de los planteados a priori por las hipótesis de los ilustrados del siglo XVIII. Jean-Jacques Wunenburger nos dice: <<... todo retratista es mucho más que el hábil fabricante de un doble con parecido, es un perspicaz conocedor del ser humano, un psicólogo explorador de las profundidades del YO >>.

La mayoría de los creadores figurativos modernos, han hecho suya ésta idea y han procurado establecer los cauces más idóneos para conseguir resultados satisfactorios que completen el citado concepto. La fragmentación, hija del movimiento cubista; (en el que la figura es representada sobre un mismo plano con diferentes vistas que se solapan entre sí, y que muestran ángulos de percepción distintos), nos advierte de un mayor acercamiento a esa idea de la que nos habla Wunenburger unos renglones atrás. Braque y Picasso, reflexionan en torno al modelo para apoderarse, en lo posible, de la mayor parte de datos morfológicos y expresivos, hurgando de ésta manera en la individualidad del sujeto. La superposición de las perspectivas nos recuerda algunas obras rupestres en las que la pérdida de iconicidad no conlleva a su vez pérdida de identidad, muy al contrario, refleja la suma de pensamientos y el poder de configuración de una imagen múltiple.

Son muchos los que han seguido ésta pauta, eliminando la presentación clásica de visión centralizada, para adoptar una postura fragmentaria, cuyos enlaces se

diseñan en el interior de la pintura, en la relación existente entre las propias direcciones de afinidad compositiva, gestual o expresiva.

Muy pronto, prácticamente desde el principio, los cubistas se dieron cuenta de la libertad que suponía el prescindir de la pintura imitativa, y el juego infinito que se presentaba ante ellos. La deformación entonces adquiere la forma de un gigante, se libera de una vez por todas de los prejuicios sociales y de la escandalización del público. Se hace grande por minutos su popularidad, y la creación mágica de formas “inexistentes”, se hace dueña del repertorio artístico del momento, colocando a la mimesis naturalista, en un terreno vacío, practicado únicamente por nostálgicos de tiempos extintos.

Picasso y Braque dispusieron una pintura llena de contradicciones, desde el punto de vista ortodoxo claro está, en la cual datos visuales como la luz aparecían modificados hasta tal punto, que formas que debían lógicamente ser iluminadas, eran representadas en sombra y viceversa. Este tipo de actuaciones son las que llevaron al teórico artístico Gombrich, a declarar la imposibilidad que se manifiesta en los lienzos cubistas para recomponer la unidad del Ser.



Los cubistas no enfatizan el aspecto infinito de las formas al igual que lo proclamarían los surrealistas, pero si coinciden en llevar la morfología humana hasta sus límites. Bordes y líneas de fuerza se expresan por todas partes. La anatomía y la piel se extienden a lo largo y ancho del lienzo hasta prácticamente su rotura, formulando seres increíbles, pero dentro de unos márgenes probables. De hecho, el cuadro *Les Demoiselles d'Avignon* marca un verdadero paso adelante en la creación del nuevo *espécimen* humano.

En los años siguientes, Picasso confirma la ruptura con las antiguas formas, dando paso a una explosión creativa. La controversia dentro-fuera, tan utilizada en épocas pasadas... desaparece, y..., en sus nuevos retratos, el rostro sufre una transformación diametral; se aplasta y se transforma en un mosaico. El cuadro, a su suerte, queda expuesto a la destreza interpretativa del espectador y a su habilidad para valorar el todo visual.

Extendiendo los límites de la imagen, los Cubistas y sus herederos, sustituyeron a los Simbolistas desarrollando una serie de relaciones y correspondencias entre el mundo interior y el exterior. La pérdida de la cubierta corpórea muestra las relaciones estructurales entre ambos mundos. Rodeado de estímulos e influencias de todo tipo de intensidad, y respondiendo a ellos, el cuerpo se convierte en un engranaje más de la inmensa máquina de la vida en la que está inmerso (un mito que culminará con el papel del artista-máquina al que Andy Warhol aspiraba y que será visto con detalle en Chuck Close).

---

### **CHUK CLOSE: UN POCO DE HISTORIA.**

Hablar de un artista contemporáneo no es tarea fácil, sobre todo cuando no tiene perspectiva histórica para analizar su trabajo y la trascendencia que éste mantiene entre el colectivo dedicado al arte y la cultura. Chuck Close es un artista distinto. No digo esto por la apariencia final que presentan sus obras, sino por la extremada rareza de su proceso de ejecución, que bien podría rozar lo inhumano. Artista ligado a un cambio ciertamente decisivo en el panorama mundial de las artes, Close ha marcado un camino particular en su proceso de trabajo que le ha llevado a tener algunas diferencias con la

crítica,..., que, tras un largo proceso de adaptación, ha sabido colocar al artífice de estos superretratos a la altura que merece.



Charles Close, que es su verdadero nombre, nació en el seno de una familia de clase media-baja en Monroe (Washington). Con algunos problemas de aprendizaje, creció como hijo único bajo la tutela de su madre, pues su padre murió cuando Close tan solo contaba 11 años de edad. Con dificultades crónicas en su salud, éste artista no tuvo una infancia fácil, pero logró hacer frente a la vida gracias a un carácter persistente y lleno de autodisciplina. Ésta actitud es la que más tarde le llevaría a adoptar ciertas soluciones idiosincrásicas para sus retos con el mundo de la pintura. Con gran mérito, Charles llegó a ser un alumno brillante en la escuela y, alentado por la confianza de su madre en él, consiguió entrar en la Universidad de Yale para realizar estudios superiores (1962-1964), en el transcurso de los cuales recibió una beca Fulbrighth para viajar a Viena.

Yale fue, y en muchas cuestiones sigue siendo, el paradigma del departamento de arte, de la Universidad Americana. La llamada “Academia dentro de la Academia”.

Durante las décadas de los 50 y los 60 se reunían en el interior del recinto universitario un gran número de personalidades del mundo de la cultura, cuyas ideas colisionaban, a veces de manera extrema. No obstante, este clima propició que los estudiantes que entraban en Yale, se encontraran, a su llegada, con campos estéticos

divergentes, y un sinnúmero de encuentros semanales con artistas visitantes y conferencias diversas sobre la problemática del logos en la pintura.



Close se encontró por tanto ante un repertorio multidisciplinar muy variopinto: pedagogos racionalistas como Josef Albers y Bernard Chaet; artistas veteranos del expresionismo abstracto como Jack tworkov, Philip Guston, James Brooks, e incluso el propio Willem de Kooning. Y para cerrar el triángulo educativo, artistas jóvenes establecidos que rechazaban los anteriores movimientos: tanto la pintura gestual como la abstracción racionalista.

Éste modelo de adiestramiento, se distinguía del europeo de taller o conservatorio, en el que tradicionalmente el alumno se adscribía a un profesor-tutor para seguir sus principios teóricos. De otra manera, el estudiante, en éste caso, se veía inmerso en un gran número de opiniones sobre el tema, eligiendo y ofreciendo a su vez su parecer en el debate. Aunque existían modelos estilísticos muy seguidos, como eran Matisse y De Kooning, ninguna idea u autor reinaba por encima de otros, y todos los planteamientos eran puestos en tela de juicio.

Chuck Close estuvo estudiando en la escuela de verano de Yale en 1961, y un año más tarde ingresó para hacer su graduación. Close, durante sus años en la Universidad y los diez años que siguieron a ésta, conoció a multitud de estudiantes que hicieron prometedoras carreras; cabezas sesudas que influyeron en el modo de ver el mundo de un joven artista ilusionado por el mundo del arte.



Entre estos nombres se pueden citar: Brice Marden, Rackstraw Downes, Newton Harrison, Don Nice, Jennifer Bartlett, Michael Graig-Martin, Richard Serra, Nancy Graves, Janet Fish, Kent Floeter, Richard Anuszkiewicz, William Bailey, Robert Barry, Jonathan Borofsky, Victor Burgin, Ivan Chermayeff, Eva Hesse, Sylvia Mangold, Irving Petlin, Judy Pfaff, Howardena Pindell, Martín Puryear, Fred Sandback, Haim Steinbach, Gary Trudeau, Neil Welliver, etc.

Un apartado importante en la educación de Close se debió a un cambio decisivo en la organización directiva de la universidad. El retiro de Albert en 1963, supuso la entrada de Tworkov, que lo sustituyó cuando Close estaba en la mitad de sus estudios. La puesta en escena de Tworkov, derivó en una continua pérdida de énfasis en los cursos de diseño básico, en los que Albers tenía volcado su interés, apostando por enseñanza más teórica, centrada en ofrecer al estudiante una amplia gama de ideas y elecciones potenciales, para desarrollar según él, la identidad y la elección de criterios personales.

De otro lado, Bernard Chaet, profesor de dibujo, obtuvo su simpatía y algún impacto, con sus clases prácticas sobre la observación directa y los ejercicios de mimesis sobre grandes dibujantes del pasado; desde Durero a Seurat. Con Chaet, se introdujo un elemento bastante novedoso en el ambiente artístico de la universidad, y fue la conciencia artístico-histórica como germen del aprendizaje y la creación.

Muchos alumnos dispusieron su vista al pasado y, olvidando los miedos a las referencias académicas, empezaron a producir obras basadas en modelos clásicos. Así,

por ejemplo, las obras caligráficas de Brice Marden, hacen alusión a los dibujos de Rembrandt, y los de Philip Guston a Van Gogh y también a Rembrandt.

Para Chuck Close, el ambiente universitario le sirvió de motor inagotable en la búsqueda de sus recursos. Según cuenta el propio artista, fue un “superestudiante” en una situación completamente dedicada a afilar talentos de los mejores y más brillantes artistas potenciales. La competición entre alumnos era dura aunque amistosa. Sus ansias de conocimiento, y la rapidez y facilidad de información que tenían a su alcance (revistas, libros, diapositivas, etc), llevo al propio Close a decir <<...en Yale todos aprendimos a hablar de arte antes de hacerlo>>, <<realmente no es una mala destreza. Cuando tienes una buena idea al menos puedes reconocerla, articularla y explotarla.>>

Con dicha formación llego Close al distrito artístico del Soho de Manhattan en 1967. Su aterrizaje fue en un momento inmejorable, debido a que a finales de los 60, la escena artística de Nueva York se estaba convirtiendo en un auténtico hervidero de nuevas e importantes tendencias. No es de extrañar, por tanto, que su nombre ascendiera rápidamente en los ambientes artísticos del momento.

---

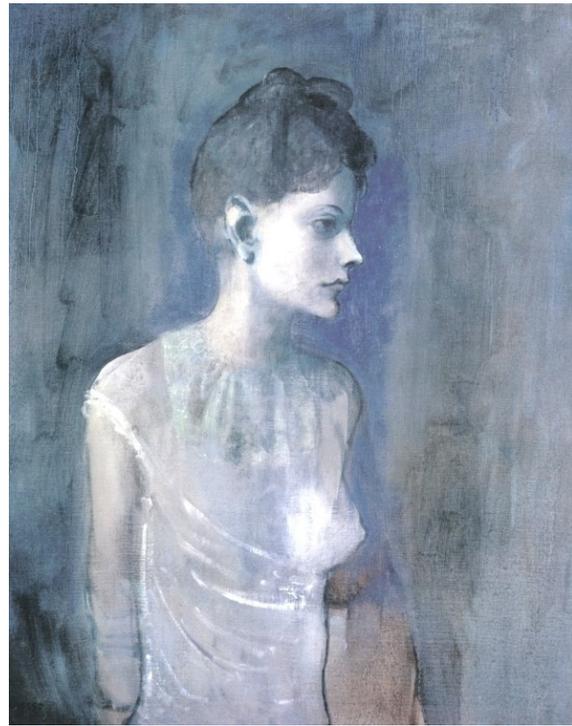
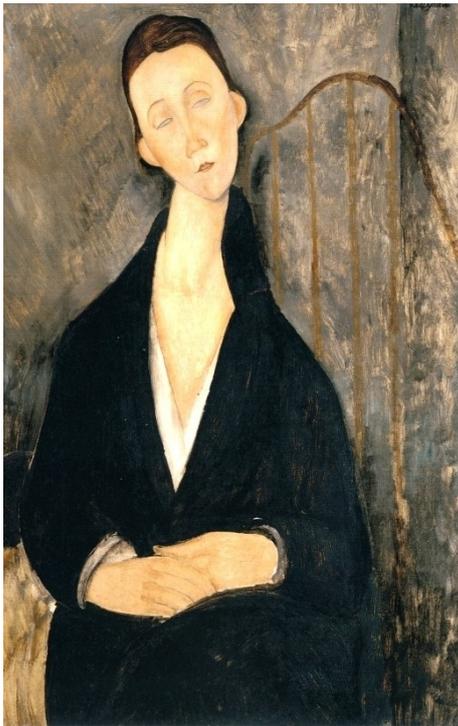
### **RETRATO & C. CLOSE**

El Retrato como género tiene impresa la huella de diversos motivos mezclados. Históricamente siempre han sido trabajos por contrato, lo que disponía una serie de normas determinadas aunque no regladas, que instaban a que el autor prescindiese de sus independientes objetivos creativos para atenerse a la consideración particular del cliente. De éste modo el retratado debía, normalmente, mostrar una buena presencia al gusto de la época, e inequívocamente era requisito indispensable un parecido visual, a través de las técnicas pertinentes, entre retrato y modelo.

El arte de los retratos por encargo era y es, por tanto, un tema de manipulación social y psicológica de los individuos, y de ciertas consideraciones estéticas, que rara vez se hacen sin la indulgencia del sujeto susceptible de ser retratado.

Cuando el retrato entra en el siglo XX, sufre, como ya hemos visto, una transformación generalizada, que también afectan a otros géneros como el bodegón o el paisaje. Los

retratos modernos se convirtieron en un laboratorio para la experimentación estilística y el análisis de la forma, alterando la personalidad o el ambiente. Picasso, Matisse, Giacometti, Bacon, etc... , quebrantaron todas las normas clásicas de representación fiel de la morfología, (basada en preceptos anatómicos estudiados durante siglos), para crear un mundo intermedio entre la realidad y la ficción, en el cual la ilusión óptica de mundos imaginarios nos recordaban, con ciertos elementos, a la percepción real que tenemos de los objetos.



Close no dejaba de tener en la mente éstos ejemplos cuando comenzó su andadura en el terreno del retrato, y de algún modo le sirvieron para decir: <<Intenté limpiar mi trabajo de la carga del retrato tradicional tanto como pude.>

De alguna forma así ha sido; Chuck Close nunca ha realizado un retrato por encargo, si exceptuamos el retrato que le realizó al presidente de los Estados Unidos Bill Clinton en 1996.

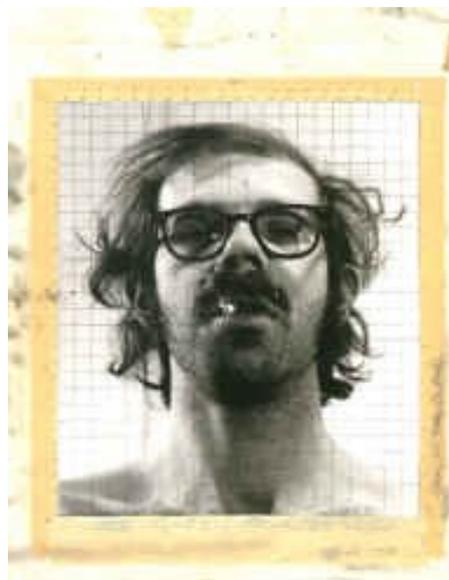
Si se acepta dicha salvedad, los retratos de Close, han estado en todo momento en poder del artífice, con lo cual pierden en sí mismos los agentes de deformación ajenos al propio autor de la obra. Éste hecho aunque pueda parecer común, es altamente

significativo, pues el artista elige a sus personajes, los retrata según sus propias normas y recursos estéticos, siendo libre de formular su propia personalidad y espíritu sobre el modelo.

No obstante, pese a dichos privilegios, Close opta por tomar una postura realmente impersonal, es decir, limita su poder de decisión a una estructura rígida y cerrada que actúa como guía, y que le impide saltarse ciertas normas. Aunque trabaja en un espacio que se podría señalar como cubista, está bastante alejado de los privilegios creativos que permite el cubismo tradicional inventado por Braque y Picasso.

Su red de cubos ligam al autor a los rasgos miméticos del retratado y a una *información básica* de monótono estudio. La estilización y deformación por tanto están basadas en procesos de análisis y transposición, y no en intenciones preconcebidas e improvisadas, como ha sido habitual a lo largo de éste último siglo. Si lo comparamos con Francis Bacon, uno de sus artistas menos apreciados, la actitud frente al modelo y su lenguaje para hablar de la condición humana, son radicalmente distintos.

Close termina declarando: <<Me considero un humanista, pero ¿por qué deben todos los humanistas tratar con gente ciega, muertos sangrando, o la humanidad del hombre hacia el hombre? ¿Por qué no podemos reflejar situaciones menos dramáticas o primitivas? Estoy interesado en acercarme al tema de forma no emocional. La falta de emoción altamente cargada no significa que no haya emoción. Significa que no estoy arrancando su máximo impacto emocional.>>



Esa postura de emoción contenida a la que alude el artista, se debe en gran medida a la colocación de sus modelos en el lienzo y en la disposición de unos parámetros fotográficos consistentes en su trabajo previo a la labor pictórica.

La proximidad de los retratados a la cámara, los campos borrosos que resultan del desenfoque del artilugio técnico y el tamaño final de las obras esgrimen, prácticamente desde los comienzos, los resultados de su pintura. Únicamente, la diferencia entre modelos, (Richard Serra con su apariencia inquietante, Joe Zucker con su *look* de típico hombre de oficina o Nancy, con su aspecto de perturbada), son los elementos clave para erigir expresión y emoción palpables en el lienzo, el resto queda bien oculto tras la rigurosidad de un proceso mecánico lento y sin mácula.

Si hacemos un pequeño recorrido por las obras del artista, pronto percibiremos que los elementos que en la foto-maqueta aparecen como pequeños detalles sin importancia (brillo en el ojo, arruga, etc.), al trasladarlos a formato final, normalmente entre 200 y 250 centímetros de lado, se convierten en enormes unidades claramente visibles, adquiriendo en diversas ocasiones una vivacidad grotesca.

La atención objetiva y meticulosa de todos los datos faciales; desde los rasgos deformes que todos tenemos en alguna zona del rostro, hasta los más pequeños errores y defectos, quedan recogidos por la mirada inquisitiva de Close, quien, milímetro a milímetro, va ampliando hasta su exposición a escala inhumana.

Robert Hugues hace una declaración bromista del asunto con su declaración: <<El trabajo de Close está entre los iconos más problemáticos del arte americano de los 70...Las caras parecerían esto a un piojo, si los piojos pudieran recorrerlas con la mirada.>

La figuración del siglo XX siempre ha sido aguda en su reflexión sobre el retrato, no obstante había proclamado una actitud demasiado hedonista, preocupándose principalmente por problemas de la forma, buscando el mejor método para crear una nueva ficción que suplantara la realidad perceptible. Chuck Close, sin intentarlo lo consigue como ningún otro, adentrándose de una manera a veces incómoda, en la intimidad del retratado. Esto le conduce a una figuración sin precedentes en el repertorio

que ha mantenido el género desde sus inicios. Realiza un icono fidedigno en alto grado siguiendo un proceso totalmente fragmentario y falto de globalidad.

La estética desarrollada por Close se atiene curiosamente a un solo objetivo. Frente a lo que ha sido un común denominador de los artistas del recién concluido siglo XX, es decir; artistas que hambrientos de experiencias diversas se han dispersado ampliamente en la búsqueda consciente o, en ocasiones, intuitiva de varios fines, Chuck Close replantea su posición para nadar en una única dirección, admitiendo los peligros de dicha elección.

Sus variaciones formales no se deben a un giro repentino en su cauce ideológico, sino en una decisión reflexionada y madura sobre el itinerario de su creación, en la búsqueda de un icono autónomo y de efecto hipnótico.



Desde mediados de los 80, la paleta de Close se vuelve más brillante. No obstante, su color siempre ha tenido grandes dosis de saturación, la diferencia fundamental la establecen los altos contrastes que en ésta última etapa desarrolla. Por otra parte, el retorno a la huella del pincel se hace evidente, evidenciando una variedad de códigos gráficos ligados a la abstracción lirico-geométrica. El uso más pictórico de la materia y la vuelta al gesto, rememoran al Close universitario, creando un híbrido entre la estética expresionista y la hiperrealista. Roberta Smith comenta éste hecho de liberación en la obra del artista afincado en la metrópolis neoyorquina:

<<Sus nuevos cuadros, hechos con restricciones que el artista no ha elegido completamente, están menos restringidos realmente que los anteriores; llevan la lucha entre pintura e imagen a nuevos extremos...El señor Close ha revelado una verdad emocional básica: la cara humana nunca tiene descanso porque la mente humana, dormida o despierta, nunca está tranquila. En su trabajo de 25 años sobre la tensión entre imagen y superficie, retrato y proceso, el señor Close nunca ha puesto las cosas tan aparte, ni ha intercalado tantas capas diferentes de sentimientos, placer y percepción visual en el espacio>>.

---