

Humberto Rivas, Desde lo Romántico y lo Siniestro

José Antonio Aristizábal
joseantonioaristizabal@gmail.com

Abstract

The following article seeks to give a reading to the work of photographer Humberto Rivas, National Photography Prize and one of the greatest exponents of Spanish photography at the end of the 20th century.

It is based on the conviction that it is necessary to locate Humberto Rivas in a translation of aesthetic thought, since the different readings that exist on his work, although important, have not ceased to be impressionist readings that have not reflected in depth on his work. This article tries to see Rivas from some aesthetic categories. For this it refers to the reflections of Rafael Argullol to distinguish that of the romantic artist, and the philosophical contributions of Eugenio Trias about the sinister in the work of art, and links them to the work of Humberto Rivas.

The initial hypothesis is that Rivas did not feel like a photographer who catches moments or documents events, but as a creator, and his work is the result of an artist who recoils on himself with the intention of producing a reflex image of its inner world, which can be explained, from the mind of the romantic artist although the context is not romanticism.

Finally, although the article talks about Humberto Rivas, it is also a way of building a relationship between the photographic image and the different aesthetic values that are part of the history of art.

Keywords: *Photography, Spanish photography, esthetic, Humberto Rivas, Rafael Argullol, Eugenio Trias.*

Resumen

El siguiente artículo busca dar una lectura a la obra del fotógrafo Humberto Rivas, Premio Nacional de Fotografía en España 1997 y uno de los mayores exponentes de la fotografía española de finales del siglo XX.

Se parte de la convicción de que hace falta ubicar a Humberto Rivas en una tradición de pensamiento estético, ya que las distintas lecturas que existen sobre su trabajo, aunque

importantes, no han dejado de ser lecturas impresionistas, que no han reflexionado en profundidad sobre su trabajo. Este artículo trata de ver a Rivas a partir de unas categorías estéticas. Para ello se remite a las reflexiones de Rafael Argullol para distinguir aquello propio del artista romántico, y a las aportaciones filosóficas de Eugenio Trías acerca de lo siniestro en la obra de arte, y las vincula a la obra de Humberto Rivas.

La hipótesis inicial es de que Rivas no se sentía como un fotógrafo que atrapa momentos o documenta acontecimientos, sino como un creador, y su obra es resultado de un artista que se repliega sobre sí mismo con la intención de producir una imagen reflejo de su mundo interior, la cual se puede explicar desde la mente del artista romántico, aunque el contexto no sea el romanticismo.

Por último, aunque el artículo hable sobre Humberto Rivas, también es una manera de construir un relato entre la imagen fotográfica y distintos valores estéticos que hacen parte la historia del arte.

Palabras Clave: *Fotografía, Fotografía española, estética, Humberto Rivas, Rafael Argullol, Eugenio Trías.*

Introducción

Hay tantos elementos que se juntan en la obra de Humberto Rivas, que si viéramos una exposición suya en diversos sitios del mundo, no sería extraño que hubiera una especie de empatía, de complicidad con el espectador. En ella se mezclan diferentes aspectos universales como el cuerpo, el territorio, la muerte, el deseo, lo invisible, o la desnudez, por nombrar algunos. Aspectos que atraviesan no solo los lugares sino las generaciones. La obra de Rivas no es una obra local, y quizá esto se deba a los elementos mencionados, pero también al hecho de haber vivido la experiencia de emigrar, cuando a sus treinta y nueve años dejó su natal Argentina rumbo a España. Fue en España donde finalmente desarrolló toda una carrera que lo llevaría en 1997 a obtener el Premio Nacional de Fotografía otorgado por el Ministerio de Cultura español, y en 1996 el Premio de Artes Plásticas Ciudad de Barcelona. El año de su fallecimiento en el 2009, el Ayuntamiento de Barcelona lo condecoraba con la Medalla de Oro al Mérito Artístico. A estos reconocimientos se suman los de la escena artística argentina otorgándole el premio Konex al mérito artístico en los años 1992 y 2012.

Desde muy temprano en su carrera, en el año 1967, el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA) adquirió un dibujo suyo: *Autorretrato desesperado* (1966). Significativamente, HR se inicia como artista, aunque después se volcará en la fotografía. Paulatinamente los principales museos de arte en Europa, Estados Unidos y América Latina se interesaron por adquirir sus fotografías. Centros como The Museum of Contemporary Photography de Chicago, el Centre Pompidou, la Bibliothèque Nationale de France, y Maison Européenne de la Photographie conservan parte de su producción artística, al igual que en España el Arxiu

Fotogràfic de Barcelona, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), o la Fundació Foto Colectania, y en Argentina el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) y Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

Una de las muestras más representativas de su trabajo la presentó el MNAC en el año 2006-2007 con 70 de sus fotografías. Recientemente, con el objetivo de preservar su trabajo el Arxiu Fotogràfic de Barcelona ha incorporado a sus fondos todo su material de negativos (aprox. 23.000) y hojas de contacto.

El fotógrafo como creador

Como fotógrafo H.R. trabajó de manera constante durante más de treinta años los tres principales temas de la pintura; el retrato, el paisaje y las naturalezas muertas. Su labor es el resultado de un proceso de aprendizaje en solitario y personal, fundamentalmente autodidacta.

Humberto Rivas consiguió, en la ortodoxia de los procedimientos fotográficos –ya que trabajaba con cámara de placas y en laboratorio–, métodos propios que le permitían componer atmósferas e imágenes previamente concebidas. Él no fue un artista espontáneo a quien la obra le iba diciendo por donde ir, no. Rivas masticaba con meticulosidad sus emociones y elaboraba un amasijo de sentimientos que calladamente iba volcando en su arte. Y utilizo aquí la palabra arte, porque Rivas se veía a sí mismo como artista, mantuvo siempre la premisa de que la fotografía al igual que la pintura, el grabado, el video, entre otros; son solo medios a través de los cuales el artista se expresa. Para él, el arte fue el lugar de la imaginación, la vía hacia un lugar sin límites. El único límite era, como él decía: “que técnicamente la imagen debía cumplir su objetivo inicial”. Es quizás por esto por lo que Rivas se esmeraba en que su técnica fuera pulida, exenta de tachas y no dada a correcciones. Hay una frase muy suya, que Rivas utilizaba a menudo: “la foto no sale mal, se hace mal”. Se refería Rivas a que el fotógrafo debe esmerarse en tener el control absoluto por llevar el tema hacia sus objetivos. Al respecto, el profesor Vidal Oliveras ha comentado que Rivas trabajaba como un bodegonista aunque hiciera paisajes o retratos, “calculado equilibrios visuales y organizando composiciones” (Vidal, 2006, p.123) en el sentido que tenía un control absoluto sobre la imagen. Lo mismo sucedía con los materiales que usaba, realizaba pruebas con distintas películas o tipos de papel y tan pronto encontraba el punto que consideraba adecuado ya no modificaba nada hasta un nuevo giro de su intención. Era este un principio de rigurosidad con él mismo, pero en absoluto un baremo para valorar la obra de otros artistas. Fue empírico, en fotografía lo aprendió todo solo. Quienes consideraba sus dos únicos maestros, Anatole Saderman fotógrafo ruso nacionalizado argentino y Juan Carlos Distéfano escultor argentino, no le enseñaron de técnica fotográfica.

Con ellos logró experimentar una pasión y un juicio por el arte con una sola premisa: aprender haciendo. Además, Rivas tuvo una de las mejores escuelas que podía tener un artista argentino en los años '60: el Instituto Torcuato Di Tella, donde fue director del departamento de fotografía durante los 10 años de existencia del centro. Por el Di Tella pasaron las principales propuestas plásticas, musicales y teatrales no solo de Argentina sino también de América Latina. Era allí a donde llegaban las principales exposiciones de Estados Unidos y

Europa. Se había fundado a principios de los años '60 como un ambicioso proyecto multidisciplinar: Centro de Artes Visuales CAV, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales CLAEM y el Centro de Experimentación Audiovisual CEA, que económicamente se nutría de la fundación Di Tella y esta a su vez de la empresa de electrodomésticos y automóviles Siam Di Tella, fundada por Torcuato Di Tella quien había conseguido cierta fortuna y una colección de Arte que inspiró la creación del Instituto¹.

El Di Tella que en muchos casos fue tildado de imperialista o de colaboracionista por su relación con las fundaciones Rockefeller y Ford, mantuvo un flujo económico independiente de la Administración argentina que le permitió, mantener un plan de actividades autónomo, comprometido con la modernidad, tanto en el ámbito internacional como local. Llegó a su fin con la fuerte tensión política que se vivía en Argentina en vísperas del golpe de estado del '76. Rivas pudo en el Di Tella experimentar y trabajar con total libertad, y a la vez estar en contacto con la actualidad artística europea y estadounidense.

La imagen fotográfica como autoexpresión

Para Rivas una fotografía era una imagen. Insistía en ello. ¿Pero qué entendemos por imagen? Podríamos definirla de manera simple: una figura que representa, se asemeja o es apariencia de algo. Sea cual sea la técnica o el procedimiento mediante el cual se produzca, la imagen es imitación de algo, así sea de una idea. Etimológicamente hablando la palabra viene del latín *imago* y esta del verbo *imitari* que significa imitar. Sin embargo, las fotografías de Rivas valiéndose de las propiedades del medio van más allá de la imitación de las cosas. En ellas se resalta la visión subjetiva del artista, quien se expresa a través de un medio. Para Rivas la imagen ha de comunicar su yo interior. Digamos que si se trata de describir una situación o acontecimiento, Rivas va a describir su propia situación emocional. Es decir, a partir de un motivo del mundo real, Rivas se desplaza a territorios subjetivos y no tanto documentales. Con esto no quiero decir que su obra no se pueda pensar como documento, sino que la imagen fotográfica se sirve del motivo en cuanto este le permita describir lo que siente el artista. La fotografía como autoexpresión, esta es la convicción que planea sobre su obra. Rivas se consideraba un creador de imágenes desde la fotografía, en una época en la que la fotografía salía de los límites de la reportería gráfica para situarse en las galerías a la par con la escultura y la pintura. Fue justamente esta actitud –el respetar las posibilidades del medio para la creación de imágenes– desde lo fotográfico, pero al mismo tiempo el reivindicar la fotografía como arte y autoexpresión, lo que más cautivó al entorno español en el que Rivas encontró su lugar. Al llegar a España país donde migró en 1976 en vísperas del golpe militar en Argentina, se convirtió rápidamente en representante de un joven grupo de fotógrafos que refundaron la fotografía española.

¹ Para ver más información sobre el Instituto Torcuato Di Tella: KING, John. El Di Tella. 2007. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.

La significación de Humberto Rivas en España

España, un país donde la fotografía pictorialista se había extendido por mucho más tiempo que en el resto de Europa, recibió en los años '50 y '60 un impulso transformador con las denominadas vanguardias fotográficas catalanas² impulsadas por fotógrafos como Maspons, Massats, Miserachs, Pomés, Terré, quienes realizaron una fotografía de tipo realista y documental, aunque dicho sea de paso estos fotógrafos aportaran su propio punto de vista. Sin embargo al cambio generacional de los años '70 se sumó un cambio estético, un claro interés por la fotografía creativa. Las nuevas generaciones se opusieron a esta fotografía practicada como un oficio –valga decirlo, que les permitía comer–, así como a las agrupaciones y a la cultura del salonismo anterior.

Rivas encontró un terreno fértil en el cual su fotografía no solo caló, sino que se convirtió en referente como una obra profunda, madura y eficaz. Mientras estas nuevas generaciones de fotógrafos catalanes de los años '70 se preocupaban por experimentar con el medio contravirtiendo lo figurativo, adentrándose en problemáticas abstractas, experimentales y conceptuales; Rivas enmarcaba rostros, ruinas y bodegones tratando de llegar a aquello que escondía la forma. Es esta la mente que debe interesarnos al reflexionar sobre su obra, la mente subjetiva preocupada por su mundo, o por el mundo desde su percepción, el artista que no huye de las formas recortándolas, o reinterpretándolas, sino que se adentra en ellas a buscar lo que siente.

Una aproximación a la estética de Humberto Rivas

Sin embargo, si exceptuamos los escritos de Nelly Schnaith³, podemos decir que Humberto Rivas no ha recibido una lectura completa, una reflexión crítica que contextualice su obra. Aunque existen interpretaciones y análisis importantes sobre su trabajo, la mayor parte de aproximaciones son lecturas impresionistas que no han reflexionado a profundidad en su obra. Hace falta ubicar a Humberto Rivas en una tradición de pensamiento estético. Este artículo trata de ver a Rivas a partir de unas categorías estéticas. Para ello nos vamos a remitir a las reflexiones que hace Rafael Argullol⁴ para distinguir aquello propio del artista romántico, y a las aportaciones filosóficas de Eugenio Trías⁵ acerca de lo siniestro como categoría estética, y vincularlas a la obra de Humberto Rivas.

No es azarosa la escogencia de estos autores, por el contrario responde a una intención o hipótesis inicial y es de que partimos de la convicción de que Rivas se pensaba a sí mismo como artista. Él no se sentía como un fotógrafo que atrapa momentos o documenta acontecimientos, sino como un creador. Su obra es resultado de un

² Según la denominación del catálogo de la exposición *Nova Avantguarda, Fotografia Catalana dels Anys '50 i '60*. Itinerante por España, 11 noviembre 2010 al 1 abril 2012.

³ Nelly Schnaith escribió en múltiples ocasiones sobre Humberto Rivas, principalmente catálogos de exposiciones. Aparte, publicó un libro sobre la imagen fotográfica: SCHNAITH, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La oficina Ediciones, 2011.

⁴ ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1987

⁵ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. España: Editorial Ariel, S.A., 1988

artista que se repliega sobre sí mismo con la intención de producir una imagen reflejo de su mundo interior, y creo que se puede explicar desde la mente del artista romántico aunque el contexto no sea el romanticismo.

El romanticismo o una belleza de la oscuridad

Para Eugenio Trías a partir del romanticismo se permite pensar la belleza desde otro lugar, con otros valores. Aquellas características estéticas que para el renacimiento eran contrarias a la belleza como el caos, la oscuridad, la fealdad, la desproporción, la imperfección o lo irracional, a partir del romanticismo pasan a tener cabida dentro de lo estético. Aquello que ya no se vislumbra nítido y luminoso, sino misterioso y oscuro.

En los paisajes de Rivas, aquellos sin presencia humana, sin siquiera construcciones definidas, con ases de luz que se filtran; se percibe una clara intención a intuir algo misterioso, bien sea de noche, en la penumbra o en el atardecer, con los faroles encendidos o en los reflejos, en estos paisajes encontramos la fuerza que experimenta el artista romántico para quien la noche no es ausencia, es fuerza, es presencia. Esta fuerza de lo misterioso se convierte en el artista romántico, casi que en el tema mismo, motivo de su introspección.

La explicación que nos da Trías para entender de dónde surge la belleza de la oscuridad se vincula a un recorrido histórico del arte. Aquello que embriagó y retorció las mentes de los artistas románticos fue la conciencia del infinito que propuso el arte barroco, en cuyas escenificaciones se necesita de un algo fuera de la escena que hay que imaginar. En las representaciones barrocas hay un antes y un después. En la reflexión de Trías ese algo fuera del cuadro precisa de lo sensible como parte indispensable para visualizar ese más allá que sugiere la obra. La obra se completa en un lugar que solo existe en lo ilusorio. La obra se inserta así en el infinito. El artista queda así inmerso en la tarea de componer una imagen cuyo eje no gira en lo que pinta sino en lo que falta por pintar, lo que está afuera, lo que está en él. Es por esto que el artista romántico trabaja a partir de un lugar por conocer e imaginar y por ende enigmático y misterioso, él mismo. El artista se explora a sí mismo, y en esta exploración surge lo innombrable, lo indefinible; lo que se siente.

El artista romántico recorre un camino entre lo visible y lo presentido. Se sumerge más allá de las apariencias, o a partir de las apariencias, para encontrar lo que se siente.

Ese infinito le abre una sensación de estar ante algo inabarcable, aquello que no controla. La experiencia de la existencia que vive el artista romántico le supone pintar no solo otras cosas, sino de otra manera. Las pequeñas figuras en las pinturas de Gaspar David Friedrich, por dar un ejemplo, están siempre ante lo inmenso, pero sobre todo ante la incapacidad de alcanzar lo basto de la naturaleza.

Este carácter de ilusorio es también una vía que carece de límites, en donde lo entendido y dado entra en terrenos de lo indefinido y ausente, ya no con forma, sino deformado, ya no perfecto, sino imperfecto.

Esa puerta al infinito que nos describe Trías nos sirve para entender las intenciones de Rivas en sus fotografías. La mente romántica tiene como característica, como sustrato representativo la premisa de lo visible y lo imaginado o insinuado.

Desde aquí podemos entender que la obra de Rivas al valerse de imágenes que se inclinan hacia lo oscuro, lo oculto y misterioso, realmente se insertan en la búsqueda de la belleza, pero de otra belleza. En sus paisajes hay una clara disposición a intuir ese mismo infinito insondable, no tanto una reminiscencia, sino algo que se presiente infinito, que no se puede medir (ver: *Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3*).



Fig. 1 Buenos Aires, 1990.



Fig. 2 Ampurias, 1988.



Fig. 3 Aiguablava, 1994.

Los reflejos, los trazos desvanecidos y borrosos del mar, nos permiten sentir un lugar enigmático, no reconocible. La grandeza del horizonte o del mar se vive como un lugar sin referentes. Y esto alimenta un deseo explorador, ya que este mar insondable tal como lo define Argullol es un paisaje de fuga y retorno, de fuga hacia el infinito y de retorno a uno mismo y sus sensaciones.

Ya que hemos introducido esta idea de Rafael Argullol para definir esta sensación del artista Romántico, valgámonos de él para proseguir nuestra interpretación de Humberto Rivas.

Para Argullol el artista romántico vive una tragedia: sentirse parte de la naturaleza pero a la vez separado de ella. El principio romántico para Argullol es la escisión, el rompimiento entre el ser humano y la naturaleza. Y surge del impacto que produce a los artistas la conciencia de lo perezado en las ruinas de las antiguas civilizaciones

de la antigüedad, civilizaciones griegas o romanas. Contempla en ellas la grandeza y caducidad que entrañaron. Como si adentro de todo el esplendor llevaran en sí mismo sembrada la semilla de su destrucción. Lo perecedero del tiempo y la inevitabilidad de la muerte.

El artista romántico imagina al ser humano en otros tiempos en un todo con la naturaleza y tiene la sensación de que se ha perdido esa unidad, entonces asume una actitud de pérdida, como si hubiera sufrido la herida de la conciencia y esto lo asume con una clarividencia trágica.

Los grabados de Giovanni Battista Piranesi, por ejemplo, nos muestran ya no los templos, sino los vestigios, formas resquebrajadas, torcidas, tortuosas. Perspectivas en donde el ser humano aparece diminuto y absorbido por un mundo totalmente transformado en su destrucción.

Las ruinas como elemento arquitectónico propio del periodo romántico es donde el artista romántico encuentra una fijación casi hipnótica, la evidencia del tiempo y la transitoriedad de las cosas. En los paisajes de Rivas en los que aparecen las construcciones, la arquitectura se nos muestra con un aire inhóspito. Las formas que nos presenta en sus grietas, enramadas y enredaderas se confunden creando una mezcla donde prevalece una contradictoria e inquietante armonía: el tiempo a puesto todo en su lugar y eso desconcierta. Según Argullol, en las ruinas vemos la naturaleza sobre la genialidad del ser humano, como un escenario contradictorio, el ser humano siendo parte de la naturaleza se ve a su vez devorado por ella. En la obra de Rivas, los lugares que evidencien esta contradicción son motivo de introspección. Allí donde las formas no son tan definidas son el lugar donde encuentra reflejado su sentimiento, algo inexplicable que siente el artista romántico adentro, la existencia misma.

Rivas busca en sus fotografías un motivo para profundizar en su propio sentimiento, o en su propio dolor si se quiere. Al igual que el artista romántico desea que las imágenes lleguen allí donde hay algo inexplicable. La expresión a través de sus fotografías sucede al producir o encontrar un algo espejo en donde mirarse. Rivas como el pintor romántico realiza imágenes no de lo que tiene delante de él, sino de lo que proyecta en él. Me parece que Rivas en estos paisajes quisiera escudriñar en los rincones de la memoria de lugares abandonados, pero no para recordar algo, sino para calmar la sensación que produce el saber de que todo lo olvidaremos.

La búsqueda de la belleza, la fascinación por lo temido

Lo presentido detrás de lo que vemos es un principio motor en la obra de Rivas, define su inclinación hacia ciertas formas y ciertos tonos. Trías nos define esto presentido como algo terrorífico que yace oculto y que nos atrae solo en la medida en que se insinúa. Es lo siniestro.

En la definición de Schelling, de la cual Trías parte para aproximarse a lo siniestro, dice: “lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado” (Trías, 1988, p.17).

Lo siniestro se sitúa en unas referencias que son románticas. Y nos interesan en la medida en que nos permita descubrir a Rivas en su búsqueda por la belleza.

Para explicar lo siniestro, desde la reflexión de Trías, es preciso entender que el principio estético neoplatónico que se mantendría vigente hasta el siglo XVIII el cual se rige entorno a la luz, la proporción y la armonía, procede en cuanto idea, del principio filosófico platónico del bien como Uno. Principio panteísta en el que todo procede de una bondad fundamental generadora de todo y a la vez unificadora de la diversidad del todo. Si vamos más exactamente a la idea de la belleza en este contexto, Trías nos dice: “La belleza es el lugar intermedio, medianero, entre la unidad fontanal y la primera hipóstasis [emanación]” (Trías, 1988, pp.51-52). Es decir el primer rayo de luz que brota de la fuente

de bondad originaria del todo. La belleza se sitúa en el límite y se manifiesta así como un esplendor.

Pero lo que realmente completa este relato que pretende explicar esta belleza de lo temido, es la aparición de Dios. En la explicación de Trías “Dios en sí es algo incomunicable e invisible, tenebroso, que sume en ceguera y tiniebla al ojo espiritual que a él se orienta, sumiéndole en la noche oscura” (Trías, 1988, p.57). Es así como Trías define la belleza, ya no como un esplendor sino como el velo a través del cual emana la luz primera pero que a la vez oculta algo temeroso, abismal, siniestro. Hay múltiples ejemplos que Trías nos da para entender aquél velo que oculta algo tenebroso, por ejemplo *El nacimiento de Venus* de Botticelli, allí en la espuma blanca del mar, permanece el esperma de los testículos cortados al dios Urano por su hijo Cronos, quien los arrojó al mar. En este sentido la belleza brota de un fondo que a la vez es terrorífico. La hipótesis central de Trías en esta idea de la belleza y de la cual nos valemos para explicar la obra de Rivas es: una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por esconder y a la vez revelar lo siniestro.

Si vamos a la obra de Rivas podemos identificar esta atracción que nos producen sus fotografías, ya que constantemente presentimos una fuerte presencia de algo oculto. Algo fuerte que yace, al perderse la luz, al tapiarse el muro o al doblar algunas de sus esquinas, algo está ahí, latente, siniestro.

Las fotografías de interiores se dejan ver como un lugar de tránsito. Un recorrido de la luz a la oscuridad o viceversa, de donde nacen formas que algunas veces se concretan en objetos, una cama o una silla, pero otras veces quedan solo como formas, una serie de arabescos, que bien pueden ser una sábana, papel de colgadura, pedazos de paredes, vestigios. Rivas muchas veces nos propone estos extremos que enceguecen pero en cuyo intermedio surge el caos del que solo reconocemos formas, texturas, gestos. De esta ambigüedad también surge lo temido. El interés de Rivas está en el caos, verlo, abrazarlo, fundirse en él. En esta fijación por lo indefinido, deberíamos decir que es la sensación de estar ante lo indefinido lo que le interesa.

El respeto con el que invoca, llamemos este caos presentido, radica en mantener una formas horizontales y verticales tan marcadas en la composición que no nos dejan caer del todo en el sinsentido sino más bien crear atmósferas en las que algo se insinúa o está al acecho. Haciendo cierta la apreciación de Trías de que lo que está oculto debe presentirse, pero nunca mostrarse del todo.

La fotografía de Rivas es preciso entenderla desde ese cambio en donde lo oculto pasa a ser indispensable como punto de tensión. Porque hay algo en ello que sobrepasa los temas de su fotografía (paisaje, retrato, bodegón) y los sujetos, objetos o sucesos fotografiados, y que se sitúa en las formas, en la intención y la intención es clara:

hay algo allí que nos interesa a todos en la medida en que lo vivamos como una experiencia. Lo que está en juego no es un estilo fotográfico, sino nuestra experiencia.

Rivas bajo el signo de la melancolía

Continuando con esta mirada al paisaje, hay otro aspecto que nos puede ayudar a reflexionar, y es el aire de extrañeza que se impone en estos lugares. Vamos a dar un salto para referirnos a este aire de extrañeza que destilan los paisajes interiores de Rivas, y lo vamos a hacer de la mano del artista Giorgio De Chirico, quien reflexionó ampliamente en su obra y en sus escritos sobre esta extrañeza. De Chirico lo denominó: la metafísica en el arte. Pero no metafísica en cuanto más allá de los objetos, las formas o la representación, sino más exactamente descubrir en los objetos su aspecto misterioso. De Chirico elevó estas reflexiones a sus pinturas en las que las ciudades y sus figuras rígidas son hechas con esta intención. Lo que buscaba era justamente invocar ese aire de extrañeza, que según él son momentos cotidianos de la vida misma en la que nos sentimos ajenos y desconcertados en un lugar, como si un hada nos hubiera quitado la venda de los ojos y por un momento percibiéramos un aspecto nuevo y a la vez antiguo, por ejemplo: un lugar que nos remonta a la infancia. Estos momentos metafísicos De Chirico los define como anormales, y aunque ninguna persona está exenta de vivir estos momentos, para De Chirico, es el artista la persona dotada de cierta sensibilidad de clarividencia para valorarlos y transmitirlos a través de su arte. Es así como “el arte es la red fatal que atrapa al vuelo estos extraños momentos” (De Chirico, 1990, p.37).

En las ruinas que fotografía Rivas, entre las malezas y espesuras o en los escampados, se manifiesta este aire de extrañeza como un particular halo de una presencia suprema. Aunque el pintor estimula estos estados, para luego recrearlos, en el caso del fotógrafo puede pasar que construya estos lugares y estas sensaciones a partir de lugares reales. Debemos decir que muchos de los paisajes de Rivas fueron creados a partir del control de la técnica, para que el aspecto de los muros, de las nubes, las sombras o los reflejos adquirieran este aire extraño, como ajeno y desconocido pero familiar al mismo tiempo. Entre las múltiples formas que llenan el mundo el artista hace una minuciosa y cuidada selección precisamente para evocar ese momento.

Podemos decir algo más citando uno de los ejemplos que nos da De Chirico para definir ese ángulo metafísico desde el cual nos aproximamos a la obra de Rivas, “Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ellos me sorprende, nada me asombra puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar, quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quién sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando la escena” (De Chirico, 1990, p.41). El aspecto metafísico de las cosas surge entonces como si por un momento se rompiera ese hilo que nos ata al conocimiento previo de las cosas, los lugares y las personas.

Rivas se influía de manera declarada de Marcel Proust, y quién sino Proust envuelve en un bálsamo nuestra relación con las cosas, con los objetos, bien sea una cama, una silla o una ventana. Es Proust quien intenta desentrañar qué es lo que hace que mantengamos un hilo entre los objetos y nosotros. Este hilo, que en definitiva no depende del todo de nosotros, fluctuamos entre un adentro y un afuera. Todo tan frágil como un recuerdo y tan ambiguo como de qué manera recordarlo, y nuestro entorno entre lúcido y evanescente como un sueño.

Otra manera de descubrir esta rareza a la que nos hemos referido a partir de los textos de De Chirico y de los cuales nos valemos para interpretar la obra de Rivas, son los objetos descontextualizados, por ejemplo las sillas que aparecen en estos espacios abandonados cuya presencia tiene una cualidad de asombro, de imaginación. El arte metafísico, busca justamente invocar, plasmar ese lado espectral. Lo que en Trías definíamos como un algo terrorífico que se intuye sin develarse del todo, con De Chirico lo asumimos no solo turbador sino lírico. Rivas no solo es oscuro, también es poético. Como escribiría Jean Cocteau en uno de sus poemas, y que De Chirico incluye en sus reflexiones: “*En ese paisaje vimos dos tabiques y una silla. Eran lo contrario de unas ruinas. Pedazos de un futuro palacio*” (De Chirico, 1990, p.122). (Ver: Fig. 4, Fig. 5.).

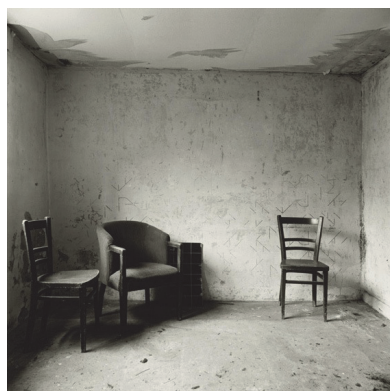


Fig. 4 Stratford on Avon, 1979



Fig. 5 La Alfândega, 1994

Retrato

Podríamos describir los retratos de Rivas, como retratos sin atributos, de seres de alguna manera anónimos. Desde mi punto de vista y pasaré a explicarlo a continuación, en sus retratos se manifiesta una idea de desintegración de la persona, su transformación en algo en que lo humano pierde su identidad y ya no se entiende lo que es.

Para comenzar nuestra reflexión podemos referirnos a la relación fotógrafo modelo citando al propio artista en su definición de lo que es un retrato: “[En el retrato] Nosotros tenemos que hacer lo que nosotros queramos, y ser conscientes de que aún de una manera muy honesta y cordial [...] los estamos utilizando para hacer nuestras fotos. Si entre la «pelea» amistosa que hay entre el fotógrafo, que lo primero que quiere es hacer una buena foto

de su criterio, y el retratado, que lo primero que quiere hacer consiente o inconscientemente es aparecer como él quisiera ser; si la pelea la gana el retratado la foto no va, no funciona” (Briñas, Rodríguez, 1999).

Rivas entiende que esa experiencia subjetiva, solitaria y mística que lleva a cabo en los paisajes, cambia por completo en el retrato ante la presencia de un otro. Otro, que puede estar tan indefenso, como dispuesto a batirse a favor de su ego. Para Rivas esta aparición de un otro le plantea un serio problema, hasta el punto que lo define como una guerra en donde alguno de los dos debe ganar. Entiende Rivas para sí mismo que debe utilizar al modelo si quiere proseguir su camino. Utilizarlo, por un lado diciéndole qué debe hacer, y por otro, decidiendo él y sin avisar cuando obturar. A algunos modelos les pedía que cerraran los ojos, según él decía, intentando que la persona dejara de fingir, se calmara y se sintiera desprovista de cualquier atributo, entonces obturaba. A otros, después de tener sus ojos cerrados, les pedía que los abrieran y en ese momento los fotografiaba, o en ocasiones caminaba por el estudio mientras la cámara preparada iba trabajando en silencio a un modelo que se agotaba a la espera del disparo que llegaba en el momento menos esperado. Lo que resulta es una imagen abierta a muchas posibilidades de interpretación en la que ambos, fotógrafo y modelo salen ilesos, pero de donde surge un tercero que ahora aparece entre abatido y desconcertado; el retrato, que ya no es el retratado, es otra cosa. El retrato descoloca, confunde, no se entiende y en todos los casos desconcierta.

Debemos decir que Rivas, constantemente trabajaba con modelos, y desarrolló un oficio como lo haría un pintor o un escultor. Sus retratos, en este sentido, eran también resultado de una práctica y de una investigación.

Rivas a la hora de escoger el retratado se deja llevar por sus impulsos, alguien le atrae. Personas que quizás no vuelva a ver. Casi todos sus retratos conservan un mismo principio, son frontales, la cámara no encuentra ninguna perspectiva, se ubica justo en el centro. A esta frontalidad se suma la eliminación de las sombras, según él, para que no haya una fijación en el alarde de la técnica, prefiere todo muy sobrio y así dejar ver a la persona. Podemos decir que en el retrato intenta destruir el mundo de las apariencias y lo busca a partir de lo neutro y lo nítido, o de lo no nítido pero controlado. Busca entonces una fotografía ímpolita en la que los efectos no den lugar a interpretaciones. Desnudar al modelo psíquica y físicamente.

En Rivas reconocemos dos caminos para eliminar lo postizo; uno en la pérdida de atributos tanto en el tratamiento de la luz como en la manera que disponía del modelo, del que hemos hablado hasta ahora, y otro a partir de la duplicación, que analizaremos a continuación.

Una de las pruebas que interesó a Rivas fue fotografiarse dos veces en una imagen sobrepuesta, la primera riéndose y la segunda en actitud seria. El resultado era una persona desfigurada. Este retrato lo intentó posteriormente con una modelo, con quien realizó varias pruebas y finalmente una fotografía final: *Elisenda*, 1985. (ver: *Fig. 6*).



Fig. 6 *Elisenda*, 1985.

Esto evidencia una relación de Rivas con la realidad; la sensación de que el mundo es una especie de caos que no podemos ordenar sino que debemos multiplicar sobre él múltiples puntos de vista. He aquí su interés por las máscaras y por la metamorfosis de los cuerpos.

Estas fragmentaciones las realiza tanto al sobreponer tomas como al tomar partes del cuerpo. Sus inquietudes se hacen latentes en los retratos de espaldas (ver: *Fig. 7*, *Fig. 8*).



Fig. 7 *Ken*, 1995.



Fig. 8 *Lara*, 2007.

Al respecto podemos citar las palabras de Rivas: “Un retrato no necesariamente tiene que ser la descripción de un rostro. El individuo es tan individuo así de espaldas como de frente” (Briñas, Rodríguez, 1999). Finalmente podemos referirnos a sus trabajos de *Crucifixión* (ver: *Fig. 9*) en los que retrata al modelo a partir de fragmentos de su cuerpo que luego sobrepone armando una especie de rompecabezas. Respecto a esta serie, sé, por entrevistas realizadas a sus modelos, que Rivas pidió que el modelo girara el tronco al momento de tomar la fotografía, el efecto que se produjo al unir las distintas fotografías es un cuerpo además de fragmentado, dislocado.

“la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado”: figuras de cera muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en el punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida como si de una estatua se tratara pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo” (Trías, 1988, p.34).



Fig. 9 Lucy, 1990

En sí mismo el sujeto existe para Rivas en sus múltiples partes y en sus múltiples caras y ninguna prevalece. Por esto también se nos plantea un sujeto anónimo y deshumanizado, de aquí que la búsqueda de Rivas encaje con el discurso de la posmodernidad. Pero para no desviarnos podemos volver a las reflexiones de Trías, y explicar esta deshumanización desde el concepto de lo siniestro. Trías se remite al inventario temático de Freud para definir cosas, personas o situaciones siniestras:

Aunque para Freud este carácter de siniestro tiene su núcleo en las constantes apariciones de nuestros deseos reprimidos, que parecen olvidados pero que forman parte de lo que él llamó: la estructura antropológica del inconsciente, lo que nos puede interesar es la presencia de lo siniestro en los retratos de Rivas en cuanto a la ambigüedad de lo real y lo ficticio. De aquí la fijación de Rivas en modelos cuya apariencia juega entre lo masculino y lo femenino. Es la ambivalencia, la entrada a este mundo.

Bodegones y naturalezas muertas

En los retratos realizados para el Museo del Traje está presente esta ambivalencia entre animado e inanimado. Un maniquí vestido con traje negro sobre un fondo negro, nos da la sensación de que emerge de la oscuridad una presencia humana sin cabeza ni manos. Los pliegues de la ropa, el adorno en los bordes o en las costuras de la prenda, no entran en una descripción del diseño de otra época, sino en la sensación de que el traje huele a formol. Dentro de su estudio, Rivas fotografió con repetida constancia el objeto en ese aspecto siniestro, las texturas, el mármol, el vidrio, las flores, la carne viva o muerta, la materia en sí en un tránsito perenne. La materia como elemento último de los cuerpos (ver: *Fig. 10, Fig. 11*).

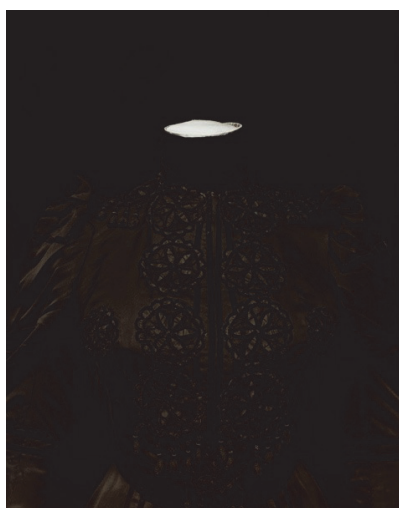


Fig. 10, Sra., 1992.



Fig. 11 Flor, 1994

Todo su trabajo de naturalezas muertas es una exploración por el camino de la materia y la luz, que nos permite percibir lo que De Chirico llama la insensata belleza de la materia. Rivas llega a imágenes que sin obedecer al sentido de la razón trabajan de una manera profunda y eficaz.

Es el aspecto metafísico de las esculturas, muñecos y maniqués que tanto Rivas como De Chirico aprovechan. Y se valen de esto para profundizar en aquello que se presiente detrás, “la gran locura [...] la que no se muestra a todos, existirá siempre y seguirá gesticulando y haciendo señas detrás de la mampara inexorable de la materia” (De Chirico, 1990, p.39).

Para concluir

En Rivas se enlazan lo siniestro, lo romántico y lo metafísico justamente como una necesidad de encontrar otro estado de las cosas, otra belleza. Lo que empieza en él como la búsqueda de sus emociones, son un tránsito hacia el lado oculto de las cosas. En ese lado oculto encuentra una vida latente. En la ausencia de vida su arte encuentra una verdad sin límites, un estado natural de las cosas donde todo no está ni del todo muerto, ni del todo vivo. Ese es el estado que busca Rivas a partir de las texturas tanto de los muros como de los trajes, de las manzanas o de los rostros. Un estado que parece inerte pero que se presiente intenso, fuerte. Que arde en una eternidad solo presentida, emulada desde lo mortal. Rivas logra con eficacia poner en manifiesto que hay otra cosa en ese estado intermedio. En su obra las cosas parecen y aparecen pero en esencia están latentes y ocultas.

Rivas nos lleva a lugares inexplorados de las sensaciones. Por esto su búsqueda no es caprichosamente oscura ni morbosa. Es luminosa, porque es capaz de ir más allá de lo representado sin desconocerlo. Entra en el motivo mismo, no huye, pero tampoco lo excita en placer vano, sino que se asienta allí, en su inexistencia, para sublimar su condición.

Referencias

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1987.

Balsells, D., Garcia, J. M., Vidal, J., *Humberto Rivas, El fotògraf del silenci*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006.

Briñas, J; Rodriguez, J. (Productores). (1999). *Creadores - Humberto Rivas* [documental]. España: Corporación de Radio y Televisión Española (RTVE).

DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. España: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba, 1990. Colección de Arquitectura; 23.

KING, John. *El Di Tella*. 2007. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.

Nova Avantguarda, Fotografia Catalana dels Anys '50 i '60. Itinerante por España, 11 noviembre 2010 al 1 abril 2012.

SCHNAITH, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica.* Madrid: La oficina Ediciones, 2011.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro.* España: Editorial Ariel, S.A., 1988.