

Fotorealisme i art seqüencial

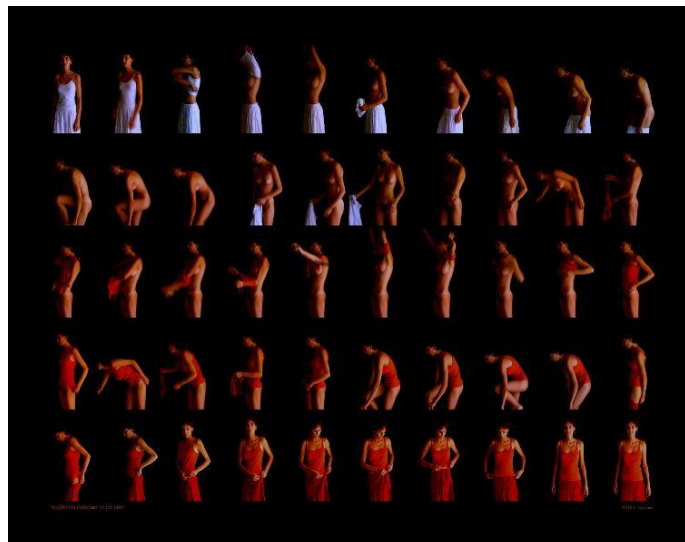
El Jo en la bidimensionalitat

“Yo soy yo y mi circunstancia,
y si no la salvo a ella no me salvo yo”¹

J. Ortega y Gasset

L' Adolf² neix a Barcelona el 1965. Després d'anys dedicats a l'estudi artístic a la “Llotja” de Barcelona, especialitzant-se en pintura de cavallet, alhora traça el camí de la seva carrera amb el dibuix, la pintura i la fotografia, sorgida com a instint vocacional. Adolf veu en la fotografia una arma poderosa per a captar l'immediatesa de l'espai i el temps; fill d'una època, és conscient de la necessitat d'adaptació per avançar amb ella, i abraça constantment la Polaroid per a convertir espasmes de temps en art. A finals de la dècada dels vuitanta crea el terme específic “art seqüencial”, per a definir una tècnica artística aconseguida per mitjà de seriacions d'imatges, en l'enorme majoria fotogràfiques, a partir de les quals poden o no ser retocades amb el vel de pintura (“fotopintures”)³.

Independentment del seu estil o tècnica, són denominades “art seqüencial” aquelles obres que es componen de dues o més imatges amb la voluntat precisa de narració. Poden explicar una acció, poden convertir-se en portal de la



“Seqüència canviant de colors”, 2007

¹ J. Ortega y Gasset, “Meditaciones del Quijote”, Cátedra, Madrid, 1984

² Fixem-nos que d'ara endavant elimino l'article pronominal en tant que entenc “Adolf” més com al projecte compacte resultant que com a mera figura creadora d'art. Alhora mencionar que he prescindit del cognom de l'artista a petició expressa d'aquest.

³ Recomano fer una ullada a la seva pàgina web particular: www.adolf.cat

quarta dimensió: el que deixa clar l'artista és el fet que darrere de cada seqüència s'hi emmiralli la voluntat per a explicar microhistòries. La fotografia permet mostrar a l'instant el pas del temps amb la precisió d'un comptagotes; per això la major part de l'obra fotogràfica és seqüencial.

A partir de l'admiració cap a artistes del calibre de Muybridge, que també es deixava fascinar per les seriacions fotogràfiques per a contemplar la magnitud del moviment, així com les composicions de David Hockney, Adolf s'impregna de dibuix i fotografia per a vomitar un art passional. L'artista madrilenya Ouka Leele el contamina de la passió pel tors nu femení, i la nova tecnologia, que avança a la velocitat de la llum, permet que amb ritme

constant adopti noves formes, tècniques precises (algunes influenciades pels *story boards* cinematogràfics).



“Seqüència de podrint sobre l'scanner”, 2004

Sens dubte, les seriacions acompanyen a l'art des d'èpoques remotes; ara bé, Adolf planteja la simbiosi entre les seriacions de diverses imatges amb retocs afegits manual o digitalment, que acaben per [re]crear l'obra final: per a tal projecte és imprescindible que la imatge expliqui un fet. Malgrat ser conscient que amb les seriacions no aporta una tècnica innovadora en l'art, és el nou ús que els regala

el que projecta l'obra d'Adolf com un producte nou. Aquest afany per a fraccionar la realitat neix, en ocasions, com a mer plaer estètic, però d'altres per a mostrar el procés de reflexió sobre l'obra en si mateixa.

Per a classificar l'obra general d'Adolf ens hem de remuntar a finals de la dècada dels seixanta, amb l'aparició de les teories del realisme pictòric d'A. Katz i Ph. Pearlstein en contra de l'abstracció postpictòrica i el minimalisme. Ambdós artistes aposten pel realisme objectiu, també anomenat realisme perceptual, que pretén dotar el tema pictòric de la màxima objectivitat. Davant el realisme de Katz i Pearlstein, artistes com J. Baeder, R. Bechtle, J. Clem Clarke, o C. Close, entre d'altres, elegeixen l'objectiu fotogràfic com a element mediador entre l'artista i la realitat circumdant. Fins llavors, mai abans s'havia usat la fotografia d'una manera tan sistemàtica⁴. El fotorealisme es convertí aviat en una recerca acurada del màxim grau de literalitat i precisió de l'art enfrontat a la realitat. L'objectiu

⁴ Veure Martín Prada, Juan, “La apropiación post moderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad”, Fundamentos, Madrid, 2001

fotogràfic podia fixar d'un mode més precís que cap altre medi un fragment de la realitat, immobilitzant-lo i bidimensionant-lo, alhora que transformava en estàtic el que originalment era mòbil i fluït. “*La cámara fotográfica no es consciente de lo que observa –assenyala C. Close. - Se contenta en registrar el todo, tal cual. Es sobre esta imagen que quiero trabajar [...], una imágen en dos dimensiones*”⁵.

Els fotorealistes substituïren l'ull humà per l'objectiu fotogràfic, amb l'intenció d'acostar-se al món contemporani, ja fos el de la realitat banal i quotidiana del ciutadà anònim, o ja fos el de les imatges mediàtiques apropiades de la publicitat, revistes, diaris o de les pròpies fotografies. El repte dels fotorealistes radicava en assegurar que el pas de la fotografia a la pintura s'executés deixant de banda qualsevol component subjectivista i amb la màxima meticulositat, precisió i exactitud possibles. L'objectiu en qüestió era portar el realisme mimètic al límit extrem; per a assolir-ho, era necessària la projecció de transparències sobre les teles, projecció que actuava a la manera d'imatge subjacent, realitzant la transferència amb ajuda d'un sistema de quadrícula i pintant el resultat amb l'aerògraf o, en qualsevol cas, amb un pinzell usat de tal manera que s'aconseguissin els mateixos efectes de “distanciament” que l'aerògraf⁶.

A principis dels anys setanta les tendències fotorealistes arriben a Europa, més conegudes com a hiperrealisme. Adolf es contagia de tals tendències i els afegeix un additiu personal, propi, per a construir un producte nou: el concepte de la seqüència, mesclat amb

l'hiperrealisme fotogràfic.



“Tríptico poético”, 2007

El 29 de maig de 2010 Adolf inaugura l'exposició particular “Fidelitat al retrat” a Valldoreix, Barcelona (fins al 29 de setembre). Més de vuitanta obres de retrat, principalment dibuixos i pintures, però també gravats,

ón exposades. Tan sols entrant

a la sala principal, tres obres criden l'atenció del visitant, no tan sols per la posició cèntrica.

⁵ Entrevista de Cindy Nemser a C. Close, “An interview with Chuck Close” (1970), dins de *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*, editat per K. Stiles i P. Selz, University of California Press, Londres, 1996 (p. 232)

⁶ Informació extreta de Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000

Malgrat la vocació de l'artista per l'art seqüencial, en bona mesura els retrats no es rendeixen a la tècnica, ja sigui per la minúcia que requereixen, ja sigui per la condició d'únic subjecte. És per aquest motiu que la vista d'un retrat seqüencial pot desconcertar el visitant. "Tríptic poètic" (2007, oli sobre tela, 162 x 97cm) mostra una jove nua en diverses posicions. El que més captiva de l'obra és la magnificència a l'hora de treballar amb la llum sobre el cos humà. D'aquí Adolf s'imbueix de la gràcia d'un dels seus mestres més preuats: Jan Vermeer. En "Tríptic poètic" la model, en la primera imatge de la seqüència, gira el tors subtilment per mostrar-nos un pit tens alhora que regala una mirada, no només seductora, sinó quasi desafiant a l'espectador.

Els tres cossos de la mateixa dona constitueixen la seqüència cercada, però aquesta vegada a cop de pinzell, i no de càmera. No m'interessa tant l'obra en qüestió sinó per a entendre'n, a nivell seqüencial, una altra, l'escollida: "Els gelos de la siamesa" (2008, oli sobre tela, 100 x 100 cm). Seguint l'estela de Hans-Robert Jauss sobre la recepció del plaer estètic, ens situem just davant d' "Els gelos de la siamesa" per a percebre l'obra des de la *físicalitat* dels sentits: l'objecte, la cromàtica, la profunditat de l'obra. En aquest primer instant, els sentits s'han embriagat amb el gaudi perceptiu de l'obra, han oblidat el jo, concentrant tot l'interès en l'objecte, i això, com diu Jauss, és font de plaer. Cada època comporta una renovació de la sensibilitat, i Adolf ens ofereix una nova manera de concebre l'art, una nova [re]presentació del gaudi estètic.

L'artista, per Michaud, és un mediador al si de la comunitat; ja no és el far del que en feia publicitat Baudelaire⁷. Tal intervenció apunta al multiculturalisme i, amb ell la relativització del missatge artístic, que l'acompanya la pèrdua de la dimensió d'allò formal: l'art d'avui ja no pretén entregar un missatge metafísic, filosòfic o religiós, sinó que només atorga el missatge sobre sí mateix, fa un procés d'introspecció en un afany egocèntric de girar la mirada cap al seu si. Reafirmant les paraules de Michaud, l'art ara és més tendència que metafísica. Les siameses no cerquen l'espiritualitat d'un anunci trascendentalista, sinó reflectir una crítica actualitzada, alhora que hi ha la voluntat descrita per Michaud d'incloure a l'espectador en l'obra, d'apropiar-se'l, d'atrapar-lo.

En el quadre, Adolf mostra la seva condició d'artista hiperrealista, malgrat representi unes siameses imaginades, que exposen davant la càmera /ull de l'espectador seminues, amb contrastos diferents.

⁷ Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, "Les Phares"



Les dues personalitats es fan patens en les formes, la mirada, la personificació. Una de les siameses, situada a la dreta del quadre, mira fixe, endavant, quasi incomodant l'espectador que s'hi apropa. En la posta davant l'espectador, la doble figura permet establir cert grau de comunicació, s'avoca a l'observador i l'interpel·la, assolint el tercer fenomen de l'experiència estètica, la *katharsis*. Un mig somriure presumit reflecteix els llavis enrojolats. Les arracades, el piercing del mugró i penjolls varis ja ens prometen una noia que es preocupa de l'aparença corporal. El destí, o tal vegada la mà de l'artista, ha volgut que fos situada entre el fil de llum que les abraça i la seva germana. Aquesta, per contra, emergeix de l'ombra. El que més impacta és la mirada de recel que regala a la seva companya. No es preocupa d'un espectador que les observa com a *voyeur* distant.

El mugró central, compartit, s'erigeix, juntament amb el melic, com a centre indiscutible de l'obra, com a jutge imparcial d'aquestes dues siameses. És curiós com el

piercing del mugró actua com a element de distinció. Malgrat la *conditio sine qua non* que les uneix de per vida, un gest tan nimi com una arracada ja estableix una distinció en el marc del reconeixement de la personalitat. Adolf explica en la visita personalitzada a l'exposició com germina l'obra: se sentí atret per a representar la idea en si de dues personalitats quasi idèntiques on una d'elles sentís gelosia de la seva igual, mostrant l'absurditat de l'enveja de l'individu humà cap a subjectes similars.

En el títol de l'obra hi juga un factor essencial en la qüestió de l'etimologia: parlem de gelosia o d'enveja? Hi ha una distinció interessant, malgrat l'aparença banal en un primer instant. Quan s'usa el terme gelosia és necessària l'aparició d'un tercer factor / subjecte, i el subjecte afectat sent aquest tercer factor com una amenaça per la seva relació amb l'altre. És per això que tal vegada seria més propi parlar de "l'enveja de la siamesa": ens encarem amb dues personalitats, una de les quals desitja cert objecte de l'envejada.

Adolf explica humilment als visitants com concep l'obra i com s'inicien els primers moviments. Un cop l'idea ha germinat en l'ull interior de l'artista, fa una sessió de fotografies a una model, intentat aconseguir les dues postures concebudes. És en aquesta sessió on comença realment la feina pragmàtica. Quan la càmera ja ha donat de si, Adolf fa una tria de la fotografia precisa que necessita i a continuació usarà el software d'edició d'imatges per a fusionar els dos cossos. El programa informàtic li serveix per a clonar tons de pell, esborrar aquells membres corporals innecessaris, cercar l'efecte de llum que ja imperava en la previsualització de l'obra, etc. Un cop té la imatge resultant, Adolf la duu a imprimir amb un *plotter* per a que li faciliti la feina de passar les mides correctes a la tela. Amb les mides preses, Adolf comença a treballar.

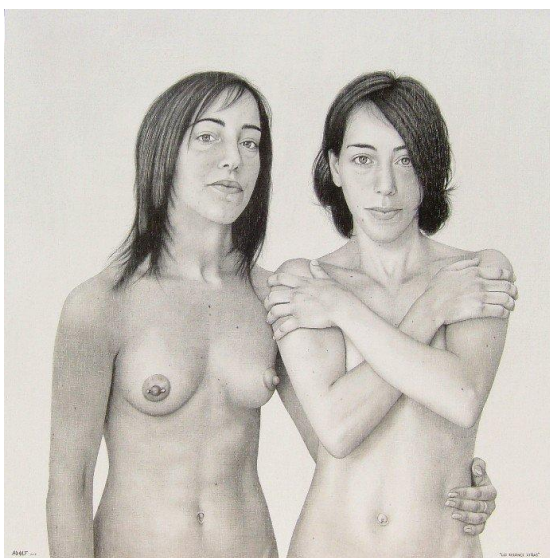
El seu taller particular, situat a Valldoreix, servirà com a eina inspiratòria; en el seu *locus amoenus* particular hi té la seva gran col·lecció, la seva carrera artística. Per a gaudir d'un marge possible d'error, crea la pintura amb oli diluït en oli de llinassa, per a tenir més temps per als retocs. Concebudes les dues figures (o tal vegada és una, en el fons?) decideix envoltar-les d'un fons obscur per a que aquestes emergeixin d'ell, cridant l'atenció del protagonisme propi. L'anècdota que ens explica Adolf a propòsit de l'obra s'hi escau amb aquest fons: el quadre, amb una capa de vernís ja seca, el va enviar a un concurs embalat en plàstic de bombolles. La sort va voler que en el viatge patís certs imperfectes, a causa de cops i altes temperatures, de manera que, en concret el fons, tornà en mal estat. D'aquí sorgí la idea d'un canvi, d'una transformació d'aquest aplicant-hi el degoteig, que podria remetre a Pollock, i les taques, algunes de les quals fins i tot penetren en les figures. Les taques, els esquitxos, permeten una lliure visualització del quadre, tal com si davant

d'aquest hi descansés un vidre transparent tacat, que recorda a l'espectador que, en el fons, no és sinó l'ull de la mateixa càmera que al seu dia va immortalitzar doblement, la noia.

L'obra ens ha regalat el plaer estètic anunciat per Jauss, un delit que ens permet una renovació del món, si entenem que ens ha fet adonar de valors que la vida quotidiana i els sentits no ens permeten discernir d'entrada. Alhora podem entendre el plaer estètic des d'un punt de vista catàrtic, purificador, donat que allò representat no succeeix en la realitat de l'individu observador.

En un marc compositiu, podem considerar el cos siamètic com una unitat. Però el fet de trobar-nos amb dos rostres que, malgrat la lògica similitud, es posicionin d'un mode tan aliè, crea un estat de consciència de trobar-nos davant dos subjectes. És evident la forma d' Y, la conjunció entre dues personalitats unides per un tors. Les siameses expressen l'harmonia entre l'ordre i el caos, entre tot equilibri de valors morals. Seguint un anàlisi interpretatiu podem percebre el tot de les germanes com a desdoblament de l'ego de tot ésser humà, mostren de manera unànime l'expressió transparent del *pathos* en estat pur.

Seguint la visita, sense oblidar "Els gelos de la siamesa", ens topem davant "Les bessones Viñas" (2005, llapis sobre fusta, 88 x 88cm). Sens dubte hi ha un grau de similitud interessant entre l'obra esmentada i aquesta. L'espectador ja suposa de mà que es troba davant la presentació de dues germanes bessones que posen, també seminues davant l'ull fotogràfic. Les dues personalitats poden funcionar com a



"Les bessones Viñas", 2005

element seqüencial si entenem que, en el fons, conformen un *tot*. En l'obra en blanc i negre, les dues bessones miren un espectador que, lluny de sentir-se "objecte sexual" (com, tal vegada, en "Tríptic poètic"), les observa amb elegància amistosa. És significatiu el gest de tapar-se els pits d'una d'elles: mostra una personalitat tímida, fins a cert punt vergonyosa. L'altre bessona, per contra, equilibra l'altre plat de la balança destapant-se sense vergonya, mostrant el piercing del mugró, mentre rodeja la cintura de la germana amb un gest de protecció, de seguretat, davant la modèstia d'aquesta.

La visita arriba a la seva fi. L'Adolf ens ha mostrat la voluntat de representació de l'estatisme del moment mentre que, paradoxalment, incita al moviment espasmòdic amb les imatges seqüencials. En "Els gelos de la siamesa", confessa de nou, hi residia una intenció clara des del principi: mostrar l'absurditat de la condició humana davant l'enveja no justificada. L'actitud estètica, en paraules de Jauss, es realitza en la consciència receptiva a l'aprofitar la possibilitat de renovar la seva percepció de la realitat, tant exterior com interior. I això és precisament el que proclama Adolf plasmant un doble cos siamètic, percebent dues realitats oposades i unint-les de la cintura per a no disgregar-les, condemnant-les a conviure juntes.

Adolf, neix fill d'una època, té clara la necessitat d'adaptació de les noves tècniques per a fer parir un art propi, signatura de si mateix: per mitjà de l'impuls de plasmar rostres anònims, s'hi emmiralla a si mateix, recreant una imatge que li respon. La intencionalitat de l'artista a l'hora de concebre l'obra ha estat descoberta, però... hi ha algun factor ocult darrere unes siameses que s'erigeixen com a crítica de l'enveja absurda? Hi podem llegir, a cas, a la vegada, un desdobleament de l'ego particular de cada subjecte únic? Fent un recorregut artístic des de la segona meitat del segle fins als nostres dies ens trobarem amb un resultat majoritari d'artistes que naveguen en l'espiral de l'abstracció per assolir una experiència estètica promesa a principis de segle amb les primeres vanguardies. Però avui dia ja no viu Pollock. Ni Kline. Ni De Kooning. Ni Rothko. L'abstracció ha cedit el pas a un art destinat al mercat. Enmig d'aquest mar de productes semibuits, el retrat "contextualitzat" s'imposa com una nova manera de percebre el dia a dia, lluny ja de teories espiritualistes, com a una nova mirada a l'home, assegurant-li una fidelitat matrimonial en la mímesi del seu alter ego.