# El ilustrador Francisco Meléndez. ¿De donde salen sus imágenes?

En una civilización conformada cada vez más por multitud de elementos visuales, procedentes de campos muy diversos, encontramos el ámbito de la ilustración plenamente integrado en la industria y la cultura de la imaginería social. La ilustración forma parte del paisaje de fondo de la cultura actual y, no obstante, se encuentra en las fronteras del dominio del arte[1]. Inmersos en pleno siglo XXI, nos parece interesante revisar una de las figuras nacionales pertenecientes a ese campo: Francisco Meléndez, uno de los más destacados ilustradores de nuestro país[2].

La incorporación de F. Meléndez al panorama nacional de la ilustración se produjo a principios de los años 80; junto con la de otros nuevos ilustradores que, como él, se convirtieron más adelante en autores literarios. En aquel momento coincidió tenor la revitalización de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud[3] como con un descenso en la producción y venta de los álbumes ilustrados, característicos de la década anterior[4]. Al igual que otros ilustradores noveles de su época, F. Meléndez conoció y disfrutó la labor de renovación y apertura internacional de Miguel Ángel Pacheco, figura clave en la cantera ilustradores de los setenta. Con esta generación[5] compartía el auto-didactismo, el afán de búsqueda y experimentación, la originalidad y la independencia en la vocación artística. Precedentes comunes son una relación con la vanguardia extranjera del libro ilustrado y un interés por la pintura de cualquier época. Sin embargo, y según nuestro punto de vista, el desarrollo del proceso creativo de Meléndez presenta una trayectoria inclasificable e independiente de la del resto de ilustradores españoles de aquel momento. En este sentido, Asun

Balzola incluía dentro de la «ilustración del libro de creación» a F. Meléndez quien, dentro de la posmodernidad, en un momento donde había cabida para cualquier tendencia, "…se pasea por el gótico o por la iconografía precolombina o por lo que le da la gana,…" (1992: 15).

En una conversación mantenida en 1994 con Denise Dupont-Escarpit, directora de la revista Nous voulons lire!, el propio autor afirmaba que aprendió a dibujar por sí mismo[6]. Aunque reconocía su gusto por una constelación de ilustradores americanos, checos o españoles, no consideraba estar bajo la influencia de ninguno en particular. En aquella entrevista Escarpit (1994: 92-95) subrayaba sus relaciones con lo barroco, surrealista, *naïve* o fantástico. O la mezcla de estilos que acompañan a la sólida documentación del texto de Colonus, empleando oportunamente el término «faux naïve » para referirse a la combinación de este con otros elementos que evocan la pintura religiosa italiana. Años más tarde esta misma autora (Dupont-Escarpit, 1996: 14-21), en una visión acerca de la evolución y las corrientes de los álbumes ilustrados, distinguía la tendencia surrealista definida por su iconografía basada en la construcción de un imaginario y onírico. Aunque centrada en autores franceses, Escarpit incluía dentro del surrealismo en España "la fantasía desbordada y desbordante de Meléndez, que inventa en cada ilustración" (1996: 20).

García Padrino lo incluía en su elenco de artistas, destacando de él "…un estilo personal marcado por un abigarramiento de detalles y una concepción plástica de evidente originalidad dentro del panorama de los años ochenta,…" (García Padrino, 2004: 357). De sus libros subrayaba la rotunda innovación y la libertad creadora de textos, imágenes, formatos y edición, convirtiéndolos en «auténticos objetos artísticos».

En un artículo para la revista *Peonza*, Teresa Durán citaba a Francis Meléndez como "… Uno de los artistas que con mayor fulgor (y más fulgurosamente) han atravesado nuestra

geografía..." (Durán, 2006: 91-103). En su estudio posterior sobre el álbum ilustrado, lo incluía nuevamente junto con Dusan Kallay o Fréderic Clément, en el grupo de ilustradores que se sirven de la vía introspectiva[7] para crear un vínculo de comunicación con el lector: "...ilustradores que no informan del universo externo, sino sobre el propio e intrínseco universo interno. Son ilustradores que no pretenden narrar, sino narrarse, y que en caso de ilustrar textos de otro no se ponen al servicio de la narración sino que la utilizan para manifestar su arte y para informarnos de su universo" (Durán, 2009: 97).

También Luis Roy en su artículo dedicado a la trayectoria del ilustrador F. Meléndez, destaca la singularidad de su producción "…un espíritu creativo inquieto, ajeno a modas y atento, más bien, a una tradición gráfica nada convencional…." (Roy, 2010: 55). Ofrecía allí un recorrido cronológico de sus obras más significativas, estableciendo conexiones entre algunas de ellas y sus variados orígenes, tanto literarios como iconográficos. [8]

En un artículo de prensa a cargo de Antón Castro, en el que a propósito de su entonces reciente trabajo, *Los diarios de Adán y Eva* (Libros del Zorro Rojo, 2010), entrevistó a Francisco, este afirmaba como "estos dibujos nacen de cosas copiadas de aquí y de allá, que es lo que hacemos todos los artistas" (Castro, 2010: 52).

Presentamos a continuación una reflexión en torno a las fuentes iconográficas encontradas en los cuadernos, generosamente prestados por Francisco Meléndez y utilizados por él en la concepción de sus trabajos. Y planteamos la relación entre las fuentes y algunas de las imágenes de su obra editorial ilustrada.

## Los cuadernos de Francisco Meléndez

F. Meléndez, ilustrador familiarizado con las Bibliotecas, se movió en unos años decisivos para su formación en ambientes progresistas que le acercaron a la producción extranjera de la literatura infantil y juvenil y le proporcionaron libros muy útiles para su posterior documentación gráfica. Gran parte de dicha documentación aparece recogida en los cuadernos de trabajo que hemos utilizado para el estudio de las fuentes. El contenido de dichos cuadernos es variado: letras, ensayos tipográficos, frases, textos, recortes, sellos, estampas, dibujos de maquinaria, objetos varios, vestuario ... con anotaciones sobre ciertos tratamientos formales y lenguajes gráficos. Los escritos incluyen, entre otras cosas, reseñas de libros y autores que Meléndez acompaña con variedad de dibujos rápidos basados en imágenes de la fuente de partida. En ocasiones texto e imágenes aparecen maquetados como una pequeña enciclopedia de bolsillo. Otras veces, los dibujos están dispuestos a modo de repertorio, clasificados, y ordenados enumerados por temas, que incluven representaciones espaciales o de personas, expresiones humanas, razas caninas, plantas, tipos de peinados, calzado, vestuario de distintas épocas y lugares, artefactos y maquinaria, gran variedad de objetos curiosos o incluso diseños disparatados, ajenos o inventados, jeroglíficos, anagramas...



Cuaderno de Francisco Meléndez

Las imágenes y escritos de los tres cuadernos analizados son elementos útiles para vertebrar entre las fuentes originales a las que remiten (referencias a ejemplares, artistas o movimientos) y las ilustraciones de los libros y los álbumes donde han sido luego empleadas. Mediante este método de trabajo, la localización de las anotaciones de Meléndez también se duplicó. De una parte, se orientó hacia los ejemplares, las obras o autores reseñados y hacia la búsqueda de las posibles relaciones entre ellos y las anotaciones del cuaderno, incluyendo también el modo en que Francisco Meléndez trascribe la información que le interesa. Para ello consultamos fondos de las bibliotecas de la Universidad de Zaragoza, del depósito de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza y de la Biblioteca Nacional. De otra parte, dirigimos la búsqueda hacia las imágenes de los libros y álbumes ilustrados, centrando el interés en el uso que hace en estos de las fuentes anteriormente localizadas. Para ello contamos con los ejemplares ilustrados por el artista,

localizados en su mayoría en la Biblioteca de Aragón y su red de bibliotecas, así como en su depósito y en el Instituto Bibliográfico Aragonés.

Tras ordenar el material recopilado, atendiendo a las fuentes reseñadas en cada uno de los tres cuadernos del autor pudimos establecer, en ocasiones, la secuencia que permite visualizar el paso de la fuente a la ilustración definitiva. Esto, a su vez, nos sirvió como base para poder analizar las relaciones entre ambas, fuente e ilustración definitiva. Por medio de un esquema tripartito es posible descubrir los intereses que quiaban a F. Meléndez en la tarea de almacenar información en sus cuadernos: El interés documental, relacionado con la función descriptiva e informativa de la ilustración, aporta información y conocimientos acerca de otras épocas, países y disciplinas diferentes. Aparecen así variedad de imágenes de artefactos de guerra, indumentaria, mobiliario, arquitectura, ambientaciones; o expresiones faciales, gestos y posturas corporales. En el cuaderno se registran, mediante dibujos y anotaciones, obras originales o ilustraciones de muy distintos autores y épocas que resultan de interés para el ilustrador por su variedad de estilos artísticos y sus diferentes «maneras de hacer». Meléndez recoge ciertas cuestiones formales y técnicas de los diversos estilos: tales como la utilización de los elementos gráficos y plásticos, y el modo de abordar la representación tanto espacial como de las figuras (humanas, animales o vegetales). El interés por los «modos de contar» o transmitir una historia, mensaje o idea mediante textos e imágenes. La relación existente entre ambos lenguajes y su disposición sobre el soporte, la secuenciación y la búsqueda del *momento-imagen* que contribuya de manera más eficaz a la construcción del relato.

Seguidamente presentamos una relación de las fuentes a las que remiten los cuadernos del ilustrador. El espacio disponible obliga a mostrar tan solo algunas de ellas y a exponer de forma sucinta las influencias que, creemos, producen en sus obras acabadas. Con este fin, hemos seleccionado una muestra significativa que represente con claridad la secuencia entre la fuente, la imagen del cuaderno y la imagen del álbum ilustrado. Y, seguidamente, hemos estructurado el estudio de cada una de las fuentes encontradas en función de su correspondencia con cada uno de los **tres tipos de interés** anteriormente mencionados, destacando los elementos que pudieron despertar la atención del ilustrador.

## Cuaderno 1:

I. Referencia al ejemplar titulado, *La pintura románica en Aragón* de Gonzalo M. Borrás Gualís y Manuel García Guatas. El ilustrador se centra en dos obras concretas que en él se recogen:

El frontal de Betesa (comienzos de la segunda mitad del siglo XIII), dedicado a la Vírgen de la Leche y el frontal de Gésera, dedicado a San Juan Bautista, de ejecución más expresionista.



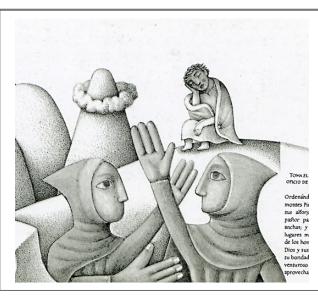
Detalle de la imagen de San Juan Bautista en Gésera. Dibujo sobre la imagen de San Juan Bautista en Gésera perteneciente al cuaderno 1 de Francisco Meléndez. Ilustración de Francisco Meléndez para *El valle de los Cocuyos*, Gloria Cecilia Díaz, Editorial SM, 1986, p. 47.

- i. Repertorios de animales, variedad de vestidos y peinados.
- ii. Modos de hacer: representación esquemática del cabello. Síntesis del rostro con enormes ojos, con impacto de color en los pómulos para lograr algún volumen. Posiciones de manos y pies frontales. Tratamiento de los pliegues en la ropa, muy estilizados, mediante líneas. Leves efectos de modelado obtenidos mediante rayados de líneas paralelas con tonos claros y oscuros, para acusar el bulto.
- iii. Modos de contar: maneras de narrar hechos a través de diferentes secuencias, y de los tamaños, gestos y actitudes de los personajes. Las figuras poseen un gran poder expresivo, pues hablan a través de una seriedad implacable, sirviéndose del gesto para manifestar sus pensamientos.



Imagen retocada del frontal de Betesa resaltando dos de las escenas narrativas de interés para Francisco Meléndez.







Dibujo perteneciente al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen del frontal de Betesa.

Detalle del rolde la *Vida de San Úrbez*, Francisco

Meléndez, Diputación General
de Huesca, 1986, clara
referencia a los apuntes del
frontal de Betesa.

Dibujo perteneciente al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen del frontal de Betesa.

II. Numerosos apuntes de *relieves*.



Dibujos en el cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre imágenes de relieves asirios, paleocristianos y románicos.

- ii. Modos de hacer: representación realista, aunque exagerada, de lo visible; con minuciosa exactitud en los detalles. Incluso en escenas de poca actividad se perfilan los músculos, siempre en tensión. Con esta exaltación realista convive la estilización de cabellos y de telas. Tratamiento uniforme de los rostros, muy similares entre sí, que posan con ojos inexpresivos y almendrados. Variación de las proporciones en el tratamiento de la figura humana, ensanchando y aplanando sus extremidades, con variación de sus proporciones. Fidelidad anatómica y tensión en la representación anatómica de los animales. Tratamientos muy estilizados de los elementos Repertorios: elementos vegetales vegetales.i. animales. Relieves asirios del Palacio de Asurnasirpal (siglo IX - VIII a. de C.) y del Palacio de Senaguerib, en la antigua Nínive (siglo VIII a. de C.).
  - iii. Modos de contar:las escenas suelen aparecer en frisos corridos a lo largo de los principales pasillos del palacio, a modo de *film primitivo*. Las composiciones, muy dinámicas, mantienen la ley de «claridad» (Martín González, 1978: 84).

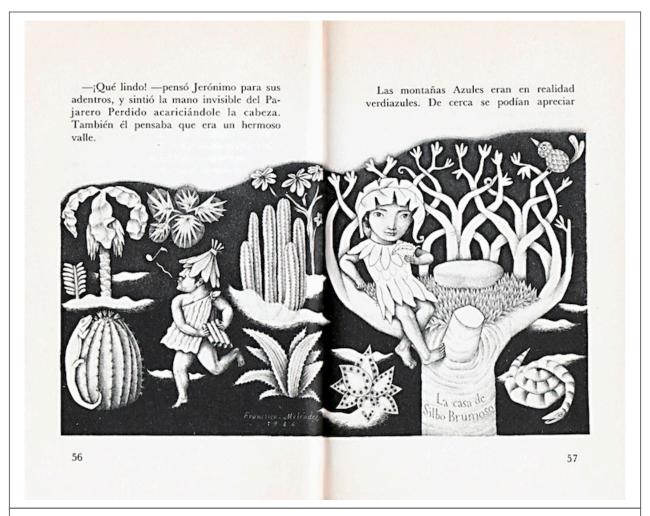


Ilustración de Francisco Meléndez para *El valle de los Cocuyos*, Gloria Cecilia Díaz, Editorial SM, 1986, p. 56-57.

Un *relieve paleocristiano*, la figura de Jonás incluida en una serie narrativa seguida perteneciente a un sarcófago cristiano del siglo III.

- i. Representación de monstruos.
- ii. Modos de hacer: composiciones rítmicas.
- iii. Modos de contar: las imágenes paleocristianas pretenden transmitir verdades de fe, utilizando en este empeño la pedagogía de la imagen, fundamental en el arte medieval.

Relieves románicosen la puerta de bronce de la fachada oeste de la catedral de Hildesheim (Alemania), conocida como la puerta Benward (concluida en 1015), compuesta por dos hojas, donde se narran escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Relieves en la catedral de San Lázaro de Autun (Francia) realizados por el escultor Gisleberto y sus seguidores a lo largo de los primeros decenios del siglo XII.

- i. Representaciones de personajes y demonios.
- ii. Modos de hacer: las figuras, poco naturalistas, responden a un ideal abstracto, a un contenido religioso o bien a otros elementos condicionantes, como la adaptación al marco y a la función arquitectónicos.
- iii. Modos de contar: constituyen discursos pétreos que utilizan el valor de lo simbólico con intenciones persuasivas, en ocasiones humorísticas, insertando la comicidad en los dominios del arte (Martín González, 1978: 433).

## III. Reseñas de iconografía mitológica.

- i. Maneras de contar: la capacidad de significación de la imagen y su poder para simbolizar, mediante ciertos atributos, tanto los episodios y personajes mitológicos como el sentimiento o la idea de poder que representan.
- IV. Menciona el *Diccionario de Iconología y* Simbología de José Luís Morales y Marín.



Fig. 11 — Detalle de la imagen de Himeneo (Cartari,1571) perteneciente al *Diccionario de Iconología y Simbología* de José Luís Morales y Marín, Taurus, 1986, p.17.



Fig. 12 — Dibujos

pertenecientes al cuaderno 1

de Francisco Meléndez sobre

la imagen de Himeneo

perteneciente al Diccionario

de Iconología y Simbología.

- i. Repertorio iconográfico presente en las alegorías del siglo XVI.
- ii. Modos de contar: por un lado, el tratamiento de la figura humana y el modo en que sus gestos transmiten actitudes. Por otro, la capacidad de evocación de las alegorías y su potencial para representar una idea mediante objetos y formas humanas o animales. Las formas particulares de percibir la realidad y de acercarse al objeto de estudio que analiza la iconología: para la cual existe una realidad más allá de las formas y los hechos

concretos, que contiene la verdadera trascendencia y el sentido o esencia de la realidad fáctica.

- V. Numerosas alusiones a *Hypnerotomachia Poliphili*. *LUCHA DE AMOR EN SUEÑOS DE POLIFILO*, *DONDE ENSEÑA QUE TODO LO HUMANO NO ES SINO SUEÑO Y ADEMÁS RECUERDA HÁBILMENTE MUCHAS COSAS DIGNÍSIMAS*, conocido también como *SUEÑO DE POLIFILO*[9] de Francesco Colonna, obra impresa en 1499[10] por Aldo Manuzio.
  - i. Repertorios de carros, elementos arquitectónicos, detalles ornamentales, vestidos y peinados.
  - ii. Modos de hacer: la adaptación física existente entre texto escrito e ilustración-marco. La elección de la tipografía y la composición de tipos, que tiene en cuenta su forma, el correcto espacio interliteral; la disposición de las palabras y los márgenes, subrayando la dimensión espacial del texto y su potencial como imagen[11]

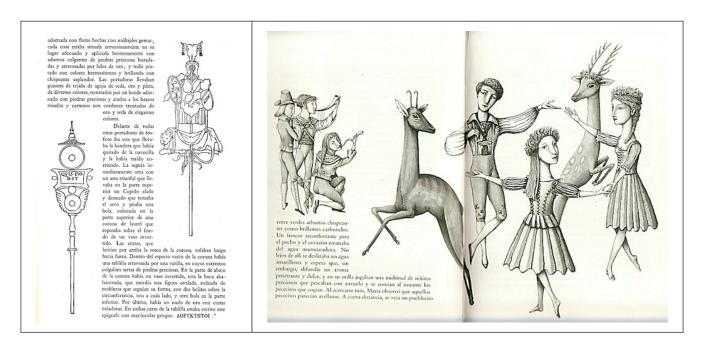


Imagen perteneciente
a Hypnerotomachia
Polifhili de
Francesco Colonna,
del ejemplar
consultado,
traducción de Pilar

Ilustración y maquetación a doble página de Francisco Meléndez para *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, Editorial Mondadori, 1987, pp. 78-79.

iii. Modos de contar: en la obra se hace uso de esquemas en «abismo», sueños dentro de sueños, relatos dentro de relatos. El uso de jeroglíficos y la introducción de secuencias narrativas dentro de las propias ilustraciones acompañan y refuerzan la idea de sueño, estableciendo una simbiosis entre palabra e ilustración, donde las dos se complementan para producir una unidad de mensaje.





Imagen perteneciente
a Hypnerotomachia Polifhili
de Francesco Colonna, del
ejemplar consultado,
traducción de Pilar Pedraza,
Libreria Yerba. Comisión
Cultural del Colegio de
Aparejadores y Arquitectos
Técnicos, 1981, p.220.

Dibujos pertenecientes al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen perteneciente a Hypnerotomachia Polifhili



Imagen corrida de la *Vida de San Úrbez*, Diputación General de Huesca, 1986. Francisco Meléndez realizó las ilustraciones, decidiendo además la relación de estas con el texto y la tipografía.

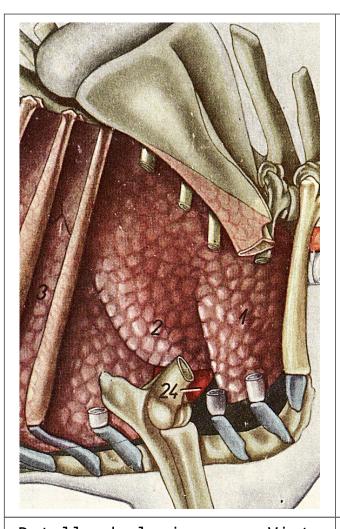
- VI. Apuntes de *grabadores alemanes de los siglos* XIV, XV y XVI y del *Dialogus Creaturarum* :
- i. Repertorios de monogramas y emblemas (1550-1600), indumentaria de lansquenetes y caballeros, vestuario, carros y navegación. La representación de monstruos y animales.
- ii. Modos de hacer: uso de la línea para el tratamiento de materiales y superficies. En sus anotaciones hace alusión directa a los «procelosos mares» de Jost Amman, los rayados de Wentzel Jamnitzer en la representación de poliedros, la «maniera suelta» de Agustín Hirschvogel, o el claroscuro en Virgil Solis y Hans Sebald Lautensack.
  - iii. Maneras de contar: el significado enigmático y profundo de carácter moral, teológico o físico que es preciso interpretar y que encierran los jeroglíficos en la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. Representación de las actitudes y escenas populares, como fiestas con músicos danzantes.

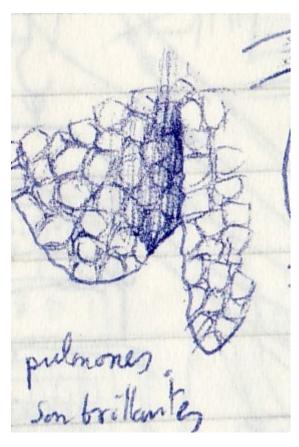
## Cuaderno 2:

VII. Atlas de anatomía topográfica de los animales

domésticos, de Peter Popesko.

i. Aplicación del claroscuro, brillos y texturas, con tratamientos a base de finas veladuras de color que alternan con zonas incoloras. La gama de colores y los fuertes contrastes de pureza y de valor.





Detalle de la imagen « Vista de los órganos internos de una vaca », perteneciente al Atlas de anatomía topográfica de los

animales domésticos.VOLUMEN
II de Peter Popesko, Salvat
D. L, 1981, p.15.

Dibujos pertenecientes al cuaderno 2 de Francisco Meléndez sobre los recursos gráficos utilizados por Peter Popesko en la representación clara de la anatomía animal.

VIII. Label design de Claude Hummbert.

i. Repertorios de tipografías y marcos de etiquetas para membretes.

- ii. Modos de hacer: la integración entre la imagen y el texto, junto a la síntesis de algunos elementos.
- iii. Modos de contar: la manera clara, impactante y sinóptica con la que estos elementos transmiten una marca, una idea o un mensaje.
- IX. The Historical Encyclopedia of Costume[12]de Albert Racinet.
- i. Repertorios de ropa, calzado, peinados e indumentaria en general o mobiliario, tejidos y estampados.
- ii. Maneras de contar: ciertos gestos o actitudes en las figuras que ayudan a transmitir sin palabras el lugar, la época y el momento psicológico de la escena representada.





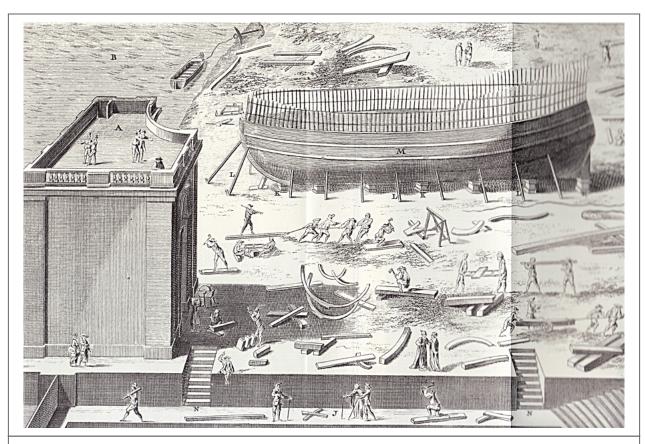


Detalle de la imagen
perteneciente a The
Historical
Encyclopedia of
Costume de Albert
Racinet, Studio
Editions, 1989,
p.159.

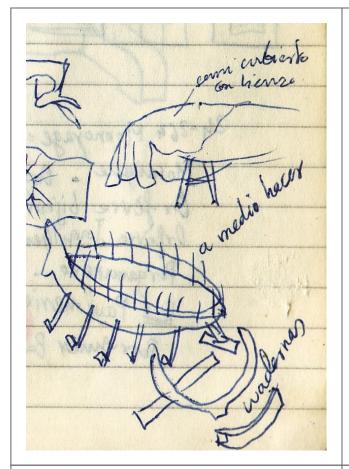
Dibujo en el
cuaderno 2 de
Francisco Meléndez,
sobre imágenes del
libro de Racinet,
donde analiza la
indumentaria, los
gestos y las
actitudes que
representan una
época.

Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a *La* sortija milagrosa. Cuentos del pastor de Bernardo Monterde, Montena, 1989, p. 17

- i. Elenco de panoplias, carruajes, instrumental técnico propio de variedad de oficios, arquitectura, peinados, mobiliario, instrumentos musicales, indumentaria de la época, mecanismos, animales y plantas marinos, heráldica, caligrafía, geometría plana, física, ...
- ii. Modos de hacer: utilización de la línea de contorno y los rayados para definir volúmenes y detalles. Claridad y precisión en la representación minuciosa de elementos naturales y artificiales. Empleo de diversos sistemas de representación espacial, variables según las diversas planificaciones, que abarcan desde el detalle a la panorámica.
- iii. Modos de contar: el poder de la imagen en la transmisión efectiva del conocimiento y su función comunicativa y pedagógica. Empleo de los diferentes códigos de representación y comunicación disponibles, del dibujo científico, analítico o sintético, según qué campo del conocimiento de lo sensible se desea transmitir: Planos de taller, con cortes y secciones para objetos y espacios arquitectónicos, o disecciones en seres vivos. Representación de talleres y de los procesos de fabricación en los que se muestran las acciones secuenciadas para la elaboración de un producto a través de escenas teatrales, actitudes y numeraciones. Diagramas de fuerzas, símbolos y flechas, para el ámbito de la física.



Detalle de la imagen «Marine. Chantier de Construction. Pl. viii» perteneciente a *L'Encyclopédie*: *Recueil de Planches, sur les Sciences*, *les Arts Libéraux, et les Arts Méchaniques, avec leur explication*, de Diderot y D'Alembert, Henri Veyrier, 1965.



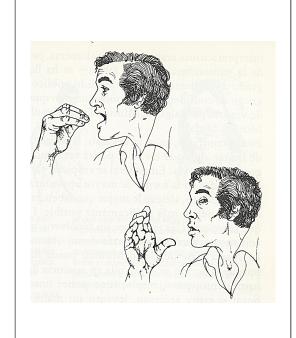


Dibujo en el cuaderno 2 de Francisco Meléndez, sobre imágenes de *L'Encyclopédie* de Diderot y D´Alembert, donde analiza los recursos narrativos utilizados en este ejemplar para transmitir los procesos de fabricación de una nave.

Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su primer álbum de creación, *El* verdadero inventor del buque submarino, Ediciones B, 1989, p.40.

## Cuaderno 3:

- XI. Texto y dibujos sobre *El hombre al desnudo*[14] de Desmond Morris[15].
- i. Repertorios de gestos, posiciones o actitudes.
- ii. Modos de contar: el poder expresivo de los gestos como transmisores de la psique.







Detalle de la imagen
perteneciente a El
hombre al desnudo. Una
guía de campo del
comportamiento humano de
Desmond Morris,
Ediciones Orbis D. L.,
1986, p.51.

Dibujo en
el cuaderno
3 de
Francisco
Meléndez,
sobre las
imágenes de
Desmond
Morris.

Ilustración de Francisco
Meléndez perteneciente a
 su álbum ilustrado,
Kifuko Yep-yep Nami-gú,
 Ikusager, 1992, p.16.

XII. La revista *La Ilustración Española y Americana*[16].

i. Repertorios de indumentaria y ambientaciones.

ii. Modos de hacer: la destreza en el uso de la línea de los artistas gráficos decimonónicos.

iii. Modos de contar: la capacidad de las imágenes impresas para registrar la actualidad y el ideal de progreso a través de máquinas, inventos, escenas de aventura y expediciones. La manera en que se relatan los hechos, describiendo una escena mediante diferentes secuencias

significativas, superpuestas en un mismo espacio, pero integradas entre sí.

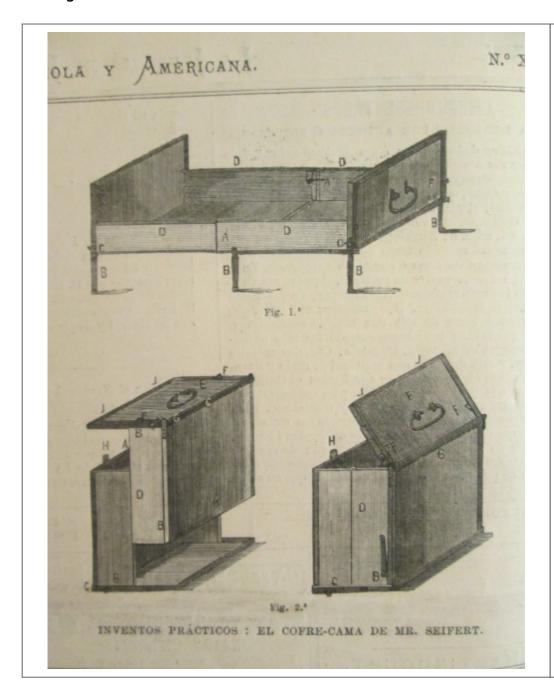


Imagen «Inventos Prácticos: El cofre-cama de Mr. Seifert», perteneciente a la revista La Ilustración Española y Americana (Núm.XXXII, 30 de agosto de 1879, p.118). Presenta un novedoso invento a modo de cama desplegable para viajes.

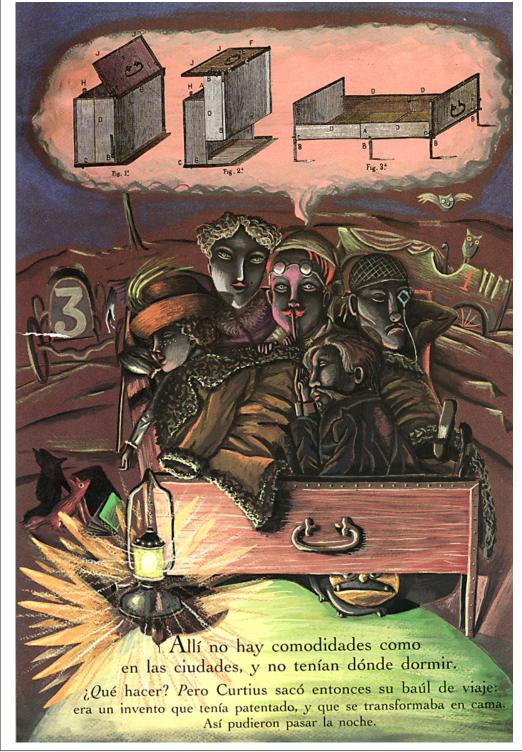


Ilustración
de Francisco
Meléndez
perteneciente
a su álbum
ilustrado El
peculiar
rally ParísPekín, Aura
Comunicación,
1991, p. 12.

XIII. Honoré Daumier[17]de Robert Rey.

- i. Repertorio de gestos e indumentarias.
- ii. Modos de hacer: mezcla disonante de tratamientos formales delicados y cargados de sutileza, mordacidad de los rostros y exageración de las expresiones faciales.
  - iii. Modos de contar: una gran capacidad

para capturar la esencia del modelo atendiendo a sus formas, rasgos y caracteres. Habilidad para captar los gestos precisos que desnudan al personaje y denotan su personalidad.

- XIV. Vie privée et publique des animauxde J. J. Grandville[18].
- i. Repertorio de indumentaria y personajes.
- ii. Modos de hacer: limpieza y destreza en el trazado de la línea, con variedad de matices diferenciados acordes a la profundidad perspectiva.
- iii. Modos de contar: la extraordinaria maestría con que la morfología psíquica humana está representada en los rasgos faciales animalescos. La teatralidad de las escenas en las que los individuos, con aspecto humano y rostro de animal, representan una comedia humana.





Detalle de la ilustración de Grandville, perteneciente a Vida privada y pública de los animales II, Anaya, 1984, p. 228.

Dibujo en el cuaderno 3 de Francisco Meléndez, sobre la ilustración de Granville perteneciente a Vida privada y pública de los animales, prestando atención a la indumentaria y a los gestos.



Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su álbum ilustrado *Leopold.La conquista del aire*, Aura Comunicación, 1991.p.10.

Aunque hemos ordenado los cuadernos para su exposición, la numeración presentada aquí no se ajusta estrictamente a su cronología, ya que el autor intervino en ellos en diferentes ocasiones a lo largo de los años. Sin embargo, el primero que hemos incluido contiene los que creemos fueron sus primeros referentes, que marcarían el comienzo de un estilo personal visible ya en las primeras obras de interés de F. Meléndez.

Los relieves asirios, las pinturas y relieves románicos, son ejemplo de intención pedagógica a la hora de reproducir icónicamente un acontecimiento. Estas imágenes no cumplían una función meramente ornamental, sino que instruían difundiendo mensajes sin palabras. Meléndez parece tomar como referente este tipo de imágenes narrativas, que poseen la capacidad de comunicar mediante secuencias ciertos hechos o ideas, característica ésta que es intrínseca y específica de la ilustración, pues le adjudica una coordenada temporal[19] que

la diferencia de otro tipo de imágenes.

Algunas de las fuentes encontradas en la documentación, anagramas, emblemas, manuales de iconografía, iconología y simbología, manuales de etiquetas e impresos efímeros pertenecen a la órbita de la ilustración gráfica más próxima al lenguaje.

Obra definitiva en lo que al libro ilustrado se refiere es otra de las fuentes consultadas: la Hypnerotomachia Poliphili. En su propia distancia temporal, mantiene una conexión inmediata y directa con el grupo de Morris, Walter Crane, Mackmurdo o Beardsley, artistas más o menos vinculados al movimiento «Arts and Crafts», interesados en recuperar la calidad del libro como objeto estético. Concretamente, Eric Satué nos remite a las opiniones del ilustrador Walter Crane[20], para quien "El estilo de los 164 dibujos, la calidad de su trazo, la simplicidad y al mismo tiempo la riqueza de los dibujos, el aire poético, el misticismo de algunos y el paganismo de otros, convierte la serie en un todo inmejorable." (Satué, 1998: 76).

Esta obra también sirvió de referente a Francisco Meléndez en el modo de considerar las relaciones entre texto e imagen, tomándola como ejemplo a seguir en la tarea de producir libros que constituyeran un placer para la vista.

Otra de las obras reseñada por F. Meléndez, clave en el desarrollo de la ilustración como imagen didáctica y transmisora de conocimiento, es *L'Éncyclopedie* de Diderot y D'Alembert. Claro ejemplo donde se muestra que el lenguaje visual en sus múltiples variantes resulta más adecuado a los fines pedagógicos que el lenguaje verbal.

El modo en que se presenta dicho conocimiento, a través de las bellas calcografías descriptivas, científicas, técnicas o antropológicas, confiere a esta obra una dimensión estética, ejemplo de la faceta cognitiva del arte, muy atractiva para F.

Meléndez. De hecho, en sus anotaciones, él incluye alusiones a la representación de procesos técnicos, representaciones anatómicas o espaciales, atractivas no tan solo por aquello que representan sino además por la manera en que lo muestran.

También, en el tercer cuaderno, encontramos claras referencias a otro de los pilares de la ilustración gráfica, las revistas de actualidad del siglo XIX, concretamente *La Ilustración Española y Americana*, tannotable por su función documental y por la transmisión de las novedades y del espíritu de la época. En su momento, la prensa gráfica ayudó a la consolidación de modernos recursos narrativos a través de un discurso visual (Riego, 2001: 138-142).

Llama nuestra atención la adaptación expresiva que Francisco Meléndez depura de entre todas estas fuentes y la manera en que nos las ofrece a través del humor, la caricatura y la exageración. Muy influyentes en esta tarea nos parecen tres de los autores por él estudiados, Desmond Morris, Grandville y Daumier, con el común interés que ellos demostraron por las capacidades expresivas y comunicadoras del gesto humano. Si Morris analiza al hombre partiendo de su concepción como animal evolucionado, a través de ciertos gestos que escapan a su conciencia, Grandville dota de atributos humanos a los animales. Y Daumier, maestro como el anterior en captar lo esencial del personaje en la tarea de contar enfáticamente una historia, deforma la realidad para transmitir, mediante el gesto y la apariencia, los sentimientos más internos. Meléndez, de manera irónica y sofisticada, también crea sus metamorfosis: animalizando a los seres humanos.

En conclusión, al preguntarnos por las influencias en la obra de F. Meléndez, resulta interesante conocer la cantidad y variedad de todas ellas. Y, sin embargo, nos parece aún más curiosa la adaptación y la combinación feliz que hace de las mismas. El resultado está tan bien cristalizado que, en sus imágenes, la mezcla de las fuentes pasa a determinar su identidad.

Francisco Meléndez cuenta historias a partir de una recolección de influencias, fragmentos y maneras de narrar en el pasado. Es esto justamente lo que le hace un artista de su tiempo:

Si pensamos por un momento en la extremada dificultad, para el artista contemporáneo, de hacer obras renovando los materiales expresivos, nos daremos cuenta de que—considerada por hipótesis la imposibilidad de encontrar «nueva» materia plástica — los fragmentos del pasado comienzan a ser ellosel nuevo material de la hipotética paleta del artista. En otros términos, el arte del pasado es sólo un depósito de materiales, que, por tanto, se hace completamente contemporáneo y que además implica necesariamente la fragmentación. Sólo fragmentando lo que ya se ha hecho, se anula su efecto y sólo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros, la operación es posible (Calabrese, 1987: 101).

El mismo Francisco Meléndez refuerza este concepto de mélange y reconoce cómo su lenguaje puede chocar por lo barroco. En sus libros recopila, almacena, engulle e intenta recrear antiguos elementos culturales para ofrecerlos a aquellos que no han podido conocerlo de primera mano. Pero según sus palabras: "J´ai l´impression que je n´invente rien" (Dupont-Escarpit, 1994: 91).

[1] Entendemos el concepto de ilustración en el sentido apuntado por Juan Martínez Moro, quien la trata como una categoría estética, en la que se interrelacionan arte y conocimiento. Relaciona la ilustración con el pensamiento, con la historia del conocimiento, con la comunicación y con el

- arte. Plantea la dialéctica cultural entre la naturaleza racional de la ciencia y la intuitiva del arte; y la confrontación entre conocimiento logocéntrico y conocimiento visual, que divide en dos lo que debería ser una experiencia única de aproximación oral-visual del ser humano al mundo. Ve en la ilustración tomada como categoría, "una humilde salvaguarda y parcial realización de ese ideal" (Martínez Moro, 2004: 14-15).
- [2] Este aspecto valorativo encuentra referentes anteriores: Ruano (1992: 16-20), Pacheco (1993: 18-28), Fernández (2002: 22-27), García Padrino (2004: 336), Durán (2006: 91-103), Tabernero (2008: 21), Garrido (2009), Castro (2010).
- [3] En el último capítulo de su amplio estudio dedicado a la ilustración infantil en España, Jaime García Padrino se refiere a su situación a finales del siglo XX calificándola "entre el boom y la crisis". Según el autor, en los inicios de los 80 se produjo una "revitalización de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud", en ocasiones "descontrolada" (2004: 333).
- [4] Respecto a este tema, Miguel Ángel Pacheco señala el notable descenso en la venta de álbumes durante los ochenta; y cómo, a mediados de esa década, eran escasas las ocasiones en que los ilustradores del momento podían trabajar en "uno de esos cada vez más raros álbumes" (1998: 30).
- [5] Jaime Gª Padrino determina un grupo de ilustradores, entre los que menciona a Miguel Ángel Pacheco o Asun Balzola, bajo la denominación de generación de los 70. Llegarían a disfrutar de un reconocimiento internacional, y marcaron las líneas evolutivas que con posterioridad se desarrollarían posteriormente en la ilustración de libros infantiles. Respecto a la existencia o no de un grupo generacional, no obstante, el autor nos recuerda lo controvertido del tema y la polémica surgida al respecto (2004: 260-264).

- [6] El propio F. Meléndez, en otra entrevista posterior para la revista *Visual*, explica cómo aprendió a dibujar manejando libros antiguos; cómo quedó, así, impregnado de antiguas resonancias y de su predilección, además, por obras de la primera mitad del s. XX, cuya factura "se hacía mejor que ahora" (Anónimo, 1997: 86-96).
- [7] Según la investigadora, el ilustrador que adopta esta vía explora "las formas visuales que le permiten expresar con eficiencia su yo interior, adopta una paleta de colores propia, un ritmo narrativo y secuencial introspectivo, una estilización de la forma o el trazo personal, etc., se aleja de los patterns recibidos en su aprendizaje y, una vez que la obra está acabada, su legado no es transferible a otras exploraciones similares hechas por otros artistas." Durán Teresa: Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles. Octaedro Rosa Sensat, 2009, p.98
- [8] En relación a estos últimos menciona tratados antiguos de botánica, xilografías renacentistas, el mundo arcaico, la tradición gráfica anglosajona, o el dibujo y la xilografía japonesa. Plantea una estrecha dependencia entre dos de sus trabajos más personales y sus referentes bibliográficos concretos. Respecto a *El verdadero inventor del buque submarino* (Ediciones B, 1989) comenta como "Las escenas, perfectamente ambientadas, reproducen modelos de la *Enciclopedia francesa*" (2010: 58). Y en cuanto a *Leopold. La conquista del aire* (Aura Comunicación, 1991) afirma que el ilustrador "se nutre de *La ilustración española y americana*, manuales de aeronáutica primitiva y revistas de moda de época" (2010: 59-60).
- [9] El ejemplar consta de dos escritos. El primero cuenta el viaje onírico y amoroso de Polifilo por regiones y construcciones alegóricas. En el segundo, Polía, su amada, toma la palabra.
- [10] Según Pilar Pedraza, autora del facsimil consultado

(traducción literal y directa del original aldino), no se conoce con exactitud la fecha en la que se compuso el libro. A la vista de la que aparece al final del último capítulo, se ha pensado en una datación alrededor de 1467, aunque es dudosa pues posee influencias muy claras de obras posteriores (Pedraza, 1981: 15).

[11] En el prólogo del ejemplar consultado, Francisco Javier de la Plaza Santiago afirma que esta obra, modelo de incunables, está considerada como uno de los más hermosos libros ilustrados de todos los tiempos y reconocida unánimemente como la obra más acabada y armónica de la tipografía renacentista. Para algunos autores posee, además, resonancias que entroncan con ciertas tendencias del arte contemporáneo desarrolladas por simbolistas y surrealistas (De la Plaza Santiago, 1981).

[12] Contiene 313 láminas cromolitográficas con ilustraciones en torno a la indumentaria y el vestuario. Abarca desde la edad Antigua, civilización de Egipto, Asiria, Israel, Persia, Bizancio, Turquía, Roma, Grecia, Oriente Próximo, Srilanka, India, China, América, Japón, ... y Europa desde los bárbaros, los galos, británicos a lo largo del espacio y el tiempo, hasta 1880.

[13] Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Méchaniques, avec leur explication. Mejor conocida como L'Éncyclopedie de Diderot y D'Alembert. Publicada por entregas entre 1751 y 1772 en Francia, es considerada una de las más vastas obras del siglo XVIII y un gran desafío editorial de la época, pues contiene la síntesis de los principales conocimientos de la época para su vulgarización entre el público. Incluye una extraordinaria cantidad de dibujos que representan prácticas hasta entonces pertenecientes a las corporaciones de los distintos oficios, para ser interpretados incluso por lectores poco alfabetizados. Muestra profusamente ilustrado, todo lo que atañe al mundo de lo concreto. Es decir, el ámbito de las

ciencias naturales, físicas, mecánicas o tecnológicas.

[14] En esta obra, Morris analiza cómo los gestos transmiten mensajes. Defiende que, aunque técnica y filosóficamente brillantes, los humanos conservamos marcados rasgos animales, y que, como animal humano, no somos conscientes de muchos de nuestros actos, lo cual hace que sean muy reveladores. Puesto que estamos más atentos al lenguaje hablado, olvidamos movimientos, posturas y expresiones que delatan nuestra psicología y nuestros sentimientos.

[15] Desmond Morris (Purton, Wiltshire, 1928) zoólogo y etólogo inglés que, a partir de los años sesenta, centró sus estudios en la conducta animal y, por extensión, en la conducta humana. Su acercamiento a los seres humanos y a su comportamiento desde el punto de vista zoológico produjo controversia desde sus primeras publicaciones cierta controversia.

[16] La Ilustración Española y Americana. Madrid, desde el 1º de enero de 1872, AÑO XVI-NÚM. I hasta 1882. Publicación periódica quincenal española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, seguidora del modelo de prestigiosas publicaciones europeas como L'Illustration Francia o *Illustrierte Zeitung* en Alemania. Fundada en 1869, en Madrid, por Abelardo de Carlos, director hasta 1881, año en que le sucedió su hijo Abelardo José de Carlos y Hierro. Considerada como la revista española más importante de la segunda mitad del siglo XIX, en la frontera entre el periodismo ilustrado y el periodismo gráfico, daba prioridad a los grabados y combinaba la información sobre sucesos de la actualidad con la divulgación de temas científicos, históricos, literarios y artísticos. Se caracterizaba por la profusión de sus excelentes ilustraciones de la mano de autores como Ortega, Perea y Pellicer, que presentaban un panorama de la vida cotidiana de nuestro país. Pero también importaba imágenes desde el extranjero para ilustrar informaciones internacionales: tales como la guerra FrancoPrusiana o la comuna de París. Aportó gran cantidad de material gráfico al mundo de la iconografía histórica, en su mayoría reproducciones de grabados.

[17] Honoré Daumier (Marsella, 1808) fue un pintor, escultor y caricaturista francés que adquirió fama por su descarnada sátira política. Su obra se caracteriza por la crudeza y por un marcado carácter social y reivindicativo. Daumier fue pionero en el uso de viñetas en prensa como modo de persuasión y herramienta crítica frente al poder establecido.

[18] Grandville, llamado en realidad Jean Ignace Isidore Gérard, nació en Nancy en 1803. Comenzó a publicar sus dibujos a la edad de 23 años y disfrutó del reconocimiento del público desde 1829. Dibujante y caricaturista de una prolífica producción, ilustró en su época obras célebres: Robinson Crusoe, Los viajes de Gulliver o Don Quijote. En 1840 aparecieron los primeros episodios de la Vie privée et publique des animaux. Se trata de una colección de artículos, noticias y cuentos satíricos aparecidos entre 1840 y 1842, recopilados posteriormente en un libro ilustrado en dos volúmenes con el subtítulo, Études de mœurs contemporaines. Fue editado por Pierre-Jules Hetzel con la colaboración de célebres escritores, entre los que se encuentran, P.J. Stahl ( seudónimo de Pierre-Jules Hetzel), Honoré de Balzac o George Sand. Cada uno de los textos viene ilustrado por las viñetas de Grandville. De estilo a menudo fantástico y satírico, gustaba de representar a sus contemporáneos bajo la forma de animales y de otorgar a los objetos más habituales una apariencia humana o animal.

[19] En un intento de definir el concepto de ilustración, Teresa Durán destaca lo que denomina "«a coordenada temporal de la ilustración». Aunque, en general, el espacio es la dimensión donde se desarrolla la imagen, a diferencia de las denominadas «artes del tiempo», que necesitan una cierta duración temporal para comunicar la totalidad de su contenido, la autora considera que la ilustración se encontraría en la

intersección de ambas: las coordenadas de las artes del tiempo y las del espacio. "...Desde el punto de vista de la técnica empleada por el ilustrador (el emisor), es un arte espacial. Desde el punto de vista del receptor es un arte temporal..." (Durán, 2009: 81)

[20] Promotores de hermosas ediciones, William Morris y su colaborador Walter Crane, introdujeron a mediados del siglo XIX la idea de un criterio unificador que ha de dirigir toda la composición del libro y la necesidad de la armonía entre texto, tipografía e ilustraciones.

# La Máquina del Tiempo del Cine Aragonés

El Centro de Historias de Zaragoza despedía el año 2015 y daba la bienvenida al 2016 con una magnífica exposición que, desde diferentes puntos de vista, ofrecía un minucioso recorrido por la historia del cine aragonés. Con el título "La Máquina del Tiempo del Cine Aragonés" la cripta de dicha institución cultural dio cobijo a un detallado estudio de lo que ha supuesto el Séptimo Arte en Aragón, el cual se completó con diverso material fílmico, desde carteles de películas hasta objetos que actuaron como atrezo en algunos de los largometrajes más míticos de la historia del cine.

No solo el Centro de Historias, sino que también el Festival de Cine de Zaragoza, coincidiendo con su vigésima edición, se hizo cargo de la organización de la muestra. El propio director del festival, José Luis Anchelergues, incidía en que la exposición respondía a la necesidad de reivindicar Aragón como tierra de cine, así como de difundir todo su legado (de hecho el servicio de educación del Ayuntamiento de Zaragoza impulsó un programa de visitas escolares). Y es que precisamente a este territorio pertenecen cineastas tan destacados como Segundo de Chomón o Luis Buñuel, sin olvidar a su vez a aquellos que, actualmente, están marcando con su trabajo las líneas del cine nacional (Paula Ortiz o Miguel Ángel Lamata). De hecho la muestra comienza por estos últimos, y retrocede en los siguientes apartados hasta 1896, año en el que Eduardo Jimeno rueda la famosa Salida de misa de doce del Pilar.

La exposición se encuentra estructurada en diferentes secciones. La primera de ellas alude, tal y como se ha señalado anteriormente, a aquellos profesionales aragoneses que actualmente están trabajando dentro del ámbito cinematográfico. Entre ellos aparecen figuras tan importantes (y en ocasiones desconocidas) como Iñaki Villuendas (autor de los carteles de *Torrente 4*, 2011; *Lo imposible*, 2012; o *Perdiendo el norte*, 2015; todos ellos presentes en la muestra), el director artístico Julio Luzán o el maquillador Pedro Rodríguez. Este último cedió a la exposición una cabeza del Fari (*Torrente*), así como un traje perteneciente a la película *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) y una maqueta del perro Pancho (*Pancho*, *el perro millonario*, 2014).

La máquina del tiempo comienza a funcionar a partir de este punto. Tras introducirse propiamente en la cripta, el visitante se encuentra con una espléndida muestra de paneles expositivos y vitrinas (mención especial merece el proyector Pathe acompañado de sus correspondientes películas, todo ello cedido por Arturo Tolossa) que realizan un magistral

recorrido por la historia del cine aragonés. Dividido por periodos, cada uno de estos se presenta mediante la figura de un cineasta emblemático de la época señalada. Concretamente la distribución se reparte del siguiente modo: 1895-1919 (Segundo de Chomón), 1920-1945 (Florián Rey), 1946-1970 (Luis Buñuel), 1971-1999 (José Luis Borau) y 2000-actualidad.

El siguiente bloque temático se dedica a mostrar el importante papel que han desempeñado a su vez otro tipo de profesionales del ámbito, los críticos e historiadores. También se lleva a cabo en esta sección el comentario relacionado con las salas de exhibición, festivales de cine y cineclubs, así como el de las películas de corte más independiente y a aquellas que usaron Aragón como plató para sus rodajes.

En último lugar, y como remate final de todo el recorrido, se proyecta un audiovisual realizado por Carmen Pérez y Ángel Gonzalvo (producido por los festivales de Zaragoza, La Almunia y Fuentes de Ebro).

Resulta evidente la necesidad que existe de llevar a cabo este tipo de exposiciones, puesto que son las que enseñan a valorar las manifestaciones artísticas autóctonas, tan cercanas y a la vez las alejadas del público local. Concretamente en el caso de Aragón, el proyecto ha estado respaldado por una impecable investigación sobre la temática en cuestión, que se ha visto plasmada además en una más que sobresaliente puesta en escena. De nuevo pues, un perfecto ejemplo del gran potencial cultural que posee el Séptimo Arte.

### Georges Méliès. La magia del cine

Tras muestras como *Pixar. 25 años de animación*, desde *CaixaForum* se vuelve a apostar por el cine, esta vez haciendo viajar al espectador hasta los orígenes del Séptimo Arte. De la mano del célebre Georges Méliès (1861-1938), se recrean de manera impecable los mecanismos más primitivos de esta industria, al mismo tiempo que se descubre la figura del cineasta. Del 4 de febrero al 8 de mayo se puede visitar en Zaragoza una exposición que, tras pasar anteriormente por otras ciudades como Madrid o Barcelona, cuenta con la colaboración de La Cinémathèque française, a la cual pertenecen muchos de los fondos que se exponen del denominado *primer mago del cine*.

Apostar por Méliès para una exposición sobre los orígenes del cine es sinónimo de creer que éstenació como algo más que una industria. Para él, cuya figura encarnaba al más genuino hombre renacentista (no solo era mago, sino también dibujante, director de teatro, actor y productor, entre otros), el mundo cinematográfico era magia, y así lo mostró en sus más de 500 películas. De corte fantástico, apostó en ellas por innovar, introducir trucajes, nuevos efectos que dotaran a las mismas de un matiz distinto (se trata sin duda de la más primitiva versión de los actuales efectos especiales). Se alejó de este modo del género documental, tan extendido en aquellos instantes, dando un nuevo sentido al cine.

Sin duda el aspecto más positivo de la muestra es que se hace justicia en la presentación del cineasta. Es decir, ante el riesgo de tan abrumadora figura, desde CaixaForum se ha sabido montar una exposición que englobe, de manera minuciosa, todos los aspectos que rodearon a Méliès. Se

habla de su habilidad con el ilusionismo y la linterna mágica, de donde derivaron todo tipo de efectos especiales (sobreimpresiones, pirotecnia, pasos de manivela,...), y se hace de forma didáctica y en constante diálogo con el visitante, al que se le invita a participar en la muestra.

El discurso se encuentra perfectamente trazado, y se acompaña en todo momento de material relativo a la temática tratada. Dibujos, maquinaria, películas,... acompañan al espectador en su recorrido por la sala (en el caso de Zaragoza de menores dimensiones que en otras muestras, lo que quizás haga que el visitante se sienta abrumado en algunos momentos), descubriéndole los entresijos más ocultos de la figura de Méliès.

Un toque especial, y contemporáneo, lo proporciona el pequeño fragmento fílmico que se expone de la película *La invención de Hugo* (2011, Martin Scorsese), donde se puede ver, de manera resumida y completamente ficticia, la vida del cineasta francés. Un recurso que sin duda, no solo sirve para atraer a los más pequeños, sino que proporciona una excelente visión del personaje elegido para la muestra. Se trata además de un guiño al cine actual, que, como ya se ha señalado, se nutre de los avances llevados a cabo por Méliès, y que por todo ello estará siempre en deuda con él.

Los beneficios que aporta a una ciudad como Zaragoza el hecho de poseer un centro cultural como *CaixaForum* son numerosos, y esta exposición es una muestra más de ello. El compromiso que la entidad adquiere con el cine es más que notable, algo que sin duda favorece a la difusión de éste entre la sociedad (más allá de las propias salas). Se trata de otra manera de disfrutar de una manifestación cultural cuya industria se encuentra presente de manera sobresaliente en la economía de muchos países, y que por ello no sería justo dejarla de lado. Por esta razón, es necesario seguir apostando por instituciones como la presente, ya que son las que se encargan de recordar que el cine, es mucho más que ver una

# Los Wyeth: Un siglo de dedicación a la pintura

No ha debido ser fácil, juntar la obra de Andrew y JamieWyeth, para ver y comparar como trabajaban y como abordaban la creación artística. Sólo una institución como el Museo Thyssen Bornemisza podía reunir casi 70 obras procedentes colecciones públicas y privadas. La muestra se centra en el proceso más que en la obra acabada de ambos artistas. A pesar de compartir la misma sensibilidad, haber sido niños prodigio, haber metido miles de horas, para poder dominar el oficio, y encontrar el universo que querían mostrar a los demás. Lo cierto es, más allá de las diferencias estilísticas que a primera vista los separaban, lo que conecta a padre e hijo, igual, es la utilización de sus extraordinarias competencias técnicas para expresar la sensibilidad personal. Esto es, transformar la destreza técnica en creación artística, poniendo a su servicio los materiales y las técnicas empáticas del Método y de la atenta observación.

A partir de los quince años Andrew se educó en casa, como si fuera un aprendiz de su padre, quien siguió con el inquieto principiante un programa no muy distinto de los que se enseñaban en las clásicas academias de bellas artes a finales del siglo XIX. Durante sus años de formación, Andrew aprendió mucho adoptando algunos recursos estilísticos generales de otros pintores. "Nunca quise añadir más cosas al entorno en el que pintaba. Todo lo que necesito es una habitación y un caballete, y el entorno en el que estoy trabajando. Necesito cierta informalidad, cierto desorden casi. Necesito tener a

mano mis dibujos, esparcidos a mí alrededor. Mi estudio es el lugar en que trabajo, dondequiera que trabaje, dondequiera que esté. Tengo por todos lados dibujos, estudios y cuadros. Me qustan los cabos sueltos. Forma parte de mi creatividad", afirmaba el artista en algún medio de comunicación. Jaime, en como miembro de una dinastía de artistas -su tía Carolyn también lo fue-, caracteriza su propio genio, en la incongruencias, desconexiones y sutilezas. Sus composiciones son como fotografías accidentales pero cargadas de significado. Durante sus años de aprendizaje trataba de alejarse de su padre, desarrollando una manera propia y personal de hablar de su arte y sin embargo padre e hijo, coinciden una vez más, en el tratamiento similar al de cualquier otro objeto, que le otorgan a la figura humana. Ni uno ni otro han querido que se les identificara con ningún método, estilo o escuela pictórica. ¿Dónde deberíamos situar la obra de los dos artistas, dentro del la historia del arte americano?. ¿Realismo mágico?, ¿Surrealismo americano?, ¿"nuevo realismo"?.

El diálogo entre los dos pintores está presidido por el respeto mutuo, Andrew utilizando sus recursos formales para la introspección, en cambio Jamie, más inclinado a la extroversión. Al mismo tiempo, las obras de ambos artistas siguen cautivando, generación tras generación de espectadores, a pesar de los temas enigmáticos y las composiciones rebuscadas. En definitiva, la obra de los Wyeth es en sí misma, un universo expandido donde poder ver sus imágenes a través de nuestra propia imaginación

### Entrega de los premios AACA 2015

En un acto público muy concurrido, con el salón de actos del IAAC Pablo Serrano abarrotado de público, tuvo lugar la tarde del día 2 de junio de 2016 a partir de las 19h la entrega de los premios AACA 2015. La Presidenta, Desirée Orús, comenzó con un recuerdo a la memoria del recientemente fallecido pintor Eduardo Salavera, tras lo cual fue presentando a cada uno de los premiados con ayuda de las imágenes de un power point mientras iba llamándoles al estrado:

- -Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística a Mario Molins, por su exposición en Finestra Estudio de Zaragoza con la que ha marcado un nuevo hito en su prometedora trayectoria.
- -Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés, a Eduardo Laborda por su libro *Chas: De Salduba a las Vegas*, en el que ha tan brillantemente ha rescatado la memoria de un artista zaragozano y su contexto.
- -Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo a "La Cala" de Chodes (Zaragoza), una iniciativa que cumple diez años de andadura bajo la dirección del escritor Grassa Toro con un destacado programa de residencias artísticas, exposiciones y publicaciones.
- -Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo al Festival Asalto, por hacer de las calles de Zaragoza, tanto en solares del casco histórico como en los barrios, un gran espacio expositivo para el arte urbano local, nacional e internacional.
- -Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición, a José Manuel Broto, por su muestra titulada "Color vivo" con la que triunfó en el IAACC

Pablo Serrano entre marzo y septiembre de 2015.

Cada uno de ellos expresó brevemente su agradecimiento y todos recibieron el respectivo diploma acreditativo, realizado por la colaboración desinteresada de la profesora Silvia Hernández Muñoz, y sus alumnos de la Titulación en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza (campus de Teruel).

# Exposición en homenaje a Dionisio Lasuén en el centenario de su muerte

Al escultor Dionisio Lasuén, lo asociamos en Zaragoza con obras monumentales que marcaron la transición del academicismo al modernismo en espacios públicos de esta ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX, como la fuente del Buen Pastor en el Matadero, los retratos sedentes de Miguel Servet e Ignacio Jordán de Asso en la fachada de la Facultad de Medicina y Ciencias, diversas tumbas y panteones en el cementerio de Torrero, o la decoración de la fachada del Museo con las alegorías de El Comercio y La Arqueología. A esta última se ha dado un destacado protagonismo visual en la comentada exposición, utilizando como imagen de reclamo la foto histórica del artista posando en su taller con esa estatua destinada a la Plaza de los Sitios. Pero la muestra no se ha celebrado en el museo ni tampoco en las salas de exposición de la Escuela de Artes de Zaragoza, institución que ya no está en ese vecindario aunque bien podría sentirse vinculada históricamente a Lasuén, pues aquel paladín del diseño utilitario y la fusión de las artes fue director de la Escuela de Artes e Industrias de Zaragoza y de la Escuela Superior de Industrias y Bellas Artes. Ha sido en otro punto de la ciudad, de la mano del Ayuntamiento de Zaragoza, donde ha tenido lugar este homenaje a tan meritorio artista, con motivo del centenario de su fallecimiento, y justamente con un perfil marcadamente fúnebre, siendo una de las dos sedes de la muestra la Sala de Ceremonias 1 del cementerio municipal. Allí parecen muy dignos de encomio los excelentes paneles interpretativos, que también han servido de estupendo acompañamiento didáctico junto a las esculturas, dibujos y documentación presentados en la otra sede: el edificio Seminario, donde está la Gerencia de Urbanismo. Y precisamente el punto de vista urbanístico ha sido en mi opinión uno de los rasgos más destacables de esta exposición, en la que se ha reivindicado la figura de este artista en la importación del gusto internacional art nouveau al ornato arquitectónico de muchos edificios, no sólo con programas decorativos realizados por él, como su mural La Belleza Ideal recibiendo el homenaje de las Artes y las Letras para el salón de actos del Ateneo de Zaragoza, sino también con los diseños con los que diversos gremios de carpinteros, escayolistas u otros artesanos realizaron la decoración del Café Moderno, el Centro Mercantil, o las fachadas de muchos edificios de viviendas, entre ellas la propia casa que el artista se construyó hacia 1903 en la actual calle Bolonia, que entonces era una vía particular denominada por Lasuén "calle del Arte". Son para mi gusto los dibujos de esas decoraciones lo más interesante de la exposición, sin restar importancia a otros elementos curiosos, como la foto de su boceto para el Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria (se lo habían encargado a Lasuén, pero cuando llevaba el proyecto bastante adelantado una cacicada política hizo que pasase a manos de Agustín Querol: mucho mejor, eso hay que reconocerlo, a la vista de la mediocre calidad artística del concebido por nuestro paisano). Me parece estupendo que, además de los habituales adeptos al arte que solemos visitar exposiciones, ésta tenga un inusual público añadido, pues muchos ciudadanos que han ido a realizar trámites en las oficinas de urbanismo, mientras esperan su

turno, se topan con esta presentación en vitrinas y paredes de los pasillos y vestíbulo en torno al salón de actos. Además, esta ubicación ha propiciado quizá que, como acto inaugural, el primer día de la exposición se ofreciese allí un ciclo de conferencias para que, desde sus respectivas perspectivas, fuese analizado el legado de Lasuén y su época por reconocidos especialistas: Pilar Biel, Alberto Castán, Ascensión Hernández y Wifredo Rincón. Finalmente, con motivo de esta exposición, se ha publicado un librito homónimo donde Alberto Castán, comisario de la muestra, pasa revista a toda la amplísima trayectoria del protagonista y, encartado en sus páginas centrales, se nos ofrece un interesante texto sobre el cementerio de Torrero firmado por María Isabel Oliván Jarque, técnico de Patrimonio Histórico-Artístico del Ayuntamiento de Zaragoza. Es una feliz conjunción de muchos esfuerzos en memoria de un artista que soñaba con aunar todas las artes al servicio de altos ideales estéticos y del progreso social, un anhelo muy propio de aquel cambio de siglo.

### Acta de la Asamblea General Extraordinaria del 2 de junio de 2016

Un solo punto en el orden del día: Modificación de los Estatutos de AACA, para hacer constar que en adelante nuestra sede es el IAACC Museo Pablo Serrano.

Se aprobó por unanimidad de todos los presentes. Tras lo cual, se procedió al acto público de entrega de los premios AACA2015

# Una orden sacrificial divina: Gehorsam. Instalación de Saskia Boddekke y Peter Greenaway. Jüdisches Museum Berlin.

Subjetividad manda, de ahí que, en esta ocasión, cambie el tono para referirme a la que personalmente, insisto, me ha parecido por razones específicas una de las exposiciones más impresionantes entre las que he visitado y re-visitado durante 2015. Aconteció en la capital alemana entre los meses de mayo y septiembre, desplegando con delicada dureza su discurso en un recorrido a lo largo de quince salas situadas en la parte antigua del Museo Judío, ubicado en el barrio berlinés de Kreuzberg. Dichas estancias, pensadas como capítulos de una obra plural, concitaron las producciones de una coral de creadores de diverso signo y tiempo que Boddeke y Greenaway supieron integrar en una polifonía perfectamente articulada según criterios históricos, temáticos y conceptuales, imbricados con solidez en forma de pieza multisensorial.

El título de la muestra — Gehorsam/Obedience — acoge tantas sugerencias como abierto es el planteamiento de la misma. El eje director lo constituye un tema que es lugar común para las tres grandes religiones monoteístas del globo. Islámica, judía y cristiana, las tres profesiones de fe contemplan en sus libros sagrados uno de los episodios que, por su propia naturaleza, resulta más controvertido: la

intención de Abraham de sacrificar a su hijo Isaac (Ismael según teóricos de la religión musulmana), por orden de Dios. Aunque finalmente el crimen no fue consumado, el mero gesto del mandato por parte de la divinidad, y la mansa recepción del mismo por el patriarca primigenio, no están exentos de una potente carga de cuestionamientos. El amor paternofilial confrontado al sometimiento a un dios, los sentimientos y la moral frente al acatamiento y la obediencia profesada hacia una entidad superior, son explorados por ambos artistas a través de una gran diversidad de manifestaciones culturales generadas en un amplio recorrido histórico desplegado en los tres grandes ámbitos religiosos. En todo el conjunto se incide en la persistencia actual de esa arcaica estructura de poder basada en el sometimiento dogmático-, expresada hoy en forma de terribles e indiscriminados desastres y masacres, amparados en dictámenes todopoderosos que atenazan aquellos núcleos donde el arraigo de la fe y de sus derivas adulteradas son más intensos.

Si algo quiero destacar del enfoque particular adoptado por los dos artistas creadores de este interesante conjunto de instalaciones, es su alejamiento de argumentos moralizantes, toda vez que favorecen e incentivan, por medio de un paseo experimental y envolvente, una profunda y sensitiva reflexión crítica, cuyo efecto se dejaba leer en los rostros reactivos de los visitantes. Boddekke y Greenaway han logrado sacudir de manera indefectible la indiferencia empachada del blasé, a través de una escalada en el grado de realidad e inmediatez con la que el espectador se identifica progresivamente, hasta llegar al clímax en las dos últimas salas, donde la conexión con los acontecimientos presentes es máxima y, como despedida, casi como una estocada final asestada a la conciencia del receptor, éste se ve instado a desencadenar un cuestionamiento íntimo que gira en torno a su identificación con Abraham, el que obedece y venera la orden superior, el emisario de la fe ciega capaz de acabar con la vida de su propio hijo en nombre de un dios. Una parábola

certera que ilustra plenamente un presente de conflictos armados en nombre de entidades abstractas que, bajo distintos argumentos, perpetúan sus estructuras de funcionamiento básico: la obediencia sumisa ante el poder. Entiéndase con ello variantes como gobierno, dios, patria, economía, ideología, o ejército, la fórmula que corresponda con cada caso.

Saskia Boddekke y Peter Greenaway forman aguí un tándem creativo de primer orden, que se hace evidente en la concepción de esta muestra, su último proyecto común entre un vasto conjunto de colaboraciones. La holandesa es una artista multimedia con una importante trayectoria desplegada en los nexos entre el arte y las computadoras, y la producción de imágenes proyectadas; ha trabajado notablemente con el dispositivo llamado Second Life, que permite combinar en la pantalla seres reales con otros generados por procesos electrónicos. Su marido, Peter Greenaway, es un artista y afamado realizador de cine, facetas que ha sintetizado en la concepción de numerosas instalaciones y en su proyecto Tulse Luper Suitcases VJ Show[1], donde acomete una simbiosis entre el cine y las nuevas tecnologías, sustentada en el tratamiento de la imagen como base de un lenguaje artístico global renovado.

Este compendio de técnicas se dan cita en lo que casi podríamos caracterizar de gestión escenográfica de esta exposición, con varias constantes que sirven de hilos conductores entre las quince salas. Cada una cuenta con una pieza filmada o creada por procesos informáticos, de distintas características, integrando diversos lenguajes y formatos, en fragmentos que recrean o cuestionan el episodio de la orden de sacrificar a Isaac, o bien el eco de esa misma fórmula a través del tiempo, conjurando el análisis de la perpetuación de acciones destructivas por orden de un dios o de una ideología, entidades contaminadas. Es el caso de un filme protagonizado por la compañía Club Guy & Rony donde se

representa la historia de Abraham, Isaac, el ángel y el diablo en su peregrinación al monte Moria. O del audiovisual que sirve de interesante vínculo con el espectador, buscando sin duda su identificación con el personaje en el cual radica todo el peso de la exposición, y que actúa como hilo conductor: el hijo; decenas de personas aparecen en pantalla afirmando en varios idiomas: "yo soy Isaac" (ver https://www.youtube.com/watch?v=sYq5qBPIoeE).

No solo mediante la imagen se articula el discurso coherente de *Gehorsam*, también la palabra escrita, la emanación de la palabra divina a través de la Biblia, el Corán, la Torah, se despliega sobre los muros de las diferentes estancias, y sirve como referencia para situarnos en un espacio de reflexión que enlaza de modo inquietante con nuestro entorno inmediato. Hijos de un padre, hijos de un dios, cuya vida se hipoteca en el nombre de aquél a quien están sometidos por nacimiento, elección, o peculiar interpretación. Y así la muerte se transustancia en una posibilidad de vida, adulterada, eso sí.

Como no podía ser de otro modo, una selecta colección de obras plásticas ilustran la reflexión de Boddekke y Greenaway, presentadas asimismo bajo distintos lenguajes, desde el video mapping, como es el caso de la presentación de la imagen de dos obras emblemáticas para la dimensión histórico-artística de este suceso, El sacrificio de Isaac, pintado en 1603 por uno de los máximos exponentes de la pintura barroca, Caravaggio, y el Agnus Dei, lienzo que el gran representante del Siglo de Oro español, Francisco de Zurbarán, realizó entre 1635-1640. Ambas forman un poderoso tridente junto con la reproducción de una obra de Paolo Veronese, cuyo título explícito es El sacrificio de Isaac, pintura de 1586, y parte del repertorio localizado en la Edad Moderna, tan representativa de la persistencia iconográfica de esta temática que abraza lo religioso y lo dramático.

Una gran presencia de objetos relacionados con

el tema del sacrificio, y con las tres profesiones de fe que lo tienen presente entre sus principios, se dispone por la casi totalidad de las salas, desde cuchillos, hasta ejemplares de los libros representativos de los tres orbes religiosos y sus prácticas, en lo que constituye una magnífica selección de verdaderas joyas de bibliofilia, acompañadas de crucifijos, mantos y otros enseres litúrgicos, que no son sino fragmentos de la presentación escenográfica de la obediencia indispensable para el mantenimiento de dichas doctrinas.

Como parte esencial de la configuración de algunas de las instalaciones, se incluyen algunas realizaciones de reciente factura, como es el caso de la que lleva por título "God and the Angel", un espacio marcado por la asepsia, con sus muros rebozados de plumas níveas, al que se accede descalzo. En ella se encuentra una obra construida con medios mixtos del artista siempre impactante Xooang Choi, titulada The Wings, datada en 2008, y que corresponde a una amalgama de manos cuya articulación genera unas grandes alas pendidas del techo figurando levitar. Las acompañan una serie de primeros planos fotográficos en blanco y negro de parejas de manos entrelazadas, cuyo autor, el escritor y artista croata Igor Mandic, se esfuerza en enlazar con un tiempo presente, por medio de retratos de unas manos que incluyen signos perfectamente identificables con la realidad coetánea. Todo ello prefigura la permanencia de las huellas de presencias angélicas, cuya materialización hoy acusa la metamorfosis connatural a la evolución de los tiempos.

En abierto contraste, la sala contigua dedicada a Satán, con un contador de presencias, suelo empedrado como corresponde a la lapidación simbólica del ente maléfico que tentó a Abraham en la peregrinación a la Meca, y un filme en el cual un actor protagoniza una caracterización de este personaje absolutamente hipnótica, cargada de histrionismo interpretativo en su declamación, y en su puesta a punto visual.

Boddekke y Greenaway no desdeñan cierto matiz didáctico en sus instalaciones, así dedican tres de las salas a la caracterización de determinados episodios que establecen algunas de las señas de identidad más características de la tríada religiosa a la que se refiere la muestra. El Islam es ilustrado mediante la exposición de la dinámica actual de peregrinación a la Meca, con sus rituales y costumbres patentes en objetos, información escrita, y a través de un filme que la recrea. Los crucifijos que se acumulan en la sala identificada con la profesión de fe cristiana, actúan como enlace entre el episodio de una orden de sacrificio finalmente no consumado, y la propia crucifixión de Cristo, todo ello ilustrado con un buen número de piezas ligadas a esta religión icónica por excelencia, tales como libros sagrados, utensilios litúrgicos, relieves, y algunas piezas emblemáticas de autores como Rembrandt, o el gran representante de la Nueva Objetividad, Otto Dix, aportando visiones de un mismo tema con connotaciones abiertamente divergentes. El judaísmo, por su parte, se ampara sobre todo en la palabra escrita, que hace patente y difunde el episodio del llamamiento al sacrificio, enlazando con la resistencia frente a la conversión de los caracterizados como mártires durante la abundancia de persecuciones de judíos en las Cruzadas, que se prolongará en terribles progromos que llegan hasta la edad contemporánea.

El cuerno del carnero, shofar, que ocupó finalmente el lugar de Isaac en la operación de sacrificio, tiene un lugar preponderante en el judaísmo, y se hace especialmente evidente aquí en una de las salas, en la que se incluye The Black Sheep with Golden Horns, un carnero conservado en formaldehído, obra de 2009 del artista Damien Hirst.

Es interesante remarcar que ambos artistas, Boddekke y Greenaway, han incluido un interesante contrapunto a la historia narrada en las fuentes escritas en torno a este dramático suceso de disposición triangular, personificada en una deidad, un verdugo, y una víctima. Así, una de las salas está consagrada al papel desempeñado en este drama por las madres de los llamados al sacrificio, Sara en las tradiciones cristiana y judía, y Hagar en la musulmana, ambas incluidas únicamente en textos exegéticos. Su sufrimiento se dilata en el tiempo estableciendo un nexo con el de las víctimas de enfrentamientos, más y más destructivos conforme avanzamos en el tiempo.

También el acto sacrificial es expuesto mediante una gran abundancia de signos denotativos en una sucesión donde aumenta la escalada de sangre, haciendo de este modo que la percepción e implicaciones de semejante acción de muerte aparezca progresivamente menos simbólica y más cruda, más física, condición sine qua non del premio en forma de esperada y supuesta promesa reparadora, paradisíaca. Así, la sala que especifica esta acción, titulada The Binding, se asemeja a un corredor de sangre, poblado de instrumentos de tortura/instrumentos de santidad y de necesario martirio.

Todo concluye, y alcanza su culmen, en las proyecciones de la estancia que lleva por nombre *The Sacrifice*, donde se proyectan imágenes y testimonios de los principales conflictos del mundo contemporáneo donde el sacrificio se ha convertido en uno de sus principales argumentos, y donde la obediencia, que implica la misma porción de fe que de miedo y sometimiento -y que la religión contempla como virtud-, constituye su modelo operativo por excelencia.

Luca D'Alberto es el responsable de una banda sonora que recorre las salas junto con el espectador, en una exposición que lo envuelve y, por su misma esencia, lo posiciona, lo afecta, y sacude su pensamiento en dirección a las verdaderas semillas que alimentan las guerras y enfrentamientos que extienden el horror en nuestras conciencias. Las conclusiones se desgranan en cada uno desde el momento en que la secuencia de estímulos de la exposición llega a su paroxismo, prolongándose durante el proceso de retorno a la otra realidad, la expulsada por la prensa y los televisores, que a menudo la extirpan de su raíz histórica y de sus causas mayores, paralizando el cuestionamiento. Sin duda, hay que entender esta brillante propuesta artística como una sacudida, a la vez que como una puesta en contexto de aquellos episodios que enarbolan y reducen la religión como un alegato criminal que, en su esencia, no es más que pura ideología.

[1] Por su destacado interés para construir la personalidad artística de Greenaway, es recomendable visitar la siguiente dirección: www.petergreenaway.org.uk/tulse.htm

### Un ensayo sobre lo urbano y la urbanidad

La célebre editorial turinesa Giulio Einaudi acaba de publicar el último libro de Franco La Cecla titulado Contro l'urbanistica. Se trata de un compendio de investigaciones realizadas por el autor palermitano para el afamado proyecto internacional Laboratorio di Ricerca sulle Città, puesto en marcha por el Istituto di Studi Superiori de la Università di Bologna. En el presente estudio, La Cecla ataca la disciplina encorsetada y ortodoxa de la urbanística teórica, toda vez enaltece la vivencia heterodoxa de la urbanidad práctica. Estamos,

pues, ante un alegato a favor de la ciudad vivificada frente a aquella otra estéril y turistizada. Con atino, y parafraseando a Henri Lefebvre, el autor sentencia: "el problema es que la urbanística ha asesinado a la urbanidad" (41). No podría esperarse menos de un antropólogo: "La antropología tiene mucho que enseñar a la urbanística en este sentido. La producción de sociedad, de formas de vida, de relaciones entre las personas, aporta más a la ciudad que cualquier real state o qualquier pretensión planificadora" (47). Desatinadas intervenciones urbanas promovidas desde la administración política o el afán especulativofinanciero en la creación de nuevos desarrollos zonales, parecen atentar contra la común cotidianidad y los intereses sociales. La urbanística parece ofrecernos incesantes y suculentos prototipos de habitabilidad a la vez que destruye la pacificante "cultura contadina", convocándonos a una deshumanizadora gentrificación territorial. Frente a esto, La Cecla nos propone un acercamiento experiencial y sensorial, es decir; nos sumerge en la dimensión olfativa, visual, táctil y sonora de la ciudad. En contraposición a la urbe turistizada -favorecida por prestigiosos organismos internacionales como la UNESCO-, el autor asume la ciudad como un complejo ser vivo en constante mutación: "Magníficas y vivas ciudades de América Latina están amenazadas de muerte por quienes creen que una ciudad es una cartulina para los turistas y no un organismo en movimiento" (124). Creative cities, creative factories, smart cities, resilient cities, nature cities, open source cities, o las omnipresentes world cities, parecen reducir el complejo mundo de la ciudad a un aburrido eslogan postcapitalista. Prueba de ello es que ciudades como San Francisco, Milano, o Barcelona, entre muchas otras, han sido simplificadas a una mera e interesada etiqueta promocional que poco tiene que ver con la experiencia real percibida por sus habitantes.

De Yojakarta a Estambúl, pasando por Shangai, Kuala Lumpur, Ragusa Ibla, Hong Kong o París, La Cecla nos sumerge en un cáustico análisis sobre lo urbano y la urbanidad desde la autoridad que le confiere la cátedra de los estudios sociales: "creo que éste sea todavía el motivo principal de mi viajes, aquel que intenta entender como se vive desde dentro, como si fuese un verdadero habitante de la ciudad [...] La antropología es una forma de conocimiento por travestismo; como dice Tim Ingold, la antropología es la fiolosofía que tiene el coraje de vivir fuera" (17, 18). Distanciado de la urbanística como mero formalismo arquitectónico, La Cecla centra su discurso en la dimensión estésica y filosófica de la ciudad. La disciplina urbanística -área temática monopolizada, en su mayor parte, por historiadores del arte, urbanistas y teóricos de la arquitectura- se expande ahora al ámbito sociológico. Y es que, si la antropología es la ciencia que estudia al ser humano y sus interrelaciones, ¿no debería de ser este tema uno de los puntos nodales del recetario de su literatura crítica? La última aportación de Franco La Cecla supone una refrescante, grata y edificante visión sobre la ciudad contemporánea actual, poniendo en solfa la importancia de los estudios interdisciplinares en un ámbito académico cada vez más especializado.

### Nuevos conceptos fotográficos en la era digital

#### 1. El dibujo más fidedigno

Todos sabemos lo que es una fotografía pero a la hora de describirla no resulta tan sencillo establecer una definición concreta. Lo primero que nos llama la atención, es que la palabra fotografía está formada por dos griegas: foto y grafía, foto significa luz y grafía dibujo, por lo que entendemos que una fotografía no es otra cosa que un dibujo, un dibujo hecho con luz.

Gisèle Freund (1976) habla de los antecedentes ideológicos de la fotografía, como aquellos que no tienen que ver directamente con lo que sería el invento de la fotografía, pero sí hacen entrever su idea principal. Conseguir el dibujo más fidedigno de la realidad.

Por ejemplo, en el siglo XVI, Piero Della Franchesca y Leon Battista Alberti utilizaban visores para realizar trabajos en perspectiva. Tenemos imágenes muy descriptivas de estas máquinas para dibujar en las xilografías de Alberto Durero (Imagen 1). El artilugio realiza una superposición óptica del tema que se está viendo y de la superficie en la que el artista está dibujando. El artista ve las dos escenas superpuestas, como en una fotografía que se haya expuesto dos veces. Esto permite al artista transferir puntos de referencia de la escena a la superficie de dibujo, ayudándole así en la recreación exacta de la perspectiva.





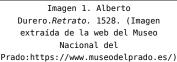




Imagen 2. Silueta anónima. *J.W.von Goethe*, 1780 (Imagen extraida de https://prezi.com/7o03gtryffkq/copy-of-historia-de-la-fotografia-del-siglo-xix-a-traves-del-retrato)

A finales del siglo XVIII surge en Francia la máquina para realizar siluetas, divulgada por feriantes, se extendió rápidamente por Alemania, Gran Bretaña y los futuros Estados Unidos. Inicialmente estos retratos de sombras se hacían a mano y los contornos eran cortados en papel negro montado sobre un fondo blanco (Imagen 2). Las siluetas forman parte de una naciente cultura popular de la imagen. En el imaginario de esta época se incrusta la familiar visión de un marco ovalado que contiene una silueta en color negro sólido, ya sea colgado en un salón o en un minúsculo camafeo, la silueta se convierte en la expresión popular del retrato en este período.

En 1786 apareció el fisionotrazo (Imagen 3), permitía trasladar a una plancha calcográfica el perfil del modelo, combinando así la silueta con el grabado. "Es precisamente el fisionotrazo que Gisèle Freund propone como paradigma del precursor ideológico de la fotografía" (Sougez, 2009: 35)



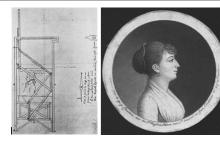


Imagen 3. A la izquierda aparato para realizar fisionotrazos. A la derechafisionotrazo de Gilles-Louis Chrétien, Retrato Femenino, 1795. Colección Lester Smith, Londres. (Imágenes extraidas de http://colecciondeminiaturas.blogspot.com.es/2009/05/el-delicado-arte-de-los-fisionotrazos.html)



Imagen 4. Litografía dibujada por
Schubert. Retrato de Leopoldo I de
Bélgica, 1850. (Imagen extraída
de http://www.grabados-antiguos.com)

La litografía (Imagen 4) es otro procedimiento que responde a la búsqueda de medios de reproducción. El invento de Aloys Senefelder iniciado en Alemania en 1796, cundió rápidamente por toda Europa. Se

diferenciaba del grabado calcográfico por su menor coste y por precisar tan sólo de la habilidad de un dibujante, sin requerir los conocimientos técnicos de un grabador.

×

Joseph Nicéphore Niépce, hoy considerado el inventor de la fotografía, era aficionado a la litografía y comenzó sus experiencias con la reproducción óptica de imágenes realizando copias de obras de arte. Utilizaba para ello los dibujos realizados en piedra litográfica por su hijo. Niépce nunca fue un buen dibujante y en 1814, cuando perdió a su hijo con grandes cualidades artísticas tras su decisión de alistarse en el ejército, tuvo que aprovechar su experiencia como litógrafo y químico para buscar nuevas formas de producir. Sus mejores resultados los consiguió cuando decidió untar betún de Judea sobre placas litográficas inmortalizar sus imágenes. En 1822, Niépce tomó un grabado del Papa Pío VII (Imagen 5), y lo untó en aceite para hacerlo transparente. Expuso ese grabado a la luz del sol, dejando la placa untada en betún detrás, de tal modo que la luz del sol pasase a través de las partes claras del grabado endureciendo la capa de betún de Judea a la placa, dejando las partes de sombra sin endurecer. Después, tomó la placa litográfica y la sumergió en aceite de lavanda, de tal modo que las partes no endurecidas se disolvieron, dejando el grabado plasmado en la placa.





Imagen 5. Comparación entre el grabado de 1650 y el heliograbado de 1826 hecho por Niepce. Papa Pío VII. (Imagen extraída de http://es.wikipedia.org)

Pocos años después llegarían las que serían las primeras fotografías conservadas. En diciembre de 1827 Niépce dio a su invento el nombre de heliografía, del griego helios, sol, y grafía, dibujo, escritura.

Por lo tanto la fotografía nació de la obsesión del ser humano por obtener la representación más fidedigna de la naturaleza y su repetición infinita. Aparte los avances de química y de la cámara oscura ayudaron a este afán.

Pero... ¿en qué se diferenciaría la fotografía del grabado, del dibujo o de la pintura?. Según Walter Benjamin (1973) la fotografía contiene esa pequeña chispa de azar con la que la realidad queda fijada. Como una paloma que es cogida al vuelo por casualidad. Ésta es la gran diferencia de la fotografía con el dibujo o la pintura, la dosis de realidad que se cuela en la

imagen a veces ni siquiera prefigurada por el artista o fotógrafo.

La fotografía está dotada de fracciones de segundo de realidad. Además ha sido validada como prueba de verdad por la mayoría de personas. Algo que nos han contado pero de lo cual dudamos, parece verificado cuando nos enseñan una fotografía. Todo esto ocurre porque le damos más veracidad a todo lo visual, de ahí los refranes: "si no lo veo no lo creo", "ver para creer", "fíate de tu ojo antes que de tu oreja".

La fotografía también se utiliza para incriminar. Desde junio de 1871 en que la policía de París la usó en la sanguinaria redada de los communards, las fotografías se emplean como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más miedosas. "El registro de la cámara justifica. Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen" (Sontag, 1974: 16)

#### 2. La nueva fotografía

El término cibernética denomina un nuevo campo de saber cuyo objetivo es idear mecanismos capaces de controlar procesos complejos, partiendo de una concepción de los mismos como sistemas informacionales. El fin principal de la cibernética sería el idear tales "sistemas inteligentes", capaces de responder automáticamente ante situaciones específicas.

La necesidad de reunir una inmensa cantidad de datos inmediatamente disponibles para ser leídos, confrontados y ordenados según la lógica cibernética iba a llevar a los diseñadores de los primeros ordenadores a crear un simple código binario formado por combinaciones de unos y ceros al que se podía traducir cualquier tipo de información. Esta es la definición inicial de la cultura digital, la reducción de cualquier tipo de material cultural (textos, gráficos, imágenes fijas o en movimiento y sonidos) a combinaciones algorítmicas legibles por el ordenador.

Según Jesús Carrillo (2004) la nueva tecnología digital tiene las siguientes características principales:

- 1. La capacidad casi infinita de almacenaje de datos, y su rápida accesibilidad a cada uno de ellos.
- 2. La combinabilidad. Todos los estímulos sensoriales han sido previamente codificados numéricamente, todos son reproducibles de un modo combinado y simultáneo en lo que se ha venido a llamar "hipermedia".
- 3. La convertibilidad. Los datos digitalizados pueden ser infinitamente recodificados para ser transferidos a un formato diferente según las necesidades de almacenamiento o reproducción. Esta característica está siendo vital en la circulación del material digital en la red para ser movido fluidamente.
- 4. La variabilidad. La codificación numérica de todos los materiales permite la fácil intervención sobre los mismos mediante la manipulación de dichos códigos.
- 5. La automatización absoluta de los procesos digitales. La modificación del material digital se produce mediante la aplicación de dispositivos automáticos (programas específicos sencillos de usar)
- 6. La producción de simulacros: La codificación numérica de los estímulos sensoriales permite la construcción de efectos digitales sensorialmente indistinguibles de aquellos que proceden de una reproducción de la

realidad.

- 7. Posibilidad que tiene el usuario individual de, aplicando las posibilidades mencionadas, descontextualizar, apropiarse, modificar o interactuar con el material digital y , finalmente, llegar a diseminarlo en distintos soportes digitales o a través de la red.
- 8. La tendencia de los nuevos medios a "remendar" a los antiguos y, con ellos, sus modos de dirigirse a los receptores.
- 9. La progresiva sustitución de la narración por la base de datos como patrón discursivo dominante, así como la posibilidad casi infinita de acceder a cada uno de los fragmentos de un modo inmediato y simultáneo, incitan a la interrupción permanente de la continuidad narrativa.

Con la llegada de la tecnología digital y sus numerosas posibilidades de modificar la imagen (alterando el tono, contraste, saturación, brillo, texturas, integrando fragmentos de distintas procedencias...) la fotografía documental quedará seriamente cuestionada.

Lo que más afecta no es el paso de cámara analógica a cámara digital. En definitiva da igual que la luz sensibilice un grano de plata que un pixel de un sensor. Tampoco el hecho de la postproducción en sí, pues también existía en analógico. Aquí lo realmente grave, lo problemático de verdad, lo que ha dejado por los suelos el mito de la objetividad fotográfica ha sido la gran divulgación y fácil asimilación por el público común del software de tratamiento de imagen. Por consiguiente, la credibilidad pasa de estar en la cámara de fotos, a estar en el fotógrafo como autor.

Tampoco debemos pensar que la fotografía tomada directamente, no manipulada, es sinónimo de verdad

objetiva. Pensemos en un fotoperiodista fiel a la imagen directa que toma desde su cámara. ¿Lo que fotografía es real?

El mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación. Las conferencias de prensa, las convenciones políticas, los acontecimientos deportivos, las grandes conmemoraciones, incluso algunas guerras, se han convertido en elaboradísimas dramaturgias con actores y figurantes, a los que se ha asignado un punto de vista fijo ante la cámara.

(Fontcuberta, 1997: 178)

Por lo tanto la manipulación de la imagen puede ser más verdadera que una imagen sin manipular. La fotografía se cierra a lo documental y se abre a lo artístico, puede haber más verdad en el arte que en la realidad representada.

En el caso de la fotografía, las imágenes significan "conceptos dentro de un programa". Son, al mismo tiempo, conceptos del mundo que el fotógrafo "captura en imágenes". "Lo verdadero no es el mundo allá afuera", sino la fotografía, con lo cual lo internalizamos.

(Belting, 2007: 265)

#### 3. Fotografía interactiva

Un tipo de manipulación fotográfica ha sido dotar a la imagen de interactividad. Fred Ritchin (2010) indica que se conoce como hiperfotografía a un juego interactivo y enlazado, donde la fotografía tiene distintas categorías

espaciales y temporales. Como una especie de estrategia de un nuevo discurso visual que dejará en claro que la fotografía digital tiene una aproximación distinta con las categorías de espacio y tiempo. De tal modo, la imagen digital será una especie de multimagen capaz de ser modificada constantemente. Ello representaría una especie de múltiples puntos de vista en la construcción del discurso visual que permitiría desenmascarar fotografías supuestamente "verídicas", lo cual nos daría como resultado que la realidad no tiene una "verdad única".

En los últimos tiempos la visualización de las imágenes se acelera extraordinariamente. Hasta el punto que la circulación global de fotografías se ha convertido en una finalidad en sí misma. Internet es un lugar que permite tal circulación. Esto marcaría el nacimiento de la posmodernidad.

La obra de Olia Lialina está repleta de esta fotografía interactiva. Olia Lialina es una de las artistas pioneras del net art. Fundó la primera galería de net.art, Teleportancia, que abrió sus puertas virtuales en 1998. Lialina saltó a la fama internacional con *My Boyfriend Came Back From the War* (Imagen 6) un poema multimedia basado en las posibilidades del hipertexto, "se trata de un ejercicio de narratividad no lineal en el que la ciega intervención del usuario sobre las imágenes y textos de la pantalla va desvelando y recombinando los fragmentos de una historia" (Carrillo, 2004: 211)

Esta obra cuenta la historia de dos amantes que se reúnen después de una guerra cualquiera. Los fragmentos descoyuntados de diálogo demuestran la enorme dificultad que tiene la pareja para restablecer la comunicación. Aparecen ante el espectador en borrosas imágenes en blanco y negro y fragmentos de texto blanco sobre fondo negro. Pulsar con el ratón sobre un texto hace que la imagen se desdoble en otras varias más pequeñas, cada una de las cuales revela una imagen o texto. La narración se desdobla también en múltiples hilos conductores. Este flujo crea un efecto similar al del montaje cinematográfico. Lialina estudió crítica cinematográfica en la universidad Estatal de Moscú. Este proyecto evoca la borrosa estética en blanco y negro y los cartelones de las primeras películas mudas.



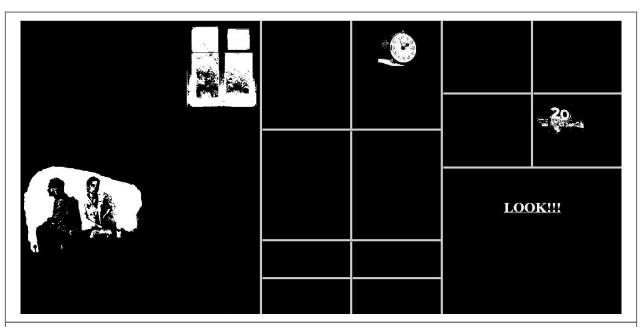


Imagen 6. Olia Lialina, My Boyfriend Came Back From the
 War. 1996 (Captura de pantalla del autor de la
 web: http://www.teleportacia.org/war/wara.htm)

A principios de siglo XXI surgen programas informáticos más sofisticados que permiten que una fotografía o parte de ella, sean hipervínculos que dirijan al espectador de un sitio a otro de la red. Además esta fotografía permite la combinación con dibujos, sonidos y videos. La foto es parte de la hipermedia, por lo tanto el espectador, ahora más que nunca, se hace coautor de la obra fotográfica decidiendo que ruta elegir interactuando con ella.

Joan Fontcuberta (2011) afirma que las fotos ya no recogen recuerdos para guardar sino mensajes para enviar e intercambiar. Fontcuberta afirma el nacimiento de una nueva fotografía que habita en internet que denomina posfotografía. Debido a la cantidad ingente de fotografías en línea, Fontcuberta aboga por su reciclaje, promoviendo las prácticas apropiacionistas. También defiende un nuevo artista camaleónico, que huya del arte como mercancía y que se confunda con el docente, coleccionista, curador, teórico etc.

#### 3. La fotografía apropiada

El término apropiacionismo se utilizó durante los años 80 del siglo XX, por artistas como Sherrie Levine, quien se dirigió en el acto de apropiarse como el tema central de su trabajo artístico. Levine cita a menudo obras enteras en sus trabajos, por ejemplo, fotografiando las imágenes de Walker Evans (Imagen 7). Levine desafió las ideas de originalidad, llamando la atención en las relaciones entre el poder, el género, la creatividad, el consumismo y el valor de los productos básicos, las fuentes y usos sociales del arte. Levine juega con el concepto de "casi iqual".



Imagen 7. Izquierda: Sherrie Levine, After Walker Evans,
1981; Derecha: Walker Evans, Alabama Tenant Farmer's
Wife, 1936 (Imagen extraída de Student Pulse)

La obra de net.art de Michael Mandiberg (2001) http://www.aftersherrielevine.com/ se basa en el escaneado de la obra de Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981. Una obra de net.art que se apropia de una fotografía documental.

¿Cuál es entonces la diferencia entre copiar, escanear o reproducir una obra de arte y crear una obra apropiacionista?

Pensamos que por un lado la intención artística y, por otro, el discurso de fondo que hay en el acto conceptual de la apropiación que, para Sherrie Levine, incluía una lectura alegórica de su obra.

Una lectura alegórica que también es posible en el caso de Mandiberg. Este autor ofrece descarga online de las

imágenes en alta resolución y un certificado de autenticidad de cada imagen que puede descargarse y ser firmado por el mismo usuario. Ese divertido "certificado auténtico" servirá, según Mandiberg, para que todas las imágenes sean consideradas con la misma autenticidad y no al contrario. Este simpático acto de lucidez lúdica tiene otra explicación de su autor: "Esta es una estrategia explícita para crear un objeto físico con valor cultural pero poco o ningún valor económico".

La idea que subyace, por tanto, en el apropiacionismo es la de romper con el concepto de originalidad, de autoría y también, de algún modo, hacer arte usando las facilidades de copiado que ofrecen tanto la fotografía analógica como la imagen digital. Gracias a internet las facilidades de copiado (o capturado) de la fotografía digital son mayores.

El logro, seguramente, es la demostración de que es posible hacer arte reproduciendo arte, sin necesidad de la originalidad visual, con interés cultural y aparentemente lejos del interés económico.

Otro artista que utiliza la apropiación fotográfica en su obra es Thomas Ruff, un gran referente de la fotografía y el arte contemporáneo y uno de los miembros más destacados de la escuela alemana desde los años 80. El origen de las imágenes pasa a un segundo plano, la postproducción es lo que realmente importa en el trabajo del artista alemán, con unos resultados inesperados y con una visión sorprendente de paisajes.

Thomas Ruff manifiesta su interés a la hora de enfrentarse a una imagen. Persigue ir más allá del instante, del momento que recoge. Se adentra en un mundo paralelo, buscando una lectura diferente a la convencional. El artista multiplica las experiencias visuales del espectador, extendiendo sus marcos de

referencia más allá de la superficie de la fotografía, más allá del primer nivel o la primera impresión que dan sus imágenes.

En la serie ma.r.s (2010-2011) (Imagen 8) el artista modifica las imágenes de Marte captadas por satélite modificando el punto de vista cenital. La intención del artista es que el espectador tenga la sensación de estar viendo Marte a vista de pájaro. Además, añade colores a las fotos, resaltando la belleza de estos paisajes.





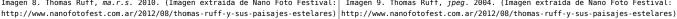




Imagen 8. Thomas Ruff, ma.r.s. 2010. (Imagen extraída de Nano Foto Festival: Imagen 9. Thomas Ruff, jpeg. 2004. (Imagen extraída de Nano Foto Festival:

Dentro de la serie jpeg (2004-2010) (Imagen 9), Ruff se apropia de imágenes extraídas de internet a baja resolución, estos mapas de bits son ampliados tanto que el pixel se distingue perfectamente. El resultado para Ruff, es algo hermoso similar a la visión de un cuadro impresionista.

×

Por último en la serie Cassini (2008-2009) (Imagen 10, en la portada de este artículo) Ruff usa las imágenes de la NASA de Saturno tomadas desde la sonda Cassini. Ruff transforma las imágenes en blanco y negro originales en otras con colores muy saturados.

A través de la visión de Thomas Ruff se inicia una nueva

forma de entender la fotografía. No importa la procedencia de las imágenes, lo importante es la experimentación posterior del artista, resaltando las cualidades de los originales, hasta obtener un resultado sorprendente.

#### 4. La fotografía en movimiento

La fotografía en movimiento la llamamos cine, Beck y Burg (2011) acuñaron el término "cinemagraph" a la técnica que utilizaron para dar vida a sus fotografías de moda y noticias. Los cinemagraphs (Imagen 11) son fotografías en las que ocurre una acción de movimiento menor y que se repite. Se producen tomando una serie de fotografías o grabaciones de vídeo y utilizando un software de edición de imágenes, componiendo las fotografías o fotogramas de vídeo en un archivo GIF animado de tal manera que el movimiento en parte del sujeto expuesto (por ejemplo, pierna colgando de una persona) se percibe como un movimiento repetitivo o continuado.

El efecto final es una mezcla entre cine y fotografía, es como sentir la respiración de los personajes congelados que protagonizan una fotografía.





#### 5. Fotografías de mundos virtuales

Hoy día nos encontramos con numerosos entornos de gráficos 3D: videojuegos, mundos virtuales, zonas donde elegimos nuestro propio avatar, llevamos una vida distinta a la real e interactuamos con otros usuarios. El usuario de estos entornos deambula por estos espacios libremente con la única misión de jugar, relacionarse con otras personas o conocer otros lugares virtuales. ¿Qué ocurriría si hiciéramos una fotografía en esos mundos?, ¿Podríamos considerarla fotografía "callejera"?

Como sucede en la fotografía convencional de arquitectura, aquí se trata también de crear a partir de espacios realizados por otros creadores.

La estrategia de "fotografiar" (más bien "de capturar la pantalla") en los mundos virtuales 3D ha sido utilizada por Rovert Overweg, quien toma imágenes de estos entornos y escenarios de videojuegos.

Overweg, busca los límites del mundo 3D creado y lo fotografía, como sucede en la serie *The end of the* 

virtual world (Imagen 12), creada a partir de los escenarios de videojuegos. Representaciones de los límites de la representación, plantea a base de imágenes de unas carreteras cortadas que nos invitan a pensar en qué hay más allá de la simulación," y probablemente como una más que irónica versión de la pregunta que el ser humano continuamente se hace: ¿qué hay más allá de este mundo?" (Martín Prada, 2012: 246)

×



Imagen 12. Robert Overweg, The end of virtual world 1,
2010. (Imagen extraída de http://www.robertoverweg.com)

#### 6. Conclusiones

En definitiva, la fotografía digital e internet han ampliado el concepto que teníamos de fotografía. Esta nueva tecnología que permite fácilmente manipular la imagen, deja toda la responsabilidad de veracidad al autor. El fotógrafo vuelve a ser dibujante ya que su lenguaje vuelve a ser una interpretación de la realidad, como un dibujo a mano alzada. Gracias a la tecnología se construyó una máquina capaz de realizar el dibujo más fidedigno conocido, "la verdad" la tenía la máquina de hacer fotografías. Ahora, también el avance tecnológico, devuelve al artista el interpretar, el opinar a niveles más altos, demostrando que la realidad no tiene una "verdad única". Ahora más que nunca, cuando hablamos de fotografía hablamos de arte. La nueva fotografía es capturada, manipulada, tomada por satélites, tomada de mundos virtuales, es interactiva, se recicla, comparte y está cargada de conceptos. Ya la han bautizado como hiperfotografía o posfotografía, pero será el tiempo el que ponga el nombre definitivo a los dibujos de luz de nuestros días.