



Rolando Campos. Retrato de un hombre, 1973. Técnica mixta sobre papel, 36 x 27 cm

La fotografía como fundamento creativo en la pintura de Rolando Campos

Andrés Luque Teruel

Universidad de Sevilla

Resumen: El artículo plantea el procedimiento creativo del pintor Rolando Campos con superposiciones de negativos fotográficos para la obtención de imágenes e incluso espacios desdoblados, método procedente de las vanguardias cubistas que utilizó con distinto sentido y propósitos, madurando con ello un mundo formal propio y autónomo y un lenguaje que lo distinguió en el complejo mundo de la Postmodernidad.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, Vanguardias, Postmodernidad, Últimas tendencias, Pintura sevillana.

Abstract: This article is about creative artistic method of painter Rolando Campos; with double photography negative for make unfold image and space. This method proceed from cubism avant-garde, but de painter use it with proper intention and generate a personal style in the excel Avant-Garde.

Key Words: Contemporary Art, Avant-Garde, Excel Avant-Garde, Present Tendency, Sevillian Painting.

Rolando Campos, uno de los pintores y escultores más interesantes del panorama contemporáneo sevillano del último cuarto del siglo XX, fue un artista inquieto desde la perspectiva de las indagaciones técnicas y el alcance de éstas como modo de expresión en el arte propio de su tiempo. Esas relaciones establecidas entre la creatividad desarrollada en el proceso técnico, entendida ésta como tal, como creatividad en sí y no como simple propósito al servicio de la recreación o interpretación de la imagen, dada o inventada (lo mismo es en el sentido que ahora nos ocupa), y las relaciones plásticas internas que determinan las características de la configuración formal, proyectaron una mentalidad coherente, con la que significó con personalidad en la dimensión estética contemporánea.



Mesa con gallo, 1980. Colección Particular. Técnica mixta sobre tabla, 100 x 81 cm

I POSIBILIDADES CREATIVAS EN EL PROCEDIMIENTO

Para verlo con cierta claridad, sería prudente convenir algunos aspectos fundamentales sobre la naturaleza del Arte, de modo que puedan establecerse consideraciones previas útiles para este caso y el análisis de diversos aspectos de los lenguajes formales modernos y avanzados o derivado de éstos.

El acceso a la naturaleza del Arte, sólo reconocible en la esfera propia de su ser, nos exige, entre otras cosas, el reconocimiento de las relaciones internas que determinan las características de su configuración¹, esto en relación con tres campos, uno establecido previamente, el de los conceptos; el segundo, en el que opera, el de las formas; y el tercero, el de los estilos, al que se proyecta o, mejor dicho, es proyectado². Es imprescindible tener en cuenta la aportación de estos campos interesados en el proceso de ejecución y, en consecuencia, responsables en sus distintos niveles de la configuración de la obra, de su ser. Esto incluye los diversos procedimientos y niveles de ejecución, entendidos a su vez en cualquiera de sus respectivas naturalezas, sean manuales, industriales, visuales, virtuales, etc...

Ese posicionamiento nos lleva a la necesidad de valorar el Ser de la obra de Arte, entendido como el desocultamiento de su esencia³, y, una vez resuelto esto, de aquello que lo define y asume la inevitable carga de sentido⁴. Posicionados así adquiere sentido la propuesta de Ramón Gaya, que identificó la verdadera Naturaleza del Arte con el Ser del Arte, cuya comprensión enfrentó a la artificialidad de la simple identificación estilística y aún más a la relación positivista o interesada de datos, que consideró artificialidad de



Interior I, 1971. Colección Federico Jiménez Ontiveros.
Lápiz sobre papel, 48 x 46 cm

1 ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del Arte; Madrid, Biblioteca de Occidente, 1925. Madrid, Espasa Calpe, 1987, Págs. 61 y sigs. BOZAL, Valeriano: “Prólogo (a la Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética); Madrid, Espasa Calpe, 1987, Págs. 14 y sigs. Éste lo interpretó en el prólogo del siguiente modo: *la realidad es la realidad del cuadro*.

2 KANT, Immanuel: Crítica del Juicio; Edición original 1790. Madrid, Espasa Calpe, 1990, Págs. 98 y sigs. Esto concuerda con la sistematización propuesta por Kant relativa a la organización del conocimiento intelectual, como tal, abstracto, mediante la jerarquía de la esfera sobre el campo y la de éste sobre el territorio en el que es cognoscible.

3 HEIDEGGER, Martin: El origen de la obra de Arte; en Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1988, Págs. 57 y sigs.

4 GADAMER, Hans George: Verdad y Método; Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, Págs. 122 y sigs. GADAMER, Hans George: Estética y Hermenéutica; Madrid, Tecnos, 1996, Págs. 133 y sigs.



Hombre, 1980. Colección de los herederos del artista. Lápiz sobre papel, 100 x 71 cm.JPG

La creatividad técnica es, por lo tanto, una posibilidad avanzada y extrema en la naturaleza del Arte Contemporáneo. Significativa en sí y, en cuanto incide directamente sobre las formas, siendo responsable y protagonista de la configuración de la obra y una parte importante en las relaciones internas que definen su Ser, previa e independiente del estilo. La incidencia de la creatividad técnica es, pues, determinante, en la configuración formal vanguardista.

la crítica⁵. Dilucidándolo estableció parámetros, más o menos discutibles en los términos enunciados; sin embargo, válidos para la afirmación de la certeza de un Ser, de una naturaleza que procede de una esfera compleja en la que rigen los conceptos sobre los condicionantes de la producción, incluidos los relativos a los procedimientos y las experimentaciones y los hallazgos formales.

Es, pues, necesario el acceso a esa naturaleza propia del Arte, de cada obra de Arte en sí misma, a través del proceso de comprensión de ésta, sin el que no sería posible hacerlo. De ese modo, puede afirmarse que la creación artística no es sólo y ni siquiera principalmente una cuestión de estilo, y menos de simples prácticas de taller, siendo estas últimas necesarias y aun imprescindibles en la mayoría de los procedimientos anteriores al siglo XX y en cierto tipo de Arte de ese siglo y el actual.

Teniéndolo en cuenta se puede advertir la posibilidad de una actitud creativa en la aplicación y los resultados de un procedimiento técnico cualquiera, si es que existe aquella. Esa creatividad, resuelta en el medio y responsable en buena medida de la configuración formal, es muy distinta a la estilística, instalada en un territorio en el que proceden con otros afines o no vinculados y dependientes de las decisiones formales previas, a su vez procedentes de la esfera superior regida por los conceptos.

5 GAYA, Ramón: *Naturalidad del Arte (y artificialidad de la crítica)*; Valencia, Editorial Pre-Textos, 1996, Pág. 10 y sigs.



Esperanto, 1978-84. Técnica mixta

II LA CREATIVIDAD TÉCNICA COMO FUNDAMENTO DE LAS RELACIONES INTERNAS EN LA OBRA CONTEMPORÁNEA

Al hablar de la creatividad técnica del artista y la configuración formal vanguardista de la configuración, no lo hacemos de la habilidad en la ejecución de un proceso manual determinado, pretensión virtuosista lícita; mas fuera de lugar en este planteamiento, sino de nuevas aplicaciones en un proceso determinado o no.

La ejecución virtuosa reproduce formas naturales o ideales y, desde la conversión de las Vanguardias Históricas en auténticos clásicos del siglo XX, formas artísticas más o menos predeterminadas, vinculadas a propuestas estéticas que significan en su desarrollo formal. La ejecución creativa, además de eso o ignorándolo y trascendiéndolo, lo mismo es en cuanto a su realidad específica, aporta en sí nuevos cauces de expresión y con ello supera los vínculos estilísticos como un elemento más en las relaciones internas y con idéntica capacidad para aportar emociones estéticas, en este caso inéditas.

La técnica implica un proceso manual y la diferencia entre el virtuosismo y la creatividad está en que la técnica pueda contemplarse o no en sí y como el nuevo elemento que es con significado propio en las relaciones internas⁶. Cuando ello no sucede, el procedimiento manual produce formas que son ofrecidas a la dimensión estética en tres sentidos: la emulación del natural; la idea, la fantasía o la derivación, como modos de superación del modelo predeterminado; y, en ocasiones extremas y poco usuales, el de la alteración radical o la renuncia a cualquier referente. A diferencia de estas posibilidades, cuando el artista utiliza la manualidad como

6 ORS, Eugenio de: Cezanne; Madrid, Aguilar, 1996, Pág. 109 y sigs. Pronto percibió la necesidad de contemplar la revelación de las dificultades y los problemas de la realización.

un elemento más de las relaciones internas, la técnica trasciende la objetivación y, de improviso, queda al descubierto, ofrecida a la contemplación, con un gran margen de sorpresa y, por ello, de capacidad de sugestión.

La naturaleza del procedimiento queda al margen de los estilos y manifiesta una belleza innata. Con ello, se llega a la conciencia de dos dimensiones estéticas en potencia, una fundamentada en el procedimiento, en tanto que tal; y la otra en las propuestas estilísticas. Esto es, una en la configuración y en la forma; la otra en las asociaciones derivadas. Las dos, unidas, formando una sola en acto, acogen la mayor parte del Arte del siglo XX, cuyo principal problema de comprensión es, precisamente, la asimilación de estas dos aportaciones.

Asumiendo la especificidad del ser obra de la obra de Arte en una dimensión estética y exclusiva del siglo XX, es momento de distinguir entre la simple operatividad y la verdadera creatividad técnica. Ésta, aplicada a los procedimientos tradicionales origina nuevos recursos, con los que lo mismo puede servir a la tradición con pretensiones virtuosas, que, en sentido opuesto, puede generar configuraciones innovadoras y capaces de expresar tal condición. De esta manera se explica la existencia de una arte virtuoso, en opinión de Ramón Gaya, un arte artístico; y un arte que innova en todos los sentidos, que denominó arte creativo⁷.

Eso sí, ambos tienen vínculos formales precisos y determinantes, y son ampliamente superados por la creatividad técnica aplicada a nuevos procedimientos. Los fundamentos técnicos inéditos permiten trascender los vínculos estilísticos y el configurar mismo expresa en igualdad de condiciones que el ser configurado. En este caso, el arte creación se eleva a su máxima potencia. En definitiva, no es lo mismo una obra tradicional realizada con un procedimiento tal, que una obra tradicional que responda a técnicas y procesos originales, que una obra de estilo moderno debida planteamientos manuales tradicionales, que una obra de vanguardia configurada con procedimientos tales.

Eso se aprecia por primera vez en las Vanguardias y de modo pleno y sin confusión posible en la escultura cubista de Picasso de inicios de la segunda década del siglo XX. Los ensamblajes con cartones, chapas o tablas, junto con el valor activo del vacío y lo virtual como elementos de la propia configuración determinaron un alcance máximo y nunca visto, con el tiempo, determinantes en la nueva proyección de la Vanguardia como expresión clásica de su tiempo⁸.



Interior II, 1971. Colección Federico Jiménez Ontiveros. Lápiz sobre papel, 46 x 46 cm

7 GAYA, Ramón: Velázquez. Pájaro solitario; Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1984, Págs. 35 y sigs.

8 LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia"; en Norba-Arte, Universidad de Cáceres, 2005. LUQUE TERUEL, Andrés: "Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso"; en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 2007, Págs. 309-365. LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, sistema creativo propio"; en Espacio y Tiempo, Universidad de Sevilla, 2007, Págs. 109-135. LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915; Trocadero, Universidad de Cádiz, 2011, Págs. 213-248.

Sin duda, tal condición, reforzó un punto de partida de máximo interés, previo y determinante para la creación de las formas, con independencia de los estilos.

Son aspectos interesantes para la consideración del Arte de Vanguardia y las expresiones modernas derivadas en la dimensión estética contemporánea, y, por supuesto, para la deducción del alcance de ésta en la esfera común en la que encuentra su campo el Arte Concepto, surgido poco después por medio de Marcel Duchamp.

Hay que tener todo esto en cuenta, sobre todo si valoramos que Fernando Martín Martín advirtió sobre la falta de estudios sobre la obra de Rolando Campos, a quien consideró uno de los artistas sevillanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX⁹. Y eso que ya contaba con textos redactados por José María Moreno Galván, José Hierro, José Gamoneda y García Viñolas, todos en la prensa madrileña. Lo hizo en el mismo medio en el que se dieron a conocer importantes estudios de Juan Bosco Díaz Urmeneta, Francisco J Cornejo, Nino Gañán, Mercedes Espiau, Luis Martínez Montiel y Luis Ribera. En ese momento pudo advertirse por primera vez la singularidad de las duplicaciones en las imágenes del artista, o, más que advertirse, pudieron dilucidarse con criterio los fundamentos y el alcance que tuvieron.

III LA FOTOGRAFÍA COMO BASE DEL PROCESO EN LA CONCEPCIÓN DE LA IMAGEN

Al aficionado al Arte con cierta formación y, no digamos, a las personas cultas y a los expertos, no deja de sorprender la continua negación de los sectores más conservadores de los procedimientos novedosos e inéditos o simplemente distintos a la mentalidad en la que se han formado. Esa negativa, inmediata, irreflexiva, todavía activa, no sólo niega una de las características más significativas y con mayor alcance del Arte Contemporáneo, sino que, lo que es mucho peor, limita e impide el acceso al Ser de la obra de Arte a través de sus relaciones internas.

La ignorancia y la incompreensión se dan la mano y, como advirtió José Ortega y Gasset hace tiempo, el rechazo a los nuevos procedimientos, en definitiva al nuevo Arte en concepto y forma es debido a la necesidad de reafirmación de los puntos de vista impulsivos conservadores ante aquello que no comprenden. Ésta fue su conclusión¹⁰:

Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra.

Uno de los procedimientos que ha causado más rechazo en esos sectores conservadores y en numerosas personas capaces de opinar, incluso en público, pese a su deficiente formación artística y estética, ha sido el de la fotografía, tanto como apoyo o referencia para la aplicación de un procedimiento, como sobre todo su uso como medio directo de reproducción o referencia a escala y más aún como integrante en sí misma de la

9 MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; en AAVV: Pintores de Sevilla. 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Pág. LVI y sigs. RIBERA, Luis: “Rolando Campos. Aventura estética”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007. MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Rolando Campos o la voluntad de experimentar”; en Las miradas de Rolando; Op. Cit. Págs. 195 y 196.

10 ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del Arte, Op. Cit. Pág. 50.

nueva configuración artística. Es una situación injusta que ha llevado al menosprecio de obras con un gran valor plástico y otras de acreditado interés por su carga de sentido.

La fotografía es un medio creativo como otro cualquiera y tiene un peso específico en la Historia del Arte Contemporáneo; y, dado el caso, es además un elemento tan válido como otro cualquiera como soporte o material para la creación de otra obra de arte distinta. En ese caso, la técnica mixta ofrece una gran cantidad de posibilidades plásticas. Vayamos por partes, en cuanto al valor histórico de la fotografía como procedimiento de apoyo no hay dudas del aprovechamiento de los principios de la reproducción de imágenes ofrecido por las cámaras oscuras renacentistas, utilizadas por los teóricos italianos, Brunelleschi o después Piero de la Francesca, por ejemplo, y por Alberto Durero en Alemania; y tampoco de su posterior valor en los pintores barrocos de los siglos XVII y XVIII y como referencia del instante captado en el impresionismo francés del último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX. Tampoco puede obviarse su aportación como medio auxiliar para la construcción proporcional en las distintas tendencias figurativas, incluidas las más conservadoras desde las primeras fechas indicadas.

Rolando Campo, consciente de todo ello, utilizó los procedimientos fotográficos como referentes y medios creativos en sí, por cuanto pudieron aportarle los efectos de vibración óptica obtenidos de las superposiciones de negativos. La originalidad de ese procedimiento y su trasunto en imágenes dibujadas, grabadas o pintadas, muchas veces con técnicas mixtas que le proporcionan un extraordinario interés, adquiere distintas categorías según lo consideremos, una fundamental como rasgo morfológico propio que lo caracteriza y distingue como artista avanzado de su tiempo.

Francisco J. Cornejo valoró la importancia de la utilización de los negativos fotográficos superpuestos y de la inversión de los espacios que estos determinaban en la obra de Rolando Campos¹¹. Según expuso, la superposición de dos o más negativos originaba una imagen singular y vibrante, responsable de la configuración de grupos sugerentes en los que eran constantes las modificaciones y las variantes. Además, interpretó la combinación de recursos técnicos como un medio de orientación onírica, que habríamos de admitir como medio de recreación de una realidad virtual; y vio como un factor primordial el predominio del dibujo sobre el color y el carácter monocromo con fuertes contrastes lumínicos, y, en consecuencia, la distorsión de los cuerpos y la reducción de los rostros a máscaras como consecuencia de la intervención aleatoria y personal de una serie de factores.

Para Juan Bosco Díaz Urmeneta, esos desdoblamientos propiciados por la superposición de negativos tienen una carga de sentido determinante como símbolo del tiempo retenido, como la interpretación personal de un instante de la mirada sobre la secuencia y, con ello, como manifestación de una fuerte expresión emocional, que relacionó con la conciencia y la memoria festiva¹².

Más allá de esos condicionantes estéticos, es necesario el análisis del procedimiento como medio creativo en sí, de los propósitos de Rolando Campos desde la doble perspectiva de las novedades transmitidas en el proceso y la indagación formal consecuente, por ese motivo inédita, personal. Eso lo llevó a establecer los resultados plásticos del proceso reflexivo y creativo contemporáneo, vanguardista, transgresor.

Antes debemos tener en cuenta algunas categorías. La primera e ineludible, propuesta por Luis F. Martínez Montiel, el realismo como punto de partida, que dicho autor interpretó como un medio expresivo que le permi-

11 CORNEJO, Francisco J: “Los esperpentos de Rolando Campos”; Op. Cit. Págs. 80-81.

12 DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Un aprendizaje continuo y muy personal”; Op. Cit. Pág. 18.

tió expresar de modo sutil su inconformismo con la realidad social que le tocó vivir¹³. De ese modo, lo que realmente propuso es que Rolando Campos pintaba ideas volcadas en la presencia de imágenes reales, esto es, que hacía una pintura conceptual y no simplemente descriptiva¹⁴. De esa manera, el concepto adquiriría un rango superior al narrativo en el que pudiese apoyarse. Eso implica, como bien indicó, al proceso de elaboración en la definición creativa de la configuración, pues éste fundamenta en sí mismo las relaciones establecidas entre los elementos descriptivos y las derivaciones abstractas que pudiesen surgir en tales relaciones¹⁵. Tal dualidad permite identificar las formas del natural y las imaginarias derivadas con las aportaciones del singular proceso que la desdobra. La ambigüedad y doble valor está signado, por lo tanto, por la superposición de negativos como origen de la imagen pictórica que estudiamos, a veces mediante proyecciones¹⁶.



Camisa, 1970. Colección Particular. Técnica mixta sobre papel, 45 x 32 cm

Es muy significativo que Luis F. Martínez Montiel coincidiese con Fernando Martín Martín y Mercedes Espiau en el reconocimiento de Rolando Campos como pintor realista, muy sobrio y, al mismo tiempo, y debido al proceso que estudiamos, alternativo. Los tres coincidieron también en la asimilación por parte de Rolando Campo de determinados hallazgos cubistas como medio con el que llegó a la consideración de los fundamentos artísticos de las imágenes desdobladas. Con esto dedujeron una personalidad artística con dos facetas bien diferenciadas.

Veamos la primera posibilidad en el dibujo *Camisa*, fechado en 1970, la prenda clavada en la pared ocupa la superficie del lienzo y se proyecta desde ese primer plano como la única realidad del cuadro. A Rolando Campos no le importaron aquí ni cuestiones estilísticas ni siquiera una estética concreta, sino el ofrecimiento directo de la prenda, las características del corte femenino de ésta, las propiedades del tejido con sus des-

13 MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F: “Una línea sin fin. Rolando dibuja”; en las miradas de Rolando; Op. Cit. Pág. 132.

14 MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F: “Una línea sin fin. Rolando dibuja”; en las miradas de Rolando; Op. Cit. Pág. 133.

15 MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F: “Una línea sin fin. Rolando dibuja”; en las miradas de Rolando; Op. Cit. Pág. 133. Espiau, Mercedes: “La(s) mirada(s) de Rolando; Op. Cit. Págs. 214 y 215.

16 CORNEJO, Francisco J: “Los Esperpentos de Rolando Campos”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Op. Cit. Pág. 81. ESPIAU, Mercedes: “La(s) mirada(s) de Rolando; Op. Cit. Pág. 213.

plazamientos y las luces y sombras que se proyectan en las ondulaciones y caídas de las superficies textiles. Desechó cualquier intento narrativo que no fuese el ofrecimiento de una realidad que pudiera proyectarse en un plano simbólico en relación con la propietaria de la camisa, criterio con el que fundamentó una revisión moderna y muy interesante de la interpretación figurativa del natural, en lo que nos concierne desde el punto de vista del procedimiento técnico con un enfoque centrado en la direccionalidad y la volumetría definida regidas por un rayo central de visión. Uno sólo y, por lo tanto, una sola imagen, definida, cierta, directa en el plano visual.

Convenido esto, podemos ver las diferencias de los dos procedimientos y sus repercusiones estéticas analizando *Autorretrato con Diego*, una de las primeras obras en las que Rolando Campos desdobló los volúmenes con ese procedimiento tan peculiar y personal, en el año 1972, junto a otras señaladas por Juan Bosco Díaz Urmeneta, caso de *Pareja y Nazareno I*, en 1972; *Tres figuras, Nazareno II, Retrato de Laura, Retrato de Miguel, Retrato, Retrato de Hombre*, en 1973; y *Hombre y Olivo azul*, en 1974. En todas estas obras recurrió a las técnicas mixtas y desdobló las imágenes con distinto grado de intensidad, lo que produjo vibraciones que desenfocaron el objeto de la representación. A veces, las fusiones mediante negativos lo llevaron a complicar la cuestión, pues el método le permitió superponer espacios interiores sobre exteriores, como se observa en el *Retrato de Laura* y en *Espacio Interior I*. La fusión es doble en esos casos, pues no afecta sólo a los volúmenes sino también a los ámbitos que los contienen y en los que se expresan.



Pareja, 1972. Colección Particular. Técnica mixta sobre papel, 50 x 50 cm

Las imágenes se revelan así de modo simultáneo, generando un lenguaje inquietante y un tanto experimental. Esto debe considerarse en su justa medida, pues Rolando Campos no procedió con criterios estilísticos sobre los principios de la vanguardia cubista creada por Picasso y desarrollada por el mismo y George Braque, y tampoco buscó vínculos de ningún tipo con ellos o con artistas de ese contexto vinculados con los desarrollos fotográficos, como Fernand Léger o Marcel Duchamp, sino procedió sobre referentes tomados de los recursos previos como medio para generar un procedimiento que le permitió desarrollar una morfología propia y postmoderna.

El nivel que alcanzó la experimentación puede verse *Miguelito y Rolando grupo*, del año 1973. En esta composición, las figuras no están desdobladas como en las obras anteriores, sino tratadas a modo de siluetas naturales, que se desdoblán levemente produciendo el efecto de su propia sombra. La ambigüedad entra aquí en contacto con las fusiones surrealistas interesadas en los cambios de identidad¹⁷. Tampoco intentó acercarse a dicho movimiento artístico, sólo es un afortunado paralelismo y, a lo máximo, comparten un cierto sentido fantástico aumentado por las bolsas que cubren las cabezas de los tres hombres. El revelado fotográfico jugó un papel importante en ese efecto.

El sistema de Rolando Campos se manifestó con especial creatividad en la serie de dibujos y pinturas con técnicas mixtas titulada *Esperpento*, iniciada en 1978 y desarrollada en ocho obras hasta 1984. La clave estuvo en el equilibrio que mantuvo con los demás elementos de las composiciones, tomados del natural con la misma sobriedad. En el primer dibujo ya estableció las pautas compositivas de una escena descriptiva sobre el descanso de los actores en una interpretación dramática en el espacio del antiguo Cine Rocío de Triana¹⁸. Representó un momento íntimo en el que un niño se dirige a un arlequín ante la mirada cómplice y tierna de una actriz. Las superposiciones fotográficas le ofrecieron el desdoblamiento de estos tres personajes, cuyas siluetas producen un efecto de vibración que centra y descentra la mirada del espectador a la vez y según los casos. El descentramiento de la identidad visual de cada uno produce un efecto contrario.

Rolando Campos, ajeno a la complacencia y capaz de negar las propiedades innatas del volumen, no se quedó en la simple adopción ni en la reinterpretación del cubismo; es más, ni su obra anterior ni las técnicas mixtas de estos *Esperpentos* son obras cubistas ni mantienen similitudes ni contactos con dicho movimiento artístico. El procedimiento sí, son cosas distintas, pues como medio para configuraciones que proceden de un concepto plástico distinto produce obras particulares que apenas o nada tienen que ver. La sobriedad del espacio y el naturalismo de los demás elementos de la composición aportan caracteres fundamentales que lo vinculan con la realidad y el naturalismo y aumentan el contraste establecido en la misma dualidad de las figuras desdobladas. Juan Bosco Díaz Urmeneta dilucidó la cuestión con su maestría habitual calificándolas como pinturas de invención y reflexión, y no simples réplicas de modelos.

Esa invención, cierta, entendida como establecimiento de relaciones plásticas internas debidas a la creatividad del artista, determina la proyección formal autónoma y alejada de los meros ejercicios de estilo que lo hubiesen ubicado en el campo de un movimiento artístico u otro. La creatividad es doble, primero en el ámbito del procedimiento técnico; a la vez en cuanto grafismo morfológico que lo distingue de los demás pintores de

17 BISCHOFF, Ulrich: Max Ernst; Colonia, Benedikt Taschen, 1991, Págs. 23-46. DESCHARNES, Robert; y NÉRET, Gilles: Salvador Dalí; Colonia; Benedikt Taschen, 1990, Págs. 140. MADDON, Conroy: Salvador Dalí; Benedikt Taschen, 1990, Págs. 54 a 61. Las llamó configuraciones ambiguas, cuya percepción depende de los poderes de la mente.

18 MORENO GALVÁN, José María: "Rolando Campos"; en Triunfo, Madrid, 4 de febrero de 1978. EL PÁJARO DE BENÍN 3 (2018), págs. 56-71. ISSN 2530-9536

su época.

Puede verse en la serie *Esperpento*, en todos ellos hay dos grupos, uno reducido a una sola figura, sea una mujer o un arlequín, interaccionando con un niño; el otro, con las demás figuras, agrupadas o dispersas por el espacio interior que los acoge a todos. El contraste es muy acusado entre las figuras que mantienen las propiedades naturales y las desdobladas que de ese modo lo trascienden y fundamentan el sentido de la invención. Éstas acaparan así la atención visual y con la interacción de espejos y distintas entradas de luces desde ventanas interiores se presentan como protagonistas de la composición.



Retrato de un hombre, 1973. Colección de los herederos del artista. Técnica mixta sobre papel, 36 x 27 cm

IV CONCLUSIONES SOBRE UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN COHERENTE

De todo esto pueden extraerse varias conclusiones, en primer lugar la certeza de una personalidad creativa muy personal, debida a conceptos propios y desarrollos formales consecuentes. Al operar desde el primer nivel creativo, el del concepto previo a cualquier decisión material, técnica o formal, su posicionamiento es intelectual y personal y eso asegura una proyección en esa segunda esfera creativa novedosa y actual. Esto explica la carga de sentido tan distinta con la que utilizó el procedimiento de los negativos fotográficos desdoblados y el desapego estilístico con las vanguardias cubistas de las que pudo tomarlo (o no).

Rolando Campos se movió con singular fortuna entre los parámetros naturalistas de sus primeras obras y los fundamentos que mantuvo de éste hasta finales de los años ochenta con la culminación de la primera serie con el título *Esperpento*, y el inquietante sentido sugerente aportado por los desdoblamientos de las figuras o de determinadas de éstas en las composiciones con mayor número de componentes. Así, puede obtenerse como segunda conclusión que la técnica no fue para Rolando Campos un medio para llegar a la definición de sus composiciones, sino un agente creativo en sí mismo, como tal activo en las relaciones internas que determinan las configuraciones. La creatividad técnica jugó un importante papel en sus técnicas mixtas y en ello destacaron sobremanera sus superposiciones de negativos fotográficos como medio para la configuración de formas inéditas.

En función de ello, puede concluirse en tercer lugar que tales superposiciones de negativos como método eficaz para desdoblar las figuras y proponer imágenes y espacios sugerentes, ambiguos, inquietantes, constituyen un grafismo morfológico que lo define y diferencia de cualquier otro artista, tanto de las Vanguardias Históricas como de la postmodernidad que le corresponde.

No puede obviarse que Rolando Campos no utilizó para ello la fuerza expresiva del color. Ésa es la cuarta conclusión, los tonos monocromáticos y una cierta tendencia a los sepías le permitieron desdoblar y fundir a la vez las siluetas. El color, presente en determinados matices, en sombras o reflejos concretos, tuvo un valor complementario, muy sutil y eficaz a la vez; mas secundario respecto de los desdoblamientos que aquí estudiamos.

La quinta conclusión, que se desprende de las anteriores, es que Rolando Campos maduró un estilo propio y muy personal, fundamentado en un campo teórico que le pertenece y del que proceden técnicas y formas inéditas. Su triple relación con los naturalismos, los desdoblamientos y solapamientos cubistas y las fantásticas fusiones visuales surrealistas, y, a la vez, su independencia formal y estilística de tales referencias, le proporcionan una acusada personalidad y el correspondiente valor. En esto debe distinguirse un nuevo interés por la vanguardia cubista y un sentido de la abstracción determinante en obras posteriores a 1990.

BIBLIOGRAFÍA

- BISCHOFF, Ulrich: Max Ernst; Colonia, Benedikt Taschen, 1991.
- BOZAL, Valeriano: “Prólogo (a la Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética); Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- CORNEJO, Francisco J: “Los esperpentos de Rolando Campos”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- DESCHARNES, Robert; y NÉRET, Gilles: Salvador Dalí; Colonia; Benedikt Taschen, 1990.
- DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Un aprendizaje continuo y muy personal”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- ESPIAU, Mercedes: “La(s) mirada(s) de Rolando; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- GADAMER, Hans George: Verdad y Método; Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.v
- GADAMER, Hans George: Estética y Hermenéutica; Madrid, Tecnos, 1996.
- GAYA, Ramón: Velázquez. Pájaro solitario; Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1984.
- GAYA, Ramón: Naturalidad del Arte (y artificialidad de la crítica); Valencia, Editorial Pre-Textos, 1996.
- HEIDEGGER, Martín: El origen de la obra de Arte; en Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1988.
- KANT, Inmanuel: Crítica del Juicio; Edición original 1790. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia”; en Norba-Arte, Universidad de Cáceres, 2005.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”; en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, sistema creativo propio”; en Espacio y Tiempo, Universidad de Sevilla, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915; Trocadero, Universidad de Cádiz, 2011.
- MADDOX, Conroy: Salvador Dalí; Benedikt Taschen, 1990.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; en AAVV: Pintores de Sevilla. 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Rolando Campos o la voluntad de experimentar”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.

- MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F: “Una línea sin fin. Rolando dibuja”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- MORENO GALVÁN, José María: “Rolando Campos”; en Triunfo, Madrid, 4 de febrero de 1978.
- ORS, Eugenio de: Cezanne; Madrid, Aguilar, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del Arte; Madrid, Biblioteca de Occidente, 1925. Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- RIBERA, Luis: “Rolando Campos. Aventura estética”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.