

IMÁGENES DE LAS IMÁGENES. PINTURA E ICONOSFERA MEDIÁTICA¹

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València. Estudi General

Cada medio de expresión impone sus propios límites al artista, límites que son inherentes a los utensilios, materiales o al proceso mismo que utiliza.

Edward Weston (1886-1958)

Dar la bienvenida, en nombre de la corporación a un nuevo académico numerario, utilizando para ello el Discurso de Respuesta, que protocolariamente se establece en los Estatutos, es sin duda una acendrada costumbre, que forma parte relevante de las tradiciones de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. A decir verdad, es éste uno de los actos más solemnes de entre los que promueve esta institución, más de dos veces centenaria.

De hecho, la unidad operativa más recientemente constituida, en el seno de esta Real Academia de Bellas Artes, ha sido la "Sección de Imagen" que acoge, de forma muy oportuna, el estudio, el seguimiento y la promoción del cada vez más extenso *universo de las imágenes*, vinculadas éstas a los procedimientos, recursos y medios técnicos y tecnológicos. Se trata de imágenes definidoras plenamente, como tales, de nuestra modernidad más contemporánea.

Es así como la fotografía, el cine, el video y los más recientes recursos tecnológicos, vinculados a los *multimedia* –como ámbitos abiertos a la investigación y desarrollos artísticos–, han recibido también su carta de naturaleza en esta institución académica. A la vez, la misma Real Academia ha potenciado, de esta manera, la historia de sus intereses y la extensión de sus contenidos. Al fin y al cabo, ha complementado su propio espacio existencial –barrido habitualmente por el prestigio de su espejo retrovisor– con el deseo y la necesidad de atender al futuro abierto por el funcionamiento de su parabrisas, sin duda apostando, con mayores ambiciones, en beneficio propio, de cara al mañana.



El Dr. D. Román de la Calle, Vicepresidente de la Real Academia en el discurso de contestación al Académico de Número Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero acompañado en el estrado del Presidente de la Institución Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila
(Foto Paco Alcántara)

La historia no sólo es, habitualmente, maestra de la vida. También se transforma en la memoria y en el reservorio experimental de nuevos proyectos, al encontrarse directamente con las persistentes novedades y las sorprendentes aportaciones que el entorno imparablemente nos ofrece e impone, al filo del presente.

Justamente la Sección de Imagen de esta Real Academia de Bellas Artes se ha visto de forma paulatina, pero persistente, incrementada con la incorporación, en esta última etapa, de nuevos y significativos nombres de Académicos Numerarios (tras la figura emblemática de Muñoz Suay, destacado cinéfilo, lamentablemente ya desaparecido, tenemos la de Francesc Jarque, relevante fotógrafo o la del investigador y gestor cultural Manuel Muñoz Ibáñez) y también se ha contado con Académicos

¹ Discurso de contestación, pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, el 30 de mayo del año 2006, por el Académico de Número y Vicepresidente, Ilmo. Sr. D. Román de la Calle, como respuesta a la intervención previa, mantenida por el Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero, al ingresar éste último como Académico de Número de la Sección de Artes de la Imagen.

de Honor (como el coleccionista y estudioso José Huguet Chanzá).

En esa misma Sección Académica, es ahora el fotógrafo e historiador de la fotografía, José Ramón Cacer Matinero, quien viene a sumarse, por elección unánime del quórum de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a esta corporación, con el ánimo y el deseo puestos –como hemos podido escuchar– en poder participar plena y eficazmente en el desarrollo de las actividades y encomiendas que la Sección de Imagen y la Real Academia en su conjunto le asigne o solicite. El peso, pues, y el amplio predominio de la fotografía es evidente en el marco actual de las personas que constituyen la Sección de Imagen.

Con el debido protocolo, hoy se incorpora oficialmente un nuevo miembro numerario a esta Real Academia. Tal hecho, bien merece la correspondiente y preceptiva *laudatio*. Licenciado en Historia del Arte por la Universitat de València-Estudi General, he tenido la satisfacción de codirigir su tesis doctoral, centrada en la investigación de *El retrato fotográfico: fotógrafos en Valencia en el Siglo XIX*, que ha sido recientemente leída, obteniendo la máxima calificación. Como crítico de arte, especializado en el ámbito de la imagen fotográfica, miembro de la AVCA, de la AECA y de la AICA, ha comisariado destacadas exposiciones sobre el tema: *Miradas industriales / Huellas humanas* (2006); *Huella del tiempo* (1997); *Emmanuel Sougez* (1996); *Alfredo Sanchís* (1994); *La galeria de les vanitats* (1992) o *Fotografía Pictorialista Valenciana* (1992). También ha redactado numerosos artículos, ensayos, libros y monografías. Sirvan como puntuales ejemplos de lo dicho sus trabajos publicados: *Alfredo Sanchís Soler. Miradas y visiones de un fotógrafo* (1999); *Vicente Peydró. Una mirada personal* (2004) o *Santiago Bernal. Mirada viva* (2005). Igualmente ha destacado en la práctica e investigación estéticas de la fotografía. Ha tomado parte en numerosos jurados de la especialidad. Ha impartido cursos y seminarios y hay participado frecuentemente en Jornadas y Congresos sobre temas fotográficos.

Su actividad como fotógrafo la inició en el año 1968, dedicándose preferentemente al género de la abstracción. Su obra forma parte de las colecciones de la Bibliothèque National de París, del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, del IVAM y de la Fototeca de Guadalajara, amén de otras colecciones privadas.

El reconocimiento a su obra, como autor, ha quedado refrendado en tres exposiciones colectivas de corte histórico: *Historia de la Fotografía Española Contemporánea: 1950-1986* (Sevilla, 1986); *Cuatro Direcciones. Fotografía Contemporánea Española: 1970-1990* (Madrid, 1991) y *La Fotografía en la Colección del IVAM* (Valencia, 2005).

En resumidas cuentas, teoría, historia, crítica y práctica fotográficas se dan –en su curriculum– estrechamente la mano.

Una vez más, en su Discurso de Ingreso ha querido ofrecernos una serie de consideraciones sobre la inicial historia de la fotografía en el contexto valenciano. Y, por mi parte, bien quisiera encontrarme a esa misma altura en cuanto a conocimientos especializados y a capacidad de análisis de las imágenes fotográficas se refiere. Lejos, pues, de emularle –en los contenidos del Discurso de Respuesta que voy a intentar articular, para ofrecérselo a él como bienvenida y a ustedes como agradecimiento a su asistencia, en este siempre emotivo y cualificado acto de recepción académica– quizás sea, más oportuno y versátil, a mi modo de ver, enhebrar una serie de observaciones, a partir de la presencia y eficaz irrupción de la fotografía en nuestras vidas –junto a las demás imágenes de los otros medios tecnológicos actuales– que tan decisivamente han condicionando nuestra manera de interpretar esa plural y potente *iconosfera*, en la que habitamos.

De ahí ha brotado y tomado cuerpo la radicalizada *categoría de la transovisualidad*, que hoy abiertamente nos afecta. Tema éste que insistentemente viene ocupando mi interés, cada vez más, y al que, de algún modo, con la debida brevedad, quisiera referirme, desde la vertiente de la representación artística actual.

Imaginemos, Excmos. e Ilmos. señoras y señoras, la existencia de un pintor activo e involucrado en el quehacer artístico de nuestro entorno, que se mueve conscientemente en esa presionante iconosfera, en ese ámbito dinámico, complejo y extenso de las imágenes coetáneas e históricas, cuya presencia y preponderancia él mismo intenta selectivamente regular, a la hora de configurar su personal museo imaginario.

Imaginemos, digo, un pintor que, en su operatividad, se halla instalado entre la realidad circundante

y el universo de las imágenes; un pintor que se encuentra a caballo entre su atención por la vida real –en la que habita– y la seductora predilección que experimenta por el repertorio iconográfico y por las fórmulas perceptivas (citas, reciclajes, referencias, apropiaciones, relecturas, homenajes, guiños o fragmentaciones) que tan a menudo hace servir en su decurso creativo. Quizás se trata asimismo de una postura abiertamente ecológica, que supone reutilizar y aprovechar lo ya existente.

Un pintor paradigmáticamente imaginario que, a fin de cuentas, se mueve entre el tentador dibujo ejercitado obsesivamente frente a lo real y la no menos sugerente llamada de la fotografía y/o de las imágenes de los *mass media*, que pueblan las paredes de su existencia y las angulaciones de sus circunstancias visuales. Un pintor y a la vez fotógrafo al que llamaremos hipotéticamente, para entendernos, con el pseudónimo de Narcís Pinyol. Al menos, así nos referiremos nosotros convencionalmente a él, como fruto estratégico y ficcional, que es, de esta concreta intervención nuestra, en este marco académico.

Pues bien, diríase que el universo de discurso del que parte nuestro amigo Narcís Pinyol, en su quehacer, se presenta siempre como potencialmente abierto. Observa la realidad circundante, toma el pulso comprometidamente de su entorno, pero siempre tamizados –realidad y entorno– a través del plural entramado de imágenes que constituye el repertorio propio de su memoria visual. Ve la realidad, transvisualmente, siempre por medio de otras imágenes previas.

El sabe que las imágenes de los medios de comunicación y especialmente las de la fotografía, se han venido convirtiendo en un auténtico recurso mediador de una buena parte de la actividad de nuestros mundos imaginarios, tanto individuales como colectivos. Y en esa misma singladura se desarrolla, de hecho, su práctica artística. A ello hay que añadir, además, el ya sólido museo personal de sus preferencias iconográficas, es decir aquellas numerosas imágenes de la propia historia del arte que constantemente irrumpen y forman parte de sus proyectos pictóricos y, como lógico resultado, también de sus distintas composiciones.

Incluso –como es sabido– esta estrategia de construcción de imágenes, en determinados momentos

de nuestra historia artística, se ha convertido en tema fundamental de algunas de las más destacadas tendencias y etapas pictóricas del panorama artístico valenciano, desde la década de los sesenta hasta la actualidad, a través de las aportaciones de grupos y/o de las individualidades más destacadas.

Asimismo, ya recientemente, en pleno tránsito de siglo, nuestro imaginario pintor, Narcís Pinyol ha inaugurado, con rotundidad, una etapa nueva, en sus actividades plásticas, en la cual proyecta su especial atención en torno a las relaciones humanas con el medio ambiente, asumiendo, de este modo, la generalizada presencia de la naturaleza un papel fundamental, del que, sin duda, aquélla carecía, anteriormente, en su itinerario artístico. Es así como naturaleza, historia e imágenes de los medios de comunicación se interfieren vivamente en su quehacer pictórico.

Sin embargo, también en esta específica coyuntura, el *principio collage* impone, una vez más, su eficaz normatividad compositiva a este vivaz y prolijo ecosistema iconográfico. Las imágenes tanto de la naturaleza como de los artefactos industriales que, sobre tal horizonte compositivo, se estructuran y destacan, de hecho, extraídas de ese bagaje común que el depósito de los *mass media* y el repertorio de la historia del arte –en sus mutuas intersecciones– ponen directamente a disposición de nuestra percepción y de nuestra memoria cotidianizadas.

Justamente, a partir de tal observación, quisiéramos asimismo plantear una doble cuestión que nos parece de gran relevancia, en relación a la trayectoria artística de nuestro amigo Narcís Pinyol:

- a) Se trata, por una parte, de la indiscutible prioridad y determinación que el ejercicio del *dibujo* adquiere en sus composiciones pictóricas. Hecho éste que ha sido ampliamente subrayado por numerosos comentaristas, de entre aquéllos que se han ocupado, en extensión, del análisis de su quehacer artístico.
- b) Por otro lado, hay que considerar la coexistencia tanto del dibujo, como de la imagen fotográfica, rescatada de los medios de comunicación, como rasgo –casi ineludible– de su actividad artística. Y en ese sentido, podremos darnos cuenta del interés que supone adentrarnos en el tema de las particulares

relaciones existentes entre *la representación en el dibujo y la representación en la fotografía*.

Es cierto que, alguna vez, se ha comentado que sus imágenes son capaces de alcanzar tanto la posible frialdad, la dureza, el distanciamiento y la crueldad fotográficas como asimismo de enfatizar, por contra, el contacto descriptivamente vital con el referente. Pero, en cualquier caso, el proceso de representación, que asume su práctica artística de Narcís Pinyol, siempre ha intentado *desarrollar la estrategia del dibujo a partir de la mediación de la imagen fotográfica*. Incluso, a menudo, le hemos oído afirmar que sus ojos son como cámaras fotográficas o, a la inversa, que las imágenes fotográficas son el mejor resultado de la actividad que ejercita su mirada.

Se trata de transitar, de manera programada, entre distintos ámbitos de representación, de abordar la construcción de imágenes desde otras imágenes, codificando decididamente, además, la combinatoria de sus posibles cromatismos.

Ahora bien, en general es habitual contraponer, al menos metodológicamente, las estrategias representativas del dibujo con las estrategias propias de la imagen fotográfica, como si con ello nos enfrentáramos a dos vertientes necesariamente distantes e irreductibles, en los procedimientos de la representación. Aunque quizás convenga, además, tener muy en cuenta la eficaz posibilidad de su interrelación, atendiendo a los diálogos entre dibujo y fotografía o entre fotografía y dibujo.

Tal es el caso que ahora nos ocupa. ¿Hasta qué extremo el dibujo, como inmediata estructuración de la imagen pictórica, puede ser, a su vez, directamente dependiente de aquellas claves compositivas que rigen la representación fotográfica?

El *momento pregnante* y decisivo del acontecimiento, que en cada caso se trata de fijar, es claramente buscado y propiciado por las estrategias del dibujo, en su puntual auscultación de lo real. Sin embargo, en la imagen fotográfica *la pose de la realidad* nos viene paralelamente dada, nos sorprende y la sorprendemos. La captamos y detenemos. Aunque, lógicamente, también podemos excepcionalmente montarla y construirla. Y así, la posible acción del dibujo –a ella superpuesta– debe, en consecuencia, plegarse a esa concreta *posición* situacional. Es decir

que el momento pregnante propiciado y el propio resultado del posar –siendo dos cosas, sin duda, bien distintas– vienen, de algún modo, a coincidir en la acción del dibujo cuando se lleva a cabo sobre y a partir de la imagen fotográfica, tomada de este modo como estratégico referente.

¿Se ve acaso restringida, en cierta medida, la capacidad configuradora de la acción artística por el hecho de partir, por definición, de un repertorio de imágenes previas? A tal cuestión convendría responder indicando que, en principio, todo lo representable es susceptible de ser constituido como *fotogénico* por la acción del propio medio fotográfico. Por lo que dicha capacidad configuradora no se vería, como tal, afectada, en la medida en que el repertorio posible de imágenes –en su virtual disponibilidad– es numéricamente indeterminado.

–Ahora bien, aunque lógicamente no todo discurso fotográfico sea de por sí artístico, el hecho mismo de que determinadas imágenes fotográficas, seleccionadas de los medios de comunicación, se conviertan en referentes inmediatos de la acción pictórica –mediante la intervención radicalizada del propio dibujo o del collage– no sólo viene a añadir una nueva dimensión estética a la imagen resultante, sino que asimismo, de alguna manera mantiene, junto a su carácter originariamente fotográfico, una cierta connotación instrumental, que guarda clara relación con la tecnología del medio y su condicionamiento como dispositivo específico para representar, y a través del cual puede obtenerse una amplia información del entorno existencial.

Indudablemente, el tratamiento pictórico sobreañadido a la imagen fotográfica, en su extrapolación a un medio y a un lenguaje diferenciados, sin lugar a dudas añade a su factura un determinado juego de tensiones e intencionalidades, propias de la representación pictórica, en especial por la vía del dibujo y de las opciones cromáticas respectivas. Dichas tensiones e intencionalidades no son, como tales, propias de la imagen fotográfica, asumida como fuente referencial. Y este incremento aurático que recibe la imagen en la práctica de la *sobrepintura* –tal como aquí la estamos entendiendo– se halla directamente vinculado al carácter de su unicidad y a la presencia de sus nuevos valores gráfico-plásticos.

Sin embargo, esa misma imagen, de explícito origen fotográfico, transformada por la acción pictórica,

puede asimismo, con la ayuda del tiempo y su aflojamiento como acontecimiento informativamente recordado, incorporar un aura propiamente de tipo fotográfico, es decir con una caracterización quizás inmaterial, vinculada estrictamente a la memoria y a la certeza de los acontecimientos historiados. De esta forma la obra va más allá de la imagen inicial, que le sirvió de punto de partida, pero también mantiene y salvaguarda determinados rasgos y propiedades de la misma. De ahí, a menudo, esa presencia de recursos ópticos y de estrategias fotográficas que se conservan, adivinan y emergen con fuerza de numerosas realizaciones pictóricas.

La relativa facilidad para dibujar, desde / a partir de fotografías, sin la necesidad de enfrentarse directamente, a la vida misma, a los objetos representados, normalmente se acepta como una condición instrumental del medio fotográfico para con las demás representaciones.

De hecho, el dibujo ordena y selecciona los elementos y recursos plásticos con unos fines conformadores y expresivos muy concretos, y agrupa esos *mínima* en estructuras de relación más generales, que a su vez permiten equilibrar progresivamente el desarrollo de la composición. Por su parte, el sistema selectivo de la imagen fotográfica se basa en el encuadre, a través del cual el fotógrafo proyecta, equilibra y ordena de manera previa, ajustando la imagen real a unas limitaciones propias del dispositivo técnico.

En realidad, Narcís Pinyol –como ya hemos apuntado– acumula estrategias plurales en sus procedimientos de representación. No sólo parte de imágenes previas –prioritariamente de base fotográfica– en su inmediata correlación con el mundo de los *mass media* y del museo imaginario de la historia del arte, sino que además tal punto de partida implica la introducción del doble recurso del dibujo (sobre pintura: pintar una imagen) y del collage (dibujar un collage). No se trata de que cada una de sus obras transcurra previa y necesariamente por la realización de un boceto-collage (aunque a veces así suceda) sino de que el dibujo inicial de la composición ya se va estructurando y se conforma siguiendo las pautas del *principio collage* frente a otras imágenes. Es decir, que articula y compone sus pinturas como si, de hecho, estuviese planificando la realización estructural de un auténtico collage de formas reconocibles.

De este modo, se simula y construye un *universo imaginario*, en el doble sentido de universo elaborado a partir de imágenes y de universo conformado a través de los juegos de la imaginación. Algo que cabe generalizar a toda la amplia tipología de su quehacer artístico, toda vez que también sus grabados y dibujos, además de sus pinturas y collages, obedecen y responden a tales procesos de concepción y desarrollo plástico

De hecho, es incluso ya poco probable, hoy en día, que cualquier intento artístico de índole figurativo no se base en una cierta referencia fotográfica. Cabe decir que si algo es fotografiable, es también utilizable en cualquier momento como oportuno e insustituible referente

Si cada objeto –y su imagen– se define por su radical diferencia con los demás objetos –e imágenes–, el repertorio de entidades puede fácilmente trasladarse desde el contexto originario de lo real al ámbito de lo propiamente imaginario y tecnológico. Tanto es así que las imágenes de los *mass media* se perfilan decididamente como las auténticas creadoras del repertorio de lo nombrable. Sólo existiría lo fotografiable, es decir lo que entra a formar parte de la *iconosfera*: la esfera de las imágenes. De ahí la cadena de opciones que impone la persistente categoría de la transvisualidad. De hecho, vemos, ya siempre, imágenes a partir de otras imágenes. Ese es estrictamente el ámbito de *lo imaginable*: el humus de donde las nuevas imágenes irán cobrando forma.

En ese sentido, la atracción del dibujo por las calidades de la fotografía se fundamenta en su especial recepción, ya que representa una eficaz abstracción bidimensional, de forma que puede ofrecer una esquematización ideal para el dibujo. El aspecto tonal contrastado o continuo en la imagen fotográfica es más fácilmente perceptible y traducible a una escala tonal análoga en el dibujo; igualmente sucede con los aspectos lineales que se traducen, de manera inmediata, en distribuciones compositivas, de aspecto incluso, a veces, altamente abstracto, pero que pueden asumir y configurar las reglas establecidas de perspectiva, gradiente o composición, es decir de una imagen que aparezca como objetivamente válida desde los parámetros de lo real.

Por lo tanto, la capacidad de abstracción tonal y formal que ofrece la imagen fotográfica, su

condensación de detalles, así como la fácil comprensión visual que aporta la adaptación de tal imagen al soporte pictórico, sin duda la convierten en eficaz y versátil instrumento de trabajo. Y Narcís Pinyol conoce y domina perfectamente tales estrategias constructivas y de representación. Sin duda, gracias a ello, se facilita además la comprensión de la distribución de la luz a través de la continuidad tonal, así como la posible especulación con las conformaciones estructurales y espaciales. Por ello la fotografía es un soporte insustituible para el estudio y manipulación de las imágenes, a partir del cual se pueden aplicar los procedimientos de análisis y síntesis, de combinación y contraposición, confrontando los resultados –si viene al caso– con el modelo natural directo.

Sin duda, como nos recuerda Edward Weston desde el *motto* que encabeza nuestro texto, cada medio de expresión impone sus particulares exigencias, como también sus posibilidades y sus límites. No en vano todo sistema de representación posee sus adecuaciones tanto en lo que respecta al propio entramado del medio como en sus aplicaciones correspondientes. Por ello, ciertamente, en cuanto representaciones, los códigos en los que se conforman el dibujo y la fotografía son de naturaleza diversa, siendo asimismo distintos los modos como se llevan a cabo sus respectivos procesos de configuración.

Por su parte, en cuanto técnica de representación, el dibujo se manifiesta en una acción ligada a una estructuración de procesos instrumentales y mentales propios. Digamos que existe una evidente interpretación de la realidad, constatable en su desarrollo intrínseco, a la vez que reivindica, por lo común, una suerte de manufactura grafológica y no sólo gráfica.

En el proceso de realización dibujística se evidencia, pues, su capacidad de conformación desde lo real, a través de los instrumentos de representación, pero en igual medida se manifiesta también la impronta del propio sujeto, es decir de su especial caligrafía gestual –como signos caligráficos–, por la cual es reconocible comúnmente su propio estilo material (aparte del ideológico). Bien es cierto que en ese encuentro entre dibujo e imagen fotográfica, que propicia Narcís Pinyol, quedan altamente diluidos los signos caligráficos personales, como si se tratase de enfatizar tan sólo los signos de la técnica y no las huellas de la expresividad individual.

Tradicionalmente, fotografía y dibujo no han sido compartimentos estancos, en cuanto productores de imágenes artísticas. Precisamente cada medio se ha valido de las especificidades del otro para poder indagar más y mejor en sus propio campo de investigación. No en vano ambos medios participan paralelamente –aunque siguiendo estrategias propias– de la experiencia de la representación. En todo caso, de tales posibilidades de interrelación entre los dos procedimientos –fotografía y dibujo– debe partir todo aquel investigador que quiera aproximarse a los trabajos de Narcís Pinyol y –metodológicamente, a través de la ficción personal que hemos establecido– acercarse también al quehacer de muchos otros artistas contemporáneos.

Sus intereses testimoniales les llevan no sólo a crear imágenes de las imágenes, sino a destacar minuciosamente –con la factura del dibujo– incluso los resultados de los procesos de la formación fotográfica de la imagen y de su recepción. Desde este punto de vista, crear una imagen a partir de otras imágenes, parece entenderse como una serie de intervenciones llevadas a cabo manualmente, algo que se aleja del estricto automatismo, siempre oculto a la mirada, de la formación de la imagen fotoquímica.

Si proponemos el ejemplo de la imagen que se puede observar en la cámara oscura, que no es otra que la que podemos ver en el visor de cualquier cámara, nos percatamos de que es una imagen en tiempo real, que carece aún de soporte. Sólo al conformarse sobre un soporte se transforma y fija, adquiriendo determinadas cualidades. Es entonces cuando podemos analizarla desde su propia recepción.

Esa imagen fijada y captada en el proceso de recepción es la que se convierte para tantos artistas contemporáneos en *objeto* y *referencia* a la vez. No olvidemos que aquel automatismo que la generó ha otorgado a la imagen fotográfica un papel clave en la indagación de la naturaleza de las cosas visibles. Es decir que se impone no sólo como imagen estrechamente vinculada con lo real, sino como método de representación que constantemente expone los hechos. Y exponer hechos siempre ha sido el explícito deseo que, de uno u otro modo, ha estado presente, por ejemplo, en el quehacer pictórico de Narcís Pinyol.

La imagen fotográfica, entendida como referencia de lo visible, de algún modo ha sido el sustituto del

apunte y de la nota, apoderándose crecientemente del campo de lo representable. Por su parte, el vuelco / el repliegue del dibujo hacia su impronta expresiva y de particular interpretación de las formas, le ha llevado a desarrollar determinadas calidades plásticas, así como a potenciar el estudio de los valores compositivos, estructurales y gestuales. Quizás, en este sentido, se han generado, por *compensación*, especialidades en campos diferenciados.

Por ejemplo, si efectuamos un acercamiento al tipo de representación que aportan los bocetos, no podremos olvidar el carácter de documento personal y subjetivo, que tal actividad previa supone, como eslabón preparatorio a la idea de una obra final. Siempre, de alguna manera, la sombra del sujeto late directamente tras la impronta del dibujo.

Pues bien, justamente –como una especie de *tour de force*– se trataría, en el caso de Narcís Pinyol, de enfatizar el hecho de que mediante la *acción del dibujo* –a partir de la imagen fotográfica– se quieren pautar y conseguir en el medio pictórico algunos de los más destacados efectos perceptivos que son, en principio, propios del otro registro (del fotográfico). Es así como, además, se pasa propiamente del juego visual del fotomontaje al montaje pictórico.

Utilizar la realidad plástica de las imágenes para trasladarnos a las imágenes de la realidad, siempre ha sido el tentador objetivo de las intervenciones artísticas de Narcís Pinyol. Quizás por ello, dibujar imágenes, generalizar las estrategias retóricas del collage, releer la historia de la pintura y conformar un repertorio de documentos visuales, siempre disponibles, no han dejado de ser sus procedimientos y recursos más usuales y efectivos, tanto en la concepción como en la parsimoniosa y cuidada realización de sus trabajos.

No en vano, el dibujo, en su esencia más elemental, se muestra, dentro del ámbito de los signos, como una escueta impresión primaria, siendo la mano la que, en su actividad, hace conectar ese rastro con el motivo referencial que la genera. Así pues, el conjunto de huellas y signos dejados sobre el soporte parten de la necesidad de levantar acta de una presencia física, pero no –por ello– se agota estrictamente en ella. Quizás por eso, el dibujo se convierte, casi por igual, en inesperada huella de lo personal y también en intención configuradora, aparte de ser, como

decíamos, reflejo de la presencia física inherente al juego de la representación.

Es posible que, en el fondo, se trate de descubrir, a pesar de esa ascesis personal que conscientemente cultiva Narcís Pinyol, más allá de la representación de las estructuras del mundo visual –imágenes de las imágenes– también la impronta y el rastro de la propia acción pictórica. ¿Podremos olvidar que, se quiera o no, el proceso de dibujar recoge en sus trazos y manchas determinados ecos de una actitud vital, que se manifiesta a través de los propios movimientos de la mano y devienen huellas de un estado de ánimo y de una personalidad?

Así pues, las huellas (borradas) del dibujo, incluso si éste parte de y se circunscribe minuciosamente al ámbito de la imagen fotográfica, relatan el sentido básico de la transferencia que se lleva a cabo, la presencia de la impronta como gesto e incluso la solapada manifestación del yo a través de la representación. Como un complejo proceso de intervenciones varias, todas las acciones quedan plasmadas y las diferentes etapas de su elaboración puntualmente se registran. Sólo de esta manera, *aceptamos que el dibujo defina incluso las ideas de las cosas que reproduce y representa*. Es decir, conformando y definiendo el entramado, el sentido y el alcance pragmático de las imágenes.

Al dibujar –como al hablar– se modifica intensamente, desde la referencia misma, aquello que se evoca. Es así como Narcís Pinyol reformula y construye modelos de realidad, sirviéndose de una estructuración escenográfica del espacio circundante, transformado en naturaleza idealizada o doliente, y de una singular capacidad constructiva de curiosas analogías, referidas particularmente a determinados objetos del mundo.

En esa acción pictórica de la representación, se establece constantemente todo un juego de simulaciones, incluso sostenido y alentado por la propia dificultad –o imposibilidad radical– de registrar, con total fidelidad y detalle, aquello que fotográfica o realmente se nos presenta. De hecho, existe una especie de acomodación a las limitaciones de cada medio, que son las que, al fin y al cabo, conforman su propia sintaxis estructuradora.

Porque, no lo olvidemos, se trata de *construir imágenes*, a partir de otras imágenes, pero sin dejar

por ello de apelar simultáneamente a todo un archivo mental de gestos, memorias formales y simbólicas, transformadas y mantenidas como depósito personal de conocimientos. Nada es aquí estrictamente mecánico, pues –como bien nos recuerda Nelson Goodman– cualesquiera representaciones o descripciones eficaces de la realidad exigen, ante todo, invención. Forman, distinguen y relacionan múltiples elementos entre sí, que a su vez se informan mutuamente.

En ese plural y amplio círculo de relaciones, donde las imágenes siempre nos remiten a otras imágenes, continúa moviéndose la actividad pictórica de Narcís Pinyol. La experiencia de la representación no sólo obedece a parámetros procedimentales que se integran en la naturaleza de los diferentes medios, sino también a factores que se asumen tanto en el momento de la ejecución como en el de la recepción. En ambos casos la conciencia personal se erige en pieza fundamental para desarrollar las facetas de la interpretación y de la expresión. El proceso de realización –es bien sabido– se alterna en un juego constante de acción-recepción-acción que preside, en cada caso, la versatilidad de los respectivos medios implicados.

De manera evidente, el encuentro del dibujo, el grabado, el collage, la pintura y la fotografía condicionan también, con sus propios mecanismos funcionales, la intervención del autor, haciendo depender los resultados artísticos, en buena medida, del bagaje intrínseco aportado por cada medio, en función de sus mutuas influencias e intersecciones. Y ahí se inscribe su pugna creativa.

El tradicional poder escenificador que ha poseído la representación pictórica es reutilizado, en este caso, como elemento revulsivo de acción artística. Se trata de sacar a relucir el poder testimonial de las imágenes como estrategia comunicativa, para ironizar y parodiar, a su través, los hechos problemáticos de la realidad circundante. En estos planteamientos, las imágenes elaboradas a partir de la combinación de otras imágenes logran incluso desvincularse de las concretas experiencias personales, funcionando autónomamente, ofreciéndose directamente al espectador como constructos programados, procedentes del propio sistema artístico, como normalizados productos de su historia.

De hecho, los valores establecidos en el contexto del arte no han dejado de verse afectados, de alterarse

e incluso diluirse por el avance constante de los medios de difusión de las imágenes. Primero fue por efecto de los medios fotomecánicos, posteriormente por la influencia de los *media*, y en último lugar, y unido a los anteriores, por los nuevos medios de síntesis, que se difunden por doquier, y sin límite, a través de las redes del mundo de la información. En este marco de la postpintura o la postfotografía (por limitarnos a los ámbitos barajados) se elaboran los nuevos argumentos relativos, por ejemplo, a la imagen interactiva o a las imágenes virtuales, donde éstas se desprenden de sus posibles soportes físicos, estando en igualdad de condiciones, independientemente del medios del cual provengan.

Tal tendencia hacia nuevos conceptos de realidad, está produciendo, a su vez, un elocuente replanteamiento y autorreflexión, no sólo en la representación pictórica sino igualmente en la fotográfica, respecto a sus propias esencias, orígenes y posibilidades, quizás rescatando así los ancestrales vínculos con el referente y su poder de simbolización.

En este sentido, tanto la imagen fotográfica como la del dibujo pueden restablecerse como *orgánicas*, acercándose incluso más entre sí, a pesar de sus diferencias materiales, a través de la introversión en otros modelos –aparte de los suyos propios– entre los que puede estar el referirse a la conciencia, a la creación del autor por medio del proceso o a nuevos modos de compromiso con la realidad.

Instalado entre la autonomía y la funcionalidad, el quehacer artístico de nuestros contemporáneos no deja de ser plenamente consciente de los riesgos y exigencias de las nuevas coyunturas por las que atraviesa el sorprendente mundo de las imágenes, sometido intensamente a las estrategias de la transvisualidad y al poder de las nuevas tecnologías.

Al fin y al cabo, imágenes de las imágenes de las imágenes... Todo un juego encadenado de construcciones autoconscientes, entre el interminable círculo hermenéutico y la teoría de la inundación transvisual. Y a esa autoconsciencia, de algún modo –excelentísimos e ilustrísimos, señoras y señores–, nos hubiera gustado colaborar hoy, con estas palabras de bienvenida, dedicadas al nuevo miembro numerario, que ahora se incorpora a esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.