

José Martí: su prosa crítica dedicada al arte del siglo XIX

Arte es huir de lo mezquino, y afirmarse en lo grande.

¿Qué es arte, sino el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerlo a la vez, de manera que perdure y centelle en las mentes y en los corazones?

José Martí

Numerosos libros abordan la relación del escritor y patriota cubano, José Martí (La Habana, 1853 – Dos Ríos, 1895) con la pintura europea, americana y estadounidense del siglo XIX. Sus dispersos escritos sobre arte, especie de actos de predilección valorativa, se inclinaron especial y tempranamente por los pintores españoles, Goya, Pablo Gonzalvo, Raimundo Madrazo y Mariano Fortuny. Años después, en medio de sus vivencias neoyorkinas vinculadas principalmente al arte que se producía en Estados Unidos en el último cuarto del siglo XIX, sus críticas más maduras se refieren a los impresionistas franceses y a la revisión del arte europeo del que tenía un conocimiento profundo y actualizado.

Estos dispersos ejercicios críticos vieron la luz a través de la prensa escrita, vehículo principal para la difusión de sus textos sobre arte. Varios fragmentos, que son deudores de géneros periodísticos como la crónica y el reportaje, se sintetizan en las páginas siguientes a través de citas extractadas. El objetivo principal es reunir algunos de los episodios más interesantes y demostrar el profundo interés de Martí por el arte, especialmente por la pintura. Predilección que se demuestra por el número de artículos y la calidad de los mismos. No olvidó recordar, un mes y medio antes de morir en los campos de batalla en Cuba, en su carta-testamento dirigida al amigo Gonzalo de Quesada, -escrita en Montecristi, República Dominicana, el 1 de abril de 1895-, que incluyeran estos trabajos en los tomos de sus obras completas y sugirió en particular el artículo dedicado a la pintura del ruso Vereschagin y el de los impresionistas franceses.

Sus escritos y el amplio epistolario evidencian que desde su primera estancia en España, entre 1871 y 1874, su vida cotidiana se

vio enriquecida por la apreciación de la pintura y de las artes plásticas de forma general. El conocimiento del cubano de los pintores españoles se debió a sus visitas a El Prado, a la colección de la Academia de San Fernando y a las pinturas contemporáneas que se exhibían en el antiguo Museo de la Trinidad de la calle de Atocha, entonces sede del Ministerio de Fomento[11]. (García Guatas, 2004: 31) Experiencias que nutrieron los años de la juventud en los dos periodos de destierro y que luego aparecerían bajo una prosa encendida en diversos medios de prensa del continente americano.

Las publicaciones dedicadas a la crítica de arte se distribuyeron en ocho textos iniciales en la *Revista Universal*, México, en 1875-1876; doce textos en el semanario social *The Hour*, de New York en 1880; uno en la revista *Opinión Nacional*, de Caracas, en 1882 y cuatro más en la revista neoyorkina *La América*, entre 1883 y 1884. Le siguieron otros cuatro en *La Nación*, de Buenos Aires, entre los años 1886 y 1889, y por último tres en 1895, impresos en el periódico *Patria*, fundado por él. (Ver Anexol)

«La pintura le entusiasmaba casi tanto como el teatro. Solía pasarse las mañanas de domingo en el Museo del Prado, con sus pisos crujientes y su silencio oloroso a cera. Allí le seducía particularmente la gracia popular y la verba dramática de Goya. De vuelta de esas visitas recogía sus impresiones en apuntes morosos, evidentes ejercicios de un criterio que buscaba las razones de su gusto...», así lo describe Jorge Mañach en su exquisita biografía de José Martí. (Mañach, 1963:165)

Además de los textos originales, recogidos en más de una veintena de tomos de *Obras Completas de José Martí*[2], existen dos libros particularmente interesantes para ahondar en sus apuntes críticos relacionados con los artistas españoles y sus asiduas visitas a los museos y a los talleres de los pintores. Uno es *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*, de la investigadora cubana Adelaida de Juan, publicado por la editorial Letras Cubanas, en 1998. Material que organiza las consideraciones sobre pintura, arquitectura y mercado de arte mientras propone una metodología para acercarse a esa porción de la amplia producción literaria del Apóstol. El otro libro imprescindible para el acercamiento a esta temática es, *La Zaragoza de José Martí*, del investigador y profesor de la Universidad de Zaragoza, Manuel García Guatas, publicado por la Fundación Fernando el Católico en una segunda edición corregida y aumentada del 2004. Un complemento esencial para comprender los imperativos y el contexto de los apuntes del jovencito referidos al arte español y a los artistas aragoneses.

Los inicios del trabajo del cubano como crítico de arte fueron en México a los 22 años de edad, ocupación que continuó hasta poco antes de su muerte. Su importancia como crítico de las artes mexicanas ha sido estudiada por el investigador Justino Fernández y plasmado en el artículo *José Martí como crítico de arte*, publicado en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1951; estudios que abrieron el camino al libro de 1964, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, publicado en ese país por Ida Rodríguez Prampolini. También en Cuba varios intelectuales han profundizado sistemáticamente en el desempeño de esta faceta de Martí, sobresalen Cintio Vitier y su esposa Fina García Marruz, Roberto Fernández Retamar, la especialista del Centro de Estudios Martianos, Marlén Domínguez, y la arquitecta Eliana Cárdenas, centrada esta última en los escritos específicos sobre arquitectura y paisaje urbano.

Varios testimonios y crónicas periodísticas de Martí fueron recogidos en su segunda estancia española, en el cuaderno de apuntes que tituló *Notas sin orden, tomadas sobre las rodillas, al pie de los cuadros* (Martí, 1963-1973: 136) escritos entre octubre y diciembre de 1879. Estas notas sueltas tomadas en Madrid, sirvieron de base a trabajos posteriores y revelan el conocimiento que tenía el desterrado sobre temas de las artes plásticas; de los cuales había tenido noticia cuando fue alumno del primer mes del curso de 1867 en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro, en La Habana.

En los apuntes sin orden se reúnen las consideraciones sugeridas por los temas y los ambientes de las pinturas, que fueron observadas con mirada e ingenio penetrantes. Por ellos desfilan incendiados, seductores y tenebrosos los cuadros de Goya, a quien siempre consideró uno de los pilares fundamentales de la pintura moderna. De Murillo comentó los cuadros que vio en el Louvre y en Madrid, pero el que más le sedujo fue Goya. Supo apreciar lo más audaz y moderno de su arte y lo reflejó en una frase: «Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado.»



Francisco de Goya: *Casa de locos*

La maja vestida fue el primer cuadro de Goya que lo atrajo para siempre y escribió: «qué desafío el de esas piernas osadamente tendidas, recuerdan por su colocación las piernas más hermosas de la Venus reclinadas de Ticiano.» ... «Piélagos son de distraído amor sus ojos. No se cansa uno de buscarse en ellos. En eso estuvo la delicadeza del pintor; voluptuosidad sin erotismo.» (Martí, 1963-1973: 131)

Destacó *Casa de locos* y apreció el sentido moral y crítico en estas líneas: «... religión, monarquía, ejército, cultos de cuerpo, todo parece aquí expuesto, sin ropas, de lo que con buen símbolo esos cuerpos son sin ellas, a la meditación y a la vergüenza. Ese lienzo es una página histórica y una gran página poética. Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado. El genio embellece las incorrecciones en que incurre, sobre todo cuando voluntariamente, y para mayor grandeza de propósito, incurre en ellas. ¡El genio embellece los monstruos que crea!» (Martí, 1963-1973: 131)

Una nota más extensa le dedica a *La tirana*: «Goya huyendo de toda convicción ajena, como para hacer contrapeso al mal, cayó en la convicción propia. Al amor de la forma, opuso el desprecio de la forma.» A continuación aclara que el «desprecio» está «en el profundo amor a la forma, que conserva aun en medio de su voluntarioso olvido, de sus deformidades voluntarias.» Al mencionar *El entierro de la sardina* subraya el empleo de los recursos pictóricos: «Gusta de pintar agujeros por ojos, puntos gruesos rojizos por bocas, divertimentos feroces por rostros. Donde no hay apenas colores, vese un sorprendente efecto de coloración, por el feliz concierto de los que usa... Nadie

pide a Goya líneas, que ya en *La maja* demostró que sabe encuadrar en ellas gentilísima figura.» Más centrado en la técnica pictórica sobre *Corrida de toros en un pueblo* plasma que es: «...el triunfo de la expresión, potente y útil sobre el triunfo vago del color. Parece un cuadro manchado, y es un cuadro acabado.»

El énfasis en la vis expresionista de Goya subyace en las palabras de Martí y es oportuno mencionar que en el artículo «Los viejos maestros de Leavitt», publicado el 5 de junio en *The Hour*, afirma «Goya, el más grande y fantástico español, fue más original: El mundo de los egoístas es un mundo de tontos, dijo, y presentó juntos en manicomio a hombres ricos, generales, reyes y obispos.» (Martí, 1963-1973: 284). Meses después cuando escribe sobre la exhibición de los impresionistas retoma a Goya con estas frases:

«Goya fue el impresionista: Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduzcas una Casa de locos y un Juicio de la Inquisición que dan fríos mortales. Allí están, como sangriento y eterno retrato del hombre, el esqueleto de la vanidad y la maldad profundas. Por los ojos redondos de aquellos encapuchados se ven las escaleras que bajan al infierno. Vio la corte, el amor y la guerra y pintó naturalmente la muerte.»(Martí, 1963- 1973: 440)

Entre los cuadros de la inquisición le llama la atención *Ajusticiado* y concluye: «Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada deforme cuerpo, cada extravagante tinta, cada línea desviada, es una áspera tremenda crítica.» Termina el párrafo: «He ahí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demoledor de todo lo infame y terrible. Yo no conozco obra más completa en la sátira humana.»

Con respecto a la sátira, meses después al reseñar el Matropolitan Art Museum de New York, establece que «el arte de la pintura no tolera lo caricaturesco. La sátira puede usarse con buen provecho, como lo ha hecho Goya... pero sátira y no mofa inútil.» (Martí, 1963-1973: 477)

De los retratos de la Duquesa de Alba anota: «Famosos son los retratos que hizo Goya de la Duquesa de Alba. En uno descansando sobre un *lit de repos*, lleva la del Alba vestido español, y medio acostada, descansa sobre un codo... Desnuda en el otro, los senos levantados, se separan hacia afuera en las extremidades. Baudelaire dijo del cuadro: 'les seins sont frappé de strabisme surgent et divergent'. Exclama

Martí a continuación: « ¡Ah Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura cincela el mármol blanco.» (Glendinning, 1977: 20)

Es imposible para Martí evitar comentarios comparativos entre los personajes femeninos: «Estas mujeres de Goya tienen todas las bellezas del desnudo, sin ninguna de sus monotonías. Vaporoso claror rodea a la *Maja*. Atrevidamente se destaca la *Tirana* de un fondo azul cenizo». Anota sobre esta pintura que vio en la academia de San Fernando «no apremia la prolijidad con que la estudio y me mira con amor», después concluye «Y la *Maja* al verme pasar, como que sonríe, si un tanto celosa, bien segura de que la *Tirana* no la ha vencido.» (Martí, 1963-1973: 131)

Evidentemente Martí quedó prendado de *La Maja*, que posa también caligrafiada en su cuaderno: «Nunca negros ojos de mujer, ni encendida mejilla, ni morisca ceja, ni breve, afilada y roja boca, ni lánguida pereza, ni cuánto de bello y deleitoso el pecaminoso pensamiento del amor andaluz, sin nada que pretenda revelarlo exteriormente, ni lo afee, halló expresión más rica que en *La maja*. Ni piensa en un hombre, sueña...» (Martí, 1963-1973: 131)

En mayo de 1886 la primera mención sobre la muestra de los impresionistas franceses es en una carta e insiste en que «hay una admirabilísima criatura de Renoir, en que se deja el alma presa, como en los ojos de la maja de Goya.» (Martí, 1963-1973: 440) La admiración de Martí por el aragonés se trasluce en sus descripciones: «gigantesco», «gran vindicador», «filósofo». Corona su juicio cuando manifiesta «él, que fue un gran pintor revolucionario».

Solo dos acotaciones breves se insertan sobre estos escritos: Martí percibió la novedad de Goya al alejarse del naturalismo, aunque los términos martianos son poco exactos retienen la esencia «deformidad voluntaria». Lo segundo es que conocía y admiraba al escritor francés Baudelaire, quien también ejerció la crítica de arte de modo muy temprano. En tercer lugar hace a sus lectores cómplices de su disfrute pleno y sincero de la pintura del maestro.

Otras menciones al arte español como serios ejercicios de criterio se publicaron en la *Revista Universal* de México, entre 1875 y 1876, y a partir de 1880 en sus colaboraciones con *The Hour*, en New York. Aparecen referencias sobre el arte español y notas sobre su amistad con los artistas, las visitas a los talleres y las tertulias en los cafés madrileños. Testimonios que analiza, rebate, cuestiona y ubica en el momento histórico-artístico García Guatas en el segundo apartado de su libro llamado *Martí y el arte español contemporáneo*. Revelaciones imprescindibles para una mejor comprensión de los

escritos del cubano dedicados a la creación del momento.

Aunque son los imperativos económicos los que le obligan a Martí a escribir y publicar sus crónicas periodísticas escoge piezas a las que le dedica mayor atención, en un acto consciente de discriminación valorativa. Su redacción cautivante envuelve criterios certeros y juicios de valor de gran fuerza. La vigencia de sus valoraciones son también aspectos significativos a destacar.

Con las vivencias de Europa, Martí continúa su vida errante por Nueva York en 1880. Durante casi quince años de estancia en Estados Unidos el arte será materia frecuente de sus crónicas. La agudeza de juicio de sus primeros trabajos se fue perfilando cada vez más en la medida en que entró en contacto con la producción plástica de ese país, a la que compara continuamente con sus similares europeos y latinoamericanos. Lo mismo le interesa la producción de los pintores estadounidenses del momento que el pujante mercado del arte, conducido y monopolizado por experimentados galeristas como Stebbins o Stewart. A estos temas dedica la crónica «La Galería Stebbins», publicada en *The Hours*, el 17 de abril de 1887 (Martí, 1963 – 1973: 276) y «Venta de la galería Stewart», (Martí, 1963 – 1973: 267) escrito el mismo mes e impresa en *La Nación*, Buenos Aires, el 22 de junio de 1887.

Escribe con regularidad cinematográfica sobre una subasta de artes plásticas en la galería Stewart e insiste en la suerte de mecenazgo que ejercían algunas ciudades como Nueva York, Boston, Louisville y San Luis con la instauración de premios en metálico para los autores ganadores de determinados concursos. Sus juicios sobre el mercado de arte son oportunos e intrépidos y expresó para definirlo «Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo.» (Martí, 1963- 1973: 440)

En este mismo periodo aparecen los escritos sobre su amigo Pablo Gonzalvo en la *Revista Universal*, de México, también sobre Raimundo Madrazo y Mariano Fortuny en el semanario neoyorkino *The Hour*, en el año 1880 y con el intervalo de algunas semanas. Entre los amplios comentarios se ubica el siguiente:

«Yo conocí a Gonzalvo cuando con mano magistral ponía en el lienzo, a la luz de la mañana de verano sorprendidos, los esplendores rojos del sol, cuya luz tibia, al pasar por los espesos cristales, iba a morir, coloreando como llama, en los dorados cañones del órgano vetusto de la seo. La iglesia de S. Pedro Arbués, el asesino canonizado, el inquisidor devoto, no tuvo hasta

Gonzalvo copiante digno de ella...» (Martí, 1963- 1973: 140)

Sin saberlo Martí había plasmado su percepción sobre un lienzo que representaba como ningún otro el efecto claroscuro del interior de la catedral de Zaragoza, vista desde el crucero. Su comentario sobre Arbués seguramente fue influenciado por el propio Gonzalvo. (García Guatas, 2004: 33) En ese mismo apunte se detiene en la apreciación del edificio protagonista del cuadro *Vista de la Lonja de la Seda de Valencia*: «... el techo, un tanto duro, de la Lonja de Valencia, del laborioso, modesto y laureado Gonzalvo: que más que por lo laureado, vale por lo modesto... Más que el histórico edificio trasladado al lienzo, parece miniatúresca reducción de la famosa Lonja, con todas sus admirables proporciones.» Según reflejan los estudios del doctor García Guatas, no fue en Zaragoza donde Martí vio a Gonzalvo pintar sus lienzos, ni vio las representaciones teatrales de sus amigos Blasco y Zapata, sino en Madrid, donde ya se habían establecido los aragoneses. (García Guatas, 2004: 33)

En esa visita al Museo madrileño también se detiene en el óleo *Celebrada casa de la Infanta en Zaragoza, la salida del combate*, donde una vez más yuxtapone recuerdos y valoraciones a primera vista: «Y allí está, con todas sus riquísimas molduras, con sus figuras múltiples, con sus torneados frisos, con sus arcos repletos de animados rostros, con su amplia y descansada escalinata, con su largo corredor en correcto cuadro, aquel inapreciable patio, hoy en los bajos, depósitos de paja, y en lo alto, no templo de sereno arte, sino casinillo de danzas y juegos.» (Martí, 1963- 1973: 140) El cubano se refería al Casino Monárquico y Liberal, abierto en 1871 y ubicado en la planta principal donde tres décadas antes había estado el Liceo Artístico y Literario. (García Guatas, 2004: 33) Termina su escrito otra vez centrado en la predilección de los detalles pictóricos de Gonzalvo «... No me viera el conserje, y para perpetuo deleite de mis ojos me llevaba del cuadro una de esas encantadoras figurillas de guerrero.»

Sobre Madrazo y Fortuny habla con gran familiaridad y aprecio, en el momento en que sus cuadros podían ser vistos por los interesados neoyorkinos: «Madrazo ha pintado mucho, pero lo mejor de su obra es *La salida del baile* y *La puerta de la iglesia*, que todo New York ha conocido últimamente. Es la nota de actualidad.»[\[3\]](#) (Martí, 1963- 1973: 156)

El artículo en inglés «Raimundo Madrazo» está basado en lo que

Martí escribió en su libro de apuntes el año anterior bajo el encabezamiento «Madrado. Finesse exquise, élégance supreme». La línea central de ambos acercamientos está basada en el interés de la luz como elemento rector de sus composiciones.

«Vive, ama y ríe en amplia luz solar, con luz en su paleta y luz en su corazón». Sigue: «Ha tenido el atrevimiento de mirar al sol cara a cara»; «... es como un espejo en que se refleja el sol»; «Madrado observa gentilmente la naturaleza iluminada por el sol –solamente la ama en sus momentos brillantes-.» A propósito de *La puerta de la iglesia* agrupa estas frases: «No hay noche para él. Permanecerá por siempre a la puerta iluminada por la luz del sol, que es la dueña de su espíritu.» En trabajos posteriores, cuando reseña el Matropolitan Museum en 1880 menciona que «la suavidad de la luz es sorprendente en la *Joven vestida de azul*». (Martí, 1963-1973: 477)

Una y otra vez expresa sus valoraciones sobre la pintura de Madrado. En 1882 retoma sus ideas sobre la luz y dice sobre el español «... pinta al aire libre y empapa su paleta en aire lleno de sol», sin embargo agrega: «siempre tendrá, quizás más de lo que debiera, mucho del cálido sol de Andalucía». (Martí, 1963- 1973: 156) Madrado «ha encontrado el secreto de la originalidad, no en las absurdas fantasías de la escuela impresionista[4] ni entre los discípulos de ultra-realismo, ambas buscadoras desesperadas de críticas favorables. Se encontró a sí mismo donde debía hallarse, en la verdad y en la sencillez, sin alterar brutalmente la realidad de la luz.»

A Madrado lo elogia Martí por su dibujo exquisito y su gracia, aunque agrega «jamás será un pintor épico... nunca alcanzará la suprema grandeza de su arte». Advierte «... no hay un Víctor Hugo en las escuelas modernas de pintura, Meissonier pudo haberlo intentado».

Al trazar los antecedentes del pintor acota: «Si se nos preguntara de donde le viene a este pintor los misteriosos conocimientos de que alardean sus pinceles, -la respuesta sería-: pregúntesele a su padre, a su tío, a su profesor de San Fernando, y a Leon de Cogniet... el creció en ese ambiente para ser a un tiempo mismo pintor académico, pintor español y además pintor de la escuela francesa. Es todavía discípulo de Fortuny.» (Martí, 1963- 1973: 156) Continúa la comparación entre ambos: «El estudio de Fortuny es una conquista de la luz, el cuadro de Madrado es de una luminosidad triunfante. La conquista era necesidad para el uno, obedecer fue un placer para el otro. Siempre ocurrirá lo mismo.»

En la crónica dedicada a Fortuny, publicada unas semanas después de la de Madrado, aparece la reflexión ética en torno a la

originalidad, válida para Martí tanto en la esfera de la creación como en el resto de las actividades humanas, incluso en las más cotidianas.

Sobre el catalán, desde su recodo en la prensa divulga: «Mariano Fortuny ha sido el colorista más audaz, y el genio más romántico y de más clara visión entre los pintores modernos». Sobre su cromatismo dice: «Su luz nos ciega»; «es un gran pintor de luz»; «una obra maestra del colorido»; «una franja azul es una montaña distante, manchas rojas son arroyos ensangrentados, pequeños puntos negros son soldados cruzando el río, y una línea azafranada es la puesta de sol.» (Martí, 1963 – 1973: 164)

Martí destaca algunas obras como *La vicaria*, para la cual «el más alto elogio no basta». Otra de las que menciona es *La batalla de Wad Ras*, que se encontraba en el Museo de Madrid. Dice el crítico: «allí hay verdaderamente una batalla, y ciertamente una batalla africana». El año anterior en sus apuntes dejó refrendado: « ¡cómo se dibuja sin líneas! ¡Cómo se agrupa sin confundir!»... «¡Osadía, rebelión, fuga admirable!» (Martí, 1963 – 1973: 142) Sobre *La señora española*, visto en la galería Stebbins, un mes después dice «el único retrato de mujer ahora existente del pincel del pintor... Pero al hacer el retrato de la bella embajadora, ha encontrado a la Naturaleza demasiado pródiga en sus dádivas par ser tratada de otro modo que con estudiado cuidado.» En los años siguientes no escatima en menciones elogiosas. En 1881 escribe «deslumbrado hubiera el séquito los ojos hecho a la luz árabiga del magnífico Fortuny, y de su pincel». Vuelve a escribir en 1887, cuando se refiere a «El arte en New York», sobre *El encantador de serpientes* como «un juicio de la vida» y *La playa de Portici* que es «una tormenta de luz».^[5] (Martí, 1963 – 1973: 312)



Fortuny: *El encantador de serpientes*,
1869



Fortuny: *Playa de Portici*, 1874

Sin embargo en el artículo de *The Hour* apunta que «pensamientos poderosos e ideas trascendentales nunca turban su mano... Fortuny pintó

más y mejor que ningún otro artista de su tiempo, pero pudo haber hecho más de lo que hizo. Quizás la culpa no fue suya sino de la época, pero un verdadero genio abre nuevos caminos a la expresión de la belleza... Inventó una escuela de pintura maravillosa y buscaba ansiosamente un asunto digno de su pincel. Pero no vivió bastante tiempo: murió famoso solamente como un gran pintor de luz.» (Martí, 1963 – 1973: 164) Continúa: «Fortuny merece ser admirado... pero los artistas americanos no deben imitarlo. Si estamos obligados a imitar en vez de afirmar nuestra propia originalidad, esperemos a alguien que sepa representar el lado majestuoso del carácter de nuestra época...»

Para terminar el repaso de las apreciaciones críticas que hiciera Martí de la pintura española las líneas siguientes se dedican a Velázquez que junto a Goya los declaró «esos dos españoles gigantesco» (Martí, 1963 – 1973: 440) Sobre Velázquez, escribió poco pero siempre en términos elogiosos. Las referencias a su obra se hallan entre 1880 y 1888 mientras aborda varios temas. En 1882, cuando comenta sobre las colecciones de arte en Madrid, declara que «se va al Museo a ver los Velázquez que pasan». El momento más álgido es cuando diserta acerca de los impresionistas en Nueva York. En el breve comentario inicial señala que «Manet tuvo dos padres; Velázquez y Goya en el *Bebedor de ajeno*, en el *Mendigo*, en el *Filósofo* todavía no ha salido de Velázquez.» (Martí, 1963 – 1973: 440) Aclara esta idea cuando dos meses después escribe el ensayo «Nueva exposición de los pintores impresionistas». Afirma que «de Velázquez y de Goya vienen todos, esos dos españoles gigantesco... Velázquez fue el naturalista; Goya fue el impresionista...» (Martí, 1963 – 1973: 311) «Velázquez creó de nuevo los hombres olvidados; Goya [...], bajó envuelto en una capa oscura a las entrañas del ser humano y con los colores de ellas contó el viaje a su vuelta.»

En la valoración de los impresionistas se hace notar la sagacidad del crítico que avizora a los perdurables en un ensayo definitorio en cuanto al tema. Trabajos que adquieren relevancia si se revisan los escritos de los contemporáneos franceses de estos artistas sobre las exposiciones parisinas del grupo. Sostenida polémica sobre la que no se sabe cuánto conocía o desconocía Martí. Existen dos trabajos dirigidos a la muestra, el primero fue fechado el 2 de mayo, con el que se inician dos artículos destinado a *La Nación*, de Buenos Aires, fechados el 17 y 18 de junio, cuyo encabezamiento epistolar era «Señor Director de *La Nación*». En la segunda crónica de mayor extensión dedica más de la mitad del trabajo a los impresionistas y se refiere a la «exhibición lujosa»:

«En estos días de Pascua, andan por las calles remozadas, y como vestidas de luz, ramilletes de niñas que estrenan sus ajuares nuevos, -ramilletes de hombres azules, que son las patrullas que la huelga mantiene para que no se cometan desórdenes en su nombre- [\[6\]](#), señorines de cara a lo Enrique III, que van del brazo de damas suntuosas a ver los montes lilas, los trajes colorados, los paisajes hermosos, los desórdenes de verde y azul de los pintores impresionistas. Duran-Ruel es su apóstol en París y ha mandado a Nueva York una exhibición lujosa.» (Martí, 1963 – 1973: 312)

Del cuadro de Édouard Manet *Carrera de caballos en Longchamp* (*Courses à Longchamp*), Martí escribe:

«En esta Carrera de caballos, como en otros cuadros suyos, Manet es el Goya de los castigos y las profecías, el Goya de los obispos y los locos que por ojos pinta cuevas, y remordimientos por caras, y harapos por miembros, todo a golpe de manchas. Pero en la fantasía cabe ese exceso, porque allí se ve todo deforme y en bruma, y aquella orgía de formas añade al efecto mental de los lienzos. En lo humano, como en esta carrera, sólo una belleza cabe al cuadro, que la tiene en eso suma: con pintas, con motas, con esfumas, con montículos de color, sin una sola línea, se ven carruajes, caballos, parejas sueltas en mucha amistad, las tribunas cargadas de gentes, las oleadas de sombreros, cintas y sombrillas: detrás el cerro, casas, árboles, grietas, y el sol, que lo inunda y baña todo: por el borde del cuadro, junto al espectador, bruñidos, como figuras de Alma Tadema, pasan dos magníficos caballos, de ojos redondos e hinchados, que flamean como los de las quimeras.

No hay tiempo para más; ni para la gran pintura de órgano, de Lerolle; ni para la bailarina española, de Marcet; ni para los paisajes árabes de Huguet, que son agua de mar, caballos vivos, color de cielo. Ni para una admirabilísima criatura de Renoir, en que se deja el alma presa, como en los ojos de la maja de Goya. Los impresionistas menores, con las furias de la mocedad, son

un frenesí de azul, verde y violeta.» (Martí, 1963 – 1973: 428-429)

En la versión de este escrito para *La Nación*, se refiere a tres cuadros con mayor exhaustividad: *Le ballet de 'Robert le Diable'*, de Edgar Degas, que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres; *L'Orgue*, de Henry Lerolle, que hoy parte de las colecciones del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, y *Le Fifre*, de Édouard Manet, colgado en el Musée d'Orsay, de París.

El cuadro de Degas tiene particular interés por su asunto. Martí sentía gran admiración por el compositor Jacobo Meyerbeer, a quien llamó «el Miguel Ángel y Shakespeare de la música», autor de la ópera *Robert le Diable*. Pieza exquisita del talento de Meyerbeer, ópera que inspiró el ballet, motivo de la pintura de Degas. El logrado contraste entre los músicos y muy bien delineados los personajes en la primera fila del teatro, más los que se ven en la escena, lo describe Martí como «columnas de humo» y «sombras que danzan», «es la forma que encontró el pintor para destacar, de magistral manera, el movimiento del baile». De estas pinturas destaca:

«El baile de Roberto, de Degas, repugna al principio. ¿Eso es arte, esa mancha negra? Sí, eso es arte: porque ahí, según se va mirando, surgen cabezas humanas, tipos conocidos, la historia banal y sombría de todas las noches y, sin que haya color rojo, se siente la sangre. No es nada: el cuadro cabe en una mano. Es la primera fila de lunetas, que asiste al baile de Roberto el Diablo. Tres, seis cabezas surgen de la sombra en la parte baja del cuadro. Cada una es un vicio. Son las que van a ver de cerca.

Éste cerdoso y abrutado; el otro repleto, como el que tiene a quién ver en la escena; otro, un vejete picaresco, de labios belfudos, cejas espesas, ojos centellantes, cabellera revuelta; otro es un bello mozo; allí en el fondo, como columnas de humo, las sombras danzan.

iHe aquí el Órgano famoso de Lerolle, que todo New York ha venido a ver! El asunto es moderno y la pintura sincera y suelta; pero no se ve el desdibujo y amaneramiento del color de los impresionistas, a bien que tampoco se ve el sobretajo y acicalamiento de los pintores

de elegancias. Representa este lienzo vastísimo el coro de una iglesia protestante. Se ve en el fondo lo que no se ve: la iglesia que oye. Una joven, de pie, en el coro, canta. Otras sentadas como en arrobamiento, la oyen. Detrás del organista están en pie tres figuras de hombre de notable verdad.

Pero lo excelso del lienzo es la cabeza luminosa del organista. Se eleva de él la unción. Le cubre las mejillas enjutas una barba poco frondosa. Tiene los ojos como cargados de pensamientos celestiales. La frente es hermosísima, hinchada hacia las sienes, levantada sobre las cejas, ya casi calva entre ambas entradas. Y iqué manos, que parecen que tocan el cielo!

¡Oh! no nos iremos de la sala sin decir adiós al Fífre, de Manet. Manet pintó primero como Velázquez; luego, desembarazándose más, pintó sus figuras como si emergiesen de la sombra, con un color fresco, de claridad pasmosa, sin esmalte; después pintó masas y efectos, sin dibujo, y con la misma gradación de acabamiento en el lienzo con que alcanzaría a verlas un espectador en la naturaleza; lo que está cerca, trabajado como el acero; lo que está lejos, como se ve, como una mancha. 'El pintor', decía él, 'no puede pintar sino lo que ve, y cómo lo ve'. El Pífano es un chicuelo en ropa militar, fresco como una manzana de noviembre. Los ojos son un pasmo. Sopla su pífano con brío de novicio. Surge la figura de cuerpo entero del fondo gris, y está pintada con los colores crudos de la ropa de milicia. El rostro parece hecho de rosas y de leche. Tiene cara de ángel este pilluelo de cuartel. El pantalón colorado, con franja azul, le cae sobre las polainas blancas que visten el rudo zapato. El pantalón colorado, con franja azul, le cae sobre las polainas blancas que visten el rudo zapato.» (Martí, 1963 – 1973: 429-430)

A diferencia de la crónica de mayo a modo de carta, en la del 2 de julio las referencias a los pintores son más breves y puntuales. La enumeración inicial de Martí, fruto del análisis de las casi doscientas obras expuestas es convincente: «... acá están todos, naturalistas e impresionistas, padres e hijos, Manet con sus crudezas, Renoir con sus japonismos, Pissarro con sus brumas, Monet con sus

desbordamientos, Degas con sus tristezas y sus sombras.» (Martí, 1963 – 1973: 440)

Los primeros nueve párrafos los dedican a trazar las coordenadas de la exhibición y de la propia pintura expuesta. Explica que el artículo está motivado por una segunda vez que se abren las puertas de la muestra que «se abrió por demanda del público». Dice bien que se trata de una afluencia de público masivo «atraído por la curiosidad que acá –en Nueva York- inspira lo osado y extravagante», o bien de un público «subyugado por el atrevimiento y el brillo de los nuevos pintores.»

Tras hacerle justicia a estos artistas desde sus columnas, incomprendidos incluso en la propia Francia, donde se les criticaba tenazmente, Martí produce páginas de gran expresividad poética, donde la creación pictórica se convierte en motivo precursor de una literatura de gran calidad al referirse a dos elementos formales básicos, la luz y el color.

«Ninguno de ellos ha vencido todavía. La luz los vence, que es gran vencedora. Ellos la asen por las alas impalpables, la arrinconan brutalmente, la aprietan entre sus brazos, le piden sus favores; pero la enorme coqueta se escapa de sus asaltos y sus ruegos, y sólo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de luz de color ardiente que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota: ¡ya es digno del cielo el que intenta escalarlo!»

Entra después en el segundo recurso esencial de la forma impresionista, en la renovación en el uso del color: «Solo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de color ardiente que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota.» Pasa luego a las características históricas y artísticas del movimiento impresionista, señala que estos pintores están «cansados del ideal de la Academia, frío como una copia» por ello «quieren clavar sobre el lienzo palpitante como una escala desnuda, a la naturaleza.» A continuación reitera su catalogación de «pintores fuertes» al apuntar que «la elegancia no basta a los espíritus viriles». Amplía a modo de axioma: «Cada hombre trae en sí el deber de añadir, de domar, de revelar. Son culpables las vidas empleadas en la repetición cómoda de las verdades descubiertas.»

De esta manera Martí se adelantó un siglo, en su acuciosa

interpretación, al interés por los pintores impresionistas que llegó en ola mucho después. El énfasis en la forma y el estilo que profesó el cubano se perdió de la literatura posterior, que prestó más atención a las temáticas de los cuadros. (Flamm, 1989: 20) El escritor aprecia con justiciera mirada los indudables logros de los impresionistas en el terreno de la forma pictórica. Aunque habla de Manet, Degas y Pissarro, Renoir es esencial en varios aspectos. Para el crítico sus cuadros «lucen como una copa de borgoña al sol; son cuadros claros, relampagueantes, llenos de pensamiento y desafío». (Martí, 1963 – 1973: 440) Mientras que en la crónica precedente le había señalado «sus japonismos» en «cuadros resplandecientes» que, como *La joven del palco* «enamoran como una mujer viva». (Martí, 1963 – 1973: 427)

Excepcionalmente bien informado del arte de su tiempo^[7], Martí llegó a un planteamiento muy audaz en una sola frase, una de las que mejor nos revela el verdadero aporte de esta escuela pictórica a la Historia del Arte: «Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia.» Con esta opinión Martí avizó lo que la historia del arte no demoró en constatar: que estos pintores estaban ya clausurando un siglo XIX, y eran la puerta de acceso a la renovación sustancial en todo el acontecer artístico y literario posterior, marcado por el ascenso de las escuelas de vanguardia en las primeras décadas del XX.

Muchos años después de haber sido escritas estas páginas, cuando se celebraba en 1953 el Centenario del natalicio de José Martí, el cubano Alejo Carpentier, otro gran conocedor y crítico de las artes plásticas universales, dirá sobre ellas:

En años en que los museos y galerías eran mucho menos numerosos que ahora, y la reproducción de obras de arte estaba muy lejos de acercarse a la perfección técnica de la actual, Martí iba hacia la pintura con una seguridad de juicio, un conocimiento de las escuelas, una justeza de enfoques dignos de los más grandes críticos de arte del momento... Uno de sus textos extraordinarios –por profético, por exacto– es aquella piafante prosa que consagraba, en 1886, a una exposición de pintores franceses, dada en Nueva York... ¿Hay algo que cambiar acaso, al cabo de casi setenta años, a esta crítica martiana? (Carpentier, 1976: 71)

En las tres crónicas de 1886, tanto en *Nueva exhibición de los pintores impresionistas*, como en *La exhibición de pinturas del ruso*

Vereschagin»[8] (Martí, 1963 – 1973: 433-434) y el «*Cristo de Munkacsy*»[9] (Martí, 1963 – 1973: 243), referido al cuadro *Cristo ante Pilatos*, el cubano sobrepasa la reticencia de ahondar mayoritariamente en el plano formal o meramente técnico, para ir a otros elementos que llamaba «esenciales». Atento a la presencia del arte europeo en Estados Unidos dejó sus impresiones imperecederas en varios artículos que se publicaron en México, Argentina, y el propio Estados Unidos. Asistimos deslumbrados a las descripciones formidables de diversas exposiciones en estos textos.

«La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin», de 1889, es una de las páginas más reveladoras de que la mirada de Martí no solo abarcaba asuntos tradicionales del arte europeo. Sus líneas se destinan al ruso, -quien ha perdurado como un cultivador de temas bélicos e históricos-, para transmitir detalles de su oficio vigoroso, su realismo profundo, su rechazo a lo académico. El sentido de lo épico en Vereschagin y la desmesura de su país de origen, darán pie a Martí para esta magistral hipérbole, que sintetiza el espíritu de la obra valorada en sus contradicciones, síntesis y diversidades:

«El ruso renovará. Es niño patriarcal, piedra con sangre, ingenuo, sublime. Trae alas de ángel y garras de piedra. Sabe amar y matar. Es un castillo, con barbas en las almenas y sierpes en los tajos, que tiene adentro una paloma. Debajo del frac, lleva la armadura. Si come, es banquete; si bebe, cuba; si baila, torbellino; si monta, avalancha; si goza, frenesí; si manda, sátrapa; si sirve, perro; si ama, puñal y alfombra. La creación animal se refleja en el ojo ruso con limpidez matutina, como si acabase de tallar la naturaleza al hombre en el lobo y en el león, y a la mujer en la zorra y la gacela.»(Martí, 1963 – 1973: 243)

También cuando se refiere al Cristo de Munkacsy habla del espíritu un tanto desafiante de esta exhibición y la de los impresionistas. Otro punto en común es honrar las innovaciones. Frente a los impresionistas destaca: «i ya es digno del cielo el que intenta escalarlo!... isólo los que han bregado cuerpo a cuerpo con la verdad, para reducirla a la frase o al verso, saben cuánto honor hay en ser vencido por ella!» (Martí, 1963 – 1973: 440) Delante del *Cristo* manifiesta: « ¡Ah!, es preciso batallar para entender bien a los que han batallado.» (Martí, 1963 – 1973: 433)

El análisis formal se repite, el color, la luz, las líneas y los espacios están subordinados a la composición de esta escena poco frecuente en el arte iconográfico cristiano. La descripción que hace Martí del cuadro, calificado de "gigantesco", está en dependencia del hilo conceptual de la crónica:

«La escena es en el repertorio, de austera y basta arquitectura. Por la entrada del fondo que acaba de dar paso a la multitud, se ve un rincón de cielo delicioso que brilla como las alas de las mariposas azules de Muzo.

El gentío alborotado se aprieta a la izquierda del lienzo sobra la figura de Jesús. Ni en el centro quiso ponerla el pintor, para tener esa dificultad más que vencer. Un magnifico solado echa atrás con su pica a un gañan que vocifera con los brazos en alto: ifigura soberana! itodo los pueblos tienen ese hombre bestial, lampiño, boca grande, nariz chata, mucho pómulos, ojo chico y viscoso, frente baja!: rebosa en la figura ese odio insano de las naturalezas viles hacia las almas que las deslumbran y avergüenzan con su claridad; y sin esfuerzo alguno artificioso, ni violencia en el contraste, resultan en el cuadro en su doble oposición moral y física: el hombre acrisolado que ama y muere, y el bestial que odia y mata. A la derecha del lienzo esta el romano Pilatos, en su toga blanca ribeteada del rojo de los patricios; se adivina la lana en lo blando de los pliegues; pasma el relieve de Pilatos, que parece vivo en el nicho del ábside: en los ojos se le ve el trastorno de sus pensamientos, el miedo a la muchedumbre, el respeto al acusado, la vacilación que le hace ir levantando una mano de la rodilla, como preguntándose qué ha de hacer con Jesús. Comparable a la mejor creación artística es el fanático Caifás, que con rostro vuelto hacia el pretor le señala en un gesto imperante el gentío que reclama la muerte; aquella cabeza de la barba blanca increpa y apremia: de aquellos labios están saliendo la palabras, ardientes y duras. Dos doctores sentados a la izquierda del ábside miran a Jesús como si no acabasen de entenderlo. Al lado de Caifás clava un viejo los ojos en Pilatos, que tiene baja la cabeza. Un rico saduceo de turbante y barba cana, mira a Jesús de lleno, rico el

traje, arrellanado en el banco, en el arco el brazo derecho, el izquierdo sobre el muslo: ¡es ese rico odioso de todos los tiempos!: la fortuna le ha henchido de orgullo brutal: la humanidad le parece su escabel: se adora en su bolsa y en su plenitud. Entre él y en Caifás discuten el caso jurídico los sacerdotes, éste con ojos torvos, aquél con frialdad de leguleyo; otro, reclinado en la pared, de pie sobre el banco, mira en calma la revuelta escena. Detrás del saduceo, junto mismo a Jesús, otro gañán, de realidad que maravilla, se inclina sobre la baranda en postura violenta para ver de frente el rostro al preso; por encima de la cabeza del gañán, junto al pilar del arco que divide la escena sabiamente, una madre joven, con su niño en brazos, tiene puestos en Jesús sus ojos piadosos, que como toda su figura recuerdan las madonas italianas: allá al fondo, para quebrar la línea de cabezas, se alza entre ellas un beduino barbudo que tiene el brazo brutal hacia Jesús.»(Martí, 1963 – 1973: 349)

La descripción de la escena era un recurso muy utilizado por Martí como punto de partida para luego hilvanar sus interpretaciones sobre el tema pictórico. Para ello la descripción de Jesús gana en elocuencia: «Se siente que acaban de poner sobre él la mano vil; que la jauría humana que lo acerca ha venido oteándolo como a una fiera; que lo han vejado, golpeado, escupido, traído a rastras, arrancando las vestiduras a pedazos, reducidos a la condición más baja y ruin. ¡Y ese instante de humillación suma es precisamente el que el artista elige para hacerle surgir con una majestad que domina a la ley que tiene en frente, y a la brutalidad que lo persigue, sin ayudarse de un solo gesto, de un músculo visible; de la dignidad del ropaje, de lo elevado de la estatura, del uso exclusivo del color blanco, de la aureola mística de los pintores!»

En su recreación interpretativa apunta: «Él ve a Jesús, como la encarnación más acabada del poder invencible de la idea. La idea consagra, enciende, adelgaza, sublima, purifica: da una estatura que no se ve y se siente: limpia el espíritu de escoria, como consume el fuego la maleza: esparce una beldad clara y segura que viene hacia las almas y se siente en ellas. El Jesús de Munkacsy es el poder de la idea pura.» Esta última es una idea clave en todo el ensayo que funciona a modo de conclusión. Ubicada casi al final de la redacción, lo que sigue es una suerte de convicción: «Es el hombre en el cuadro

lo que entusiasmo y ata el juicio. Es el triunfo y resurrección de Cristo, pero en la vida y por su fuerza humana... Es el Jesús sin halo, el hombre que se doma, el Cristo vivo, el Cristo humano, racional y fiero... ¡Lo divino está en lo humano!» (Martí, 1963 – 1973: 249)

En todas los escritos sobre arte, con respecto al español se han encontrado comentarios de Martí sobre treintitrés artistas entre ellos Sánchez Coello, Alonso Cano, Juan de Juanes, Berruguete, Zurbarán, Ribera; en especial, Murillo, Madrazo, Fortuny, Gonzalvo, y a lo largo de toda su vida, a Velázquez y a Goya.

En los quince años de estancia en Estados Unidos, José Martí conoció y valoró la obra de William M. Chase, Swain Gifford, John S. Sargent, Arthur Quartley, Harry H. Moore, John G. Brown, entre otros. Su mirada muchas veces no es complaciente. Discrepa con los paisajes violentos del primero; no acaba de emocionarse con las marinas acabadas de Gifford, que en su criterio imitan al pintor italiano Giambattista Tiepolo. Le increpa a Sargent, notablemente dotado, concebir sus retratos a la manera del pintor académico francés Leon Bonnat. Algo similar le ocurre con Quartley y Moore, demasiado cercanos al español Fortuny. Simpatiza mucho más con Brown por su tierna mirada a los pilluelos que crecen en las calles, lejos de toda protección familiar o social, sin perder por ello la inocencia y picardía propias de sus pocos años. Es muy posible, pues no hace mención explícita de sus cuadros, que entre las obras de éste aludidas en sus textos se encuentren *Passing Show* y *Street Boys at Play*.

También, con su natural capacidad de establecer asociaciones entre objetos y fenómenos aparentemente distantes, determina certeramente la genealogía artística de los pintores de su tiempo. Cuando se leen los textos martianos se disfrutan la valoración pormenorizada de los cuadros contemplados, con una prosa de un hondo efecto cromático y en ocasiones cinética, pues incita al intelecto en pos de la imagen. Hace generalizaciones teóricas de valor permanente, que superan la vida efímera de las columnas de la crónica, atadas a los eventos que las originaron: «El alma ha de quemar, para que la mano pinte bien. Del corazón no ha de sacarse el fuego, y poner donde él un libro. El pensamiento dirige, escoge y aconseja; pero el arte viene, soberbio y asolador, de las regiones indómitas donde se siente. Grande es asir la luz, pero de modo que encienda la del alma.» (Martí, 1963 – 1973: 442)

Las breves líneas que aquí se han esbozado representan sólo un botón de muestra de esta faceta del pensamiento y la prosa de Martí, cuya sensibilidad como crítico de arte afloró tempranamente en su

escritura. Si se aprecia el monto de su obra periodística, se llega a la conclusión de que en torno a temas relacionados con la pintura nucleó la mayor cantidad de páginas dedicadas al ejercicio del gusto y el criterio. Su estilo, que estuvo marcado por la inmediatez del género periodístico, se caracteriza por acudir permanentemente a la descripción pormenorizada de las escenas pictóricas como punto de partida para exponer sus interpretaciones sobre el tema, sugerir vínculos y antecedentes. Además actúa como pretexto literario, para emitir sus ideas y sentencias en torno al arte de su tiempo y el compromiso de los artistas.

José Martí fue un gran humanista y también en las críticas de arte volcó sus exhortaciones al ser humano. Línea de pensamiento que franquea transversalmente todos los textos. Sus preferencias por un arte épico y vital, capaz de comprometerse, convocar y denunciar las miserias humanas y lo negativo del mundo, corresponde con los ideales que defendió y con la obra a la que dedicó su vida. Comprometido hasta la muerte en pos del progreso y la redención de los oprimidos, la libertad de su patria y de América Latina, no podía exigirle menos al arte. Según se ha podido apreciar en los fragmentos citados cumplió con estos ensayos sus demandas de originalidad y lo que diría él: «el deber de añadir, de domar, de revelar».

[1] Una experiencia singular fue la visita a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1871, tema de cuatro artículos en la *Revista Universal*, de México a finales de 1875 y principios de 1876.

[2] En las *Obras Completas de José Martí*, aparece el título del artículo, la fecha y también la publicación periódica en que se editara originalmente.

[3] Crónica escrita para *The Hour*, New York, el 21 de febrero de 1880.

[4] En publicaciones posteriores Martí se encarga de corregir la frase «absurdas fantasías de la escuela impresionista».

[5] «El arte en New York» fue publicado en *The Hour* el 15 de abril de 1887 y posteriormente en *La Nación*, Buenos Aires, el 22 de junio.

[6] Martí se refiere en ese fragmento a la huelga de los tranvías organizada en la gran urbe.

[7] Una idea que consolidan los datos del doctor Guatas en sus investigaciones sobre la estancia y las actividades del joven estudiante en Zaragoza.

[8] «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin» se publicó en Nueva York el 13 de enero de 1889 y luego en *La Nación*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1889, más tarde apareció con ligeras variantes en *El Partido Liberal*, México, 14 de

febrero de 1889.

[9] La crítica titulada «*Cristo de Munkacsy*» se publicó en Nueva York el 2 de diciembre de 1886; en *La Nación* de Buenos Aires, el 28 de enero de 1887 y en *El Partido Liberal*, México, el 21 de diciembre de 1886.

ANEXO: Relación de críticas de arte dedicadas a la pintura

1. «Felipe Gutiérrez», *Revista Universal*, México, *Revista Universal*, 24 de agosto de 1875, *Obras Completas*, Tomo VI, p. 380.
2. «Una visita a la exposición de Bellas Artes I», *Revista Universal*, México, 28 de diciembre de 1875, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 394 – 400.
3. «Una visita a la exposición de Bellas Artes II», *Revista Universal*, México, 29 de diciembre de 1875, *Obras Completas* Tomo VI, pp. 394 – 400.
4. «Una visita a la exposición de Bellas Artes III», *Revista Universal*, México, 31 de diciembre de 1875, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 394 – 400.
5. «Una visita a la exposición de Bellas Artes IV», *Revista Universal*, México, 7 de enero de 1876, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 394 – 400.
6. «Francisco Dumaine», México, *Revista Universal*, 16 de julio de 1876. *Obras Completas*, Tomo VI, p. 505.
7. «El pintor Carbó», *Revista Universal*, México, 18 de agosto de 1876. *Obras Completas*, Tomo II, p. 648.
8. «La Academia de San Carlos», *Revista Universal*, México, 24 de octubre de 1876, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 400 – 401.
9. «Raimundo Madrazo», *The Hour*, New York, 21 de febrero de 1880, *Obras Completas*, Tomo XV, p. 156.
10. «Fortuny», *The Hour*, New York, 20 de marzo, 1880, *Obras Completas*, Tomo VX, pp. 164 – 165.

11. «Un cuadro mexicano notable», *The Hour*, New York, 18 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 406 – 407.
12. «Una estatua y un pintor. Corot», *The Hour*, New York, 18 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo II, p. 701.
13. «Édouard Detaille», *The Hour*, New York, 28 de febrero de 1880, *Obras Completas*, Tomo II, p. 651.
14. «Fromentin», *The Hour*, New York, 10 de abril de 1880. *Obras Completas*, Tomo XI, p. 651.
15. «La galería Stebbins», *The Hour*, New York, 17 de abril de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 267.
16. «Los viejos maestros de Leavitt», *The Hour*, New York, 5 de junio de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 276.
17. «Los acuarelistas franceses», *The Hour*, New York, 12 de junio de 1880. *Obras Completas*, Tomo XV, p. 351.
18. «La colección Runkle», *The Hour*, New York, 10 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 262.
19. «El desnudo en el Salón», *The Hour*, New York, 31 de junio de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 262.
20. «El Museo Metropolitano de Nueva York», *The Hour*, New York, 1880, *Obras Completas*, Tomo XIII, pp. 476 – 478.
21. «La quincuagésima quinta exhibición de la Academia Nacional de Dibujo», *The Hour*, New York, 1880, *Obras Completas*, Tomo XIII, p. 471.
22. «París, su exposición y sus pintores», Nueva York, 6 de mayo de 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 20 de mayo de 1882, *Obras Completas*, Tomo XVI, p. 381.
23. «Exhibición de arte en Nueva York para el pedestal de la Estatua de la Libertad» New York, New York, *La América*, enero de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.
24. «La exposición de Louisville. Exposiciones permanentes de frutos sudamericanos» New York, *La América*, octubre de 1883, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289- 297.
25. «Los abanicos en la exhibición de Bertholdi» New York, *La América*, 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.
26. «El hombre antiguo de América y sus artes primitivas», New

York, *La América*, abril de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.

27. «El repertorio de Harper del mes de mayo» New York, *La América*, mayo de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.
28. «El pintor Courbet» New York, *La América*, febrero de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.
29. «Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas», New York, 2 de julio de 1886. *La Nación*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1886, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 331.
30. «Notas sin orden tomadas sobre la rodilla, al pie de los cuadros. Rapidísima visita al Salón de Autores Contemporáneas», 1879, *Obras Completas*, Tomo XX, pp. 142-143.
31. «Carta sobre arte», New York, 2 de diciembre de 1886, *La Nación*, 28 de enero de 1887, *El Partido Liberal*, México, 21 de diciembre de 1886, *Obras Completas*, Tomo XV, p. 349.
32. «Venta de la galería Stewart», New York, 15 abril de 1887, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio de 1887, *Obras Completas*, Tomo XX, p. 267.
33. «El arte en New York», New York, 15 de abril, 1887, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio, 1887, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 311.
34. «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin», New York, 13 de enero de 1889, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1889. Con ligeras variantes en *El Partido Liberal*, México, 14 de febrero de 1889, *Obras Completas*, Tomo XV, pp. 433 – 434.
35. «El buen Ayala», New York, *Patria*, 21 de marzo de 1891, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 – 287.
36. «Juan J. Peoli», New York, *Patria*, 22 de julio de 1893, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 – 287.
37. «Joaquín Tejada», New York, *Patria*, 8 de diciembre de 1894, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 – 287.

Corner 2011 Nice to meet you, Christian Losada.

Tras las propuestas de Luis Díez (7.1.2011 – 27.2.2011) y de OPNstudio (4.3.2011 – 1.5.2011) -de las que nos hicimos eco en el anterior número 14 de AACADigital- nuestra tercera cita con *Nice to meet you* ha sido la instalación de Christian Losada, inaugurada a principios de mayo y que podrá verse en el Espacio para el arte de CAJA MADRID hasta el próximo 3 de julio. En su quinta edición, Corner2011 -programa de la Obra Social de CAJA MADRID que nace en nuestra ciudad en 2006 para apoyar al arte emergente local, impulsando la producción y difusión artística de los/as jóvenes creadores/as de la ciudad y la actividad de un/a joven comisario/a local- nos presenta *Nice to meet you*, propuesta de la comisaria independiente Carlota Santabárbara, quien ha reunido a seis artistas para reflexionar en esta ocasión en torno a cómo nuestra identidad se conforma a partir de la relación con los seres humanos con los que convivimos. Los nuevos mecanismos de sociabilidad ofrecidos por los medios de comunicación masiva e Internet han ido generando relaciones superficiales que huyen del componente emocional propio de toda conexión humana.

Este proyecto de “identidad relacional”, que pone el acento en la identidad del individuo como fruto de la mirada del “otro”, da un paso más en la exploración del ser humano contemporáneo de la mano de Christian Losada.

Christian Losada (Zaragoza, 1975), estudia Historia del Arte y Trabajo Social en la Universidad de Zaragoza. La alegoría y el símbolo son las particulares pinceladas que dan vida a su universo de fotografías intervenidas. En la sociedad actual identidad sexual y género conviven en tan estrecha interrelación que los conceptos identidad sexual, género y orientación sexual han llegado a emplearse indistintamente cuando son sustanciales las diferencias entre ellos. El viandante y casual -o no- espectador se encuentra con una instalación formada por seis fotografías sobre dibond que reproducen a tamaño natural a tres hombres y tres mujeres, por lo menos tras un

rápido primer vistazo. Si observamos con más detenimiento, descubrimos que cada uno/a de ellos/as tiene el cuerpo dividido en cinco partes que a lo largo de las semanas hemos podido ver rotar, mutando los cuerpos que ofreció la instalación en un principio. Pero mientras los cambios se van dando en los cuatro cuerpos centrales, los dos que ocupan los extremos del conjunto permanecen inalterables a lo largo de las semanas. La clave para entender dicha mutabilidad la encontramos en el concepto de la identidad sexual.

Este juego de piezas, como si de un puzle se tratara, nos enfrenta a la realidad de los dos sexos que han sido reconocidos y normalizados socialmente pero, también, da cabida a un tercer sexo, silenciado en la sociedad actual por considerarlo anómalo y vergonzoso: hablamos del hermafrodita o ser humano intersexuado - término científico más exacto-.

El artista refleja la confusión existente entre identidad sexual y género desplegando como fondo para las figuras humanas un amplio catálogo de imágenes extraídas de los medios de comunicación que estipulan los hábitos y prácticas socialmente atribuidos a hombres y mujeres. Nos referimos a las imágenes sexistas que aún hoy invaden nuestro imaginario colectivo, naturalmente aprendidas y asumidas, dando contenido a los roles masculino y femenino que conforman las identidades de género histórica y tradicionalmente aceptadas. Sin embargo, mientras el sexo es una condición biológica, el género, como ya apuntara Judith Butler, es una construcción social.

Las religiones han sido parte fundamental en la creación de discursos próximos a la realidad biológica o, por el contrario, conductas inmovilistas, cerradas e intolerantes. Como ya se ha mencionado, los cuatro cuerpos centrales intercambian entre sí las cinco partes de las que están formados, reflejando los tres sexos apuntados anteriormente. Sus tatuajes de Ardhanarishvara y de Hermafrodito hablan de la naturaleza doble -masculina y femenina-. Ardhanarishvara es una deidad [hinduista andrógina](#), en la que confluyen el dios [Shivá](#) (principio masculino de Dios) y su consorte [Shakti](#) (principio femenino de Dios), representando la síntesis de las energías masculinas y femeninas. En Hermafrodito, hijo de Afrodita y Hermes, también se fusionan en un mismo ser ambos sexos, puesto que al no ceder a los intentos de seducción de la ninfa Salmácide, los dioses le concedieron a ésta unir su cuerpo eternamente al de Hermafrodito fusionándose, así, sus dos sexos. Los cuerpos de los extremos

permanecen inalterables y son sus tatuajes de Cristo crucificado y de la media luna islámica los que justifican la ausencia de todo cambio. Tanto el cristianismo como el Islam son las religiones monoteístas y “masculinas” por excelencia. Si en el Islam no hay representación de la divinidad, la forma masculina del Dios Padre del cristianismo y su condición de única divinidad, elimina cualquier opción de presentar una divinidad femenina o intersexuada.

La mutabilidad e hibridación de las figuras centrales choca con gran efectividad con los roles masculino y femenino culturalmente creados y socialmente aceptados y es aquí donde Christian Losada materializa gracias a los nuevos medios de expresión artística en la era de la tecnología la cuestión que rige su discurso en esta instalación: la confusión entre identidad sexual y género. Y es aquí donde irrumpe en escena el tema de la orientación sexual, cuando los tópicos masculinos y femeninos se asocian a hombres y mujeres sin dejar espacio a la elección personal y libre de aquel o aquella que nos atrae, cuestión ésta de gusto, sentimiento o “química”, en ningún caso de identidad sexual y mucho menos de género.

Difícil salir indemne de este complejo laberinto de “lo que debe ser definido, categorizado e impuesto”. Interesante reflexión acerca de realidades -nunca de una única realidad- que nos rodean, que nos interpelan como los seres humanos de Christian Losada, variados, complejos, ricos en definitiva.

La siguiente cita con Corner2011 *Nice to meet you* será a principios de julio con Federico Contín y su visión de creador y espectador como dos caras de la misma moneda, el arte, que se retroalimentan en el juego “del yo en el otro pretendido”.

Sigámonos parando a tomar el necesario y fructífero respiro que siempre supone detenerse a pensar y sentir al “otro”, al “diferente”.

Lenguaje fotográfico y retórica

1. Objetivo

El objetivo principal de este artículo es explicar cómo las fórmulas creativas de la fotografía están siendo utilizadas

por algunos fotógrafos ajenos, inicialmente, al mundo del arte. Para ello utiliza el lenguaje fotográfico con fines retóricos y se nutre de iconos y símbolos ya asumidos por la sociedad y apropiados por toda la cultura occidental.

2. Metodología

Se realiza el análisis de cuatro de las imágenes que conforman la serie del fotógrafo Damon Winter sobre la campaña del Senador Barack Obama para la presidencia de los Estados Unidos de América durante 2008. Primero se ahonda en la representación fotográfica como lenguaje de iconos y símbolos y se analizan las imágenes de la campaña a partir de los planteamientos iconográficos y semiológicos de Panofsky. Bajo este paraguas metodológico situamos la construcción de un icono social y una nueva dimensión de político cercana en ocasiones a las imágenes vistas en el ámbito de la ficción, el cine o la música.

3. Representación del mundo: signos y símbolos

Las imágenes periodísticas pueden interpretarse desde la iconología y la semiótica. El fotoperiodismo político que usa el lenguaje fotográfico con fines retóricos conforma una imagen del retratado (candidato, presidente, etc.) que puede estudiarse a través de iconos y símbolos aprehendidos por la sociedad actual y extraídos del cine, la televisión o el cómic.

Por su parte, la comunicación visual se basa en la capacidad que tengan emisor y espectador para dotar a las imágenes de un sentido más allá de la identificación de sus formas. Según Marc Augé esta “escenificación del mundo”, es decir, la traslación de la vida al plano visual, tiene como objetivo final la identificación, el reconocimiento, más que el conocimiento (AUGÉ, 2007: 98).

En la fotografía política este proceso es fundamental para transmitir ideas y significados que se hallan bajo la superficie acerca de un candidato o fuerza política y un análisis reflexivo puede sacarlas a la luz. Como afirma Santos Zunzunegui “todo acto icónico es fruto de una estrategia significativa y, por tanto, persuasiva” (1998: 23). Son

fórmulas que apelan al instinto del observador, a su relación con su cultura visual y al conocimiento de iconos actuales difundidos a través del cine y la televisión fundamentalmente. Esos iconos están presentes en nuestra forma de comunicarnos y relacionarnos con el mundo y con la sociedad contemporánea, sobre todo dentro de nuestras subculturas más cercanas. El espectador descodifica las formas, profundiza en ellas y las “disfruta en niveles más intensos” gracias a la “cultura general, y más concretamente la cultura visual, de quien las produce y de quien las mira” (BAEZA, 2001: 83). La forma y el contenido de tales signos se traducen en símbolos que apelan a nuestros niveles más básicos de visualidad y comunicación, a la inmediatez de la comparación y al recuerdo instintivo de un modelo.

La formación de símbolos conlleva una mitificación de las imágenes y, en ese sentido, Martha Rosler relaciona la identificación con la dimensión universal del “componente mítico” (ROSLER, 2007: 255). Pero esta globalización del símbolo o, lo que Rosler denomina “fijar el significado fotográfico”, estará sujeta siempre al “contexto de su recepción” (ROSLER: 2007, 255) ya que si, además, el consumo de esas imágenes se hace dentro de la comunidad que las produce su “significación aumenta exponencialmente” (BAEZA, 2001: 83). Martha Rosler también reflexiona sobre la capacidad de la fotografía periodística para incluir elementos estéticos y cómo la interpretación de dichas imágenes ha de realizarse a partir de la “sociedad y la historia” (ROSLER, 2007: 250).

3.1. Iconología y fotoperiodismo

Según Rosler, la confianza de la sociedad en las fotografías de prensa se debe a la seguridad emanada del sentido de objetividad que ofrecen. Afirma también que el espectador recodifica las imágenes a partir del reconocimiento de unos “rasgos estilísticos de la fotografía de “actualidad” y, más aún, de las películas, cuyo formato ha sido importado por la publicidad y la televisión musical (...)” (ROSLER, 2007: 262).

Es decir, el espectador/lector lee las imágenes a partir de sus conocimientos previos sobre todo lo aprehendido en la televisión, cine y revistas gráficas de temas de interés general. Siguiendo esta línea

de pensamiento observamos que el Obama que Winter nos presenta en su serie aparece *ficcionado*, a veces nos puede recordar a un actor de cine y otras a un músico de éxito. Esta retórica visual dibuja un perfil del candidato convirtiéndolo en icono visual de referencia para diferentes generaciones de americanos y acercando su figura a una gran variedad de votantes. Esto es así porque en este planteamiento el receptor tiene un papel activo.

Víctor Renobell afirma que hemos llegado al estado de la “hipervisualidad” (2005: 2). Esta fase de la difusión de la imagen fotográfica implica la necesidad de una cultura visual que permita al lector contextualizar y le ayude en la correcta lectura del mensaje que contiene el producto visual. Es decir, nos encontramos ante un nuevo paso de la imagen fotoperiodística en la que lenguaje fotográfico, mensaje y lector adquieren una nueva forma de conexión.

“Las imágenes en definitiva se evalúan tan subjetivamente como se realizan y lo que permite profundizar en ellas y disfrutarlas en niveles más intensos no es otra cosa que la cultura general, y más concretamente la cultura visual, de quien las produce y de quien las mira” (BAEZA, 2001: 83)

Para analizar el planteamiento fotográfico de Winter y la construcción icónica que hace de Obama analizaremos la serie de la campaña presidencial desde el punto de vista de la iconología y las teorías del símbolo. Pepe Baeza afirma que “la iconología es un sistema que [...] permite una aproximación a las imágenes mediáticas” (BAEZA, 2001: 175). Para Hegel, “el símbolo es ante todo un signo”, pero también es “ambiguo” (OCAMPO, 1993: 126-127). Esta afirmación nos permite reflexionar sobre el hecho de que una imagen se construye a través de sus elementos individuales, de sus signos, y que estos conforman un todo que alberga el sentido global el cual puede llegar a ser diferente para cada observador ya que leerá el código sólo desde su conocimiento de la cultura visual.

Siguiendo este hilo de pensamiento, Ernst Cassirer asegura que el hombre vive en un “universo simbólico” y este cosmos está construido con “el lenguaje, el mito, el arte y la religión” (OCAMPO, 1993: 129).

Es por este motivo que el espectador recibe las imágenes como signos a decodificar preñados de simbologías y significados que cambian con el paso del tiempo y que leerá a través de sus conocimientos culturales, artísticos, lingüísticos, religiosos y políticos e incluso de sus vivencias personales. Por tanto, la pieza, en este caso la fotografía, es la expresión de una sociedad, de una cultura y de toda una época.

Edwin Panofsky es una figura clave en desarrollo de la iconología y su aplicación. Este teórico, influido por Warburg y Cassier, afirmaba que la obra creada respondía a la cultura de un momento y de un lugar, es decir, a la conciencia de una sociedad y sus propios iconos y símbolos formados a partir de la literatura, el arte, la política, etc. Añadiríamos hoy a esta lista el cine, la televisión, la música, el cómic, el cartel, la fotografía, agentes todos ellos que conforman nuestra cultura visual de masas tal y como explica Juan Antonio Ramírez (1997).

Según Augé, en la actualidad las formas de representación reducen el mundo a un espectáculo (AUGÉ, 2007: 98). Como consecuencia de esta teatralización disminuyen las fuentes o referencias para decodificar las imágenes y encontrar significados. Y son los medios de comunicación los que tienen el papel de producir las “cosmologías”, es decir, de perfilar o, aún más, de construir la visión universal del mundo (AUGÉ, 2007: 98).

Siguiendo la línea de pensamiento de Augé, el periodismo gráfico participa en la construcción de la visión de los acontecimientos, teatralizada en ocasiones, ficcionada, y que, por tanto, configura mitos y símbolos a través de sus mecanismos lingüístico-visuales particulares. En este caso, el “efecto perverso de los medios de comunicación es, también, el abolir insensiblemente la frontera entre lo real y la ficción” (AUGÉ, 2007: 99). Mi postura aquí es defender esta posibilidad de fusión siempre que el trabajo periodístico se mantenga dentro de los límites y la ética de la profesión.

3.2. Obama como icono en la serie de Winter: análisis a través de Panofsky

Damon Winter, fotoperiodista del *New York Times*, ganó el Pulitzer de 2009 por su cobertura de la campaña presidencial de Obama. Según el *Journal Centinel* (2009) la fotografía de Winter logra capturar la energía de una campaña histórica. Winter ya había estado cerca del premio en 2005 al quedar finalista en la misma categoría con un reportaje sobre las víctimas de abusos sexuales en Alaska con la que consiguió el Premio Nacional de Fotoperiodismo de aquel año.

La fotografía, es decir, el *texto visual* como lo denomina Santos Zunzunegui (1998: 77), debe analizarse tomando en consideración todos los elementos que la conforman: composición, ritmo, color, elementos en el encuadre, etc. Esto es así porque las partes que la componen son inseparables y construyen un significado concreto gracias a su estratégica combinación de elementos. Según Zunzunegui, “no adquieren su valor de manera inminente en relación con el sistema, sino en función del cotexto y del contexto” (1998: 77).

En la serie de la campaña de Obama, Winter dibuja la figura del político de dos formas[\[1\]](#):

- a) A través de los planos y ángulos desde los que fotografía al candidato
- b) A través del contexto dibujado con los detalles introducidos en los encuadres: los “detalles inútiles” (BARTHES, 1970).

Estos detalles conforman lo que en literatura se denomina “descripción”. Roland Barthes (1970) reflexiona sobre la realidad y su consecución y afirma que los detalles en algunas corrientes de creación (él se refiere a la literatura, pero lo adaptamos aquí a la fotografía como lenguaje semiótico) eran inútiles, para otras tenían una finalidad dentro de la “trama narrativa”. A pesar de que Barthes deja sobre la mesa el hecho de que esta retórica perseguía la belleza, nosotros afirmamos que, en determinados contextos, esta retórica va más allá de la estética y aporta elementos necesarios para la decodificación del texto o, en este caso, la lectura completa de la imagen dando contexto y aportando significado.

El sistema iconológico desarrollado por Panofsky nos permite analizar

las fotografías contemporáneas porque utilizan, según Pepe Baeza, una suerte de metonimias similares a las retóricas lingüísticas que se adaptan al carácter de icono o huella de la imagen fotográfica en la sociedad actual (BAEZA, 2001:175). Además de esta capacidad persuasiva de la imagen encontramos altas dosis de calidad visual. Zunzunegui, siguiendo las propuestas de Umberto Eco, afirma que la presencia de estos rasgos estéticos se encuentra en las posibilidades de “ambigüedad” y de “autorreflexión” (ZUNZUNEGUI, 1998: 79). Estos elementos adquieren su máximo rango a través de los indicadores o signos individuales de la imagen (colores, texturas, formas, elementos significativos, etc.)

Panofsky establece tres estadios o fases en el estudio iconológico (OCAMPO, 1993: 145), a continuación se presentan adaptadas al análisis fotográfico:

I. Descripción preiconográfica.

Es la descripción de los elementos que contiene el encuadre e incluye: a) referencias fácticas: acciones y cosas; b) referencias expresivas (actitudes)

II. Análisis iconográfico.

En este nivel se identifican las escenas e historias.

III. Análisis iconológico.

Interpretación del sentido profundo de la imagen. Para ello se ha de conectar la imagen con los valores de la época, creencias religiosas, políticas, conocimientos culturales, etc.

Según Estela Ocampo y Martí Peran, este último nivel “debe prestar atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición tanto como a los temas iconográficos” (OCAMPO, 1997: 145). Por este motivo introduciremos dentro de los niveles de Panofsky referencias a las cuestiones del lenguaje fotográfico.

En el análisis más completo debe incluirse la reflexión sobre el contexto en la producción de las imágenes. Kapuscinski defiende la idea de que el contexto y el tiempo de producción-recepción son

elementos clave en la lectura-descodificación del mensaje (KAPUSCINSKI, 2005: 19). Los espectadores/lectores se relacionan con la imagen en un lugar, tiempo y contexto determinados en los que la imagen alcanza su mayor cota de simbolismo y significación. Las cuestiones de contexto, situación política y social norteamericanas y difusión de la serie fotográfica se escapan a la extensión del presente estudio por lo que se atenderán en futuras investigaciones.

Cuatro son las imágenes analizadas[2]:

a) *Metropolitan Park in Kacksonville (20/9/2008)*

Descripción preiconográfica: En esta imagen el Senador Obama se sitúa sobre una plataforma elevada desde la que se visualizan los asistentes al mitin. El candidato ríe de forma relajada. La escena se desarrolla en un exterior, de gran cielo y algunos árboles al fondo.

Análisis iconográfico: Obama sobre la plataforma del discurso sonríe de forma natural mientras en torno suyo se sitúan cientos de seguidores que le aclaman y piden un cambio en la política del país. En sus pancartas se puede leer "CHANGE WE NEED". Una gran bandera americana aparece justo por encima de la cabeza del candidato.

Análisis iconológico: La escena gira en torno a la figura de Obama, sobreelevada en una plataforma, que se coloca en el ángulo inferior izquierdo dejando el resto del encuadre para los asistentes al acto y el gran cielo americano separados por la fila de árboles. Se cumple así la ley del horizonte. La ley de los tercios aparece subrayada por el Senador y la bandera norteamericana que se presenta a modo de halo sagrado sobre su cabeza. El patriotismo emocional propio de los estadounidenses parece presentado a través de una escena que recuerda a los conciertos multitudinarios en los festivales al aire libre de verano. El protagonista, sobre la tarima, se mueve relajado por las tablas y el público, entregado, le aclama levantando los iconos que les identifican, las pancartas. Así, Obama asemeja a un actor o un músico coreado por sus seguidores incondicionales que gritan su nombre.

b) *Legend's Field in Tampa (20/10/2008)*

Descripción preiconográfica: Obama aparece rodeado de seguidores y

guardaespaldas.

Análisis iconográfico: El candidato busca abrirse paso entre sus votantes. Sus guardaespaldas intentan zafarle de los abrazos de sus seguidores.

Análisis iconológico: Todos los partidarios del candidato que aparecen en la imagen son mujeres. Todas sonríen. Unas llevan cámaras fotográficas, otras le rodean la cintura o le cogen de la mano. Una de ellas ha conseguido abrazarle y parece apoyar su cabeza en el pecho del Senador. La imagen sugiere la visita de un actor de cine rodeado por sus fans que quieren tocarle o fotografiarse con él. La toma cenital permite contextualizar la figura de Obama atascada entre los brazos y manos que le rodean. Su camisa blanca crea una potente punto de luz que le señala y ejerce una importante atracción visual hacia él.

c) *Widener University Main Quad in Chester (28/10/2008)*

Descripción preiconográfica: El candidato a la presidencia es retratado bajo la lluvia.

Análisis iconográfico: El Senador Obama está en el encuentro con sus votantes en la Wiedner University Main Quad (Chester).

Análisis iconológico: En una composición centrada y bajo una intensa lluvia, Obama, con rostro y ropa húmedos por el agua que cae, se presenta frontal al lector/espectador con el rostro y torso girados hacia la derecha donde se encuentra el micrófono para dirigirse al auditorio. No hay más contexto ni elementos en la composición. Sólo está Obama. Mira fuera de encuadre con la vista en un punto fijo que no podemos ver ni intuir. Es un retrato contemplativo en el que el desafío a la lluvia como telón de fondo nos presenta a un hombre de firmes convicciones y fuerza interior. Parece el fotograma de una película de acción donde el bueno planta cara al malo, bajo la lluvia, en malas condiciones de luz, pero siempre firme. Un James Bond o un Indiana Jones frente al peligro y en defensa de la verdad. Winter y el espectador saben que es un hombre, un político, conocido ya entonces en todo el mundo como el gran cambio político que defendía la comunión de los pueblos. El gran hombre, un hito en la historia americana por su color de piel, su arrojo y sus ideales.

d) Arrived at a press conference following a town hall meeting with US military veterans in San Antonio (3/3/2008)

Descripción preiconográfica: Barack Obama en un plano de medio cuerpo y de perfil sonríe en una conferencia de prensa. El fondo lo conforma una bandera.

Análisis iconográfico: El candidato se reúne con la fuerza militar en San Antonio. Mira a su alrededor, fuera del encuadre, hacia un objeto o sujeto que no podemos conocer con la bandera americana de fondo. Hay que tener en cuenta que, cuando la composición es tan austera, los niveles iconográfico y preiconográfico tienen análisis similares.

Análisis iconológico: Obama aparece de perfil, con gesto relajado y sonriente. Un rayo de luz llega desde el fondo, formado por el emblema nacional, y cae sobre el rostro del candidato atravesando la escena en diagonal. Su silueta se perfila entre una sutil penumbra y las barras y estrellas de la enseña, estas últimas iluminadas por el haz luminoso que pone en relación de continuidad el azul del fondo estrellado con su brazo vestido de un traje del mismo color. La imagen recuerda a dos nombres importantes en Estados Unidos. De un lado Bruce Springsteen, en su portada del famoso disco *Born in the U.S.A.*, publicado en 1984 y que se ha convertido en uno de los productos musicales míticos de Norteamérica. Además, el músico ha tenido mucha relación con Obama, tanto que participó en la toma de posesión de la presidencia del país. El siguiente nombre que sugiere la fotografía es Winter y que los estadounidenses tienen en su memoria colectiva es el *Captain America*, el superhéroe de la segunda Guerra Mundial que defendía una América democrática y libre, rasgos estos que han sido vistos en Obama desde los momentos más tempranos de su campaña y que, entre otros factores, desembocaron en el Premio Nobel de la Paz. Comprobamos que en esta iconografía el elemento que da sentido a la escena y encamina su lectura es la bandera sobre la que se coloca el candidato. La enseña significa para el estadounidense el recuerdo de pertenecer a un gran país, la gran potencia mundial, tierra de oportunidades y de libertad. Sus colores hacen referencia al valor, a la vida y a la pureza. Todos estos sentidos profundos sobrevuelan, en esta fotografía, sobre Barack Obama que se une, de esta forma, a otros grandes personajes de la historia americana que han defendido su país y sus valores contra los enemigos.

Primera: El lenguaje fotográfico ha desarrollado herramientas expresivas tales que la línea que separa lo creativo de lo informativo puede estar solo separado por la intencionalidad del fotógrafo.

Segunda: Una rama de la fotografía informativo-periodística actual se expresa a través de fórmulas creativas y estéticas. Para ello usa composiciones inesperadas, ángulos difíciles, contraluces o primeros planos de tal modo que el fotoperiodista transmite una información que va más allá del dato. De esta manera es posible profundizar en el contexto y en las realidades más íntimas de las personas, siendo este último aspecto de vital importancia cuando se trata, como es el caso que aquí trabajamos, del primer candidato negro a las elecciones presidenciales de Estados Unidos.

Tercera: Un ámbito exclusivamente artístico hasta hace poco tiempo como es la retórica ha cruzado un límite según el cual Marc Augé hoy en día somos “seducidos más que informados” (2007: 99).

Cuarta: Lister afirma que estos elementos conforman un cambio de etapa (Lister, 1997: 87) y que avanzamos hacia la era posfotográfica. Es un cambio global en el mundo de la comunicación, de las imágenes y de los *mass media*. Es un punto de inflexión en el modo de conocer el mundo

[1] Las imágenes analizadas en esta investigación pueden encontrarse en

http://bop.nppa.org/2009/still_photography/winners/?cat=RTS&place=1st&item=100818

[2] Todas las imágenes de esta serie de Damon Winter pueden verse aquí: <http://www.pulitzer.org/works/2009-Feature-Photography>

Controversias, turismo y estética: Africanidades explícitas

en la arquitectura contemporánea canaria

Las Islas Canarias, confluencia atlántica de caminos marítimos, difusores de cultura y relaciones socio-económicas a lo largo de siglos, tienen desde hace varias décadas un gran dilema en cómo y bajo qué pautas construir la arquitectura hotelera contemporánea. Por un lado, muchos comitentes –nacionales y extranjeros– buscan *recreaciones* miméticas de los valores identitarios regionalistas vendibles ante el turismo y aparentemente únicos o singulares, que son obtenidas mediante un completo recetario de postulados estéticos del denominado neo-neocanario, estilo recuperado en cierto sentido desde la década de 1980 tras la autarquía. En otro sentido, otra gran parte de las instalaciones turísticas del Archipiélago intentan desmarcarse de este tipo de soluciones canarias e influenciarse de las corrientes exóticas de la arquitectura hotelera internacional que mira hacia África.

Este trabajo reflexiona sobre la manera de entender y apropiarse del carácter anónimo y los lenguajes vernáculos en arquitectura contemporánea, que junto a las “africanidades explícitas” en el Archipiélago, desde una perspectiva estética se postulan como únicas vías sacralizadas y correctas en la arquitectura del turismo actual, cuando precisamente lo que consiguen, en su mayoría, es demagogizar tanto su origen y función, como el propio valor inherente a ellas.

En verdad, en los procesos de revalorización de las técnicas tradicionales artísticas y arquitectónicas, de la cultura local y, dentro del marco “desarrollo sostenible”, es lógico entender que las premisas de lo anónimo han surgido –o tal vez resurgido– de las cenizas del olvido. En una sociedad como la actual, posiblemente ya glocalizada –más que globalizada–, lo anónimo no tiene sólo un sentido antropológico –como en la vieja reivindicación de los años 70– sino que todas las humanidades atienden, de forma más o menos acertada, a estas manifestaciones como aspectos primordiales del campo científico, de su estudio y preservación.

La hostelería de masas, sin embargo, entiende el valor de lo anónimo de una manera totalmente tergiversada al turismo rural y a las intervenciones patrimoniales que restauran localidades con unas premisas correctas para un nuevo uso y para su conservación. Aun así, y en lo concerniente a las disciplinas urbanísticas, conservar y proteger la esencia de la tradición local o vernácula, de lo “anónimo consagrado” y/o valorado es una tarea de suma complejidad debido a los

múltiples factores especulativos imperantes en este siglo XXI, máxime en aquellos lugares donde el turismo impone determinados clichés estéticos que persisten durante décadas, como ha sido el caso de Canarias, reivindicada como paraíso por el propio franquismo. A su vez, la destrucción masiva de todo nuestro pasado patrimonial anónimo, en un sentido arquitectónico, se hace cada vez más patente e indiscriminada en todo el territorio. Las normativas estatales y autonómicas no regulan los niveles de protección para el pasado inmediato, salvo casos de rara excepcionalidad constructiva; por lo que, sin autoría constatada –autoconstrucción, casas realizadas por maestros de obra y artesanos anónimos o desconocidos por la inexistencia de fuentes documentales–, el patrimonio arquitectónico urbano de carácter anónimo –no necesariamente rural– se extingue a pasos agigantados al margen de los ámbitos y niveles legales de protección. Mientras desaparece este tipo de patrimonio cultural, surge al calor del turismo nuevas formas que partiendo de la arquitectura anónima universal, especialmente africana, las reinterpreta con soluciones fantasiosas y reinventadas.

El valor de lo anónimo en el patrimonio arquitectónico puede parecer una cuestión contemporánea, y de máxima actualidad, y no obstante, lleva un largo recorrido teórico desde la segunda mitad del siglo XX. En 1964, de la mano de teorizaciones importantes como la del arquitecto Bernard Rudofsky en 1964, con su libro *Architecture without architects*, se abrió la veda a la arquitectura sin pedigrí –subtitulada de esta forma por el propio autor– (Rudofsky, 1964). Esto permitió, por tanto, algo tan simple como poder existir en el campo histórico-artístico; nacería así un sinfín de nuevas categorías, de patrimonios inconexos y olvidados que por medio de su disertación adquirieron las cualidades estéticas que ya tenían de por sí e intrínsecamente a su construcción desde sus orígenes, pero en esta ocasión se valoraban en el panorama académico. Pese a este planteamiento, la historiografía ha visto con dificultad la forma de estudiar las manifestaciones anónimas debido justamente a la ausencia aparente de información primordial –autoría, datación, estilo, etc.– (Guerra Vaca y Uviña Contrera, 2004: 2).

Alberto Bernabé Salgueiro en 2008 ahonda en la problemática de la arquitectura vernácula, por un lado manifestando la existencia de una idealización extrema de la “arquitectura popular”, que sin bases reales o con soportes meramente comparativos de ciertos elementos arquitectónicos subraya lo tradicional; y en otro sentido, la

dificultad de acometer la materia de la arquitectura vernácula desde postulados cuánticos (Bernabé Santiago, 2008: 20).

El problema radica en la propia consideración estética de lo anónimo. Lo anónimo no es tal cuestión en función de la inexistencia documental que verifique o justifique una autoría. Pero no puede entenderse como algo marginal en el patrimonio. Al mismo tiempo, y en la otra cara de la moneda, el sentido estético de lo anónimo tampoco puede devenir en una búsqueda insulsa de crear una verdad autónoma, de estilo y planteamientos que conviertan en estereotipo la uniformidad o singular de sus proyecciones.

Las trazas urbanas de una localidad o sector poblacional siempre se han adecuado y adaptado históricamente, en la medida de sus posibilidades, a los problemas geográficos y sociales que demanda el ciudadano; pero es –sin duda– cuando se producen los choques entre los intereses políticos y económicos con los patrimoniales y culturales el momento en que se debe actuar para ser respetuosos con nuestro legado.

Cuando se dota a lo anónimo de un valor tal que es capaz de argumentar por sí sólo la tradición sin atender a la historia caemos en el error, se incurre en carecer de contenido aquello que de otra manera podría haber tenido significado propio. Le Corbusier o Guillermo Jullian de la Fuente, jefe de su Atelier (1959-1965), durante años consignaron tanta importancia a los hechos de la arquitectura anónima como a los de arquitectura culta. En la obra de Jullian por ejemplo las dimensiones clásicas y vernáculas coexisten bajo una recurrencia al lenguaje anónimo de la arquitectura vernácula como referente, realzándose los núcleos u organismos en los cuales la vivienda encuentra un lugar protagónico, prescindiéndose de la monumentalidad (Pérez de Arce Antoncic, 2000).

Esta forma de hacer y percibir la arquitectura contemporánea sería la más conveniente, pues como sugiere el arquitecto Mario Coyula en 2004, existe un peligro notorio en lo anónimo: “La arquitectura vernácula tiene el encanto morboso de lo destinado a desaparecer, o a desvirtuarse al punto de quedar irreconocible” (Coyula, 2004: 5). En pleno siglo XXI, el turismo ha demandado una globalización de lo vernáculo, una desnaturalización de lo anónimo singular, de aquella arquitectura sin pedigrí –parafraseando a Rudofsky– dotándola de las categorías estéticas de la nueva condición de “raza canina”. Es un pedigrí envenenado por el sector turístico, a la par mitificador y destructivo, hace a posteriori, nada más revalorizarlo globalmente

perder la importancia debido al complejo de mimesis y readaptación, autoría y apropiación del legado anónimo.



Casa de Los Guzmanes en el municipio de El Tanque, Tenerife, declarada BIC desde 2008, ejemplo significativo del olvido patrimonial que a su vez proporcionaba los recursos tipológicos para los resorts de Costa Adeje.

Mientras se estaba reinventando el neo-neocanario, algunas residencias que incluso servían como fuente de inspiración para las nuevas infraestructuras hoteleras eran marginadas y abandonadas, sin tener niveles de protección específicos



Porche del Gran Hotel Tacande, Costa Adeje, Tenerife. Construido en pleno siglo XXI bajo las nuevas pautas hoteleras del neocanario, es un ejemplo de tergiversación estética y tipológica de la arquitectura tradicional canaria. Su porche es precisamente la recreación mimética de la Iglesia parroquial de la Asunción de San Sebastián de La Gomera (el hall de este hotel aparece reproducido en la portada de este artículo).

1. 1. Identidades vernáculas confusas: el carácter turístico de lo anónimo africano en la arquitectura hotelera canaria:

El turismo se apropia estéticamente de lo local, de lo anónimo y lo eleva a una categoría global. Lo hace por una necesidad de especular artísticamente con el espacio, generando grandes complejos residenciales, hoteleros y de ocio que recuerden los hitos urbanos, como si de una atracción de feria se tratara, de un lugar específico, reconocible por parte del demandante. En Canarias, dentro de una nueva manera de entender lo vernáculo se oscila entre la africanidad estética del Atlas totalmente tergiversada y descontextualizada, así como el neo-neocanario que se ha alimentado desde los tiempos autárquicos hasta la actualidad. Su punto de inflexión sería la construcción del hotel Bahía del Duque, que fundió sincréticamente las propiedades de la arquitectura tradicional canaria, anónima y vernácula, con los valores estéticos del modernismo de Mariano Estanga y de los principales arquitectos del siglo XIX y XX insular. Las dos

corrientes, de forma dañina, discurren por todo el ámbito geográfico canario. La primera, aborda lo anónimo y se apropia también de la arquitectura histórica de autor –Estanga, Pisaca, Pintor, Arroyo Herrera, Machado Méndez-Fernández de Lugo, Martín Fernández de la Torre, Marrero Regalado, Cámara, Oraá, entre otros–. Piñero consiguió recrear no sólo el neocanario sino todo lo que se hubiera presupuesto sincréticamente como canario. Así no es de extrañar en el Archipiélago, porches de resorts que aparentan plantas basilicales de Santiago de los Caballos de Gáldar en Gran Canaria o la portada de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Gomera, reutilizada para fachada del aeropuerto colombino o para el hall de un gran complejo en Costa Adeje.

No obstante, en el caso de la *africanidad* no fue siempre entendida y asumida como algo natural en este enclave al Sur de Europa, cercano y a la vez distante de África[1]. Curiosamente, en 1989, dentro de la prestigiosa revista de arquitectura *BASA*, editada por el Colegio de Arquitectos de Canarias, los urbanistas Javier Nimo y María del Carmen Román afirmaban –con otras connotaciones diferentes– sobre la *Casa Ruiz Frutos* (1987), realizada en Corralejo, en la isla de Fuerteventura:

“El carácter de introspección que se respira en este edificio rememora el ambiente de ciertos paisajes imposibles del pintor Escher así como una africanidad no explícita” (Nimo y Román: 1989, 102)

Ésta es una de las primeras afirmaciones de la crítica arquitectónica, donde aparece la africanidad como componente estético –y positivo– en la arquitectura de Canarias[2]. Independientemente de su intencionalidad y realidad constructiva, la rotunda claridad con la que los arquitectos, asentados en Fuerteventura, concluían su artículo sobre la residencia majorera, suponía, al menos, un cambio de rumbo, una nueva ruta con mirada hacia el Continente más cercano geográficamente, sin intencionalidad vernácula de crear pautas estéticas basadas en la tradición.

La residencia Ruiz Frutos, situada frente a la Isla de Lobos, estaba en claro diálogo con el paisaje más inmediato. En su interior, los volúmenes jugaban en torno a un patio cerrado, que pretendía crear “[...] un microclima de vegetación en el centro de la casa” (Nimo y Román, 1989: 102).



Casa Rodríguez Frutos. Corralejo, Fuerteventura. 1987. Fotografía de época de F. García Barba extraída como cita gráfica de NIMO, Javier y ROMÁN, María del Carmen: "Casa Ruiz Frutos. Corralejo, Fuerteventura, 1987" en *BASA*, núm. 10. Canarias, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1989 pp.102-107.



Casa Rodríguez Frutos. Corralejo, Fuerteventura. 1987. Fotografía de época de F. García Barba extraída como cita gráfica de NIMO, Javier y ROMÁN, María del Carmen: "Casa Ruiz Frutos. Corralejo, Fuerteventura, 1987" en *BASA*, núm. 10. Canarias, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1989 pp.102-107.

La africanidad implícita, por tanto, estaría metafóricamente en la austeridad compositiva, racionalidad en volúmenes, adaptación al terreno y al paisaje insular y suprainsular, puesto que la Isla de Lobos y el Mar también configuran su entorno más inmediato. Javier Nimo y María del Carmen Román no habían recurrido a una explicación trivial de la residencia. Normalmente podían haberse refugiado en el socorrido, pero interesante, Unamuno –y su *desolación*– o en los ensayos sobre el paisaje de García Cabrera. Ahora, una construcción mayorera de 1987 poseía dos cualidades diferentes: la irrealidad de Escher y la africanidad implícita e intangible. Esta reflexión de sus creadores no tenía precedentes historiográficos en la crítica de arquitectura, ni tan si quiera en la obra contemporánea del todavía no fallecido César Manrique, que incluso diseñando el Parque Marítimo de Ceuta no remitió estéticamente a alguna supuesta *africanidad*, en una ciudad propiamente africana. Se trataba entonces de una novedad crítica; incluso no sólo lo era para el Archipiélago sino también en el contexto arquitectónico europeo, donde habría que esperar hasta mediados de los años 90, para encontrar un análisis teórico interesado en la sostenibilidad del Medioambiente, y que buscaría referencias estéticas y modelos en las arquitecturas vernáculas de África.

Si la arquitectura canaria hasta esas fechas apenas había visto

África, en el Arte insular, prácticamente sucedía lo mismo. Canarias y sus artistas nunca *han mirado* al Continente africano como un referente estético sobre el que poder imitar, inspirarse, crear o considerar hasta bien entrado el siglo XX. Determinados prejuicios culturales, explicables durante el siglo XIX, y confusiones entre orientalismo, *africanidad* y vernaculismo canario, que normalmente las pintoras victorianas indiscriminadamente manipulaban –es el caso de Elizabeth Murray (1815-1882), y sus mujeres guanches dibujadas como si fueran odaliscas– (Jerez Sabater y Martín López, 2008: 96-101), prohibieron, en sentido artístico, la inspiración en África.

En este sentido, el rechazo y desconocimiento estético de África -en su diversidad- debido a las pautas supuestamente occidentales de las artes plásticas, era rotundo en numerosas esferas culturales españolas. Los referentes para cualquier estilo, tendencia y soporte estaban celosamente *almacenados* en el constructor estético de Europa hasta la primera mitad del siglo XX.

Y si otras artes pudieron fundirse sincréticamente y ocasionalmente en Europa, con diferentes lugares, experiencias y sensibilidades: Asia o África; en lo que respecta a la arquitectura, ésta sufriría más, si cabe aún, la alineación y total prohibición alejada del canon, de la regla y proporciones occidentales, bajo el sustento del academicismo de tradición grecolatina y nunca del valor anónimo, de la irregularidad aunque racional africana. Difícil era por tanto poder encontrar algún componente inspirador africano en la arquitectura europea previa al siglo XX, si bien Mariano Fortuny y otros tantos artistas españoles buscaban referentes en el Magreb.

Aunque el modernismo, a nivel arquitectónico, hubiera tenido grandes e insólitos efectos en algunas zonas geográficas de África como Ceuta, Melilla, Tánger o Marrakech, y el Art Decó dejara interesantes muestras desde Sudáfrica (Martin, 1994: 9-37) hasta Egipto, lo concerniente a la arquitectura contemporánea en África no interesaba. Ni tan si quiera la arquitectura vernácula de cualquier región del gran Continente, como las poblaciones del Atlas, parecía *remover el gusto* en Europa desde el punto de vista arquitectónico, para servir así de fuente de inspiración y conocimiento, o simplemente para crear un guiño estético de una u otra manera.

Nada remitía a África en la arquitectura europea, salvo las alegorías imperialistas victorianas en el Reino Unido y alguna que otra alusión colonial centroeuropea. África si en alguna ocasión

emergía, arquitectónicamente, era como *trofeo estético* dentro de una retórica simbólica del poder hegemónico colonial.

Debemos señalar también que, paralelamente a estas alienaciones, existieron en Europa y América movimientos subversivos al academicismo y experiencias puntuales que, desde los años 20 del siglo XX, y en ocasiones, con un desmesurado carácter paternalista-antropológico, reivindicaban la arquitectura anónima, la arquitectura sin arquitectos, teniendo como ejemplo paradigmático África y sus múltiples arquitecturas vernáculas. Al mismo tiempo, en África se generaban estudios sobre su pasado; los arqueólogos de las universidades africanas valoraban su patrimonio tradicional, con nuevos hallazgos, catálogos, etc.

El carácter de sostenibilidad de la arquitectura vernácula africana, su funcionalidad y diálogo con el paisaje finalmente han revertido en la arquitectura contemporánea. Arquitectos como Hassan Fathy o Richard Rogers han incorporado a sus creaciones elementos constructivos, tipologías, materiales o referencias que aluden precisamente a estos valores vernáculos presentes en la arquitectura tradicional africana (Benito Pérez, 2007).

Sin embargo, las pautas por las que ha desencaminado lo africano arquitectónico en Canarias, posteriores a la Casa Ruiz Frutos (1987), no han sido desafortunadamente las de la sostenibilidad y la ecología sino las agresivas aglomeraciones turísticas. Tamizadas como utopías, e integradas en el paisaje artificial de más de 400 especies botánicas diferentes dentro de campos de golf, estos ensayos utópicos e intencionados del sector turístico están recurriendo ahora a lo vernáculo en un “ligero” sentido africano, como ocurre con el complejo hotelero Abama en Guía de Isora, en el Sur de Tenerife.



Aspecto parcial de la Ciudad de Aït ben Haddou, Marruecos



Abama Resort, Guía de Isora, Tenerife, obra de Melvin Villarroel.

La arquitectura del turismo en el Archipiélago había jugado tímidamente con la arquitectura internacional en los años 50, como el caso del Puerto de la Cruz (Tenerife). Posteriormente, mientras se creaban soluciones novedosas de integración paisajística, de una trascendencia nacional notable, como la propia urbanización de Ten-Bel (1963-1970) en la Costa del Silencio, compleja obra urbanística y arquitectónica de Saavedra, Díaz-Llanos y Luis Cabrera Sánchez-Real, muchos arquitectos consolidados o noveles titubeaban con el folklorismo arquitectónico denostado por Gaceta de Arte en los años 30. Buscaban así una recreación del viejo neocanario “pre” y autárquico, potenciando supuestamente los valores vernáculos de las Islas. Esta fórmula estética en vigor con los primeros nuevos “pueblos canarios” del Sur de Tenerife, complejos que servían para instalaciones hoteleras, servicios públicos y concejalías, hasta incluso parroquias, fue poco a poco degenerándose. Los grandes hoteles prescindían poco a poco del balcón canario de Marrero Regalado o Tomás Machado, y necesitaban un aliciente nuevo para el turismo de calidad.

En los años 90, Andrés Piñeiro (1949-2004) giró con una varita mágica las rutas del “neo-neocanario” aplicándole también los historicismos y eclecticismos de Antonio Pintor la Costa de Adeje (Tenerife), la arquitectura noble, civil y religiosa de las Islas. Despertó una utopía premeditada, que como recreación megalómana se fue convirtiendo paulatinamente y no por Piñeiro, en una maldad paisajística y en formulación teórica del urbanismo y el paisaje. Otros arquitectos igualmente megalómanos apostaron, supuestamente, por la recuperación de los valores telúricos de la Naturaleza canaria y optaron por recurrir a la inspiración africana de las Montañas del

Atlas, en las poblaciones *kasbahs*, que se adaptan según su criterio al terreno en perfecto diálogo con el paisaje sureño.

Melvin Villarroel (1931-2010), controvertido arquitecto y paisajista de origen boliviano, con una amplia formación en Física y Matemáticas por la Universidad de Santiago de Chile, introdujo una nueva fórmula global de africanidad en la hostelería. Afincado en Marbella desde 1973, dio un giro también a la *africanidad* arquitectónica de Canarias en uno de los complejos hoteleros del Sur de Tenerife: El Abama Resort, creado en pleno siglo XXI y en el que su propio autor lo define como *“una ciudad de vacaciones”* por sus grandilocuentes dimensiones. Villarroel ha sido calificado por la prensa española como el “[...] *gurú de la arquitectura aplicada al turismo residencial en nuestro país*” [\[3\]](#).



Vista parcial del Gran Hotel Bahía del Duque, Costa Adeje, Tenerife. Obra de Andrés Piñeiro a principios de los 90 del siglo XX, supuso un hito en la configuración de la nueva arquitectura hotelera de Canarias. Fundía sincréticamente el reiterado neocanario con la arquitectura noble, civil y religiosa, del siglo XVIII y los eclecticismos modernistas del Archipiélago

El arquitecto no duda en aludir a la *africanidad* del mismo cuando confirma que *“El edificio del hotel se inspira en las ciudadelas del Atlas, las kasbahs del sur de Marruecos, porque para semejante tamaño hacía falta una figura urbanística como ésta”* (Fernández Rubio, 2005). Desgraciadamente, tacha de *figura urbanística* a una fórmula ancestral de arquitectura vernácula contextualizada en una región, un urbanismo sostenible con el contexto geográfico del Atlas como son las *kasbahs*,

algunas de estas ciudades declaradas Patrimonio de la Humanidad. Poblaciones paradigmáticas como Aït ben Haddou en el Sur de Marruecos sirven de referente estético al arquitecto aunque tergiversando la funcionalidad, el uso, el aspecto, y si se puede considerar, hasta su *africanidad* implícita. Esta circunstancia de abuso de las tipologías vernáculas para la promoción turística está ocurriendo en Marruecos desde hace 10 años. Estratégicos emplazamientos turísticos como Ouarzazate construyen recreaciones hoteleras a modo de *kasbahs* para los turistas que, al día siguiente, tras pernoctar en la imagen mimética, visitan las ruinas originales más cercanas (Benthall, 1998: 1-2). El valor vernáculo se pierde gracias a la serialización y mimetismo de los alojamientos turísticos, que megalómanos y contundentes, pierden no sólo la tradición local sino el espíritu de lo anónimo defendido por Rudofsky que claramente poseían. Estos grandes *resorts* tienen su autoría, diseños y una imagen que se aleja por ello de la singularidad inherente a los conjuntos primigenios y originales.



El hotel Abama, en Guía de Isora, Sur de Tenerife. Una de las obras faraónicas de Melvin Villarroel, inspiradas en las *kasbahs* del Atlas.

La africanidad estética de Villarroel es un instrumento pernicioso en la contemporaneidad pues sirve como herramienta

mediática atractiva y utópica de conectar con el turismo, empatizando como tipología con la megalomanía del sector y pervirtiendo el pasado histórico y paisajístico de un Archipiélago que desde una perspectiva cultural atlántica donde se enmarca no tuvo previamente una inspiración africana. El dilema radica en que, tal vez, ninguna de las dos tendencias constructivas consideradas en Canarias anteriormente podría apropiarse de un término tan ambiguo, grande, complejo e interesante como es el valor teórico-estético de la africanidad. Al mismo tiempo, y no es esta la pretensión del texto, ¿qué se puede entender por africanidad –siendo un continente tan diverso– en arquitectura? Acaso ¿existe una arquitectura europea unitaria, en esencia, estilo o tipología? ¿Existirían por tanto varias *africanidades*?

En un mundo globalizado en términos estéticos y actuales, donde las grandes firmas de estudios arquitectónicos producen por y para todo el mundo, los referentes estéticos dejan de ser explícitos y se convierten en sensaciones aderezadas por el clima, el paisaje y la luz de un determinado lugar.

Llegados a este extremo, y aunque la Casa Ruiz Frutos no tuviera esa africanidad no explícita, la fortaleza y voluntad de Javier Nimo y María del Carmen Román de hablar implícitamente sobre África en arquitectura canaria, es cuando menos algo inaudito, sorpresivo y a la vez lógico. Estos tipos de planteamientos de lo anónimo y lo vernacular, y no otros, serían los que deberían plantearse los propios dirigentes y los sectores turísticos en el urbanismo contemporáneo.

[1] La distancia más cercana desde Canarias con el continente africano es de 80 kilómetros, si bien las Islas más occidentales se encuentran muy alejadas de África.

[2] En pocas ocasiones se había considerado este término en el resto del territorio español para justificar una arquitectura contemporánea hasta 1989.

[3] Sin autor, “Entrevista con el arquitecto Melvin Villarroel” en *Guía de prensa*, Arquitectura general, cfr.: <http://www.guiadeprensa.com/construccion/arquitectura-general/melvin-villarroel.html> [consultado el 20 de noviembre de 2007].

De la organicidad de la escultura

En otras ocasiones habíamos mencionado la estrecha relación entre la escultura y la joyería de autor, y cómo la postmodernidad o la neomodernidad se ha ocupado de borrar los límites entre los géneros artísticos. Escultura y joyería comparten ritmos, valores visuales y volumétricos, soportes, tratamiento de las superficies y cómo no, expresión del vacío.

La muestra del *Colectivo Fractal* de la Escuela de Arte de Zaragoza difumina deliberadamente estos límites y origina una exposición monográfica donde ambas disciplinas van de la mano en torno a una temática común: el cuerpo humano. La unidad de la muestra viene dada como decimos, además de por la temática -que parece en algunas piezas concretas, inspirada en los dibujos anatómicos de Leonardo de la *Royal Library of Windsor* o del *Museo de la Specola* de Florencia- por la elección de los soportes: metales y materiales de desecho para las esculturas de gran formato y cobre y plata, para las joyas artísticas, escultóricas.

También es común a todas las piezas la experimentación con texturas, bruñidos y arenados. Las superficies son terminadas con pátinas negras, verdosas y azuladas así como con grabados al ácido, que expresan, en cualquier caso, la intensidad de las emociones internas. Expresión que empatiza y resalta en el espacio que envuelve las piezas: blanco, aséptico, austero. Echamos en falta cartelitas o información gráfica, pero las piezas se exhiben con buena visibilidad y sin problemas de escala, facilitando el discurso, sin distorsión entre ellas.

Algunas de las joyas que se exhiben son versátiles, intercambiables. Otras, de gran volumen, brazaletes con pequeñas pierrecitas, o con narices superpuestas en pisos, que recuerdan a las gargantillas de varias vueltas en torno al cuello, los *collier-chien* de *Madame Adele Bloch-Bauer* de Gustav Klimt.

Una de las estudiantes, Artemisa Arnas, nos cuenta, acerca de su serie “De tripas con razón” cómo ha intentado reunir en sus creaciones la parte intelectual con la más visceral del ser humano. La serie se conforma por un brazalete con forma de intestino grueso, una cápsula de bilis y un collar de neuronas.

María Lalana es la autora de un collar en forma de pectoral-tórax titulado “Bones X-Rays” o simplemente “Radiación”. En él ha usado como soporte, el cobre y un baño

electrolítico de plata sobre la parte de las costillas. Para el resto de la pieza, las pátinas, como el resto de sus compañeros, aplicadas con pincel o con *spray* y presión o temperatura. Otro de los alumnos incorpora plásticos que penetran en las aurículas y ventrículos del “collar con arterias”.

Carlos Fernández y Laura Allue son los autores de “Bella y Bestia”. La cara de “Bestia” se cubre por un broche-gargantilla, “Bella”. A ambos artistas les preocupaba el perfecto diálogo de las piezas, reunir el discurso sin perder la identidad de las creaciones por separado.

En el uso de nuevos materiales y texturas, la muestra entronca con las ferias más alternativas de joyería, en la línea de *Inhorgenta*, donde priman los diseños más depurados, la vanguardia, los valores culturales frente a los intrínsecos. Otros escaparates internacionales joyeros se abren al gran lujo y a la sofisticación, como las ferias de Vicenza o *Basselworld*.

En el eclecticismo del panorama actual, en sincronía con otras manifestaciones artísticas, conviven las ya clásicas fórmulas de la *haute joaillerie* de los diamantes y las gemas más preciadas, símbolo de fascinación y poder, con las más artísticas y nuevas formas de expresión y experimentación, y la joyería de marca registrada.

Dependencias Mutuas. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados

El pasado 24 de febrero de inauguró en la Sala Juana Francés de la Casa de la Mujer de Zaragoza la exposición colectiva *DEPENDENCIAS MUTUAS. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados*, previa mesa redonda con la comisaria Esther Moreno y algunas de las artistas participantes en la muestra.

La mesa redonda, presentada y moderada por Pilar Alcober Lamana, Concejala de Acción Social y Juventud, permitió al público asistente conocer de primera mano las obras que Elena Fraj, Eulàlia Valldosera y Louisa Holecz presentan en la colectiva, la entusiasta lucha de Territorio Doméstico por una mejora de las condiciones laborales de las empleadas de hogar en España y las líneas conceptuales básicas sobre las que la comisaria Esther Moreno ha conformado el armazón de un proyecto que arroja luz sobre la “crisis de los cuidados”. A pesar de la justificada ausencia de Martha Rosler,

Natalia Iguiñiz y Daniela Ortiz al estar inmersas en proyectos profesionales en el extranjero, las intervenciones de las integrantes de la mesa redonda y la comisaria suscitaron un interesante y participativo debate que demostró que los temas atribuidos tradicionalmente al llamado “arte de mujeres” agitan más conciencias de lo que las instituciones quieren reconocer, apelando por igual a hombres y mujeres.

La figura de la empleada de hogar queda registrada en sus diferentes ocupaciones y acepciones en la literatura y el cine, dando el salto al mundo del arte con un destacado antecedente: *Tijuana Maid* (1975) de Martha Rosler. Más de treinta años después, las artistas que participan en *DEPENDENCIAS MUTUAS* recogen el testigo de una de las pioneras del arte feminista para explorar la frontera entre lo público y lo privado, el mercado y la casa.

Europa asiste a la conocida como “crisis de los cuidados”. La creciente incorporación de la mujer al mercado laboral y la voraz sociedad de consumo en la que vivimos han destapado el trabajo que las mujeres han realizado durante siglos como madres, hijas y esposas, atenciones afectivas, materiales y sociales fuertemente especializadas y no remuneradas que han sido naturalizadas como propias del género femenino. Mujeres y hombres debemos tener el derecho a elegir cuidar, no se trata de una obligación ligada a la condición de ser mujer, por lo que resulta acuciante abordar el trabajo de los cuidados como una responsabilidad social. Este tipo de trabajos se transfieren de mujer a mujer, o bien dentro de la misma familia o bien a mujeres que son, en su mayoría, migrantes. Dado que el estado, cimentado en el patriarcado, no asume estas responsabilidades, se crean las cadenas globales de cuidados: la incorporación de la mujer autóctona al mercado laboral fuerza la realidad de que las mujeres migrantes acaben asumiendo estos cuidados en condiciones laborales injustas, dejando su país de origen y renunciando al cuidado de su propia familia en busca de una mejora de su situación económica.

Homenaje en plural a la obra que Eulàlia Valldosera presenta en la Sala Juana Francés, el título de *DEPENDENCIAS MUTUAS* alude, como bien explica Esther Moreno en el catálogo de la exposición, a la compleja red de interdependencias en torno al trabajo de los cuidados:

- Entre el patriarcado y las mujeres.

- Entre unas mujeres y otras por razones de poder, clase, etnia y lugar de origen.
- Entre el Arte como institución y las artistas, que son generalmente las menos representadas en galerías, colecciones públicas y ferias de arte y las peor pagadas.
- Entre el feminismo y las prácticas artísticas que esta colectiva recoge.

Cuando entramos en la Sala Juana Francés nos recibe *Home* (2011), de Louisa Holecz (Londres, 1971). Imponente, su tejado proyecta una rotunda sombra sobre una de las paredes de la Sala. Una cubierta conformada por retazos de batas, delantales y la propia bata de pintora de la autora, envuelven un armazón de madera recreando una especie de casita de juegos infantiles. Las costuras son perfectas en la parte exterior, mientras en el interior las telas rasgadas llegan a mostrar el nombre de las diferentes empleadas de hogar que han utilizado la misma bata de trabajo. Aunque la imagen pública de un hogar, de una familia, sea perfecta, esta pretendida realidad se torna máscara dejando en evidencia que las que de verdad crean el sentimiento de hogar son aquellas que cuidan, limpian, protegen, escuchan a aquellos para los que trabajan, a aquellos que no son su familia. *Home* se inspira en la historia de la madre de Louisa Holecz, quien tuvo que abandonar su Madeira natal para trabajar como “nanny” para una familia inglesa y retoma una de las ramas del arte feminista, la que reclama el arte textil, devaluado por la cultura masculina dominante, como una práctica artística de primer orden.

A continuación, Natalia Iguñiz y Daniela Ortiz despliegan sus propuestas sobre el muro que queda a nuestra derecha. Natalia Iguñiz (Lima, 1973) nos ofrece cinco retratos de parejas de empleadora-empleada de la serie de veinticinco retratos titulada *La otra* (2001). Su propia experiencia como empleadora y la reflexión sobre el hecho de que en Perú el trabajo doméstico sigue teniendo notas serviles en relación con problemas de racismo y sexismo, le llevan a fotografiar con neutralidad y desafectación a empleadoras y empleadas. Frente al sofá de la casa, lugar de encuentro en el ámbito de lo privado, mujeres de la clase media limeña son fotografiadas junto a su empleada. Los títulos de las obras, ceñidos al nombre de pila de ambas, subrayan esta inicial intención de neutralidad, pero los rasgos indígenas y la pose deliberadamente superior de algunas de ellas dejan patente quien es quien. Sin embargo, el objetivo principal de la

autora es reflexionar sobre quién es “la otra”, si la empleadora o la empleada, o bien la fotógrafa. Todo depende de quien formule la pregunta y, sobre todo, de la posición social que ocupe. Como apunte final, indicar que Natalia Iguñiz ha colaborado como cartelista con el sindicato de trabajadoras domésticas de Perú.

La obra de Daniela Ortiz (Cuzco, 1985) siempre gira en torno a las cuestiones de la clase, el género y el origen étnico. En esta ocasión, *97 empleadas domésticas* (2010) nos ofrece una selección de treinta imágenes de la serie original compuesta por setenta y siete instantáneas extraídas de la red social Facebook. Escenas de la vida doméstica de la clase alta peruana acaban dirigiendo nuestra atención a lo que está al fondo, fuera del campo de la imagen. Aquello que ha pretendido dejarse fuera del encuadre por considerarse irrelevante es lo que realmente sostiene la feliz vida de las familias retratadas: brazos, manos, cabezas o siluetas levemente intuidas de las empleadas de hogar. Lúcida reflexión acerca de las relaciones de poder y original montaje que obliga a acercarse a las instantáneas, dado que sólo la proximidad a cada una de las fotografías es lo que permite descubrir la otra cara, la cara oculta, del mercado laboral y la sociedad de consumo.

Liuba y una estatua del emperador Claudio presiden, majestuosas, la Sala. Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963) proyecta *Dependencia Mutua* (2010), dos vídeos protagonizados por Liuba, empleada doméstica de la galerista de la artista catalana en Nápoles. La vídeo-acción muestra una imagen verticalizada. Dos cuerpos en dependencia mutua, uno de frío mármol, símbolo del poder y de la institución museística, y otro humano, femenino, servil, maternal. Eulàlia Valldosera fue invitada por su galerista napolitana a realizar una acción en el Museo Arqueológico Napolitano. Cuando conoció a Liuba, una joven de Chernobil que cuidaba a la hija de la galerista y limpiaba su casa, se identificó con ella: la artista está a la cola de una larga cadena de arte institucionalizado; es mujer, trata temas de la intimidad cotidiana, reducto temático tratado fundamentalmente por mujeres, y emplea para sus instalaciones objetos que necesitan un cuidado específico, delicado, por lo que resultan piezas difícilmente susceptibles de ser incluidas en las colecciones de arte contemporáneo tal y como éstas están concebidas en la actualidad. Sintiendo, por lo tanto, como la “chica de la limpieza” en el mundo del arte, Eulàlia Valldosera decide que sea Liuba quien ejecute la acción dentro de los muros del museo; ella guiará los pasos de esta particular

“conservadora”. En la mesa redonda, la artista dio unas claves fundamentales para comprender este proyecto. Tras la erupción del Vesubio, nació un incipiente coleccionismo que rescató de las sepultadas Pompeya y Herculano muchas de las piezas que hoy se exhiben en el museo marco de la acción. En concreto, la escultura objeto de los cuidados de Liuba es el emperador Claudio, considerado un dios en su época, y pieza que se veneró en un templo, no en un espacio civil. El museo es en nuestros días un templo, una catedral, y las piezas que atesora son los nuevos dioses del hombre y la mujer contemporáneos. Liuba tiene acceso a limpiar la escultura, a conservarla, a acariciarla, contacto directo que se nos prohíbe al público. El lento y delicado discurrir del paño sobre la figura inerte, el descubrimiento de sus antiguas heridas, de los contornos de su anatomía, dejan al emperador a merced de la cuidadora-madre-amante. Gran sutileza y belleza poética la de una videocreación que se complementa con un vídeo documental en el que Liuba cuenta su proceso migratorio desde Chernobil. La artista da voz a la empleada, la empleadora sólo se intuye a través del testimonio de dependencia mutua que existe entre Liuba y la galerista napolitana. Debe apuntarse que Eulàlia Valldosera es consciente de la posición crítica y ambigua que mantiene con el feminismo. No se considera feminista en cuanto a que su obra no es programática, no asume reivindicaciones colectivas de género, sino que reflexiona sobre cuestiones subjetivas que considera importantes. Parte de una idea y deja que el desarrollo de la misma le sorprenda, aunque sí reconoce que trata temas de su cotidianidad, de la intimidad humana, que trabajan con mayor frecuencia las mujeres -y yo añadiría que con mayor profundidad, cercanía, naturalidad e, incuestionablemente, con mayor valentía que los artistas masculinos-. Eulàlia Valldosera no crea formas, sino que “forma actitudes”, como ella misma explicó en la mesa redonda, lo que siempre es de agradecer a los y las artistas contemporáneos, en un momento en el que se echa de menos, con demasiada frecuencia, un arte de contenido y decididamente comprometido.

Al fondo de la Sala nos aguardan otros dos trabajos en vídeo. Elena Fraj expone *Mémoires d'un es serveuses* (2005), Premio Espais a la creación artística en 2005. Presentado en un solo monitor, esta obra se monta de manera que la pantalla queda dividida en dos partes, pudiendo contemplar en ocasiones dos imágenes diferentes simultáneamente. Los testimonios en primera persona de dos familiares directas de la artista y dos amigas de éstas, que vinieron a servir a Zaragoza desde pueblos de Aragón y Soria siendo unas adolescentes,

conviven en la pantalla con fotografías y planos del desarrollo de los nuevos barrios de Zaragoza en los años sesenta, imágenes del NODO y extractos de películas que muestran imágenes estereotipadas de la empleada doméstica. La realidad que cuentan estas mujeres -las tareas que realizaban como internas, cómo eran los señores, el uniforme, su tiempo de ocio- contrasta con el prototipo alegre, frívolo, que han transmitido esas películas. Cuando el agente social es la mujer, no se visibilizan sus condiciones reales y no se incluyen dentro de los discursos históricos, pero es indudable que la Zaragoza “desarrollista” de la etapa del franquismo no hubiera vivido una modernización y crecimiento paralelos a los del estado español de no haber sido por el duro y mal remunerado trabajo de estas mujeres. No resulta difícil encontrar en nuestro entorno familiar más o menos cercano -en mi caso una bisabuela- que llegara a la ciudad siendo una niña y asumiera la carga propia de una adulta que suponía el mantenimiento del hogar y el cuidado de los niños de la familia empleadora.

Territorio Doméstico organizó el 28 de marzo de 2010 en Madrid una manifestación bajo el lema *¡Se acabó la esclavitud!* El registro en vídeo puede verse en la Sala. Demandando la equiparación del Régimen Especial de empleo de hogar al Régimen General y en defensa de los derechos de las trabajadoras sin papeles, esta movilización formó parte de la exposición *Principio Potosí* en MNCARS de Madrid, itinerando luego a Berlín y La Paz. Rafaela Pimentel, representante del taller Territorio Doméstico -conformado por las mujeres del SEDOAC (Servicio Doméstico Activo) y el grupo Cita de Mujeres de Lavapiés y la Agencia de Asuntos Precarios participó en la mesa redonda narrando su experiencia personal y trasladándonos la situación y las demandas de sus compañeras.

Cierra la exposición aquella obra que la abriría por su carácter de pionera en el arte feminista en torno a las cuestiones que centran este proyecto: *Tijuana Maid* (1975) de Martha Rosler (Brooklyn, Nueva York). Destacada artista del panorama americano de los años setenta del pasado siglo, Martha Rosler ha cedido para la ocasión reproducciones digitales de las postales originales que están dentro de la trilogía *Service. A Trilogy on colonization*, arte postal que se remonta a Fluxus y a los años sesenta, a quien su autora dio el nombre específico de *novela postal*. En estas tarjetas postales, se cuenta en primera persona la experiencia de una empleada doméstica de Tijuana que marcha a trabajar a San Diego, su bajo salario, los abusos de los

que es víctima, etc.

Estas obras ponen los cuidados, y no los mercados, en el centro de los análisis sociales, políticos y económicos. Estos procesos especializados e indispensables para el desarrollo de la vida no deberían ser responsabilidad únicamente de las mujeres, sino de hombres y mujeres y, en primera instancia, del estado muchas veces llamado tan injusta e inapropiadamente “de bienestar”. Esperemos que cada vez sean más los artistas hombres que hacen de lo cotidiano, de lo familiar, de la atención al “otro” el eje de su obra.

La exposición colectiva *DEPENDENCIAS MUTUAS. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados* forma parte del programa de actividades que la Casa de la Mujer de Zaragoza organiza en torno al 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, y de la XIV Muestra Internacional de Cine realizado por Mujeres que organizan el Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer de la Universidad de Zaragoza (SIEM) y Odeonia.

Entrega de los premios AACA 2010

El viernes 14 de enero de 2011 tuvo lugar, a las 19.30h en la Galería Antonia Puyó la entrega de los premios AACA 2010, en presencia de muchos miembros de la asociación, de diversos medios periodísticos y de una nutrida presencia de público. La prof. Isabel Yeste, directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, recogió de manos del vocal de la Junta Directiva de AACA Manuel Sánchez Oms el diploma del Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo, por la creciente dedicación a ese tipo de temas en los Coloquios de Arte Aragonés, en la revista Artigrama, y en las demás labores de cara al público tanto iniciativa del Departamento, como de sus grupos de investigación y sus miembros en general. Patricia Rodrigo Puyó, directora de la Galería Antonia Puyó, recogió de manos de la vicepresidenta de AACA Desirée Orús el diploma del Premio al mejor espacio expositivo, por su acrisolada trayectoria como galería de arte contemporáneo pero especialmente por la renovación generacional en su gestión y por su fuerte apuesta en favor de artistas jóvenes y de nuevos medios, como bien prueban sus

exposiciones más recientes. Por último, el pintor José María Martínez Tendero recogió de manos del Presidente de AACA, Manuel Pérez-Lizano Forns, el diploma del Gran premio AACA al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición en 2010, por su gran retrospectiva en el Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza entre el 13 de mayo y el 18 de julio de 2010. Los premiados posaron para los medios de comunicación con sus diplomas, diseñados por el pintor y presidente de AECA Fernando Alvira Banzo, y todos brindamos con champán, cortesía de la galerista.

Un buen pintor y excelente videoartista

Confieso que mi primera reacción nada más bajar a la exposición de Juan Zurita en Fortea no fue muy positiva: en las exposiciones colectivas siempre había sido una alegría para la vista contemplar algún cuadro suyo, con sus colores eléctricos, retratando en gran formato a *flâneurs* anónimos que se perfilan al contraluz ante escaparates de típicos paisajes urbanos; pero al verme rodeado de tantas versiones, cada una muy parecida a las de al lado, tuve un sentimiento de agobio y casi hastío. Pero todo artista tiene derecho a ser fiel a si mismo cuando, como en este caso, ha encontrado éxito y ventas con una determinada temática y *maniera*; además, precisamente la carga de fondo que apunta el artista con estos trabajos es precisamente la banal repetición de los decorados e indumentarias de la cultura urbana en todo el mundo civilizado, que hace tan iguales los consumidores de paseo, las calles y los centros comerciales en ciudades de cualquier parte. Por ello es importante, como requisito de ese argumento, que sean confundibles e intercambiables las imágenes que le ha inspirado una calle de Zaragoza, con las de otra en Barcelona, París o donde sea... si no fuera por las siglas con las que las identifica, pues comienzan siempre con la inicial del país (E de España, F de Francia) y/o por las letras que corresponden a la ciudad en cuestión (P por París) o a la región y ciudad de que se trate (AZ para Aragón, Zaragoza). Además, en esta exposición podemos encontrar interesantes novedades, a poco que nos fijemos detenidamente.

Como un detalle argumental me interesa destacar –y también lo han destacado en la exposición, pues es la única imagen que se reproduce en el tríptico de mano– un cuadro que imagino estará basado en alguna escena dublinesa, pues su título es DLB 1001: es el único en el que los personajes aparecen sentados, conversando mientras reposan, en lugar de deambular silenciosos, hablando por el teléfono móvil, andando a zancadas como robots. Este detalle de humanidad se reafirma con otros que llaman a nuestros sentidos en alguno de los vídeos, que para mí han sido el gran descubrimiento de esta exposición, siendo el más antiguo, de 2008, uno rodado en París que se nos presenta como una toma casual, muy realista, nada distinto de lo que cualquier turista o aficionado hubiera podido grabar. Pero al año siguiente, Zurita transformó con técnicas de animación y filtros de colores/luces otro más creativo, titulado *Parisien*, y por fin en 2010 firmó su pieza maestra, *Human Cartografy*, que da título a la exposición y confieso me tuvo fascinado un buen rato, mirando las líneas de luz y las sombras moverse por esa pantalla rebosante de creatividad. Salí encantado.

Un artista figurativo con muchas figuraciones

Es toda una señal de poderío que Daniel Quintero haya desembarcado en Zaragoza con dos exposiciones seguidas y superpuestas, en la Lonja y en el Museo Pablo Gargallo. No ha traído demasiados retratos de grandes personalidades –el propio Juan Alberto Belloch ha posado para él– gracias a los que ha obtenido fama, dinero y la aclamación del público; pero sí hay los suficientes, incluido el de Almodóvar, como para atraer grandes masas de zaragozanos, que quizá se habrán quedado un poco más perplejos ante sus cuadros de personajes judíos o vistas de Israel, o ante sus curiosos bodegones y divertidos paisajes de contradictorias perspectivas. Algunos de ellos son divertidísimos, a la vez que muy eruditos, con referencias a Mantegna o a la pintura surrealista y metafísica. Hay siempre en él un dechado de buen oficio, tanto por su maestría en el dibujo como por su habilidad con los colores, pero ya está de vuelta de todo eso, así que para no ser reiterativo añade pizcas de ironía aquí y allá. Así, los elegantes

hermanitos Quintero lucen sombreros de copa como el que Goya colocó en el retrato de su nieto Marianito, pero no están concentrados en aprender música, sino jugando como personajes de Chardin, aunque no con naipes sino con billetes de quinientos euros... Los paisajes naturales son serios, sobre todo los más antiguos, de una cualidad panorámica digna de Aureliano Beruete, pero conforme pasan los años se pueblan de casas o construcciones y dan paso a una mirada surrealista de ciudades imposibles, erizadas de torres retorcidas en varias direcciones, cuyas calles están a menudo habitadas por un ser solitario, o por personajillos que apenas divisamos desde lo alto. En realidad, esta estética fantasiosa es como una vuelta a los orígenes, pues en la exposición del Museo Pablo Gargallo podemos comprobar que su trayectoria comenzó a caballo entre el realismo mágico y el hiperrealismo, que practicó con maestría en planchas al aguafuerte casi siempre de pequeño tamaño: aquí la exposición se remonta hasta 1969, y curiosamente hay en cambio una laguna entre 1982, fecha en la que parece terminar su trayectoria de acuafortista, y su grabado al barniz blando fechado en 2002 titulado *Honore*, que por lo visto es una rareza. Aparece expuesto junto a algunos autoretratos, de la misma forma que en la Lonja se entrevé una búsqueda de afinidades entre el aparente juego aleatorio de un ordenamiento que no es estrictamente cronológico ni por géneros. Parece ser que es el propio artista quien lo ha propuesto, lo cual le da un valor añadido, como lectura de la exposición.

Un libro imprescindible para la comprensión de la utopía cinematográfica

El profesor de Historia del Cine y de Arte Contemporáneo de la Universidad de Castilla-La Mancha, Juan Agustín Mancebo Roca, se ocupa de la edición de este libro dedicado a Terry Gilliam, uno de los directores más destacados de la cinematografía contemporánea, cuya obra es la de un visionario creador de un universo poético que oscila entre la fábula y la realidad, en el que el desafío se convierte en el fin último que modifica la consideración del mundo.

A través de la lectura de este libro no sólo se adentra en las características del cine de este moderno Don Quijote en busca de utopías cinematográficas sino que también encierra una reflexión

última sobre la existencia.

Con esta publicación se pretende paliar, en la medida de lo posible, la escasa bibliografía en español sobre la obra de este director, que se reduce al libro de Jordi Costa y Sergi Sánchez editado por el Festival de San Sebastián, referencial para la elaboración de éste.

El libro presenta una lógica estructura, dado que comprende once ensayos sobre cada una de las películas del autor, además de dos capítulos de introducción, imprescindibles para entender la obra cinematográfica de Terry Gilliam. De este modo, los dos capítulos introductorios, redactados por especialistas como Mercedes Díaz Villarías y Javier García Rodríguez y José Antonio Romera Velasco, presentan un necesario recorrido global por su obra como cineasta, en la que confluyen lo real y lo fantástico y en la que se encuentra muy presente la parodia, y por sus primeros trabajos audiovisuales que fueron animaciones para los Monty Python.

Por su parte, los once ensayos, que nos adentran en el peculiar mundo de Gilliam a través del exhaustivo análisis de sus películas, se deben a los siguientes autores: Jesús Antonio López Torres, quien explora las peculiaridades de *La bestia del reino* (*Jabberwocky*, 1977), su primera película, que dejó abierta la senda para la siguiente, más madura narrativamente, *Los héroes del tiempo* (1982), analizada a continuación por Andrés Maté Lázaro, realizada como director en solitario y prosiguiendo así con su paulatina independencia de los Monty Python; proceso que culminaría diez años después con *El rey pescador* (1991), donde ya no colaboraría con ninguno de los miembros del grupo. El film *Los héroes del tiempo* se convirtió en el primer gran éxito de Gilliam como director, y con las dos siguientes tratadas, *Brazil* (1985), estudiada por Fernando Roncero Moreno, y *Las aventuras del barón de Münchhausen* (1988), por Enrique González de la Aleja Barberán, forma una trilogía temática construida en torno a unos soñadores protagonistas. A continuación, Daniel Álvarez Gómez dedica un apartado al film *El rey pescador* (1991), en el que Gilliam construye una fábula entre la perdición y la salvación en el contexto de una sociedad miserable, que se ve seguido de otro dedicado por Juan Agustín Mancebo Roca a la película *12 monos* (1995), en la que la meta es el origen, o mejor dicho, el carácter cíclico del tiempo, entendido en su perpetuación manifiesta más allá de nuestro discernimiento espacio-temporal. Después, José Manuel Sánchez Borrajeros se centra en el análisis plástico de *Miedo y asco en Las Vegas* (1998), en relación con algunas de las tradiciones

psiquiátricas, fantásticas y literarias de la alteración de la conciencia en busca de nuevas experiencias y verdades; Javier Alarcón Celaya dedica un artículo al film *El secreto de los hermanos Grimm* (2005), impregnado de referencias a los cuentos de los hermanos Grimm; Isabel Rodrigo Villena trata de su película más personal, *Tideland* (2005), en la que se consigue una auténtica reinención visual y moral del universo infantil; Juan Laborda Barceló estudia su película *El imaginario del Doctor Parnassus* (2009), que muestra las pasiones humanas desde lo fantástico y lo cotidiano; e Isabel López Cirugeda cierra con un estudio sobre *Lost in La Mancha* (2002), donde se constata la predilección del cineasta por la visión espiritual y voluntarista del héroe cervantino.

En todos estos ensayos, las películas citadas se someten a un proceso de revisión y reflexión, buscando referencias en obras cinematográficas o novelesísticas, así como en el resto de las artes. En su obra, llena de entramados visuales, son determinantes el arte, la literatura, los elementos históricos o tradicionales y los mitos, a través de los cuales la humanidad ha expresado sus temores y ambiciones.

A través de estas páginas se consigue transmitir, con fluidez, la tensión entre el mundo real y el mundo de lo imposible, donde cualquier cosa puede suceder, que se encuentra en el cine de Terry Gilliam, así como su inquietante concepción vital y su destreza imaginativa. Asimismo, se nos deleita con poderosas imágenes de su filmografía, atrayéndonos su capacidad para crear nuevos mundos y estimular nuestra imaginación.

Esta obra no sólo proporciona un conocimiento riguroso, preciso y pormenorizado de la filmografía de Terry Gilliam sino que también nos permite adentrarnos en el mundo de este soñador, en el que nada es lo que parece.