



PINTURA Y FOTOGRAFÍA. EL DIÁLOGO ENTRE DOS LENGUAJES

Begoña Fernández Cabaleiro

Pintados desde la fotografía. Retratos en la obra de Romeo Niram

Ya desde los orígenes de la fotografía ésta comenzó a ser utilizada como un recurso al servicio de la pintura¹. El daguerrotipo, uno de los primeros recursos de la naciente fotografía podía servir al artista para ahorrarle tiempo en distintos terrenos: *la pose del retratado* (ya no haría falta tener a alguien posando durante horas ante el pintor, puesto que la realización de una serie de fotografías serviría para que el artista, posteriormente, hiciera su obra a partir de la imagen fotográfica y no de la observación directa del natural); *el abocetado o dibujo de base* (dado que la exactitud y finura de la imagen fotográfica podían equipararse al más preciso dibujo a lápiz o al grabado a la aguatinta, sólo había que mejorar los contornos y las proporciones para que pudiera servir como boceto); y, en última instancia, a través de la realización de la llamada *fotopintura* es decir,

¹ Quiero agradecer las orientaciones e información sobre fotografía recibidas de D. Luis Fernández Colorado, profesor de Historia de la Fotografía de la Universidad Autónoma de Madrid y gran experto en el tema.

la fijación de la imagen fotográfica sobre un lienzo, en vez de sobre papel o sobre una placa metálica, para colorear después dicha imagen a mano.

La realidad no vino a desmentirlo. De hecho, la *fotopintura* acabaría convirtiéndose, por ejemplo, en una auténtica pesadilla para los degustadores del arte pictórico. A mediados del siglo XIX comenzarían a menudear los cuadros de acusado hiperrealismo, enorme finura y precisión en los detalles, que en realidad partían de una base fotográfica. Es decir, la imagen fotográfica, en ocasiones, estaba fijada sobre el lienzo, y el pintor se limitaba a colorearla por encima y, como mucho, a añadir o corregir algunos detalles menores de la composición².



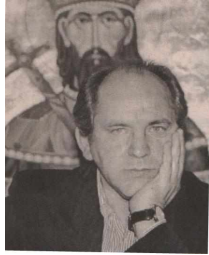
Theodore Robinson
Estudio fotográfico para
Dos en un bote. 1891



Theodore Robinson
Óleo sobre lienzo
Dos en un bote. 1891

Si establecemos un paralelismo en esta evolución histórica con la obra de un pintor contemporáneo como por ejemplo [Romeo Niram](#), podemos observar cómo sus cuadros reflejan con claridad el diálogo entre estos dos lenguajes de las artes plásticas, fotografía y pintura. Obviamente, las creaciones de Niram no son creaciones fotopictóricas, pero sí hay un claro uso de la fotografía al servicio del retrato. La fotografía de calidad hace innecesaria la presencia real del modelo. El alma y la riqueza del retratado se lee en ella y es transplantada al lenguaje de la pintura pero con la riqueza de matices que el pintor quiere o puede añadir.

² En este ejemplo de Theodore Robinson se evidencian ya las relaciones fotografía / pintura y se pueden comparar las diferencias existentes, de hecho, entre imágenes fotográficas realizadas como base pictórica, ya a finales del siglo XIX y el cuadro resultante (transferido a blanco y negro para acentuar el paralelismo).



Jose Preto. Fotografía
En *Diaspora Romana*
Moldava Año I Nº2 P2



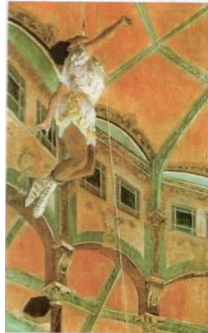
Pessoa



Pessoa (fragmento).
Retrato de José Preto

Históricamente, la pintura toma elementos de la fotografía y rompe con planteamientos anteriores. La organización espacial cambia por completo con los encuadres centrados. La pintura aprende de la fotografía los nuevos encuadres que acaban con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas. Se confirma la ausencia de perspectiva que será adoptada definitivamente por los impresionistas y desaparece por tanto, el punto de fuga. Apuestan por una pintura plana y bidimensional que es como la recibe la retina humana, ejemplo claro en *El Pífano*, de Manet. La fotografía demuestra que lo que determina la visión es el color y no el dibujo y aporta además, el concepto de «instantánea» tan utilizado por Degas en sus composiciones de bailarinas.

La instantánea, el instante retenido, y las variaciones en el punto de vista se consolidan definitivamente en la pintura. *Mujer en la tina lavándose* define la verticalidad en el punto de vista así como *Miss Lala en el Circo Fernand* (1879), obra para la que el pintor Degas se coloca en la posición de un espectador de circo que ve a la equilibrista desde abajo. La vista aérea, imágenes tomadas desde los ventanales de un edificio o desde un globo, confirman planteamientos espaciales que podrían relacionarse con el «picado» y «contrapicado» de los planos cinematográficos.



Degas. *Miss Lala*.



Degas. *Mujer en la tina lavándose la nuca*. 1886
Óleo sobre lienzo.



R Niram. *Simbiosis 2*. Detalle
Óleo sobre lienzo



Elina Brotherus. *Moder study 5*, 2002. Fotografía

El movimiento queda expresado a través de figuras borrosas, semejando este efecto de manera similar a las instantáneas fotográfica; lo podemos comprobar en imágenes como *Carnaval en el Boulevard des Capulines*, pintado desde los ventanales del estudio de Nadar, fotógrafo. Este cuadro se puede comparar con la fotografía de Adolphe Braun, *Le Pont des Arts*, de 1867, por las formas borrosas y el rastro de las figuras en movimiento que influyeron en la pintura de Monet.



Monet. *Boulevard des Capulines*



Adolphe Braun
Le Pont des Arts. 1867. Fotografía

Se crea a partir de los resultados fotográficos por tanto, un nuevo lenguaje para la pintura pero, en esos primeros momentos, los artistas procuran que la fotografía no conste como herramienta pictórica por temor a que pudiera ir en detrimento de ésta ya que la fotografía no tenía aún una clara consideración como arte.

La fotografía no es sólo una herramienta para la memoria, sino también la posibilidad de crear pictóricamente una única imagen a partir de varias fotografías. Degas a mediados de 1895 recibe a una bailarina en su estudio y la fotografía en diferentes posturas. El resultado son tres placas que el pintor utiliza para realizar distintas composiciones. Combinando las tres placas realiza su cuadro *Bailarinas detrás del escenario*.



Degas. Fotografías combinadas / Degas, *Bailarinas detrás del escenario*. 1895

Romeo Niram, en *Ley de la relatividad* de la serie *Brancusi*, combina la fotografía del modelo masculino con la idea iconográfica del *Autorretrato de Munich*, de Durero, por una parte. Por otra, la figura femenina inferior parte también de un modelo fotográfico. En conjunto, y aunque de manera distinta al cuadro de Degas, también su obra es resultado de varias combinaciones fotográficas.



Fotografía



Ley de la Relatividad. Fragmento



Fotografía



Ley de la Relatividad



Durero. *Autorretrato de Munich.*



Fotografía



Ley de la Relatividad. Fragmento

En los ejemplos que siguen encontramos claramente esa relación en la obra de Romeo Niram. Los modelos no están copiados del natural ni tampoco desde los límites de la memoria. La obra, la historia que se quiere contar, se crea con caras previamente fotografiadas, muchas veces pertenecientes a personas contemporáneas y próximas al artista que dan rostro a personajes históricos relacionados con Eliade —Maitrey; Nina; mujeres que amó—, o que sustituyen a obras de Brancusi —como Miss Pogany, por ejemplo, a la que da rostro una joven amiga del artista (Mona Popa)— en la pintura de Niram. Así encontramos, por ejemplo:

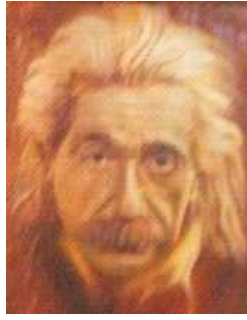


Mircea Eliade
Fotografía.
Lumea nº5, p. 60.

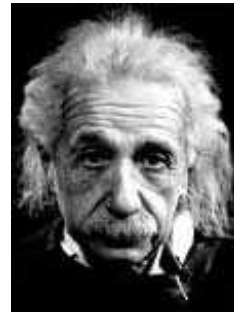


PHOTO BY KAMIKH
Fotografía
En *Niram Art* nº 10 (2008)
Da rostro a Maitrey

En otros casos, la fotografía hace un servicio a modo de fuente de información histórica cuando proporciona la base para pintar el rostro de personajes ya fallecidos como Eliade, Einstein o Brancusi en distintas etapas — edades— de su vida. La fotografía es, por tanto, la base desde la que se crea el retrato pero el retrato varía sus matices según haya sido la relación con cada uno de los personajes.



Einstein.
Fragmento de obra.
Romeo Niram



Einstein.
Fotografía

Como otro ejemplo antecedente, refiriéndonos al retrato, podemos citar a Van Gogh que retrató a su madre estando en Arlés y que escribía a su hermano Theo: «Estoy haciendo un retrato de Madre para mí. No soporto la fotografía sin color y estoy intentando hacer uno con un color armonioso, como la veo en el recuerdo»³.



Van Gogh. *Retrato de su madre.*

El autor recurre a la fotografía como apunte de la memoria pero, a la vista de los resultados, parece incapaz de ceñirse simplemente a este fin. Sus propios recuerdos, sus vivencias, amplificados, desdibujados o próximos, crean una obra personal. A partir de la realidad o del dato fotográfico, el pintor crea la figura en un mundo propio que en el caso de Niram puede incluso dar rostro diferente a un personaje histórico, tal como hemos explicado anteriormente.

³ VAN GOGH, Vincent, *Carta a Theo*, Arlés, 8 de octubre de 1888.



Begoña Fernández Cabaleiro.

Doctora en Historia del Arte. Área de especialización: Arte y pensamiento contemporáneos y crítica de arte.

Profesora de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. Especialidad: Crítica de Arte y Arte Contemporáneo.

Miembro del CEHA (Comité Español de Historia del Arte).

Miembro de la AECA (Asociación Española de Críticos de Arte).

Miembro de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte)

Miembro de Jurados en distintos certámenes de pintura y escultura de carácter nacional.

Responsable de la sección de crítica de arte del periódico digital VIGOMETROPOLITANO.COM. Colaboradora en distintas revistas y publicaciones sobre arte nacionales e internacionales.

Autora de publicaciones en revistas universitarias como Studium. Revista de Humanidades (Universidad de Zaragoza) o Espacio, Tiempo y Forma (UNED) y en actas de congresos del CEHA y la AECA y otros celebrados en distintas universidades españolas (Málaga, Granada, Palma de Mallorca, Barcelona, Murcia...).

Responsable de cursos sobre arte y pensamiento contemporáneos impartidos en distintos museos y fundaciones culturales.

Comisaria de exposiciones.

Algunas publicaciones de la autora

Libros:

Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña. Publicada en: Madrid, UNED, Col. Estudios de la UNED, 2005

Ensayos y trabajos de investigación:

1. *Un siglo de cine en Madrid a través de sus carteles*, publicado en Anales del Instituto de Estudios Madrileños.

2. *La profesión del crítico y la vanguardia en la prensa cotidiana, (Madrid, 1951-1963)*", en Espacio, tiempo y forma nº 10, Madrid, UNED, 1997, pp. 313-329.

3. *Informalismo y abstracción. Un diálogo entre Oriente y Occidente*, comunicación presentada al XII Congreso del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), Oviedo, 1998, pp. 117-123.

4. *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, comunicación presentada al XII Congreso del CEHA, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 579-583.

5. *Eduardo Chillida y la realidad, ¿Un nuevo romanticismo?*, en Espacio, tiempo y forma nº 11, Madrid, UNED, 1998, pp. 461-479.

6. *El concepto de belleza en la obra y pensamiento de Picasso*, en *Studium. Revista de humanidades*. Colegio Universitario de Teruel, Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 75-92.
7. *La imagen de la mujer pintora en la crítica de arte madrileña*. Universidad de Málaga (UMA), Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1999.
8. *Le Corbusier, una arquitectura para el hombre*, en *Espacio, tiempo y forma* nº 13, Madrid, UNED, 1999, pp. 567-577.
9. *Los pintores abstractos durante el franquismo. Luchas y configuración (Una panorámica desde la prensa madrileña del momento)*. Actas del Congreso «Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)». Universidad de Granada, 2001, pp. 505-521.
10. *Distintos caminos en la abstracción. El caso español a través de la crítica de arte: informalismo, normativismo y arte constructivo*. En *Ante el nuevo milenio. Raíces Culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 695-705.
11. *Arte español, arte iberoamericano. Intercambio cultural e interés político durante el franquismo (1950-1965)*. En *Ante el nuevo milenio. Raíces Culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 695-705.
12. *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña (1951-1965). El crítico se autodefine: fin y características de su tarea*, en *Correspondencia e integración de las artes*. Málaga, Universidad de Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 717-731.
13. *Artes plásticas, filosofía y literatura crítica: de la abstracción existencialista a la locura*, en *Correspondencia e integración de las artes*. Málaga, Universidad de Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 165-179.
14. «La difusión del arte en la prensa madrileña de 1950-1960. Una reconducción ideológica oportuna». Actas del XV Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. Palma de Mallorca, Universidad de Palma de Mallorca, octubre 2004.
15. «La prensa y los críticos de arte. Actitudes en el Madrid de los 50». Actas del XI Congreso de la Asociación Española de Críticos de Arte. La Coruña, AECA, junio 2005. arte2o revista universitaria de arte contemporáneo. www.ucm.es/info/arte2o. Copyright: arte2o -el material publicado es propiedad de sus autores. ISSN 1696-327X-
16. «La estética de César Vallejo», en *Revista de Hispanismo Filosófico, Madrid*, Madrid, Fondo de Cultura Económica nº 12, p. 140. 2007.
17. «Una revisión crítica a la crítica. El crítico de arte como comisario de exposiciones». En *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid, UNED, 2008.
18. «Arte del franquismo. La gloria del Imperio y el rechazo al arte abstracto judaizante, masónico y comunista», en *Arte y Memoria*, actas del XII Congreso nacional del Comité Español de Historia del Arte, Barcelona, Barcelona, Universidad de Barcelona, 22-26 de septiembre de 2008.
19. «La poesía de José Hierro en la escultura de Hortensia Núñez Ladeveze», en Actas del Congreso *Imagen y Apariencia*, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, Murcia, 19-21 de noviembre de 2008.
20. «Mircea Eliade, religión y vida, pasión y paz en la pintura de Romeo Niram», en Actas del Congreso *Imagen y Apariencia*, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, Murcia, 19-21 de noviembre de 2008.



Revista Almiar - nº 45 - marzo/abril de 2009 - Margen Cero (2009) / ISSN 1695-4807

[Aviso legal](#) | [Contacto con la Redacción](#)

* * * * *

Otros enlaces:

[Índice de artículos](#) / [Literatura](#) / [Pintura](#) / [Fotografía](#) /

[Red social de Almiar – Margen Cero](#)

