

Claudio Bravo: Visionario de la realidad¹

EDWARD J. SULLIVAN*

El reencuentro de Claudio Bravo con Chile se trata de un acontecimiento decisivo. Durante varios años el artista ha mantenido relativamente poco contacto con la vida cultural de su país de origen. Si bien realizó sus primeros estudios de arte en Chile, la gran parte de su

*Edward H. Sullivan: Crítico de arte y curador del proyecto.

Sin duda que el acontecimiento pictórico más importante del año recién pasado fue la primera retrospectiva en Chile de la pintura de Claudio Bravo. Las largas filas de personas, especialmente jóvenes y estudiantes frente al museo de Bellas Artes, esperando entrar a ver la exposición, grafican de un modo espectacular el interés que despertó la pintura del autor de "Venus".

Hoy, gracias a la gentileza de Ana María Stagno, a cargo de la coordinación general en Chile de la retrospectiva, podemos reproducir para el público nacional e internacional a que alcanza la revista *Atenea*, algunos oleos que figuran en el hermoso catálogo *Claudio Bravo*, editado por el Museo Nacional de Bellas Artes. Agradecemos, también, al director del museo, profesor Milan Ivelic, la buena disposición que tuvo hacia nuestra Revista.

¹ Quiero hacer constar mi agradecimiento a Ilona Katzew, mi asistente en este proyecto, así como a Mary Morris y Pierre Levai, de la Marlborough Gallery en Nueva York, y, por supuesto, a Claudio Bravo mismo, por su gran generosidad e innumerables sugerencias.

carrera se ha desarrollado en España y Marruecos. Bravo viaja con frecuencia y está al día de los eventos más importantes en las capitales artísticas de Europa y Estados Unidos. Sin embargo, hay que destacar que Bravo ha mantenido su propia idea del realismo.

Al hablar de la obra de Claudio Bravo es importante resaltar que el concepto de realismo en su trabajo no abarca el mismo tipo de visión artística que observamos, por ejemplo, en la pintura realista del siglo XIX. Existen en realidad muy pocos puntos de contacto entre las pinturas y los dibujos de Claudio Bravo y la obra de los grandes realistas del pasado, como Gustave Courbet, Francois Bovin, Jean-François Millet, o el joven Edouard Manet, así como otros pintores e ilustradores que, alrededor del año 1850, le dieron la espalda a la imaginación romántica de Eugene Delacroix o Antoine Gros, e introdujeron en su arte temas de la vida diaria. El realismo tradicional se interesaba en el tema de los trabajadores, en el campo o en la ciudad, así como en otros aspectos de la vida diaria.

Asimismo podemos encontrar muy pocos puntos de contacto entre las muy refinadas pinturas de Bravo y las que produjo la generación de foto-realistas que surgió en los años sesenta y setenta en Estados Unidos y Europa, y en menor grado en algunos países de Latinoamérica. Artistas como Richard Estes o John Salt tendían a concentrar su imaginaria artística en temas de inmediato relacionados con la vida contemporánea en las postrimerías del siglo XX. Calles con escaparates llamativos y otros temas similares comprenden la esencia del trabajo de estos artistas. Aunque algunos foto-realistas, como, por ejemplo, Audrey Flack, tienden a realizar alegorías o pinturas con un esquema iconográfico más complejo, estas obras siguen manteniendo muy poco contacto con las de Claudio Bravo. En el trabajo de los foto-realistas, tanto los temas como el impulso con el que se plasman los objetos están estrictamente enraizados en el aquí y ahora. Como cualquier espectador que ha observado los sutiles ambientes que se evocan en una obra de Bravo habrá podido comprobar, en su trabajo incide con frecuencia una especie de espiritualidad trascendental que

aparece hasta en sus escenas más modestas. Al utilizar su gran talento como dibujante colorista y sombreador, así como otros recursos técnicos de su arte, Bravo crea un ambiente sugerente que casi podría describirse como un mundo alternativo, un lugar en el que las figuras y los objetos que pinta se alejan de la trivialidad de la existencia cotidiana. En sus pinturas siempre hay una barrera que separa al espectador de las figuras y los objetos representados; en cada uno de sus cuadros inciden cambios psicológicos que apenas son perceptibles. Bravo está consciente de los efectos que su arte produce en el espectador, quien invariablemente se ve envuelto por la vaga aura mágica que crea el artista.

Es importante señalar otro elemento técnico que separa la obra de Bravo de la producida por los foto-realistas. Bravo nunca utiliza fotografías como base para sus composiciones; o para ayudarse en la creación de algún elemento específico en una obra dada. Le interesa poco el arte que se crea exclusivamente a partir de imágenes fotográficas, aunque ha manifestado abiertamente la importancia del trabajo de muchos fotógrafos que crean un arte propio e independiente.

En la mayoría de los casos, Bravo trabaja directamente con un modelo; si bien la composición puede alterarse durante el proceso de la creación de una pintura, un dibujo o un pastel, el artista ha insistido en la importancia de terminar una obra teniendo un modelo enfrente. Este puede ser una persona (o grupo de personas), un arreglo de frutas, legumbres, flores u otros elementos de naturaleza muerta, o bien un paisaje. Bravo ha indicado que "Francisco Pacheco, maestro de Diego Velázquez, elogiaba el uso que éste hacía del modelo y su fidelidad a la realidad. Siempre he pensado en esto y quiero yo también seguir el consejo de Pacheco: en cuanto mejor es el pintor, mayor es su uso del modelo²".

En algunas de sus obras Bravo se ha aventurado en el mundo del

² Esta y el resto de las declaraciones del artista aquí citadas han sido recogidas de entrevistas que el autor ha efectuado con el artista en Tánger, Madrid y Nueva York en 1985, 1986 y 1992, respectivamente.

arte pop. Durante los años sesenta y setenta el artista empleó elementos tales como paquetes envueltos, latas, focos, máquinas de *pinball* y otros objetos igualmente cotidianos. Algunos críticos han querido ver el uso de estos objetos intrascendentes como barómetro del interés y las variaciones de Bravo hacia temas del arte pop, movimiento que surgió a comienzos de los años sesenta primero en Gran Bretaña y posteriormente en Estados Unidos y otros lugares. Artistas como Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns y Robert Rauschenberg (y en última instancia algunos artistas latinoamericanos, como María Paz Jaramillo en Colombia) utilizaron desechos de la cultura urbana contemporánea -botellas de Coca-Cola, latas de sopa Campbell, o latas de café Savarín- con el fin de hacer una alusión irónica a las cualidades desechables de la vida a finales del siglo XX. Algunos de los artistas latinoamericanos que se asociaron al movimiento pop, como Alberto Gironella en México, Antonio Berni en Argentina, o Antonio Caro en Colombia, incorporaron en su trabajo un componente político con frecuencia sardónico. Aunque Claudio Bravo estaba desde luego consciente de las estrategias visuales, psicológicas y políticas del arte pop, nunca se interesó en este movimiento como alternativa viable para su visión artística. Varios escritores han indicado que Bravo negó la existencia del arte pop, subvirtiendo incluso los principios de este movimiento. A mi juicio, Bravo estaba al tanto de aquellos aspectos del arte pop que podía tomar prestados para su obra y transformarlos sin que por ello perdiera la integridad y el espíritu que caracteriza su propio trabajo. De este modo, en su obra de latas titulada "Blanco y plateado" (1971), Bravo no niega la naturaleza similar de estos elementos con los de Warhol, sino que los despoja de sus etiquetas y crea con ellos estudios de composiciones generales, formas y texturas. Tanto en las obras de Warhol como en las de Bravo apreciamos una cualidad fría y distante. En Warhol, empero, notamos una remoción desapasionada del tema de la obra, del mundo de los sentidos; los lienzos de Bravo, en cambio, poseen una sensualidad que ha sido deliberadamente omitida de los trabajos de los artistas

asociados con el arte pop. En efecto, sensualidad e intensidad espiritual se hallan entre las características principales que definen la obra de Bravo a lo largo de toda su carrera.

En ocasiones resulta sorprendente y hasta extraño a una gran parte de la gente el hecho de que Bravo haya tenido un entrenamiento artístico relativamente limitado. Nacido en Valparaíso en 1936, Bravo recuerda que, cuando era niño, su madre lo llevaba a ver arte "a uno de los únicos museos que existían en aquel entonces en Chile, en Viña del Mar". Aunque la madre de Bravo lo alentó en sus primeros intentos artísticos (ella misma era una pintora aficionada, que, como Bravo recuerda, ejecutaba cuidadosas pinturas de flores), su padre, un hombre de negocios y terrateniente, lo disuadió de esta labor. Con la pretensión de que su hijo se hiciera cargo de las tierras de la familia, el padre de Bravo le ofreció una carrera por la que no sentía ninguna inclinación ("hasta hoy en día no me gustan las vacas", ha comentado el artista). A pesar de todo, Bravo pudo estudiar arte mientras asistía a los colegios jesuitas en Santiago; comenzó en 1945, y con los años logró entrar en el estudio de Miguel Venegas Cifuentes, en donde permaneció durante algún tiempo. Bravo recuerda a Venegas, un profesor de gran prestigio en su tiempo -y uno de los instructores del artista surrealista Roberto Matta- como un hombre profundamente espiritual y religioso. Era asimismo un profesor muy conservador en sus métodos de enseñanza. Bravo recuerda que Venegas no permitía a sus alumnos realizar estudios de modelos desnudos por inmoral. Debido a que la figura humana -y más específicamente el desnudo masculino y femenino- es una tradición en la que Bravo especialmente sobresale, resulta interesante descubrir el poco entrenamiento formal que recibió en esta área. En el estudio de Venegas, Bravo conoció una visión artística estrictamente europea. Un academicismo de origen europeo marcó las obras de los artistas chilenos desde los últimos años del siglo XIX hasta mediados del siglo XX (fue tan sólo en los años setenta cuando Chile se convirtió en una nación con una sensibilidad vanguardista realmente desarrollada en el arte). Las enseñanzas de París y Madrid fueron seguidas con bastante rigor por

varias generaciones de estudiantes cuyos profesores provenían de Europa. Es el caso del influyente artista español Fernando Alvarez de Sotomayor, por ejemplo, que llegó a Santiago bajo contrato del gobierno para enseñar arte. Este es evidentemente un patrón seguido por varias naciones latinoamericanas cuyas herencias artísticas han estado, hasta muy recientemente, basadas en fórmulas europeas.

Las fuentes europeas en el arte de Claudio Bravo han sido comentadas por varios críticos, y más cerca de nosotros por Edward Lucie-Smith en su estudio de arte latinoamericano del siglo XX. Lucie-Smith ha puntualizado que muchas de las obras de Bravo que parafrasean las de famosos maestros europeos, como Caravaggio, Giovanni Bellini, y especialmente Francisco de Zurbarán, "manifiestan de una manera abrumadora la forma en la que el pasado se superpone y se mezcla con el presente; algo que es típico de una modalidad de pintura latinoamericana reciente"³. Es interesante que Lucie-Smith haga referencia a lo que él percibe como un elemento latinoamericano en la obra de Bravo, ya que éste ha reiterado la inexistencia de cualquier tipo de identidad latinoamericana en su arte. En mi opinión, existen inevitablemente éste y otros puntos de contacto entre las pinturas y los dibujos de Bravo y una sensibilidad latinoamericana, tanto en el pasado como en el presente. Uno de los aspectos del arte de Bravo en el cual se pueden establecer conexiones con Latinoamérica, aunque sea indirectamente, es el ámbito de la pintura religiosa. Desde los años setenta, Bravo ha mantenido un diálogo visual con temas religiosos que interesaron a varios artistas del Renacimiento y el barroco. Es claro que un buen número de estas pinturas (uno de los ejemplos más notables es un lienzo de gran tamaño titulado "Madonna" (1979-1980), que se encuentra hoy en día en la colección Ludwig, Aquisgrán, Alemania) deriva en mayor o menor grado de las composiciones europeas que han fascinado al artista durante tanto tiempo. Como él mismo ha reconocido,

³ Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the Twentieth Century* (London: Thames & Hudson, 1993); pp. 171 and 173.

los estudios que efectuó en los colegios jesuitas en Chile durante su infancia, innegablemente preconditionaron la sensibilidad religiosa que evoca en estos cuadros. El fervor de la piedad que era parte obvia de la experiencia familiar y cultural de Bravo durante su juventud, es invocado por el artista maduro en sus obras de temática religiosa. Debemos asimismo recordar que gran parte del arte que Bravo debió ver entonces en Chile era de naturaleza religiosa. Las composiciones devocionales en iglesias o en colegios formaban parte integral de la formación visual que Bravo -así como la mayoría de la gente de su generación y de las precedentes- recibió. La importancia que el arte religioso tuvo para el artista durante su juventud, empero, es invocada y reinventada en su arte de una forma muy metamorfoseada. Bravo ciertamente no es un hombre religioso en el sentido convencional de la palabra; no es un asiduo a la iglesia, y la religión organizada *per se* no desempeña ningún papel en su vida emocional. Es innegable, sin embargo, que es una persona profundamente espiritual. En realidad en casi todo lo que pinta o dibuja reverbera un aura de meditación y de cuestionamiento acerca de las cualidades integrales, o los componentes esenciales, de los objetos en los que se concentra en un momento dado.

En vista de que el reencuentro de Bravo con Chile se trata de un acontecimiento muy reciente, es difícil precisar el impacto que tal encuentro ha ejercido en su arte. Algunas de sus obras, como por ejemplo, "Montadura de caballo chilena", discutida más adelante, se ocupan de un tema estrechamente relacionado con su país de origen. Con todo, no podemos hablar de un cambio estilístico fundamental en su trabajo; la posibilidad de tal cambio está aún por determinarse.

Desde muy temprano Bravo tuvo éxito en el mundo comercial de las galerías de arte; su primera exposición individual se llevó a cabo cuando tenía diecisiete años, en el Salón Trece en Santiago. Esto ocurrió en 1954. Su segunda exposición, que tuvo lugar un año después en la misma galería, consistió de algunas obras en el estilo de Salvador Dalí, y de dibujos que imitaban el período azul de Picasso. Bravo pasó un tiempo en la compañía de ballet de Santiago, con la que bailó profesio-

nalmente, y en el Teatro Nacional, pero después de su segunda exposición en el Salón Trece, decidió trasladarse a Concepción. Ahí conoció al poeta y filósofo Luis Oyarzún, cuyas enseñanzas lo impactaron sensiblemente. Más tarde, en Europa, lograría reputación principalmente como retratista. Sin embargo, hay que destacar que ya había obtenido un gran éxito como tal en Chile. De esta etapa temprana de su carrera, Bravo recuerda: "Pintaba dos o tres retratos por semana con una facilidad que desde hace mucho tiempo he perdido. Los realizaba en pastel, óleo y otros medios". Debido a su éxito como retratista, pronto contó (1960) con los recursos económicos para adquirir un avión, en el cual viajó por Chile. No obstante, Bravo había comenzado a pensar en la posibilidad de forjarse una carrera en el extranjero; finalmente, en 1961, vendió su avión y reservó un pasaje a bordo del barco "Amerigo Vespucci". Su destino final era París.

Una vez que el "Vespucci" cruzó el Atlántico y entró en el mar Mediterráneo por el estrecho de Gibraltar, los pasajeros divisaron a su paso el norte de Africa y la ciudad de Tánger. Bravo posee un vívido recuerdo de este primer encuentro con la ciudad que más tarde se volvería su hogar. Recuerda la blancura de los edificios y el brillo del sol, una impresión fija y perdurable, a pesar de que entonces no contemplara la idea de radicar allí. Si bien su intención original era irse inmediatamente a París, decidió permanecer en Barcelona durante algún tiempo. Después abandonó la idea de París y se mudó a Madrid, donde se estableció en un cómodo apartamento en el barrio de moda de Salamanca. A comienzos de los años sesenta Madrid bajo ningún concepto era la efervescente capital internacional que es hoy en día. El régimen represivo de Franco ejercía un fuerte control sobre la mayoría de los asuntos del Estado, incluyendo el cultural. Quizá como extranjero Bravo se sintiera menos limitado que sus colegas de Madrid, y su obra experimentó entonces un gran florecimiento.

Durante sus primeros años en esa ciudad el artista se dedicó principalmente a desarrollar el arte del retrato, y a conocer con profundidad las obras maestras del Prado. Este museo cuenta con una

de las colecciones de arte del Renacimiento italiano más sobresalientes. Tiziano está representado, por ejemplo, por algunos de sus mejores trabajos, y las obras maestras del barroco español se exhiben allí. Bravo se interesó por igual en ambas escuelas; su preferencia era por el arte de los siglos XVI y XVII. Velázquez fue sin duda uno de los artistas que más lo impresionaron, y pasó muchas horas en el Prado estudiando detenidamente las técnicas de luz y espacio utilizadas por este maestro. El enano (1979) de Bravo parafrasea una de las varias figuras de baja estatura que Velázquez efectuó hacia 1630. Este dibujo constituye una de las pocas variaciones directas de un tema del maestro español.

Francisco de Zurbarán, pintor por excelencia de la vida religiosa española, fue también de suma importancia en el desarrollo de la visión artística de Bravo. La sensación de sosiego y meditación que predomina en las escenas de la vida de los monjes medievales, así como el éxtasis interiorizado que caracteriza sus composiciones con apariciones divinas, e incluso la aceptación estoica inherente a los martirios de Zurbarán, impresionaron profundamente a Bravo. El artista se interesó también en la gran tradición del barroco español de la pintura de bodegón, la cual estaba bien ejemplificada por varias obras en el Prado y en otros museos de Madrid, como la Academia de San Fernando. De inmediato pensamos en las obras de Zurbarán, así como en las de Juan van der Hamen y Juan Sánchez Cotán, quienes crearon obras tremendamente conmovedoras, representaciones espirituales de objetos modestos del tipo de platos, vasijas, envases de madera para el queso y otros alimentos, y por supuesto, frutas y flores. Más adelante, Bravo desarrollaría un enorme talento para la especialización en bodegones. Gran parte del vocabulario artístico que emplea como pintor maduro se basa en estos encuentros tempranos con los grandes maestros del Prado, así como con la colección, que aunque menos conocida es igualmente impresionante, de esculturas grecorromanas que posee este museo. No cabe duda de que estas esculturas le fueron de gran interés, puesto que en sus obras casi siempre reverencia al pasado clásico.

Los retratos tempranos de Bravo en España constituyen un capítulo significativo de su formación artística. La mayoría de sus modelos se trataba de miembros de la alta sociedad española. Sin embargo, y a diferencia de los retratistas convencionales, Bravo no se limitó a representar a sus modelos como símbolos de riqueza y privilegio; con frecuencia los representó con trajes de otras épocas o lugares, situándolos en espacios cuasi-surreales. De acuerdo con él mismo, al poco de llegar a España ya contaba con una gran clientela. El artista ha indicado que no se arrepiente de haber efectuado tantos retratos ("cada uno de ellos me enseñó algo acerca del rostro o el cuerpo humano"), pero con el tiempo deseó ocuparse de otros temas.

A mediados de los años setenta, Bravo desarrolló una serie de temas nuevos basados aparentemente en la vida mundana, pero que en la mayoría de los casos poseían una cualidad extraña y misteriosa. Entre los objetos que comenzó a pintar se cuentan piedras (en algunas ocasiones apiladas unas sobre otras, en otras dispersas sobre alguna superficie al azar) y paquetes envueltos ("Paquete blanco", 1967). Este repertorio temático se expandió para incluir objetos tales como focos (la pintura de 1971 que lleva el mismo nombre), latas, utensilios para hornear ("Naturaleza muerta con moldes de pan", 1972), esponjas (Abdullah y las esponjas, 1974), e incluso huesos y cráneos de animales ("Colmillos de las Nuevas Hébridias", 1971, y "El cráneo", 1973). Si bien este interés por temas triviales podría estar reflejando la reacción de Bravo al creciente interés internacional en el arte pop, como se ha mencionado anteriormente, sus obras se caracterizan por una cualidad espiritual de mayor profundidad. Estas obras también pueden ser consideradas en relación con el surgimiento de la escuela del realismo en Madrid en los años sesenta. Artistas como Antonio López García, María Moreno, Isabel Quintanilla, Julio y Francisco López Hernández -y otros- estaban comenzando a pintar escenas de la realidad de la clase media en la capital española. Estos artistas produjeron cuadros de calles, cocinas, baños y objetos individuales, como utensilios de variados usos convencionales. Cada una de sus obras posee un sentido exaltado de la

realidad, una insinuación de lo sagrado de las cosas mundanas. Varias de sus creaciones nos recuerdan las palabras de Santa Teresa de Avila: "Dios anda entre las ollas y las sartenes". Si bien las obras de Bravo de este período difieren estilísticamente de las de sus contemporáneos madrileños (sus trabajos invariablemente están más enfocados), comparten, sin embargo, una considerable afinidad espiritual con la producción de López García y otros de su grupo. Bravo ha hecho referencia a su continuo contacto con estos artistas, especialmente con López García: "Las conversaciones que he sostenido con él han sido tan importantes como las enseñanzas de los jesuitas cuando estaba en el colegio, aun más".

Las pinturas de piedras de Bravo reflejan en parte su interés en la filosofía zen que desarrolló en los años setenta. El mismo ha señalado la importancia del azar y de la colocación casual de objetos en su obra. Las pinturas de piedras, lo mismo que el resto de sus naturalezas muertas, incluyendo los cuadros con paquetes envueltos, deben considerarse también como estudios de volumen, luz y texturas. A diferencia de las representaciones de piedras que efectuó sobre todo en Madrid, las pinturas de paquetes y papel (conocidas también como sus "obras de supermercado") se inspiraron en los viajes que el artista realizó a Nueva York. Bravo recuerda la visita de dos de sus hermanas al departamento en que vivía en esa ciudad: una tarde volvieron de hacer compras con numerosas bolsas y paquetes. El artista estaba fascinado con las formas y las texturas de estos objetos y al poco comenzó a pintarlos. Ha mencionado que estas obras fueron muy importantes para él, ya que significaron la liberación de su trabajo de retratista, por el que se había vuelto tan conocido en Madrid. Obras como "Paquete blanco", de 1967, y otros óleos y pasteles parecidos, son en realidad mucho más que un mero estudio de forma. Mediante estas imágenes el artista introduce en su obra una nota casi surreal de lo desconocido y lo misterioso. Este tipo de representaciones se remonta a los siglos XVII, XVIII y XIX, cuando los artistas en Europa, y posteriormente en América, crearon imágenes en trompe *l'oeil* de objetos como el reverso

de un lienzo o artículos envueltos. Las representaciones de Bravo, no obstante, están desprovistas del sentido literal de estas pinturas. Si bien por un lado sus pinturas de paquetes son descriptivas y precisas, por otro lado penetran en un nivel más profundo, cuestionan los significados y valores de la noción de exactitud o "fidelidad a la naturaleza" en una obra de arte que en el fondo no es más que un pedazo de tela o papel, pintura, las marcas de un lápiz o de un pastel. Este tipo de cuestionamientos filosóficos ha pasado con frecuencia inadvertido a los críticos de su obra. La crítica ha tendido a concentrarse casi exclusivamente en los aspectos formales. Desafortunadamente, un gran número de pintores realistas del siglo XX ha sido ignorado por la comunidad de críticos con tendencia a valorar un tipo de arte más convencional, o un tipo de arte vanguardista que esté más a la "moda". Por muchos motivos puede afirmarse que artistas como Claudio Bravo, o Antonio López García, entre otros, constituyen ejemplos legítimos de las vanguardias, ya que han seguido los dictados de sus propios cánones estéticos y no aquéllos que les imponía la moda. Vistas de esta manera, las pinturas de paquetes de Bravo adquieren una multiplicidad de significados originales que invitan a la reflexión.

Bravo tuvo su primera exposición en Madrid en 1963, y allí continuó exhibiendo a lo largo de los años sesenta. Su primera exposición en Nueva York se realizó en 1970, en la Staempfli Gallery, en Madison Avenue. Ahí expuso por primera vez sus pinturas de paquetes en una muestra de aproximadamente veinte obras, entre las que se contaba también un Autorretrato de gran tamaño, en donde aparecía el artista desnudo emergiendo de un paquete. Con esta atrevida pintura Bravo le rindió un homenaje al "hombre universal" de Leonardo da Vinci. La obra también puede entenderse como signo de maduración artística y del fin de la carrera de retratista. Es significativo que este pronunciamiento de la libertad artística y la independencia de Bravo haya ocurrido en Nueva York, ciudad que ha jugado un papel de gran importancia en su vida y obra. Bravo ha visitado esta ciudad con frecuencia, a pesar de afirmar que la calidad de la luz allí no es lo

suficientemente clara para su trabajo. Dos de los coleccionistas importantes de las obras de Bravo, los doctores Melvin Blake y Frank Purnell, quienes a comienzos de los años sesenta adquirieron algunas de sus creaciones en Madrid, y que han continuado haciéndolo hasta hoy en día, viven en Manhattan. A mediados de los años ochenta, Bravo adquirió un departamento en la parte este de la ciudad de Nueva York, y en 1981 realizó su primera exposición en la Marlborough Gallery, actualmente su representante exclusivo.

Nueva York es un punto fijo dentro de los continuos viajes que Bravo realiza por el mundo. En 1968 pasó seis meses trabajando en las Filipinas, donde ejecutó una serie de retratos de importantes figuras sociales y políticas. A pesar de que su estancia ahí le causó un gran impacto, el artista no podía dedicarse a la pintura como deseaba. La brillantez de la luz del sol borraba todos los colores, salvo los más intensos.

El año 1972 fue uno de los momentos más significativos en su vida y obra; en ese año abandonó España y se trasladó a Tánger. Ahí compró una casa en el distrito de Marshan y se sintió súbitamente libre de las presiones sociales a las que había estado sujeto en Madrid. "En Madrid nunca podía estar solo. Mientras estaba haciendo retratos todos los días tenía una 'casa abierta'. Necesitaba soledad para mí mismo y para mi arte. Pude encontrar esto en Tánger. No conocía a nadie y se trataba de un país nuevo para mí". Su traslado a esa ciudad también significó la incorporación de una serie de temas nuevos en su trabajo. Si bien en Madrid y en Nueva York experimentó con la representación de paquetes y otras imágenes semejantes, su trabajo principal era aún el retrato. Pero sólo tras su traslado a Marruecos su repertorio temático experimentó un cambio drástico. Es importante destacar que Bravo no abandonó definitivamente el arte del retrato. Los retratos marroquíes que ejecutó y continúa ejecutando, no obstante, son de amigos y otras personas conocidas por el artista. Los retratos convencionales que le habían sido encomendados sobre todo en los años setenta, se vuelven

ahora extremadamente raros, aunque cabe apuntar que ha ejecutado retratos de los reyes de España y Marruecos.

"El turbante rojo", de 1972, es un perfecto ejemplo del nuevo tipo de sensibilidad que emerge en la obra de Bravo a raíz de su traslado a Marruecos. Aquí se aprecia una mayor relación entre el artista y el sujeto que en sus retratos anteriores. Aunque no sabemos necesariamente quién es la persona representada, a través de esta imagen podemos intuir algo acerca de su personalidad seria y reservada. Existe una enorme agudeza en este y otros de los retratos que el artista ejecuta a partir de entonces. Los retratos de Bravo de sujetos marroquíes despliegan invariablemente un alto grado de dignidad y nobleza. Los hombres y mujeres representados se caracterizan por una cualidad contemplativa, y en ocasiones por un aire de melancolía. Pocas veces se dirigen hacia el espectador; son objetos de su mirada, pero no le corresponden. Un velo emocional se interpone entre las personas retratadas y el espectador sin que por ello se reduzca la intensidad del poder comunicativo de los sujetos. En ocasiones el velo se vuelve literalmente una estrategia con la cual el artista representa a sus figuras. En la obra de 1987 titulada "El velo", observamos a una mujer cuya cabeza y rostro están cubiertos casi completamente por un velo, dejando entrever solamente los ojos. En "El djellabah verde" (1984), el rostro del que fuera el mayordomo de Bravo en su residencia de Tánger está casi completamente cubierto por la capa tradicional utilizada por los hombres marroquíes. En varias de sus obras con sujetos de ese país, Bravo inevitablemente evoca las tradiciones de los grandes maestros del Renacimiento. En un hermoso dibujo de 1990, "Tres cabezas", vemos a un joven marroquí de medio cuerpo representado en múltiples versiones, cada una de ellas localizada en un ángulo distinto del papel. La delicada aplicación del conté crayón negro, la sanguina, y el sepia nos recuerdan retratos similares ejecutados por artistas que van desde Albrecht Dürer hasta Rafael y Jean-Auguste Ingres. En estos "retratos" nuevos del período post-España notamos además otra estrategia visual con la cual sugerir la figura humana. Estos trabajos de Bravo podrían denominarse "retratos *in absentia*". De la

misma forma en que Vincent Van Gogh evocó la presencia de su amigo Paul Gauguin en su pintura titulada "La silla de Gauguin" al representar un mueble desprovisto de la presencia humana, en varios de sus lienzos Bravo sugiere la presencia humana mostrando únicamente un objeto o prenda de vestir de importancia para una persona que se halla físicamente desplazada de la escena. El lienzo de 1989 titulado "Babouchas" es una obra de pequeño formato, pero de un gran poder sugerente; representa un par de zapatillas marrocanas que evidentemente han sido recién abandonadas por su dueño. La obra de 1979, "Retrato de Antonio Cores" (Museo de Arte Sara Hilden), es un "retrato" de un amigo de Bravo cuya máxima pasión eran los coches de carreras. La pintura consiste en un traje de carreras que cuelga de la pared, unas botas, un casco, unos guantes y otros artefactos de su profesión, todo lo cual evoca misteriosamente la presencia del propietario de estos objetos. Bravo también ha creado varios autorretratos *in absentia*, incluyendo "Botas verdes", de 1992, en donde los pantalones, zapatos, calcetines, jersey y botas sugieren la presencia del artista.

A partir de los años setenta el estudio de Bravo se convierte en el tema de muchas de sus pinturas. Varios de estos trabajos que se titulan sencillamente "Interior del estudio" muestran algún rincón del taller con una pintura montada en un caballete, la silla del artista, y, al fondo, una puerta abierta. La puerta abierta implica, por supuesto, que el pintor acaba de dejar la habitación. Estas representaciones del estudio del artista están estrechamente conectadas con la historia del arte; el origen de este tipo de imágenes puede remontarse a la Edad Media, cuando se representaron por primera vez los entornos de pintores. La conexión más cercana de los cuadros de Bravo, sin embargo, ha de hacerse con obras tales como "Las Meninas" de Velázquez, "El pintor en su estudio" de Vermeer y "El estudio: una alegoría real concerniendo los siete años de mi vida como artista", de Courbet. En efecto, las obras de Bravo evocan asociaciones alegóricas semejantes a las que vemos en las obras de estos maestros, abundantes en referencias a la inspiración divina y el acto sagrado de la creación.

En otras pinturas el taller se vuelve centro de actividades de diferente tipo. Una obra de 1988 titulada "Pintando una pared" muestra una escena con dos hombres jóvenes: uno de ellos se ocupa de aplicar una capa de pintura amarilla a la pared del estudio; su amigo, situado detrás de él, descansa momentáneamente. La enorme cortina que se halla sobre la puerta es el extraordinario estudio de una textura voluminosa, y casi podríamos decir que constituye una tercera presencia. Con esta obra es con la que Bravo más se aproxima al espíritu de ciertos artistas del siglo XIX que combinaban imágenes de trabajo con estudios sutiles de luz y atmósfera. "Pintando una pared" trae a la mente obras impresionistas como "Cepilladores del suelo" de Gustave Caillebotte, e incluso las escenas de estibadores y otros trabajadores pintados por Claude Monet en sus primeros años.

En ocasiones el estudio se transforma en un lugar cuya función trasciende su uso habitual. El lienzo de 1977 titulado "Le Magicien" representa el lugar de trabajo de Bravo; sin embargo, al incluir la presencia de un hombre vestido con una túnica amarilla y un turbante, el artista transforma el taller en un lugar en el que pueden llevarse a cabo experimentos alquímicos y otras empresas mágicas.

En otras obras, el estudio se toma como el punto de partida desde el cual se puede observar el mundo del exterior. "Paisaje", de 1977, muestra un cementerio marroquí cerca de la casa de Bravo en Marshan (a comienzos de los años noventa, Bravo se mudó a una residencia más grande en el Monte Viejo, en las afueras de Tánger). En esta obra el brillante color blanco de las tumbas contrasta notoriamente con los colores de tierra del suelo y las paredes de alrededor. Esta es una de varias escenas similares que se desarrollan en el cementerio. En todas ellas existe un marcado ambiente de meditación. En este ejemplo la yuxtaposición de las tumbas, el cielo y el agua le confiere a la obra un aura de intensa trascendencia.

Uno de los mayores logros de Bravo se da en el campo de la pintura de bodegón. Si bien ciertamente se podrían relacionar los cuadros de piedras dispersas y paquetes envueltos que ejecutó en los años sesenta

con la tradición del bodegón, sus trabajos más conocidos en esta área presentan temas más convencionales: flores, frutas, utensilios y otros objetos de ese estilo. No importa cuán triviales sean los elementos esenciales, ya que estos cuadros inevitablemente encarnan significados y sugerencias que exceden la simple imitación de la realidad. Artistas como Zurbarán, Sánchez Cotán y Van der Hamen ya han sido mencionados como nombres cuyas obras Bravo no solamente estudió, sino también admiró. En naturalezas muertas como "Ajos y col", de 1984, nos percatamos de la destilación de tal admiración. La representación directa de estos objetos en apariencia modestos comprende un estudio sumamente elaborado de luz, volumen y textura. Estos frutos del campo marroquí apuntan tanto a la abundancia de la tierra como a los valores trascendentales de los productos agrícolas. En esta naturaleza muerta en particular, y en realidad, también en las restantes, Bravo concede la misma importancia a todos los objetos representados así como a las superficies sobre las que éstos descansan. Cada elemento pictórico está separado del otro (al igual que en muchos de los bodegones del barroco español); de este modo el espectador puede concentrar su atención en cada detalle. En "Ajos y col" la superficie imperfecta y áspera de la mesa posee incluso una personalidad distintiva. En esta obra, como ocurre con una gran parte de sus naturalezas muertas, existe una absoluta claridad de luz. En cuanto a esto, el artista ha comentado: "Sólo pinto durante el día, nunca durante la noche".

El color no siempre tiene la misma importancia en sus bodegones. En "Naturaleza muerta roja", de 1984, el tono profundo del color magenta de la pared del fondo tiene su eco en los colores de las manzanas, las cerezas, las flores, cajas, pinceles y sustancias en los jarrones. Bravo ha declarado: "Quiero que todos los elementos de mis naturalezas muertas estén en perfecto balance. Con todo, no quiero que parezca que mis composiciones han sido artificialmente construidas". Bravo es un gran coleccionista de objetos de todo tipo, y su casa es prácticamente un museo de lacas japonesas, artículos de marfil de la India, textiles del norte de Africa y esculturas grecorromanas. En sus

naturalezas muertas mezcla estos artefactos de culturas diversas, sin que por ello aluda necesariamente a sus orígenes nacionales; más bien alude a su valor visual inherente. "Cajas" (1986) representa una suntuosa fusión de objetos. En esta y en otras obras existe una armonía arquitectónica en donde los elementos se definen mutuamente, enfatizando las complejidades de espacios sólidos y vacíos. A lo largo de su carrera como pintor de bodegones, Bravo ha yuxtapuesto objetos que en la vida cotidiana no tienen ninguna relación. En "Naturaleza muerta con tubo de pintura" (1983), una caja de laca, una taza de porcelana, una caja de latón y un tubo de pintura comparten el mismo espacio, incongruentemente, con una capa de baño. En una obra de 1993, "Caja de cerillos", un elegante jarrón de cristal y una vasija de plata crean una combinación inusual junto a una caja de cerillos de cartón y una caja para empacar de espuma. Algunas de las naturalezas muertas más recientes de Bravo son ejemplos elocuentes de su reencuentro con Chile y las tradiciones chilenas. La naturaleza muerta con estribos de plata coloniales y una obra de 1992, "Montadura de caballo chilena", son testimonios significativos de la reverencia que el artista le ha rendido a objetos que forman parte integral de la experiencia cultural chilena.

Las naturalezas muertas de Bravo son obras impresionantes por su sensibilidad en el tratamiento de las composiciones y sus enormes cualidades sugerentes. Algunos críticos han objetado el carácter decorativo de estas obras. Al preguntarle si esto lo incomodaba, Bravo respondió: "No, en lo absoluto. Algunas de mis obras son en ocasiones decorativas y no veo nada de malo en ello. Siempre he sido un pintor estético. Si me llaman 'preciosista' o 'super estético' lo considero un halago. Me gustaría elevar el espíritu humano en lugar de degradarlo". Quizá las observaciones más interesantes de Bravo con respecto a sus bodegones puedan resumirse en la siguiente declaración: "Cuando pinto algo deseo definir su verdadera esencia. Quiero pintar cada barra de pan como si se tratara de la esencia y del símbolo de todos los panes".

Las imágenes de Bravo que resultan más enigmáticas para

ciertos sectores del público moderno son sus composiciones religiosas. Algunos se cuestionan si estas obras resultan anacrónicas en nuestra era secular, o si continúan expresando una vitalidad emocional en este período cargado de ansiedad de la historia. Bravo ha subrayado la importancia que para él ha tenido el misticismo. En la soledad de sus entornos marroquíes ha estado en constante contacto con gente para quien el rezo y la comunicación interna con lo divino es una realidad palpable. Su aislamiento de la cultura y el arte occidentales lo ha vuelto más consciente de los valores inefables de la religión, no en el sentido de una institución organizada, sino en el de un retiro espiritual de la vida cotidiana. Bravo también enfatiza el hecho de que sus composiciones religiosas -entre ellas se cuentan algunos de sus lienzos más grandes- no se deben entender simplemente como recreaciones de aquellas escenas pintadas miles de veces antes de que él lo hiciera, desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Elementos de fantasía surreal, incongruencias iconoclastas, yuxtaposiciones blasfemas conscientes, coexisten con elementos sagrados tradicionales en composiciones como la "Tentación de San Antonio" (1984), en donde un joven contemporáneo que lleva audífonos se aproxima al santo, en tanto que en el extremo inferior izquierdo dos patas de gallina desmembradas causan la confusión del espectador. En otros ejemplos, sin embargo, como el extraordinario dibujo "Cristo yacente" (1990), parece que Bravo ha decidido intencionadamente retomar el verdadero pathos de las representaciones tradicionales de esta escena.

Relacionadas a la sensibilidad narrativa que vemos con frecuencia en las obras de Bravo, se cuentan varias ambiciosas pinturas de naturaleza alegórica, como "Vanitas II", de 1992. Basada en "El sueño del caballero" (c. 1660), una obra bien conocida de la pintura española del siglo XVII atribuida a Antonio de Pereda, y que Bravo estudió en la Academia de San Fernando en Madrid. Este cuadro muestra a un ángel y a un hombre joven que duerme rodeado de símbolos de la riqueza terrestre y la vanidad. Aunque por medio de esta obra Bravo rinde homenaje a las tradiciones barrocas, el cuadro se debe

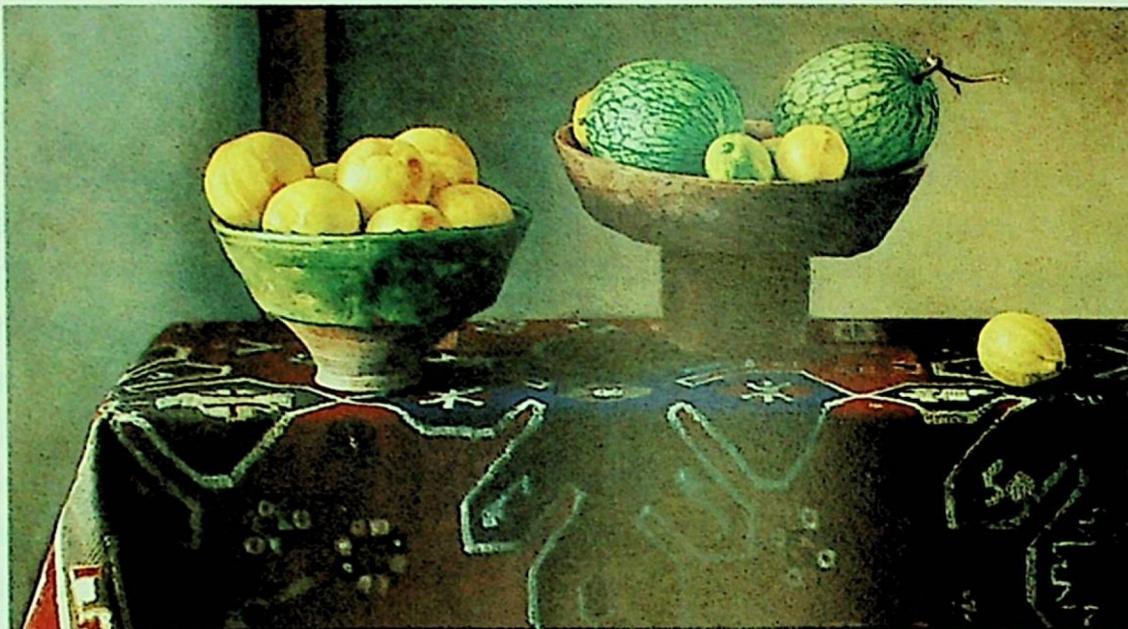
entender asimismo como un ambicioso estudio de gran variedad de elementos del bodegón y de composiciones con figuras.

Claudio Bravo no pretende ser un artista que pertenezca o participe de las tendencias y modas vanguardistas de la actualidad. Es un clásico en todo el sentido de la palabra. Si bien su arte encarna múltiples aspectos de la formalidad académica, no existe nada en su obra de la visión rígida y exánime que tan frecuentemente se asocia con la modalidad académica. Bravo ha minado con extraordinarios resultados la historia del arte de muchas épocas y culturas, pero su arte no se debe definir como un *pastiche* de tradiciones pasadas. Al igual que otros maestros de Latinoamérica, ha asimilado varias de las lecciones del pasado con el fin de crear una forma de expresión estética que le sea propia. Su arte combina destreza técnica con humor, ironía, y, en ocasiones, toques de una idiosincrasia surrealista. Quizás lo más importante es que este artista, un verdadero "visionario de la realidad", posee una interpretación innata de las características de las personas y los objetos, lo cual lo capacita para evocar cualidades que hablan a todos aquellos que miran su arte con sensibilidad e interés.

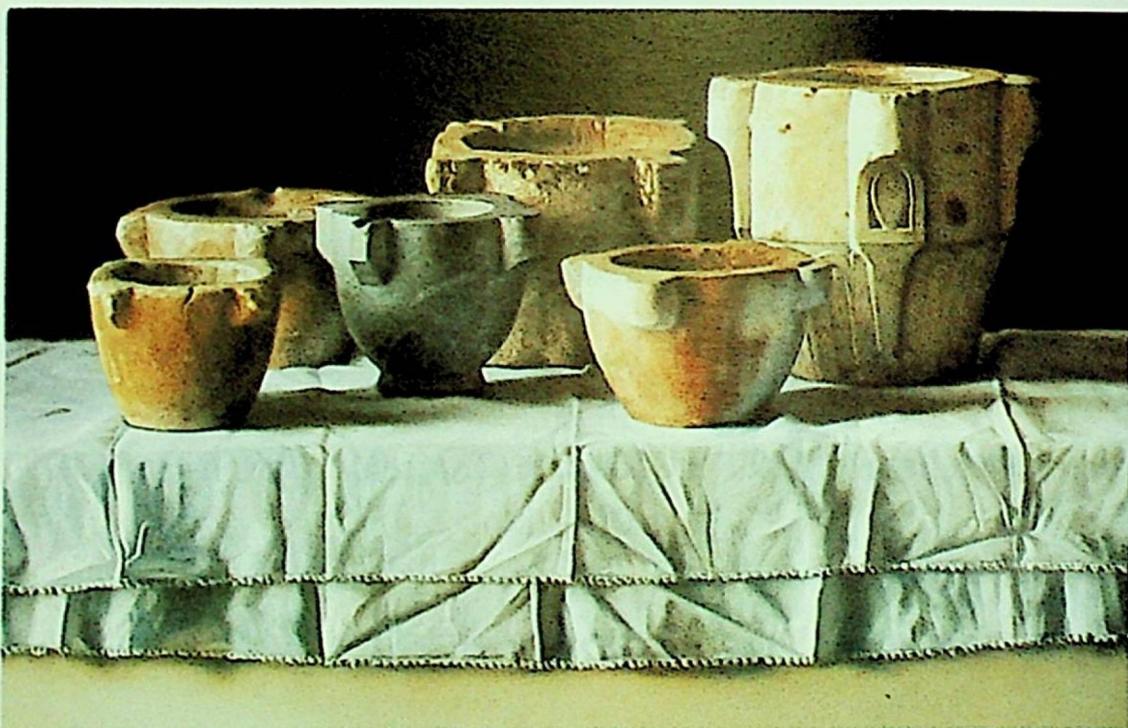


Venus.
1979.

oleo sobre lienzo, 150.5 x 200.3cm. Colección Hugh Halff Jr.



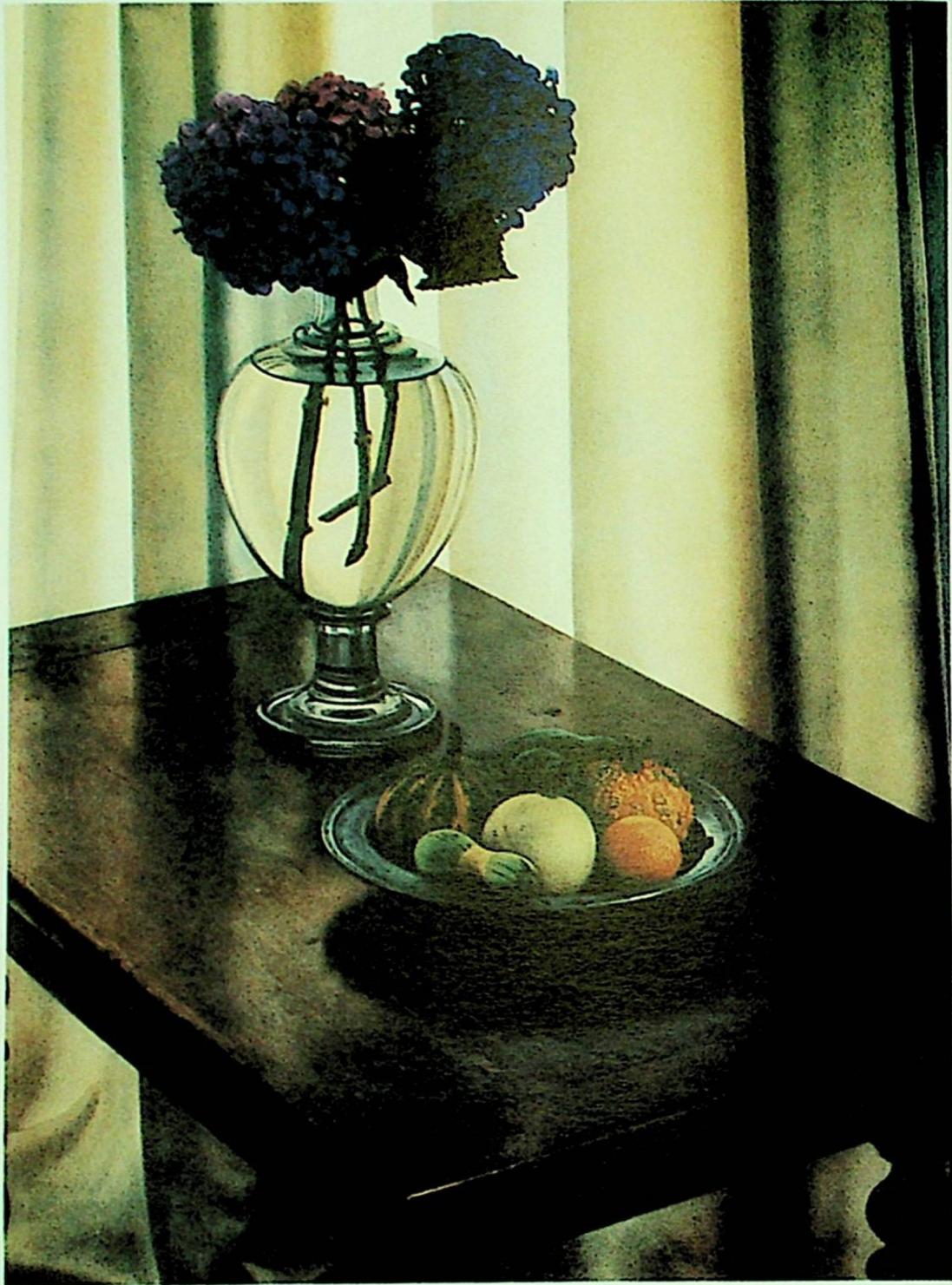
Naturaleza muerta con alfombra persa. 1981. *pastel sobre papel*.
75.2 x 109.4cm. Colección Sr. Pierre Levai.



Morteros. 1982. *Pastel sobre papel*. 59.69 x 75.25cm. Colección particular New York.



Tentación de San Antonio. 1984. *Oleo sobre lienzo 238.8 x 188.9cm.*
Colección Claudio Bravo.



Hortensia azul. 1986. *Pastel sobre papel, 73.7 x 108cm. Colección Nohra Haime. Nueva York.*



Tarde de verano. 1987. *Oleo sobre lienzo 200.03 x 149.86cm.*
Colección particular.



Pintando una pared. 1988. *Oleo sobre lienzo, 200.3 x 150.5cm.*
Colección particular.



Joven marroquina. 1991. *Conté negro sobre papel, 50.2 x 32.1cm.*
Colección particular.



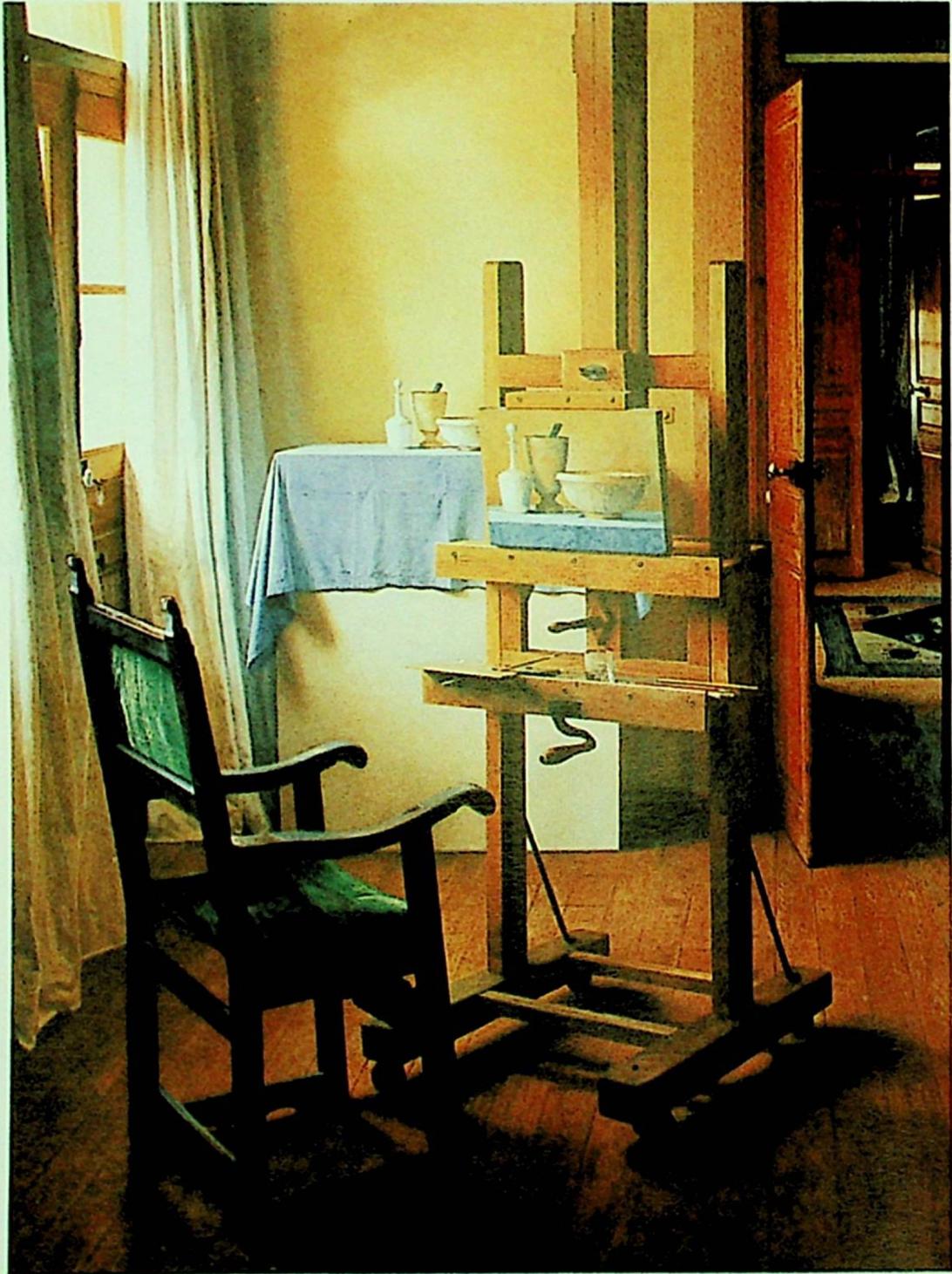
Músico. 1991. *Conté negro y blanco, sanguina y sepia sobre papel*
51.1 x 35.9cm. *Colección particular.*



Vanitas II. 1992. Oleo sobre lienzo, 100.03 x 209.82cm. Colección Felipe Grimberg, Bogotá.



Globo celestial. 1993. Oleo sobre lienzo, 113.67 x 145.75cm. Marlborough Gallery, Nueva York.



Interior del estudio. 1992. *Oleo sobre lienzo, 150 x 120cm.*
Marlborough Gallery. Nueva York.