

Reflections

From Van Eyck
to Magritte

Reflejos

De Van Eyck
a Magritte

Jan van Eyck
Díptico de la Anunciación:
El arcángel san Gabriel (detalle)
Annunciation Diptych:
The Archangel Gabriel (detail)
c. 1433-1435

Museo Thyssen-Bornemisza
Paseo del Prado, 8
28014 Madrid

Información Information
mtb@museothyssen.org
www.museothyssen.org

Servicio de atención al visitante
Visitor Information Service
Tel.: +34 902 760 511

Edita Edition
Museo Thyssen-Bornemisza

Comisaria Curator
Marta Ruiz del Árbol

Diseño gráfico Graphic Design
Sánchez/Lacasta
Adela Morán

Traducción Translation
Michael Agnew

Preimpresión
Colour Separation
Lucam

Impresión Printing
Brizzolis

Créditos fotográficos
Photographic Credits
Hélène Desplechin
José Loren

René Magritte
La Clef des champs (detalle)
La Clef des champs (detail)
1936



Reflections

From Van Eyck
to Magritte

Sala de exposiciones Contexto. Primera planta
Acceso desde el hall central
Context exhibition galleries. First floor
Direct access from the main hall

Entrada gratuita
Free admission

< Miradas cruzadas > 6 < Exchanging Gazes >

Reflejos

De Van Eyck
a Magritte

Marta Ruiz del Árbol

Nueva instalación de las Colecciones
New display of the Collections

10 / 06 > 15 / 09 / 2013

«Ahí está el cuarto que se ve al otro lado del espejo y que es completamente igual a nuestro salón, sólo que con todas las cosas dispuestas a la inversa», decía Alicia al comienzo de *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. «Sus libros –continuaba– se parecen a los nuestros, pero tienen las palabras escritas al revés: y eso lo sé porque una vez puse uno de los nuestros ante el espejo y entonces los del otro cuarto me mostraron uno de los suyos.» La célebre protagonista de la obra de Lewis Carroll daba voz con estas palabras a nuestra fascinación ante el fenómeno del reflejo, una magnética atracción que, desde hace siglos, también ha atrapado a los artistas.

El ser humano siente el encanto del espejo durante los primeros meses de su vida. Enfrentado a su imagen, el niño se hace consciente de su propia existencia y construye su identidad de sujeto, en un proceso que Jacques Lacan denominó el «estadio del espejo». A partir de entonces, como si de un nuevo Narciso se tratase, no podrá resistirse a la contemplación de su propio reflejo. Cristales, superficies metálicas o, por supuesto, el agua, llamarán su atención en un ejercicio que pone de manifiesto el deseo de observarnos al mismo tiempo que confirma nuestra alteridad. El espejo refleja a la inversa aquello que vemos y, sin embargo, siempre despierta la turbia sensación de estar escondiendo algo.

Como Alicia, que se sumerge en el otro lado del espejo, los pintores reunidos en <Miradas cruzadas 6> nos adentran en los misteriosos mundos que revelan los reflejos. Más allá de su utilización como recurso iconográfico, imagen de vanidad y lujuria o de valores absolutos como la verdad, la sabiduría o la pureza, en esta ocasión pretendemos centrarnos principalmente en su utilización como reflexión sobre la propia representación pictórica y sobre los límites del cuadro.

“There’s the room you can see through the glass – that’s just the same as our drawing-room, only the things go the other way,” Alice explains to her pet kitten at the beginning of *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. “The books are something like our books, only the words go the wrong way; I know that, because I’ve held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room.” The famous main character of Lewis Carroll’s book thus gives voice to our fascination with the phenomenon of the reflection, a kind of magnetic attraction that for centuries has also enthralled artists.

Human beings feel the enchantment of the mirror in the early months of life. Confronted with its image, the infant becomes aware of its own existence and begins to construct its identity as a subject, in a process that Jacques Lacan designated the “mirror stage.” From that point on, like a Narcissus *redivivus*, the child cannot resist contemplating its own reflection. Glass or metallic surfaces and, of course, water will attract the child’s attention in a process that both reveals our desire to observe ourselves at the same time that it confirms our fundamental alterity, our otherness. The mirror reflects everything we see in reverse, and yet it awakens a dark sense that it is also somehow hiding something.

Like Alice, who immerses herself in the world beyond the mirror’s surface, the painters brought together in the sixth display of <Exchanging Gazes> series, carry us over into the mysterious world revealed by reflections. Going beyond the iconographic commonplace according to which mirrors are deployed as images of vanity or lust, or as symbols of absolute values like truth, wisdom, or purity, on this occasion we aim to focus principally on these artists’ use of such motifs as a way of self-reflexively examining pictorial representation and the painting’s limits.

Más allá del cuadro

Durante siglos, la pintura occidental aspiró a superar su carácter plano, pero fue especialmente desde el Renacimiento cuando el intento de simular la tridimensionalidad física se convirtió en una de las principales aspiraciones de los pintores. Para muchos artistas, el uso de los reflejos en sus obras fue la herramienta más refinada que utilizaron en esta lucha contra la naturaleza plana del soporte pictórico.

El *Díptico de la Anunciación* de Jan van Eyck, fechado hacia 1433-1435, es uno de los mejores y más tempranos ejemplos de la perfección ilusionista a la que llegó el oficio pictórico en Flandes durante el siglo xv. Toda la obra es un maravilloso ejercicio de

Beyond the painting

For centuries, Western painting aspired to overcome planarity, but it was above all beginning in the Renaissance that the attempt to simulate the three dimensions of the physical world became one of painters' preeminent ambitions. For many artists, the use of reflections in their works was the most refined tool in their struggle against the two-dimensional nature of the supports on which they painted.

Jan van Eyck's *Annunciation Diptych*, dated to around 1433–35, is one of the earliest and finest examples of the degree of perfection attained by the painterly craft as it developed in fifteenth-century Flanders. The entire work is a marvel in the artist's mastery



Jan van Eyck

*Díptico de la Anunciación:
El arcángel san Gabriel
Annunciation Diptych:
The Archangel Gabriel
c. 1433-1435*

Óleo sobre tabla Oil on panel
38,8 x 23,2 cm
Museo Thyssen-Bornemisza



*Díptico de la Anunciación:
La Virgen María
Annunciation Diptych:
The Virgin Mary
c. 1433-1435*

Óleo sobre tabla Oil on panel
39 x 24 cm
Museo Thyssen-Bornemisza

maestría donde el artista utiliza técnicas de trampantojo para conseguir que las figuras parezcan sobresalir del marco que las acoge. La técnica de la grisalla, que imita la escultura, se pone al servicio de este fin junto al uso de las sombras y, por supuesto, de los reflejos. Van Eyck ha situado al arcángel san Gabriel y la Virgen ante una superficie pulida que actúa como espejo de aquellas partes de sus cuerpos que quedarían fuera de nuestro campo de visión. De esta forma vemos los pliegues traseros de sus túnicas o su cabellera ondulante. El reflejo contribuye a la perfección de la ficción, ofreciéndonos varios aspectos de la escena, de manera que podemos disfrutar de una visión casi completa de las simuladas esculturas, sin necesidad de rodearlas. El artista, en lo que se ha considerado un intento de demostración de la superioridad de la pintura sobre la escultura, muestra al espectador todo aquello que puede desear: verso y reverso, todo lo que esconde el otro lado.

Frente al maestro flamenco del siglo xv y sus contemporáneos, que confiaban plenamente en su capacidad para aprehender la realidad y trasladarla al cuadro con sus pinceles, el belga René Magritte, quinientos años más tarde, cuestiona en sus lienzos la verdad de esa percepción. El pintor surrealista se sirve de la tradición pictórica ilusionista, iniciada precisamente por Van Eyck, pero con el objetivo de subvertir la idea de la pintura como un reflejo verdadero del mundo real. Nos encontramos, por tanto, con dos ejemplos paradigmáticos que muestran el principio y el fin de una tradición.

En *La Clef des champs* de 1936, Magritte nos sitúa ante una ventana, metáfora por antonomasia del cuadro desde el Renacimiento, a través de la que vemos un plácido paisaje. Algún objeto del exterior acaba de impactar contra su cristal y lo ha roto en varios trozos. Hasta ahí todo ocupa el lugar que le corresponde. Sin embargo, cuando nuestra visión se detiene en los pedazos

of *tromp-l'oeil* techniques that seem to make the figures emerge out of the frame surrounding them. The grisaille, which serves to imitate sculpture, is brought to bear in order to achieve these effects, along with the use of shadow and, of course, reflections. Van Eyck has placed the archangel Gabriel and the Virgin before a polished surface that acts as a mirror for those parts of their bodies that would stand outside our field of vision. Thus, we can observe the folds in their tunics behind them, or the curls in their flowing hair. The reflection contributes to the perfection of the fiction, offering us various aspects of the scene, such that we can enjoy an almost complete view of the simulated sculptures, without having to walk around them. The artist, in what has been interpreted as a demonstration of the superiority of painting over sculpture, reveals to the viewer everything we might wish: front and back, everything that is hidden on the other side.

In contrast to the Flemish master from the fifteenth century and his contemporaries, who fully confided in their ability to apprehend reality and translate it onto the painted surface with their brushes, the Belgian René Magritte, five hundred years later, questions the veracity of perception itself in his canvases. The Surrealist painter makes use of the illusionistic tradition in painting, initiated precisely by Van Eyck, but with the objective of subverting the idea of the painting as a true reflection of the real world. With these two artists, then, we find ourselves contemplating two paradigmatic examples of the beginning and the end of a tradition.

In *La Clef des champs*, from 1936, Magritte places us before a window (the metaphor par excellence for the painting itself since the Renaissance), beyond which we can contemplate a peaceful landscape. Some object or other from outside has just struck the glass, breaking it into several pieces. Up to this point, everything is in its proper place. When our gaze lowers to examine the fallen

caídos, observamos que aún reflejan fragmentos del paisaje que seguimos viendo a través del vano. El reflejo es precisamente el elemento que convierte el lienzo en un enigma visual que nos perturba. Como el cristal, la pintura «se ha roto», ha abandonado su papel de reflejo de lo visible y se ha convertido en el instrumento del artista para demostrar la ambivalencia de realidad y ficción. Porque, ¿quién nos garantiza ahora que el paisaje que vemos a través de la ventana es auténtico?

pieces, however, we notice that they continue to “reflect” fragments of the landscape we can still see through the opening of the window. These reflections are precisely the element that turns the canvas into a perturbing visual enigma. Like the pane of glass, the painting has “broken”: It has abandoned its traditional role as a reflection of the visible and has become the artist’s instrument for demonstrating the ambivalence of both reality and fiction. For, after all, who can now guarantee that the scene we gaze at through the window is real?

René Magritte

La Clef des champs

La Clef des champs

1936

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

80 x 60 cm

Museo Thyssen-Bornemisza





Narciso y su reflejo como origen de la pintura

Fue Leon Battista Alberti, en su tratado *De Pictura* de 1435, el que narró la historia del bello Narciso, que al inclinarse a beber en una fuente contempló su imagen y se enamoró de ella, y la relacionó con la invención del arte pictórico. El gran teórico italiano se preguntaba: «¿Es otra cosa la pintura que abrazar así la superficie de una fuente?». Después de Alberti, otros tratadistas, entre los que destaca Leonardo da Vinci, suscribirían esta concepción de la pintura como espejo de la realidad.

En un contexto artístico y teórico que defendía que la pintura era en sí misma un espejo, la aparición de los espejos en los lienzos estuvo ligada frecuentemente a una preocupación metapic-



Peter Paul Rubens

Venus y Cupido
Venus and Cupid
c. 1606-1611

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
137 x 111 cm
Museo Thyssen-
Bornemisza

Narcissus and his reflection as the origin of painting

It was Leon Battista Alberti in his treatise from 1435, *De Pictura*, who emblematically recalled the story of Narcissus – who, upon bending down to drink from a spring encountered his own image reflected there and fell in love with it – in order to relate that myth to the invention of painting. The great Italian theorist wondered, “What is painting but the act of embracing by means of art the surface of that pool?” After Alberti, other writers of treatises, Leonardo da Vinci prominent among them, subscribed to this conception of painting as the mirror of reality.

In an artistic and theoretical context that promoted the idea that painting itself was a mirror, the appearance of mirrors in



Berthe Morisot

El espejo psíquico
The Psyche Mirror
1876

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
65 x 54 cm
Museo Thyssen-
Bornemisza



Paul Delvaux

Mujer ante el espejo
Woman in the Mirror
1936

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
71 x 91,5 cm
Museo Thyssen-
Bornemisza

tórica. En esta clave puede ser interpretado, por ejemplo, *Venus y Cupido* de Peter Paul Rubens de hacia 1606-1611. El tradicional tema de la diosa de la belleza ante el espejo, que el pintor flamenco tomó de una pintura de Tiziano, hoy desaparecida, se relacionó durante el siglo XVI veneciano con el deseo pictórico de consagrarse a la belleza ideal y representarla tal y como lo hace el espejo. Es una declaración de las intenciones artísticas donde en el lugar de Narciso aparece una figura femenina desnuda ante su reflejo.

Al elegir al bello Narciso como el inventor de la pintura, los teóricos renacentistas ocultaron el trágico final del mito y la auto-destrucción que esperaba a aquel que quiso apropiarse de su imagen. Precisamente ese desenlace adverso, esa imposibilidad que subyace en el intento de «abrazar» el propio reflejo en la superficie

paintings was often linked to a concern with the meta-pictorial. Peter Paul Rubens' *Venus and Cupid*, from around 1606–11, for example, can be interpreted in this sense. The traditional subject of the goddess of beauty before her mirror, which the Flemish painter based on a work by Titian that is now lost, was, in sixteenth-century Venice, related the painter's desire to devote himself to ideal beauty and to represent it in the same way a mirror does. It serves as a declaration of artistic intentions here, with the figure of Narcissus replaced by that of a female nude contemplating her reflection.

In adopting Narcissus as the metaphorical inventor of painting, the Renaissance theorists conveniently ignored the myth's tragic conclusion: the self-destruction awaiting the lovely boy who sought to appropriate his own image. Yet it is precisely that inauspicious outcome of the attempt to “embrace” the reflection on the surface of the water which seems to materialize in the new



Francis Bacon

*Retrato de George Dyer
en un espejo*

*Portrait of George Dyer
in a Mirror*

1968

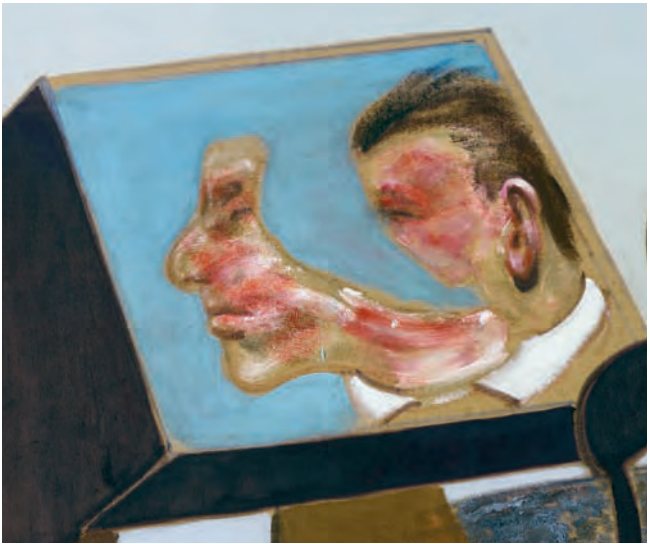
Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

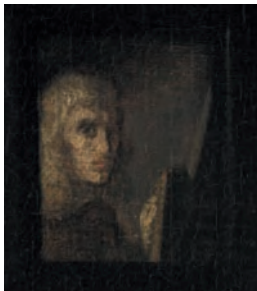
198 x 147 cm

Museo Thyssen-
Bornemisza

del agua, parece materializarse en los nuevos «Narcisos» que encontramos en la pintura del siglo xx. ¿Qué le ha ocurrido al reflejo del retrato de George Dyer de Francis Bacon de 1968? Como si de un laberinto de espejos deformantes se tratase, el que fuera amante del pintor británico descubre su imagen fragmentada en el reflejo. El espejo se convierte en un instrumento que metamorfosea y transfigura la realidad, que no se limita a mostrar la epidermis del retratado. Con el reflejo, Bacon se sumerge en las profundidades más oscuras del ser y nos revela la fragilidad de la condición humana. La imagen desdoblada se independiza y, como en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, refleja la auténtica naturaleza del retratado.



“Narcissuses” that we encounter in the twentieth century. What has become of the reflection in the portrait of George Dyer by Francis Bacon, from 1968? As if in a maze of distorting mirrors, the man who was the British painter’s lover at the time discovers his own image fragmented in the reflection. The mirror becomes an instrument for metamorphosing and transfiguring reality, and does not restrict itself to revealing the outward features of the sitter’s flesh. Rather, by means of this reflection, Bacon delves into the darkest depths of Dyer’s being and reveals the fragility of the human condition. The reflected image becomes independent, a double, and, like Oscar Wilde’s portrait of Dorian Gray, in turn reflects the true nature of the sitter.



Nicolaes Maes

El tamborilero desobediente

The Naughty Drummer

c. 1655

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

62 x 66,4 cm

Museo Thyssen-Bornemisza

El reflejo del autorretrato

Si desde el Renacimiento el cuadro era un espejo, ¿no es natural que apareciese aquello que se encontraba justo enfrente de su superficie vacía? En un momento en el que el artista reivindicaba una nueva posición social que reconociera su labor intelectual frente al trabajo del artesano, la propia imagen del pintor se convirtió en objetivo prioritario de sus pinceles. Como hombre de su tiempo, se hacía eco, además, de una nueva visión antropocéntrica del mundo.

Inevitablemente, este nuevo Narciso, consciente de su importancia social y deseoso de mostrarla públicamente, necesitaba el espejo para la auto-observación. Así, este objeto se convirtió en un instrumento imprescindible del taller y muchos artistas neerlandeses, de Van Eyck a Vermeer, dejaron constancia de ello en sus obras. Nicolaes Maes, en *El tamborilero desobediente* de hacia

The reflection of the self-portrait

If since the Renaissance the painting has become a mirror, is it not also natural that that which is situated immediately before its empty surface also appear within the painting? At a time when the artist claimed a new, higher social status in recognition of the intellectual dimension of his work, in contrast to that of the mere artisan, capturing an image of the painter himself became a primary objective of his brushes. As a man of his times, furthermore, in this way he also echoed a new, anthropocentric view of the world.

Inevitably, this new Narcissus, conscious of his social status and eager to display it publicly, required the services of a mirror for his self-observation. Thus, as this object became an indispensable tool in their workshops, many artists from the Low Countries,

1655, presenta su reflejo ante el caballete en un espejo situado en la parte superior izquierda del lienzo. Sabemos gracias a Plinio que la «inserción autorial» del artista en sus obras tenía un precedente en Fidias, que había representado su efigie disfrazada en el escudo de la diosa Minerva. Sin embargo, Maes no sólo no se presenta disfrazado para incluirse en su obra, sino que incluso ostenta ante nosotros los atributos de su profesión.

En la segunda mitad del siglo xx, Lucian Freud convirtió su reflejo en el tema de muchas de sus pinturas. Como Maes, que probablemente representó a su familia en *El tamborilero desobediente*, el pintor británico en *Reflejo con dos niños (Autorretrato)* de 1965 se acompañó de dos de sus hijos, Rose y Ali. Sin embargo,

from Van Eyck to Vermeer, recorded its presence in their works. Nicolaes Maes, in *The Naughty Drummer*, from around 1655, offers his own reflection, working at his easel, in a mirror situated on the upper left-hand corner of the wall. We know from Pliny that the “authorial insertion” of the artist in his works found a precedent in Phidias, who represented his own image, disguised in the goddess Athena’s shield. Maes, however, does not disguise himself in his inserted self-portrait, but rather openly displays the attributes of his profession.

In the second half of the twentieth century, Lucian Freud made his own reflection the subject of many of his paintings. Like Maes, who probably represented his own family in *The Naughty Drummer*, the British painter is accompanied by his two children, Rose and Ali, in *Reflection with Two Children (Self-Portrait)*, from 1965. However, in contrast to the almost secondary role of Maes in his painting, Freud here takes possession of the greater part of the painting and eliminates the borders of the mirror. By titling his work *Reflection*, the artist recognizes the impossibility of representing himself in any way that is not precisely that,



Lucian Freud

Reflejo con dos niños (Autorretrato)
Reflection with Two Children
(Self-Portrait)
1965

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

91 x 91 cm

Museo Thyssen-Bornemisza

frente al papel casi secundario del primero, Freud se apodera de la mayor parte del lienzo y borra los límites del espejo. Al titular su obra «reflejo», el artista reconoce la imposibilidad de representar otra cosa de sí mismo que no sea precisamente eso. Necesita del espejo para poder analizar su imagen, un objeto que por muy perfecto que sea, siempre deforma ligeramente. Al situarlo horizontalmente sobre el suelo, no sólo no busca disimular esos defectos ópticos, sino que los acentúa con la perspectiva y se obliga a forzar el gesto y torcer el cuerpo. La pintura nos incomoda y desorienta, puesto que nuestra percepción pierde sus puntos de referencia. No sabemos desde donde nos observa el pintor, ni por qué su manera de mirar parece atravesarnos.

Gracias al reflejo, el espacio del artista entra en los límites del cuadro. La obra parece estar ejecutándose ante nuestros ojos y el acto de pintar se incorpora a la misma pintura. El arte se ve a sí mismo, el autor se encuentra dentro y fuera a la vez, lo que abre las posibilidades de escisión entre ambos lados del cuadro. Como en *Las Meninas* de Velázquez de 1656, el artista consigue que el espectador se pregunte por el lugar que ocupa en la composición. ¿Dónde se encuentra el artista? ¿Y nosotros, espectadores? ¿Nos encontramos en el lado que ocupó el autor? ¿O por el contrario sustituimos al espejo?

El espacio del espectador

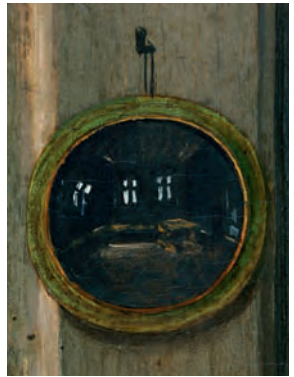
En obras relativamente tempranas, como *El evangelista san Lucas* del pintor germánico Gabriel Mälesskircher, fechada en 1478, ya descubrimos ese mismo interés por representar lo que podemos denominar «el otro lado del cuadro». La tabla, que formaba parte de un altar dedicado a los cuatro evangelistas, representa a san Lucas en un interior de época en el que reinan los detalles.

a reflection. In order to analyse his own image, he requires the mirror – an object that, regardless of its degree of perfection, must inevitably introduce some element of distortion. By placing the mirror horizontally on the floor, Freud not only attempts to conceal those optical effects but, ironically, he also accentuates them, with the extreme low angle of the perspective and because he is obliged to contort his face and twist his body in order to use the mirror in that position. The painting's effect is discomfiting and disorienting. Our perception loses its points of reference. We do not understand the position from which the painter observes us nor why his gaze seems to go right through us.

Owing to the function of the reflection, the artist's own space emerges within the limits of the painting. The work seems to be in the process of execution, before our very eyes, and the act of painting has been incorporated into the canvas itself. Art gazes at itself here, the artist is within and outside at the same time, thus enabling the expressive possibilities of the split between both sides of the painting. As in Velázquez's *Meninas*, from 1656, Freud compels the viewers to wonder where our place is in this composition. Where exactly is the artist? And where are we? Are we located on the side of the painting that the artist occupied? Or are we, on the contrary, substitutes for the mirror?

The space of the viewer

Already in relatively early works, such as *Saint Luke the Evangelist*, by the German painter Gabriel Mälesskircher, from 1478, we already encounter that same interest in representing what we might call “the other side of the painting.” This panel, which was once part of an altarpiece dedicated to the four evangelists, portrays Saint Luke in a contemporary interior replete with details.



Gabriel Mälesskircher

El evangelista san Lucas
Saint Luke the Evangelist
1478

Óleo sobre tabla

Oil on panel

77 x 32,2 cm

Museo Thyssen-Bornemisza

Junto al toro, símbolo del evangelista, el mobiliario o los libros, aparece un pequeño espejo convexo. Reflejado en este objeto, que había dejado de utilizarse durante la Edad Media y comenzaba a popularizarse de nuevo ahora, podemos observar claramente un interior con tres ventanas, una puerta y algunos muebles. Mälesskircher, que pudo formarse en los Países Bajos y conocer allí la obra de Jan van Eyck y su célebre *Matrimonio Arnolfini* de 1434, juega de esta forma con la perspectiva y consigue aumentar el espacio del cuadro en todas direcciones con la apertura de la ventana en un sentido y el reflejo del espejo en el contrario.

Esta tendencia se profundizó en el contexto de Europa del Norte durante el siglo XVII. Como ha señalado Rudolf Preimesberger, frente a la visión predominante en Italia del cuadro como una ventana donde la pintura es autosuficiente, se situó una concepción

Together with the ox (the evangelist's symbol), the furniture, and the books, there appears a small, convex mirror. This object, which had ceased to be used during the Middle Ages but which had recently become popular again in the fifteenth century, reflects a scene that we can clearly discern as a room with three windows, a door and a few pieces of furniture. Mälesskircher, who may have received his training in the Low Countries, where he could have seen the works of Jan van Eyck and his celebrated *Arnolfini Portrait*, from 1434. Mälesskircher's approach allows him to play with perspective and expand the space of the painting in all directions – with the opening of the window, before us, and with the reflection in the mirror, in the opposite direction.

This tendency became more pronounced in the context of painting from northern Europe in the seventeenth century. As Rudolf Preimesberger has indicated, in contrast to the self-sufficient view of the painting as a window, which prevailed in Italy, a contrary



Jan Jansz. van de Velde III
(atribuido)
(attributed)

*Bodegón con fuente china,
copa, cuchillo, pan y frutas*
*Still Life with Chinese Dish,
Rummer, Knife, Bread and Fruit,*
c. 1650-1660

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
44,7 x 38,8 cm
Museo Thyssen-
Bornemisza



que, gracias a la utilización de los reflejos, parecía querer eliminar los límites del marco. En muchas ocasiones fue el género de la naturaleza muerta el que sirvió a los artistas holandeses para demostrar este interés. En *Bodegón con fuente china, copa, cuchillo, pan y frutas*, atribuida a Jan Jansz. van de Velde III y fechada hacia 1650-1660, observamos en el cristal curvo de la copa los distintos reflejos que provoca la luz de unas ventanas que se encuentran fuera de nuestro campo visual.

conception of the painting developed elsewhere, according to which, by means of reflections, artists seemingly strove to eliminate the bounds of the frame. Frequently it was the genre of the still life in which Dutch artists could demonstrate this interest. In *Still Life with Chinese Dish, Rummer, Knife, Bread and Fruit*, attributed to Jan Jansz. van de Velde III and dated to around 1650-60, we can observe how the light from windows situated outside our field of view produces different reflections on the curves of the drinking glass.



Richard Estes

Cabinas telefónicas
Telephone Boots
1967

Pintura acrílica sobre masonite
Acrylic on Masonite
122 x 175,3 cm
Museo Thyssen-Bornemisza

Trescientos años más tarde, ya en la segunda mitad del siglo xx, encontramos ese mismo dominio de las leyes de la óptica y de la plasmación de reflejos externos a la composición en el artista norteamericano Richard Estes. Como los pintores barrocos holandeses, el pintor hiperrealista explota los recursos pictóricos para reproducir con máxima fidelidad las texturas de las superficies reflectantes. En sus lienzos, Nueva York, la ciudad del vidrio y el metal, se convierte en su musa y le permite realizar complejas composiciones en las que se superponen espacios interiores y exteriores y donde podemos observar a la vez un lado de la calle y el reflejo del contrario. El resultado son unas obras en las que se exige un esfuerzo suplementario al ojo que las observa. La intención de confundir se asemeja a la de los artistas adscritos a la tradición del trampantojo, algo que se acentúa por el gran tamaño de sus

Three hundred years later, in the second half of the twentieth century, we find that same command of the laws of optics in the work of the American painter Richard Estes, whose compositions capture reflections from external sources. Like the Baroque painters of the Dutch Golden Age, the hyperrealist painter takes advantage of pictorial devices in order to reproduce, with the greatest of accuracy, the textures of reflective surfaces. In canvases by Estes, New York – the city of glass and steel – becomes his muse and allows him to execute complex compositions in which interior and exterior spaces overlap and in which we can simultaneously observe one side of the street and the reflection of the other. The result is a series of works that demand a supplementary effort from the observing eye. The attempt to confuse the viewer is not unlike that of artists whose work falls within the tradition of the *tromp-l'oeil*, something that is accentuated by the large dimensions of Estes' paintings. One feels as if one is



composiciones. El espectador se siente ante una escena real de la ciudad de los rascacielos, con sus anuncios y sus taxis amarillos.

En los paisajes urbanos de Estes todo parece indicar que se trata de una imagen real salvo por un pequeño detalle ¿dónde está el reflejo del artista? ¿dónde estamos nosotros? Una década antes que el pintor hiperrealista, el también norteamericano Joseph Cornell pareció resolver en sus obras esta cuestión, que venía preocupando a artistas desde hacía siglos. En sus construcciones, cercanas a la poética surrealista, introdujo objetos reflectantes y abolió de esta forma la separación entre el espacio del espectador y el de la creación artística. Las copas que encontramos en *Burbuja de jabón azul*, de 1949-1950, reflejan aquello que tienen enfrente, que no es otra cosa que nosotros mismos.



Joseph Cornell

Burbuja de jabón azul

Blue Soap Bubble

1949-1950

Construcción

Construction

24,5 x 30,5 x 9,6 cm

Museo Thyssen-Bornemisza

standing before a real scene from the city, with its skyscrapers, commercial signs, and yellow taxis.

In the urban landscapes by Estes, however, everything seems to indicate that we are observing an image of reality save for one small detail. Where is the artist's own reflection? Where are we? A decade before the hyperrealist produced his painting here, another American, Joseph Cornell, seems to have arrived at a solution to this fundamental issue that had preoccupied artists for centuries. In Cornell's constructions, close in spirit to a Surrealist poetics, the artist introduced reflective objects and thereby abolished the separation between the viewer and that of the artistic creation. The glasses we encounter in *Blue Soap Bubble*, from 1949–50, reflect exactly what is standing before them – us, the viewers.

