

Obras de Julia Mooses

En la muy refinada tienda de ropa Simbiosis, desde el 3 de julio se puede visitar la exposición de Julia Mooses, nacida en Zaragoza el año 1992 e hija del añorado fotógrafo Rudolf Mooses.

Estamos ante una técnica basada en impresiones digitales. Sobre fondos blancos, azules, rojos, verdes o marrones incorpora una temática basada en rostros de mujer, salvo en un caso que corresponde a un varón. El énfasis expresionista de los rostros, en color o solo en negro, queda evidente como clave para manifestar dispares sentimientos tipo tristeza, ternura y algún toque de fiereza. Los rostros femeninos tienen 1, 2, 3 y 5 ojos, mientras que el masculino tiene 2 ojos, como rasgos singulares que dan un fascinante toque a cada obra. Joven artista que vemos con gran futuro por esa mezcla de expresionismo e imaginación, sin olvidar el impecable uso del color.

Una silenciosa poética a la que puede resultar adictivo asomarse.

Carlos Buró, santanderino de origen aragonés pero formado y establecido en Cataluña, donde ha transcurrido casi toda su carrera artística, es un hombre de cultura internacional, a quien siempre le ha gustado fundir los homenajes eruditos a escuelas pictóricas dispares, especialmente los primitivos

flamencos y la pintura renacentista italiana; pero en su larga trayectoria ha creado un universo propio de personajes enigmáticos, bodegones exquisitos, fantasiosas arquitecturas y límpidos paisajes. Maneja con parsimonia el pincel para no dejar ni rastro de su pincelada, con finos toques que se superponen sin relieve, lo que confiere mayor protagonismo a su excelente dibujo, aunque por otro lado es también un gran maestro del color, pues le gustan los cromatismos intensos, buscando a menudo llamativos contrastes de complementarios. Por todos estos referentes técnicos e iconográficos se le podría emparentar con la *pittura colta* que preconizaba el crítico Italo Mussa en los años ochenta, en pleno apogeo de la moda postmoderna y su gusto manierista por las citas histórico-artísticas. Pero lo suyo no fue flor de un día, pues ya venía de antes y ha seguido fiel a ese lenguaje poético cargado de metáforas con las que cautiva nuestra imaginación a base de silentes argumentos simbolistas, más evocativos que narrativos. Una estética entre historicista y surrealista que a veces parece emparentada con la de nuestro Natalio Bayo, quien es también artista de esta galería, pero en lugar de su triunfante tono épico en este caso se percibe una inspiración freudiana, donde no faltan ciertos pormenores escabrosos que traslucen angustias y pulsiones psicológicas por las que afloran atisbos de crueldad, sexo y violencia. A del Arte nos ha traído una selección muy representativa de lo mejor de Buró, sobre todo cuadros e incluso algún dibujo y grabado. Algunos están por lo demás primorosamente enmarcados. Merece la pena admirar todo detenidamente y, por qué no decirlo, comprar, pues me han llamado la atención sus precios nada excesivos para un artista consagrado y de tan laboriosa técnica. Quizá en ello esté también el peligro latente, pues si yo tuviera una obra de Buróen mi casa podría pasarme horas muertas escrutando cada pequeño detalle... ¡Ars longa, vita brevis!

La fotografía como testimonio de la realidad.

El patrimonio fotográfico es una prueba visual del pasado y presente. Su importancia ha llevado a que en los últimos años localidades y ciudades de todo el mundo hayan solicitado imágenes antiguas a sus habitantes para crear archivos históricos y, de esta forma, conservar el pasado y mostrarlo a generaciones futuras. La fotografía es tan importante que permite capturar un momento para siempre, tal y como dice Sánchez Millán (2017: 61): “porque la vida pasa, pero la imagen queda.”

Este acto de fotografiar se quedaría en una simple captura si no existe una fase de conservación posterior. Por este motivo, la digitalización, catalogación y conservación del patrimonio cultural se ha convertido en un gran reto mundial. A través de Internet se ha avanzado y mejorado para poner a disposición del público el patrimonio fotográfico, consiguiendo cambiar la forma en la que los ciudadanos se pueden acercar a este y la difusión que se realiza de ellos. Un gran ejemplo es el Archivo Fotográfico Jalón Ángel que está conservando y difundiendo el material fotográfico de Jalón Ángel a través de su plataforma online de catalogación, una nueva página web donde la búsqueda de fotografías se realiza mediante palabras clave y filtros, o sus redes sociales donde se conecta con otras partes del mundo.

Patrimonio cultural y fotográfico: pasado, presente y futuro

Tras la II Guerra Mundial, tras destruirse y convertirse en escombros los monumentos, documentos, fotografías o elementos

de valor cultural, se aumentó la preocupación por cuidar, proteger y conservar el patrimonio. Por este motivo, en 1972 se desarrolló una Convención sobre la Protección del Patrimonio mundial, cultural y natural y a mediados del siglo XX la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) comenzó a utilizar el término Patrimonio Cultural, según indica Monjas (2013).

Rico explica que “la conciencia de que las personas han sufrido un proceso progresivo de pérdida de identidad con respecto a su pasado y los elementos patrimoniales ha puesto de relieve el papel de la difusión del Patrimonio en nuestra sociedad” (2004, s/p). Es importante conseguir que la memoria se transmita y perdure en el tiempo, para ello se pueden utilizar distintas fuentes: tradiciones orales, recuerdos o las imágenes, según De las Heras (2009: 114). A través de la labor que realizan instituciones como UNESCO se adquiere conciencia sobre lo “que supone tener, proteger y heredar el patrimonio de sus antepasados e, igualmente, de lo importante que es preservarlo para las generaciones del futuro” (Irala-Hortal, 2008: 302).

La UNESCO solicita que todo el patrimonio cultural deba ser protegido y preservarse para que generaciones futuras puedan heredarlo. La Ley del Patrimonio Histórico Español busca estimular acciones que favorezcan la conservación del patrimonio cultural e histórico, incluyendo las vías digitales y es que la difusión del Patrimonio es una de las vías más acertadas para

conseguir que los individuos conozcan más su entorno y nazcan en ellos actitudes de solidaridad [...], todo ello muy necesario en nuestra sociedad actual, marcada por una mal entendida “globalización”, la competitividad y el “todo vale” en casi todos los ámbitos. (Rico, 2004: s.p)

Con respecto al patrimonio fotográfico Salvador explica que

la posibilidad de uso y aplicación de la fotografía (ilustración y edición, publicidad, educación o divulgación cultural) ponen de manifiesto la necesidad de gestionar y explotar de forma adecuada muchos fondos fotográficos custodiados en instituciones culturales o administrativas mediante la creación de sistemas de consulta y recuperación de imágenes apoyados en buenas prácticas descriptivas (Salvador, 2015: 20).

Por su parte, Santovenia y Muñoz concretan que “el patrimonio fotográfico da fe como testimonio y memoria para aquellos correspondentes, lectores y aficionados habituales de los productos informativos de los órganos de prensa que buscan mostrar la realidad actual que representan.” (2012: 80). De hecho, tal y como confirma Rico (2004), el acceso a referentes patrimoniales es, actualmente, mucho mayor que en cualquier otro periodo; lo que significa que hay una mayor atención e interés por parte de las personas por este tema y hay que seguir trabajando para mejorar y evitar que se pierda el interés conseguido.

Internet ha cambiado la forma en la que los ciudadanos pueden acceder a su patrimonio fotográfico. La difusión que realizan a través de la red ha permitido que archivos y entidades protectoras de este llegue a más personas sin importar la distancia. Por ello, Salvador afirma que, “apoyando la tarea de recuperación y difusión del patrimonio fotográfico, numerosas instituciones públicas y privadas como archivos, bibliotecas, museos [...] han realizado una tarea excepcional con objeto de dar visibilidad a sus fondos en la red.” (2015: 16).

Archivos fotográficos: prueba del pasado para el presente y

del presente para el futuro

Un archivo histórico es aquella institución de carácter público que debe rescatar, clasificar, atesorar, conservar, gestionar, catalogar, custodiar o poner a disposición para consulta pública la documentación que tenga un carácter patrimonial y documental, según la página EcuRed. Estos archivos son centros de información puestos a disposición de la comunidad con el objetivo de desarrollar y difundir la cultura (EcuRed).

Una de las funciones que disponen estos centros es conservar y difundir la cultura, el patrimonio y la historia. Los pilares base para la historia fotográfica del pasado, según Sánchez Millán son “los archivos fotográficos, los viejos álbumes familiares, las colecciones de fotografías de los pueblos o iglesias” (2017: 158). El material fotográfico es una fuente de información fundamental del patrimonio visual y documental, esta “constituye un eslabón con el pasado y un impresionante registro de él” (Santovenia y Muñoz, 2012: 81)

A través de la red se puede ofrecer a generaciones futuras acceso a este tipo de patrimonio, mediante la digitalización y conservación del patrimonio cultural europeo (González y De Los Ríos, 2013). Es frecuente poder leer sobre nuevas aplicaciones que se han lanzado para ayudar a difundir la obra de estos archivos. Es importante, tal y como afirma Lozano López (2012), crear un medio donde se pueda incluir información sobre los fondos documentales que existen, así como que sean accesibles y estén en la red.

La difusión de los archivos es una parte clave. El Archivo General de la Administración explica que es necesaria “la difusión de su patrimonio documental, de forma libre y gratuita, para que pueda ser accesible a los investigadores y usuarios, de manera que el Archivo se convierta en un centro de estudios e irradiación de la cultura e historia española.” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014: s/p). Con

esto se cumple uno de los objetivos principales del Patrimonio que es comunicar el pasado a generaciones presentes y futuras.

Una buena difusión y un buen uso de las herramientas tecnológicas es fundamental en estas instituciones puesto que conlleva el reto de “hacer ese patrimonio accesible a todos los ciudadanos” y la oportunidad de que “personas que nunca se atreverían a traspasar el umbral de un archivo lo hagan” y se interesen por este (Aramberri, 2015: 70). Hasta ahora el acceso a los archivos municipales era una tarea ardua. El acceso a la información tenía que hacerse físicamente y era complejo de comprender en algunos casos. Según Galvañ (2015), esto ha provocado una sensación de infravaloración para los archiveros y documentalistas.

Estas herramientas digitales han hecho “ posible el acceso al objeto cultural y la variedad de lecturas sobre el mismo destinado a un amplio sector de la sociedad, sobre todo en el ocio cultural” (Ruiz, 2011: 94). Gracias a Internet, las redes sociales o las páginas web se ha conseguido que desde cualquier parte del mundo se pueda consultar un archivo fotográfico como puede ser el de Jalón Ángel que se encuentra en la Universidad San Jorge (Villanueva de Gállego – Zaragoza). Tal y como afirma Sánchez Millán, las fotografías “en nuestros días reverdecen en las redes sociales, con lo que tienen una segunda vida fuera de los cajones donde permanecían olvidadas”. (2017: 64)

Una de las formas de acercar el patrimonio a la sociedad, y muy habituales durante los últimos años, son los archivos fotográficos. Muchas son las poblaciones que se han interesado en conservar su historia a través de esta vía. Por ejemplo, el pueblo de Cabanes (Castellón) está gestionando un archivo histórico fotográfico a través de la colaboración de sus vecinos solicitando fotografías antiguas, familiares y de la ciudad (Castellón Informa, 21/06/2016). En Villa Italia, los vecinos han llevado a la Biblioteca Popular de Sarmiento sus fotografías para crear un archivo fotográfico digital sobre la

zona (El Eco de Tandil, 06/07/2016). En Polanco (Cantabria) se pidió la colaboración ciudadana para que acercasen sus fotografías (anteriores al año 2000) con datos de fecha, ubicación y personas identificadas. Así, el Ayuntamiento podría crear un Archivo Fotográfico Municipal y ver la evolución de los últimos 200 años del pueblo.

Aun así, pensando globalmente, hay que tener en cuenta que recopilar el material fotográfico de un pequeño país de Occidente o de un breve periodo de tiempo, supondría, cómo dice Díaz Barrado “una labor ingente por la cantidad y calidad de los restos fotográficos que el paso de los años ha acumulado como memoria visual.” (1996: 148). Pero esto no debería ser un impedimento sino un reto que afrontar y el cual conseguir mediante la colaboración de instituciones, gobiernos y países.

Aproximación de la fotografía como testimonio de la realidad

El presente artículo es una aproximación a la fotografía como testimonio de la realidad, este ámbito es muy amplio y hay muchas teorías e investigaciones al respecto, por lo que se hace una primera revisión desde el patrimonio cultural fotográfico.

La UNESCO resalta la importancia de conocer la cultura, siendo esta el diálogo entre civilizaciones y culturas, mostrando la historia, el pasado de una sociedad a generaciones actuales. La fotógrafa estadounidense Berenice Abbott afirmó que la “fotografía es el medio adecuado para recrear el ahora, el mundo vivo de nuestros días”, por eso toma especial importancia conocer el pasado. Sánchez Millán (2017: 151) apoya esta idea ya que, para él, la fotografía permite contactar con la realidad de forma directa y estudiarla.

Como se ha mencionado anteriormente, se trata de congelar un momento de la historia para siempre a través de una

herramienta que es la cámara. Cómo decía Abbott a través de la mirada del fotógrafo “el ahora se vuelve pasado” y coincide Sánchez Millán quien apunta que el fotógrafo y el tiempo van de la mano: “El hecho fotográfico estriba en plasmar un suceso que en el segundo siguiente desaparecerá, de allí su valor indiscutible.” (2017: 150-151). Un ejemplo de esto es Daguerre al lograr capturar y detener el vuelo de la luz.

De esta forma, la fotografía es una perfecta forma de documentar el pasado y el presente. La fotografía se presenta como una de las fuentes para la Historia porque “no sólo se presenta como una extensión del ojo (la memoria natural piensa en imágenes) sino que lo hace como una extensión de la memoria, en tanto que se revela como una de sus funciones (Pantoja, 2005: s/p), de tal manera que opera en nuestras mentes como una especie de pasado preservado.” (De las Heras, 2009: 115). Para Sánchez Millán, por lo menos tiene que mantener esa faceta de registrar y documentar, con la cual se caracteriza.

La imagen tiene la característica de poder resistir el paso del tiempo. Un momento que capta una cámara no se va a volver a repetir, pero sí que perdurará para toda la vida (si se conserva y difunde). De esta forma lo retrata De las Heras: “La fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquel se ha llevado, [...] produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción.” (2009: 115)

Desde el punto de vista de la historia, la fotografía se convierte en una fuente ilimitada de información ya que permite, según Díaz Barrado, “convertir el recuerdo en una forma de conocimiento” (1998: 88). La imagen es una de las herramientas más útiles para que el historiador investigue el pasado siendo “un interesante vestigio de lo que fue en lo que es” (Renier, 1950: s.p.). Pero para evitar perder datos, hechos significantes de la historia es necesario que la

memoria tenga un soporte que permita transcender en el tiempo, dicho soporte es la fotografía. Susan Sontag lo mencionaba en alguna ocasión: “la fotografía puede constituir perfectamente la prueba irrefutable de que cierto evento ocurrió” (1981: 6).

A través del clic de la cámara el fotógrafo consigue captar un suceso que ya ha ocurrido por lo que: el presente se convierte en pasado y el presente (pasado capturado) se convierte en futuro cuando el fotógrafo revele u observe la imagen tomada, tal y como enfatiza Chevrier (1982). Todo se convierte en real puesto que está ante la persona que toma la fotografía, pero no tiene porqué ser la realidad ni la verdad. Este tema (si la realidad fotografiada es exactamente la realidad, está trucada, sesgada o encuadrada; objetividad y subjetividad de la toma) corresponde tratarlo en otro artículo, pero se escapa a los fines de este artículo.

En este punto hay que destacar el término (que utilizan De las Heras y Barrado en diferentes artículos) “tiempo cero”. Este detiene los acontecimientos y los congela en el espacio tiempo expresando siempre el presente en cualquier momento. El tiempo cero “congela aquello fotografiado [...] hasta la eternidad [...] o hasta que se destruya el documento (entonces esa realidad sostenida en el tiempo a través de la captura fotográfica vuelve a desaparecer)” (De las Heras, 2012, 54)

Tal y como decía Antonio Muñoz Molina, citado por Sánchez Vigil (1999:19), “solo la fotografía muestra cómo fueron los instantes de la vida en el momento mismo en que estaban sucediendo”. Los fotógrafos siempre han tenido el deseo de congelar la realidad para después poder observarla y contemplarla, según afirma Sánchez Vigil (1999). Cuando se fotografía, se conserva un instante del presente para, en un futuro, convertirse en el pasado.

Cuando se observa una fotografía Díaz Barrado explica que hay dos cosas que fascinan: “la capacidad de encerrar el tiempo en un momento concreto y su capacidad de interpretar la imagen

conforme pasa el tiempo" (1996: 158). El tiempo, lugar e imagen son captados en unos segundos de cara a la eternidad, por este motivo la fotografía tiene un gran valor "indiscutible por ser reflejo, o, mejor dicho, calco fiel, de aquel instante o momento del que se necesite una auténtica acta" (Sánchez Vigil, 1999: 39).

El tiempo se corta y se encuentra ese momento que está cargado de memoria para contemplarlo más adelante, "actualiza el pasado en el presente", concluye Díaz Barrado (1996: 161). Por ese motivo, Sánchez Vigil (1999) explica que cuando se mira una fotografía se recupera un tiempo y un espacio pasado, analizando situaciones que no se han podido llegar a vivir y que se muestran como experiencias.

Fotografía como postales

A mediados del siglo XIX comenzó a surgir una moda de los viajeros burgueses quienes para transmitir noticias y mostrar sus aventuras mandaban unas imágenes que se convirtieron en las primeras postales (Sánchez Millán, 2017: 140). Estas postales mostraban la realidad de una ciudad, una sociedad, vestimentas que perdurarían y servirían para conocer cómo era un espacio o situación en el pasado. En este sentido, el fotógrafo navarro, reconocido y famoso por su estudio en Zaragoza, Jalón Ángel, realizó innumerables viajes por Europa donde a través de su cámara mostró cómo eran esos países en los años 30. En este caso no fueron postales (aunque sí realizó este proyecto a nivel nacional: postales del Alcázar de Toledo, la Facultad de Medicina o de la ciudad de Zaragoza y de Viana) pero sí realizó una documentación iconográfica de sus viajes.

Para mostrar cómo funcionan las imágenes del pasado como memoria del presente se han realizado una serie de fotografía que recorren los mismos lugares y usan los mismos ángulos que

lo que realizó Jalón Ángel en algunos de sus viajes a Italia. En estos ejemplos se busca mostrar cómo la fotografía del patrimonio cultural, sobre todo monumentos (aunque no solo), funcionan como verdaderas ventanas en el tiempo y en el pasado.



Jalón Ángel, *Catedral de Pisa (Italia)*. Archivo Jalón Ángel



Catedral de Pisa (Italia) (Fot. Alicia Mellén)



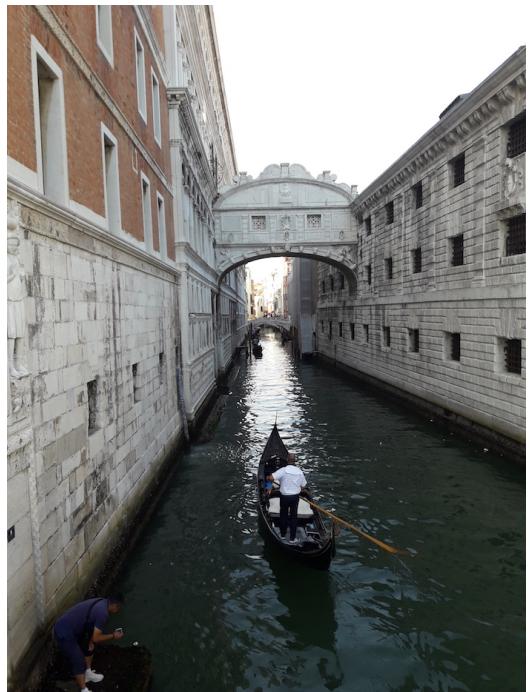
Jalón Ángel, *Torre de Pisa (Italia)*. Archivo Jalón Ángel



Torre de Pisa (Italia) (Fot. Alicia Mellén)



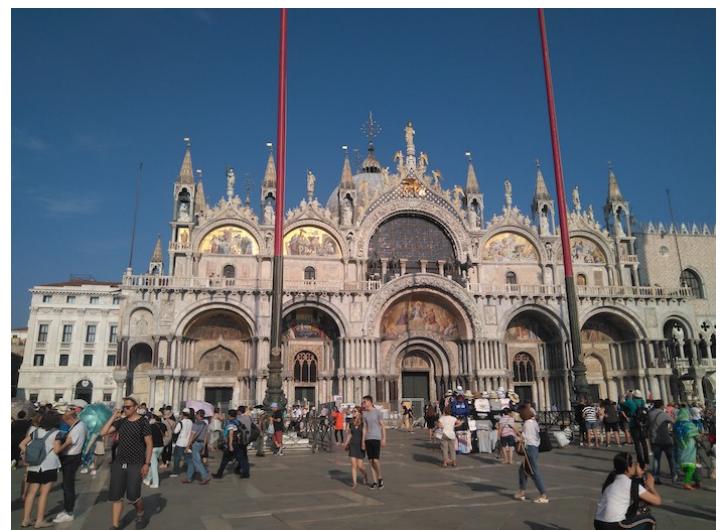
Jalón Ángel, *Puente de los suspiros* (Venecia). Archivo Jalón Ángel



Puente de los suspiros (Venecia). (Fot. Alicia Mellén)



Jalón Ángel, *Basílica de San Marcos* (Venecia). Archivo Jalón Ángel



Basílica de San Marcos (Venecia) (Alicia Mellén)

Las fotografías incluidas anteriormente se han podido revisar

y estudiar gracias a la labor que realiza el Archivo Fotográfico Jalón Ángel quien conserva, gestiona, cataloga, digitaliza y difunde la obra de Ángel García de Jalón Hueto (Jalón Ángel). Esta institución se creó en 2011 y se ubica en la Universidad San Jorge (Centro del Grupo San Valero). Es importante destacar la labor de conservación ya que solo con esa tarea que permite la difusión y estudio se puede mantener vivo el pasado y la identidad cultural.

Fotografía como testimonio de realidad en prensa

Por otro lado, hay que destacar la gran función que tiene la fotografía en la prensa llegando a convertirse en imprescindible en esta área. Sánchez Millán afirma que si a una noticia no le acompañaba una imagen no es noticia, “lo que no se veía dejó de existir. Y esas imágenes cada vez acumularon más fuerza, ya que llegaban a más personas (cuando se pudieron contemplar las barbaridades hechas por sus tropas en Vietnam, la opinión pública estadounidense cambió de parecer y el gobierno se vio obligado a abandonar su intervención en el país asiático)” (2017: 180).

La fotografía tiene una fuerza visual, de persuasión, que conscientemente es utilizada por los medios de comunicación (De las Heras, 2009: 126). Sánchez Millán (2017) expone que su impacto es más directo y requiere de un tiempo menor (que el texto) para emitir el mensaje. Por su parte, Sánchez Vigil afirma que en esos momentos ya no era imprescindible saber leer para conocer lo que ocurría en el mundo, “bastaba mirar una estampa para percibir los hechos de manera directa, sin intérpretes y opiniones partidistas” (1999: 42). Para la fotógrafa Judith Prat, “la imagen tiene un gran potencial narrativo”, pero para ella es igual de importante mostrar lo que ocurre y aún más importante el por qué ocurre (Prat, 2019).

Sánchez Millán describe muy bien la profesión de fotógrafo

es pues, quien nos permite ver nuestro tiempo en un sentido mucho más amplio que el de nuestra realidad inmediata, registrando a través de su medio técnico, en forma perenne cada acontecimiento, con el prestigio de verdad que tiene su imagen, documentando la historia desde el presente, ya sea en el rincón más personal de la privacidad o en los hechos más significativos que pueden cambiar su curso. (Sánchez Millán, 2017, 154).

El trabajo que realizan los fotógrafos de prensa es trasladar la realidad a tal punto que captan y congelan la historia a través de sus cámaras. Sánchez Vigil establece un patrón dónde “notificar un hecho real es informar. Notificar un hecho real mediante imágenes fotográficas es fotoperiodismo” (1999: 41). El fotoperiodismo llega a ofrecer una visión amplia y exacta del mundo y tiene como objetivo contar la historia y reproducirla a través de las imágenes. La fotógrafa Cristina Aznar afirma que se puede mostrar la realidad, expresar ideas y contar historias a través de la fotografía (también modificar la historia y la realidad). Para Aznar es poder compartir y tener la posibilidad de comunicar otras realidades a través de su cámara, de esta forma se va constituyendo su experiencia vital.

El fotoperiodismo siempre ha sido una parte importante de la fotografía documental por el impacto que tiene en la sociedad y en la humanidad. La imagen en los países con conflictos bélicos ha intentado ayudar a mostrar la dura realidad de lo que ahí sucede y poder cambiar la situación. Los fotoperiodistas intentan hacer pensar al espectador y provocarles emociones encaminados a la reflexión y el cambio. Para Aznar, la fotografía “es una herramienta, una forma de expresión, es una emisión en busca de recepción, es abrir una puerta, una ventana, y solo con una persona que se asome, que sienta el aire que corre, que mire, ya cambia, todo cambia” (2019)

El fotoreportaje puede ser llamado “la reproducción de la

realidad, vista mediante los ojos de un testigo privilegiado" (Sánchez Millán, 2017, 155). Su meta siempre ha sido "contar al lector qué había allí, claramente, rápidamente y sin misterio, confusión o enigma" (Lewis, 1991, 15). Esta frase toma sentido al observar la labor que ha realizado y que queda reflejada en el libro que acaba de publicar Ricardo García Vilanova *Fade to Black. Ascenso y caída del ISIS*. En sus páginas se puede encontrar una serie de fotografías que muestran la historia y la realidad que ha vivido la población de Siria, Libia e Irak durante 9 años. Como comenta Sánchez Millán (2017) se reproduce la realidad a través de los ojos de un testigo que está presente y que la vuelve a mostrar a un tercero en formato papel (revelado) o digital (ordenador).

En este punto, siguiendo la línea del artículo sería recomendable mostrar la historia de dos fotógrafas aragonesas, Judith Prat y Cris Aznar con sus principales proyectos donde intentan despertar al espectador y conseguir una reacción.

Judith Prat comenzó a viajar en su tiempo de vacaciones con organizaciones internacionales documentando las violaciones de dd.hh, "fue entonces cuando empecé a pensar en la fotografía como una fantástica herramienta para contar aquello que yo ya empezaba a ver" (Prat, 2019). La fotografía se fue convirtiendo en su lenguaje más natural con el cual busca contar y retratar situaciones muy duras intentando no caer en estereotipos. Es muy importante "conocer muy bien lo que estas documentando, entenderlo y despojarte de prejuicios y del sesgo de nuestra mirada occidental y a menudo prepotente" (Prat, 2019).



Judith Prat, Mujer, secuestrada por Boko Haram, junto a su hijo en el Federal Medical Center de Yola, después de ser rescatados por el ejército en el bosque Sambisa.

Judith concluye con que le hubiese gustado no tener que ver muchas situaciones que ha fotografiado, pero para ella es más importante acabar con ellas y que no hubiese nada que contar. Prat cree “en la necesidad de entender y sobre todo de empatizar con el entorno y con las personas a las que te fotografías”, no en ponerse una coraza, “el día que lo que vea no me afecte habrá llegado el momento de dejarlo” (Prat, 2019).



Judith Prat, *Niños desplazados por la violencia de Boko Haram vagan solos por las calles de Geidam*

Cristina Aznar está reflejando la situación de los refugiados tibetanos en India. La primera toma de contacto fue en 2016 cuando viajó a Mundgod en la región de Karnataka de India, junto a una ONG. El tema surgió de forma natural al entablar una amistad con una refugiada. Posteriormente se desplazó a Delhi, la capital, para documentar durante tres días las actividades que organizaban la población tibetana que procedían de diferentes lugares. En este encuentro buscaron poder protestar por lo sucedido, realizar una llamada a la comunidad internacional y conmemorar los 60 años de resistencia pacífica en “10 March Tibetan National Uprising Day”, que se celebra el 10 marzo en el aniversario del único levantamiento del pueblo tibetano contra China.



Cristina Aznar, *Manifestación en honor al “60th Anniversary of Tibetan National Uprising Day”.*
New Delhi, 2019

Para Aznar este proyecto es el más importante, a nivel histórico debido a que fue “el primer genocidio declarado por las Naciones Unidas en la historia de la humanidad, murieron más de 1.200.000 personas tibetanas, otras huyeron siendo a su vez el colectivo refugiado más antiguo del planeta”; y cultural, “por la injusticia de lo sucedido, por la pasividad internacional y el silencio que envuelve todo lo relacionado con Tíbet”.



Cristina Aznar, *Manifestación en honor al “60th Anniversary of Tibetan National Uprising Day”.* New Delhi, 2019

Aznar tiene claro que la fotografía le aporta mucho más, una forma de expresarse ella misma y lo que personas necesitan, para ella su trabajo sirve para algo y cree que puede ser una herramienta de cambio, “se puede despertar una conciencia dormida y se puede mejorar el mundo, aunque solo sea porque se está contando una verdad.” (Aznar, 2019).



*Cristina Aznar, Manifestación en honor al “60th Anniversary of Tibetan National Uprising Day”.
New Delhi, 2019*

Una definición que podrá surgir de la fotografía puede ser la que ofrece Cristina Aznar: “La fotografía es magia, es arte, es expresión y emoción, es luz, realidad y recuerdo. Es un documento, es historia y también imaginación, es utopía y distopía, así que tiene importancia vital, porque yo necesito la fotografía para mi calma, calma interna conmigo misma y calma en cuanto a mi papel en el mundo, es mi forma de vida, es lo que soy.” (2019).

Conclusiones

El tema elegido para este artículo es muy amplio y diverso. En estas páginas se puede ver una aproximación y se intenta ejemplificar a través de la fotografía de Jalón Ángel cómo el paso del tiempo afecta o no a una misma ubicación o patrimonio. También intenta transmitir cómo un mismo momento queda retratado para siempre, acercando a quien tenga interés un instante del pasado y congelándolo para siempre.

A través de la fotografía se puede estudiar cómo ha sido un lugar, sus costumbres, paisajes, personas, eventos. Es la prueba de una realidad pasada en el presente y puede servir como documento de Historia, de investigación o simplemente como ayuda a recordar un tiempo atrás y recuperar el ayer en el hoy. Como explica De las Heras, la fotografía “debería estudiarse no como una fuente auxiliar sino como un elemento activo de la Historia por su capacidad de influencia, y cómo documento autentificador por su alto contenido testimonial” (2012: 11).

La relevancia que tiene la fotografía viene porque es el único lenguaje que puede ser entendido y comprendido en todo el mundo, tal y como afirma Bruno Barbey. Es importante que se le siga dando esta especial ubicación a la fotografía y que no abandonen la investigación. Este arte tiene un significado especial y puede adquirir ese sentido de prueba de la realidad a la fotografía en general.

No solo hay que prestar atención a la fotografía sino a su forma de conservación y difusión que es la única forma de preservar las imágenes del pasado. Para esto es necesario la existencia de instituciones públicas o privadas o de personas individuales que gestionen, cataloguen, investiguen y difunda la fotografía. Miles de archivos realizan esta labor, aunque en algunas ocasiones los fondos no son suficientes o no pueden realizarla con total libertad por falta, generalmente, de presupuestos.

Habría que recuperar el tiempo de bonanza de los años 80 del siglo XX donde en España se creó un movimiento para recuperar los archivos fotográficos que existían y poder así conservar este patrimonio. Hay que destacar también la gran labor que realizan todas aquellas localidades, países e instituciones (como Europeana y Photoconsortium) que luchan por buscar ampliar el conocimiento del pasado a través de la conservación y difusión de la fotografía. Como explica Díaz Barrado, “la fotografía se parece cada vez más a nuestra memoria, por eso nos sigue fascinando y atrayendo después de tanto tiempo” (1996: 161).

En posteriores líneas de investigación se continuará el estudio de esta prueba de la realidad a través de la imagen y cómo la subjetividad del fotógrafo, de la realidad y del espectador pueden modificar el significado, porque como dice Lewis Hine: “Aunque las fotos no mienten, los mentirosos pueden hacer fotos” (Burke, 2001: 25).

Cuphead, otro paradigma de lo retro en los videojuegos

Tanto la Historia como el Arte desarrollado a lo largo de nuestra existencia como especie están llenos de renacimientos, revivals y guiños melancólicos a un pasado que consideramos mejor que nuestro propio presente, donde lo sublime ya fue creado por otras manos más excelsas que las nuestras y donde creemos que la creatividad alcanzó su máximo esplendor. Aunque nada más lejos de la realidad, es sólo un reflejo del miedo que sentimos al paso del tiempo y a la desaparición de nuestra existencia material (Papa, 2011).

Revivir ese pasado en cierta medida nos hace felices, ya que

recordar viejas batallas nos hacen olvidar las dificultades del presente. Nos hace dibujar una sonrisa melancólica en nuestro rostro al sentir de nuevo los recuerdos que golpean nuestra mente, como si de una secuencia fotográfica se tratase. El arte del videojuego es uno de los paradigmas más actuales para sentir esas vivencias pasadas. Existen cientos de obras que bien de forma visual o bien de forma jugable nos hacen sentir de nuevo en esa juventud ya casi olvidada, en esas sensaciones de tarde de domingo frente a una pantalla combatiendo contra malvados alienígenas que planean conquistar la Tierra.

No son pocas las empresas y desarrolladoras que actualmente tienen grandes beneficios con esa recuperación de lo clásico, de una nueva ola de lo *retro* como lo denomina el sector, no sólo recuperando las obras que hace ya treinta años triunfaban en los escaparates de tiendas de juguetes y electrónica, sino también de recrear una vez más las propias máquinas que un día estuvieron en millones de hogares y salones recreativos. Ejemplos como las versiones “mini” de las exitosas NES y SNES de la marca japonesa Nintendo, han vuelto a vender millones de unidades a sus fans de los 80, que ahora con más de treinta años y siendo un poco más adultos, pueden revivir las sensaciones que tuvieron de pequeños (Hernandez, 2018). Diametralmente a este mundo más comercial y lucrativo, se presenta toda una comunidad de artistas de nueva generación que pretenden crear juegos que recuperen esa esencia diluida en el tiempo. Éstos, que normalmente son conformados por pequeños grupos creativos multidisciplinares de no más de una veintena de personas, suelen poseer limitaciones monetarias para sus diferentes proyectos, recurriendo en muchos casos a la financiación colectiva mediante plataformas como Kickstarter (Ruiz, 2017).

Sus desarrollos compositivos suelen recuperar antiguas formas de hacer las cosas más sencillas y manuales, con un estilo en donde predomina lo artesano, y que marca la diferencia con

otros equipos con mayor poder adquisitivo o patrocinados por las grandes marcas de la industria.

Este es el caso del estudio de videojuegos independiente Studio MDHR, fundado en Toronto (Canadá) en 2010 por los hermanos Jared y Chad Moldenhauer. Tras unos difíciles comienzos por diversos problemas de financiación, donde tuvieron que llegar al extremo de rehipotecar sus casas (Gilyadov, 2017), en la actualidad cuentan con un equipo de 20 personas. Su primera obra video lúdica *Cuphead* (2017), se categoriza dentro de los *run and gun*,[\[1\]](#) género que toma referencias jugables de la era de los salones *arcade* o máquinas recreativas que se popularizaron en los años 70 y que tuvieron su gran esplendor durante los años 80 del siglo pasado (Kent, 2016).

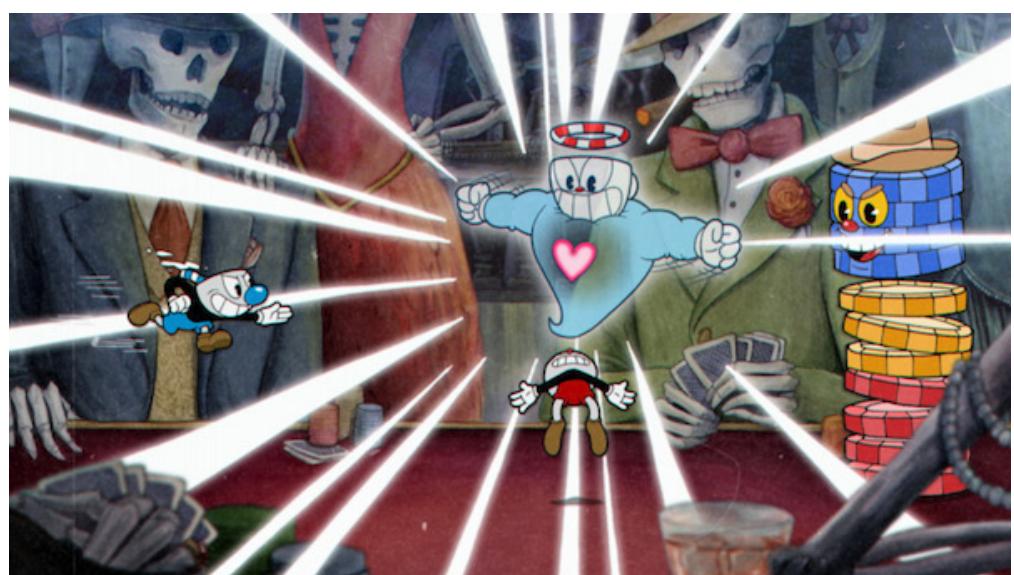


Fig.1. Captura de Cuphead y Mugman combatiendo contra Chips Bettigan

Así lo demuestra su faceta jugable, donde los jugadores toman el papel de los personajes Cuphead y Mugman, en un juego de desplazamiento lateral bidimensional dominado por disparos y saltos entre plataformas para derrotar enemigos y jefes finales, en su periplo para restituir la deuda contraída en el casino del Diablo tras una partida de dados. Según sus

creadores el juego bebe directamente de otras obras video lúdicas:

Hemos pasado una cantidad loca de tiempo ajustando pequeños detalles como hitboxes, movimiento de pantalla, equilibrio de armas y tiempo de respuesta de entrada para garantizar que Cuphead se juegue tan bien como parece. Algunos de los juegos que influyeron en nuestras elecciones de diseño son: Gunstar Heroes (1993), Contra III (1992), Contra Hard Corps (1994), Super Mario World (1990), Street Fighter III (1997), Mega Man (1987) y la serie Thunderforce (1983). (Studio MDHR, 2017).

Este satisfactorio estilo de juego interactivo, recupera de nuevo la popularidad que se diluyó en el tiempo por los cambios de gusto en el público *target* de los actuales videojuegos. Sin embargo, esta nueva revisión del género no ha estado exenta de polémica por su cruda y elevada dificultad (Villagrasa, 2019), debido a que los cánones actuales de la industria tienden a simplificar los comandos, y dulcificar su complejidad para hacer más sencillo el paso del jugador por los mundos ludo ficcionales propuestos (Planells, 2015).

Pero si por algo destaca la obra de los canadienses, por encima de otras de sus características, es en su aspecto visual y sonoro. Y no sólo por lo que se plasma en pantalla, sino también por lo relacionado durante todo el proceso creativo de la obra final. Sus imágenes son un recuerdo vivo e interactivo de los *cartoon* o caricaturas animadas de los años 30, de estudios y compañías de renombre como Fleischer Studios (1921) o Walt Disney Productions (1923) entre otros, tal y como indican:

[...] se necesita una gran cantidad de trabajo para llevar la estética de 1930 a Cuphead en la forma más auténtica posible. Estamos fuertemente inspirados por los estudios clásicos Fleischer Studios y la animación dibujada a mano de Disney, pero aún nos adentramos en otros estudios

clásicos en busca de inspiración: *ComiColor*, *Van Beuren*, *Columbia Pictures*, *Copley Pictures* y más. (Studio MDHR, 2017)

Sin ir más lejos, el personaje principal Cuphead, está inspirado en un secundario de los que aparecen en el corto de animación japonés titulado *Evil Mickey attacks Japan* (1936), que sirvió como propaganda militar durante la Segunda Guerra Mundial (Youtube, 2017). Los guiños a otras obras como *Betty Boop* (1930) o el corto *Steamboat Willie* (1928) también están presentes a lo largo de toda la aventura como fuente de inspiración.



Fig.2. Captura de Cuphead y Mugman combatiendo contra Cala María

En la actualidad la mayoría de los desarrolladores crean los entornos y los personajes con complejos programas informáticos de modelado 3D, que requieren de unas capacidades técnicas muy específicas y especializadas para su manejo, con costosos recursos informáticos para su realización. Studio MDHR en esta oda a un tiempo pasado, optó por una solución mucho más simple pero no por ello menos elaborada. Para ello optaron por la animación tradicional, creando dibujos a mano con carboncillo

y creando las diferentes transiciones de movimiento sobre células de acetato reales para cada fotograma de sus personajes y enemigos (Fig. 3). Asimismo, los artistas del estudio pretendieron emular en algunas de estas animaciones la técnica de la rotoscopia, que también fue utilizada en la época de los años 30 para películas animadas como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) de Walt Disney (Ruiz, 2019).



Fig.3. Proceso de animación para la creación de un enemigo del videojuego

Todo ello se combina sobre los escenarios, también en dos dimensiones, creados mediante la técnica de la acuarela, que posteriormente se digitalizan para la composición final. Aunque en un principio barajaron la posibilidad de colorear y entintar todo de forma digital, finalmente optaron por realizarlo con materiales físicos reales para evitar perder la sensación auténtica y la plasticidad de haberse realizado a mano (Fig. 4). Los efectos visuales finales complementan y aglutinan el conjunto, simulando los defectos producidos por el deterioro mecánico de los celuloides de película, como rayas, manchas o grano en la imagen (Peckham, 2016).



Fig.4. Proceso de creación de bocetos y escenarios para el videojuego

Los videojuegos, como buenas obras del arte audiovisual, no estarían completos si no existiese el sonido. *Cuphead* destaca en este apartado tanto por unos excelentes efectos sonoros que recuerdan a los tonos onomatopéyicos de los filmes de animación de antaño, como por su excelsa banda sonora creada por el compositor Kristofer Maddigan grabada en vivo (Studio MDHR, 2019):

La banda sonora de Cuphead está compuesta completamente por grabaciones de jazz originales, compuestas por el talentoso Kris Maddigan, y grabadas en vivo en el estudio. Hay más de dos horas y media de música totalmente compuesta y escrita específicamente para Cuphead. ¡Hemos utilizado una gran banda de 13 piezas, un conjunto de ragtime de 10 piezas, un pianista solista, cantantes y un par de sorpresas!

Sabíamos desde el principio que para hacer de Cuphead una experiencia auténtica, la banda sonora requeriría la misma atención al detalle que las imágenes. Se realizó una investigación excepcional, no solo para obtener los

estilos musicales adecuados para la época, sino también para garantizar que cada melodía estuviera repleta de suficiente emoción para complementar el juego perfectamente (Studio MDHR, 2017).

Toda esta combinación de elementos creativos hace que sus creadores entreguen un billete al jugador para un doble viaje al pasado: uno más reciente mediante los controles y jugabilidad, evocando a ese mundo *arcade* o al principio de la era de las consolas domésticas; otro audiovisual a través del buen hacer de la animación tradicional, recordando esos dinámicos dibujos de principios del siglo pasado con sus vistosas particularidades, que en las producciones actuales están casi perdido debido al auge de la llamativa animación 3D.

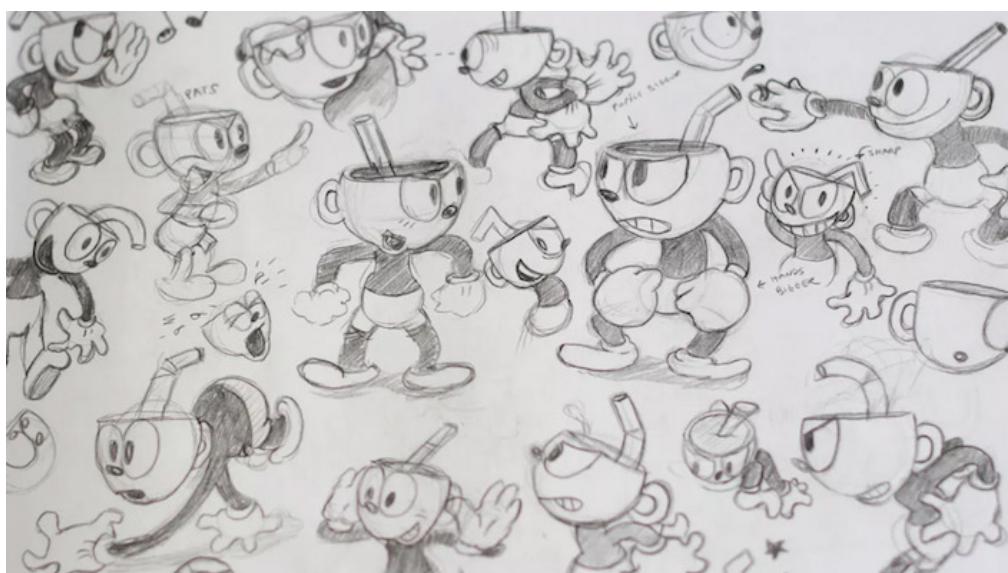


Fig.5. Bocetos conceptuales previos a la animación del personaje Cuphead

El videojuego va consolidándose poco a poco como un verdadero arte de nuestro siglo, sin necesidad de ser validado por parte de las instituciones más tradicionales para constituirse como tal. Gracias al buen hacer de los diferentes artistas que componen los equipos creativos para la creación de éstas

tecnológicas obras artísticas, la pervivencia, transmisión y difusión de las artes tradicionales puede ser mucho más rápida e impactante que por otros medios ya consolidados como museos o galerías, para las nuevas generaciones digitales venideras (Ruiz, 2015).

Esta novedosa tendencia generada por el arte digital del videojuego, está realizando que instituciones tradicionales comiencen a reconocer la calidad de estas obras y el trabajo que ellas llevan. *Cuphead* ha sido galardonado en varias ocasiones, siendo los más destacables los obtenidos en 2017 en los Game Awards como mejor dirección de arte y mejor juego independiente, y en 2018 en los BAFTA (la British Academy of Film and Television Arts) a la mejor banda sonora (BAFTA, 2018).

Esta visión analizada de Studio MDHR, es solo uno de otros tantos ejemplos que demuestran cómo el universo del Arte está en constante evolución, y cómo las formas anteriores perviven en nuevas composiciones que marcarán el camino a seguir para crear futuras experiencias artísticas.

[\[1\]](#) Son aquellos videojuegos donde el jugador toma el papel de un personaje, máquina o nave que debe disparar continuamente a los enemigos u obstáculos en pantalla para conseguir la mayor puntuación posible, defender un puesto o superar las diferentes fases o escenas para continuar la historia.

Una muestra pedagógica de Visual Thinking Strategies

Esta exposición itinerante se pudo ver en Huesca del 2 al 30 de abril en el Centro Ibercaja – Palacio Villahermosa, luego estuvo en Utebo (Zaragoza), del 27 de junio al 28 de julio en el Centro Cultural Mariano Mesonada, y desde el 1 de septiembre al 31 de octubre se puede visitar en ARTEspacios de la Universidad Autónoma de Madrid. La propuesta didáctica presentada ha consistido en que los alumnos de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad de Zaragoza, a partir del estudio de la obra de Cyrus Kabiru, elaborasen unas gafas que les permitieran visualizar (materializar) su visión de las relaciones entre Occidente y África, y cómo comprendemos dicha relación desde nuestra propia identidad individual y social. El resultado nos plantea un discurso conceptual sobre la mirada y una argumentación a la vez verbal y visual sobre las artes como estrategia educativa. Es una línea reivindicativa que el profesor Alfonso Revilla viene desarrollando con gran elocuencia tanto en la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación como en el Máster de Museos: Educación y Comunicación.

Una exposición así se concibe como un experimento transformador, en el que tanto o más que el resultado lo importante es el proceso de participación y debate, no solo en torno a cuestiones meramente artísticas, sino también sociales, ideológicas o políticas. Visual Thinking Strategies (VTS) es la denominación académica que se ha acuñado para este tipo de exposición que considera como auténticos constructores de la experiencia a un grupo de personas, en este caso los alumnos de la asignatura Educación Plástica y Visual, cuya meta es implicar al público con la reflexión creativa, la actividad artística y el pensamiento crítico.

Estas estrategias de pedagogía crítica están ganando presencia actualmente en los museos y centros expositivos, redundando en

una mayor democratización de la cultura, bien sea a partir de comisariados colectivos u otras prácticas alternativas en las que el público ya no asume una actitud de mera contemplación y admiración del arte, sino que entra en una relación compleja con la poética y potencial significativo de las obras artísticas. Surgen así preguntas e ideas que abren nuevas perspectivas, en este caso por la confrontación con los valores y estéticas del África negra, que nos podrán plantear no pocos interrogantes.

Homage to Machado, John Bernard Myers y la Spanish Refugee Aid.

“Art becomes meaningless when human dignity is destroyed”

John Bernard Myers, marzo de 1966

Antonio Machado, de Baeza a Nueva York

En este año en el que se cumple el 80 aniversario de la muerte de Machado, los homenajes en recuerdo del poeta vuelven a sucederse, aunque bien podría decirse que nunca han dejado de tener lugar. Según recoge Jesús Rubio en una reciente investigación (Rubio, 2018), desde la celebración que en 1940 realizara la Junta de Cultura Española en México (Aznar Soler, 2015), muchos han sido los actos conmemorativos organizados en su memoria, la mayor parte impulsados desde el ámbito literario, aunque, también, con importantes iniciativas por parte de las artes plásticas, como fue la exposición *Hommage*

des artistas espagnols au poète Antonio Machado, celebrada en París del 4 al 24 de febrero de 1955 en la *Maison de la pensée française*, con la participación de autores como Antoni Clavé, Óscar Domínguez o Baltasar Lobo. También estuvo vinculado con las artes plásticas, esta vez en territorio español, el sonado homenaje organizado por un nutrido grupo de intelectuales que, bajo la denominación “Paseos con Antonio Machado” (Rubio, 2015), iba a tener lugar el 20 de febrero de 1966 en Baeza. El momento central de los distintos actos programados lo constituía la instalación del retrato que de Machado realizaría Pablo Serrano en el monumento diseñado por el arquitecto Fernando Ramón. No llegó a tener lugar al ser censurado por las autoridades que, a través de los cuerpos policiales, ejercieron la fuerza contra los allí congregados, algo que fue silenciado por los medios españoles pero no así por la prensa internacional.

A estas dos conmemoraciones vinculadas con las artes plásticas, con toda probabilidad las más populares de las dedicadas al poeta, se debe sumar una exposición escasamente conocida a día de hoy, bautizada como *Homage to Machado* y celebrada en Estados Unidos en abril de 1966 como reacción, precisamente, a lo acontecido en los “Paseos con Antonio Machado”, el memorial fallido por la acción de una censura que, lejos de acallarlo, operó como heraldo internacional del poeta y de lo sucedido en la localidad jienense. Estados Unidos fue uno de los lugares en los que la prohibición de estos actos alcanzó mayor eco a través de la prensa, favorecido por la presencia de exiliados españoles, por el activismo asociativo en apoyo de los mismos y los lazos que con el citado país compartían distintos implicados en el homenaje de Baeza. Los medios generalistas se encargarían de dar cuenta de lo ocurrido, primero a través de Tad Szluc (Szluc, 1966), periodista y corresponsal en España de *The New York Times*, que publicó en el afamado diario una breve nota donde exponía a los lectores lo sucedido en Jaén, aludiendo a los hechos que no habían sido publicados en los medios

españoles: las cargas, las detenciones y la censura del recital poético así como de la propia instalación del busto que hiciera Serrano. Más prolíficas serían las crónicas aparecidas en otros medios, como la revista editada por Victoria Kent, *Ibérica por la libertad* (Anón., 1966: pp. 13-14), a la sazón suscriptora del homenaje censurado de Baeza, el seminario progresista *The Nation* (Editors, 1966: pp. 462-463) o en *Spain Today*, editada por el *Committee for a Democratic Spain* (Editors, 1966: p. 4) No menos significativas resultaron las dos cartas al director aparecidas en *The New York Times* siguiendo idéntica línea de denuncia; la primera de ellas firmada por el psiquiatra español Manuel Manrique, que asumía el deber de hacer saber a la ciudadanía estadounidense la censura ejercida por las fuerzas del orden e interpretada por él mismo como “(...) the power to kill a death poet again” (Manrique, 1966). Poco después aparecería una segunda carta al director firmada por John Bernard Myers (Myers, 1966), donde criticaba la represión ejercida en España al calor de lo acontecido en Baeza y de los recientes sucesos de “La Capuchinada”.

Era ésta la segunda denuncia de Myers, que ya había manifestado su posición al respecto mediante una fórmula algo atípica y de naturaleza activista como fue la organización de *Homage to Machado*, un singular proyecto expositivo protagonizado por la vanguardia artística española, desarrollado en colaboración con la *Spanish Refugee Aid* (SRA) y dirigido a poner el foco sobre la censura ejercida por el franquismo contra intelectuales y creadores, una cuestión sobre la que John Bernard Myers, galerista de la sala Tibor de Nagy, poeta, editor de poesía y persona políticamente implicada, mantuvo una opinión crítica que le conduciría a la celebración de esta exposición-homenaje a Machado, organizada en un brevísimo lapso de tiempo; desde el 20 de febrero, fecha del acto fallido en Baeza, y hasta la inauguración el 14 de abril de la muestra neoyorkina, mediaron menos de dos meses durante los cuales Myers ideó y organizó, con la colaboración

del poeta, crítico y comisario Frank O'Hara, este acto que no sólo cumplió una función conmemorativa.

Teniendo en cuenta su condición de galerista, la iniciativa podría haber quedado en una muestra celebrada en el espacio de Tibor de Nagy, sin embargo, desde el origen estuvo en el propósito de Myers organizar un homenaje que rebasara el mero evento artístico. Fue esta intención lo que le llevó a contactar con *The New School Art Center*[\[1\]](#) (TNSAC) a través de Paul Mocsanyi, su director. Tras argüir la represión vivida en Baeza y padecida en los últimos años por la universidad española, Myers exponía la idoneidad de que TNSAC acogiera este homenaje, apelando al posicionamiento ideológico mantenido por la institución ante la problemática de los refugiados y la defensa de los intelectuales que abandonaron Europa con el auge de los totalitarismos[\[2\]](#). La propuesta lanzada por Myers a Mocsanyi comprendía la celebración de una exposición y un simposio sobre arte y literatura españolas, para el que barajaba (los interesados no lo habían confirmado), los nombres de Ramón J. Sender, José Luis Aranguren, Esteban Vicente, Severo Ochoa, Juan Marichal o Manuel Manrique, junto a otros. Mucho más definido y avanzado parecía estar el proyecto expositivo, en cuya selección pudo participar Frank O'Hara al referirse a los principales nombres de la generación de artistas con los que ya había trabajado en *New Spanish Painting and Sculpture*, la primera gran muestra de creadores españoles en Estados Unidos, celebrada en 1960 en el MoMA y comisariada, precisamente, por O'Hara. No eran, por tanto, extraños al país los autores seleccionados para tomar parte en este homenaje: Pepe Dámaso, Francisco Farreras, Antonio López, César Manrique, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies y Fernando Zóbel conformaban la primera, pero no definitiva, propuesta de artistas para participar en la muestra. Insólito resulta que no figurara el nombre de Pablo Serrano al ser, como autor de una parte del monumento censurado, uno de los principales protagonistas y afectados del fallido homenaje

baezano, ausencia de la que desconocemos su causa y que quedaría subsanada al incorporarse posteriormente junto con Juana Francés.

No fue suficiente para Mocsanyi el argumentario empleado por Myers ni la talla de los nombres sugeridos, dado que, no sin antes haber alabado la idoneidad e interés del proyecto, declinó la propuesta de participación, justificando su decisión en lo poco apropiado de homenajear a un poeta tan comprometido como Machado a través de la creación abstracta^[3]. La negativa de TNAC no frustró, empero, el propósito de Myers, quien consiguió llevarlo adelante y trascender lo estrictamente artístico gracias a la colaboración de la organización *Spanish Refugee Aid, Inc.*, cuya entrada en el proyecto resultó decisiva para hacer de este homenaje un acto de firme posicionamiento ideológico.

Homage to Machado. Un proyecto de John Bernard Myers y la Spanish Refugee Aid, Inc.

Fundada en 1953 por Nancy MacDonald, la *Spanish Refugee Aid, Inc.* (MacDonald, 1987) había nacido como una entidad benéfica dedicada a auxiliar a los exiliados de la Guerra Civil española asentados en Francia, mediante la puesta en marcha y financiación de proyectos de carácter humanitario en las ciudades de Montauban, Toulouse y Colliure. Fueron los años 50 y 60 el periodo de mayor actividad de la SRA a través de las campañas de apadrinamiento de niños, adultos y ancianos; las becas de estudio; o el programa “Hospitales y Hogares”, centrado en la atención a la Tercera Edad (Ibídem: 190-202). Por su nacimiento durante la guerra fría, en pleno macartismo y de acuerdo con la filiación trotskista de MacDonald, otro de los aspectos que caracterizaron a la SRA fue su insistente definición como organización humanitaria y anti-comunista, señalando que “should be, in my judgment, humanitarian and not political: (...) as for the Communist issue, I would get around

that by making the committee so unmistakably anti-Communist in its composition that the issue would not easily arise" (Ibidem: 119); la cuestión iba más allá al señalar que la SRA se dedicaría a atender a los refugiados españoles anti-comunistas que se encontraban en Francia y se situaban dentro del socialismo y el anarcosindicalismo (Ibidem):

At least 90 percent of the Spanish refugees are strong anti-Communists, with vivid memories of Communist treachery and terror during the Civil War. The tiny pro-Communist minority is cared for by the well-heeled Communist movement, but the great non-Communist majority has been shamefully neglected by the free world. Spanish Refugee Aid has been set up to help this majority.

Junto a la relevancia de las acciones llevadas a cabo a lo largo de su existencia, la trascendencia de la SRA residía, además, en la talla social, ideológica e intelectual de las personalidades que apoyaron las causas defendidas por la misma. Asaz considerable fue la presencia de los integrantes españoles, entre los que se contaban Pablo Casals y Salvador de Madariaga como directores honoríficos, además de Ramón J. Sender, Esteban Vicente, Carmen Aldecoa o José Luis Sert en calidad de patronos; dentro de la órbita española debe incluirse también a Louise Crane que, además de responsable junto con Victoria Kent de la revista *Ibérica por la Libertad*, constituyó uno de los principales soportes económicos de la SRA (Ibidem: 112). Si nos referimos a los miembros del panorama internacional, la nómina de aquellos que apoyaron la actividad de la entidad es igual de sobresaliente: Hannah Arendt (presidenta de SRA entre 1960 y 1966) Albert Camus, Mary McCarthy, Lewis Mumford, Erich Fromm, el artista Alexander Calder, el ex director del MoMA Alfred J. Barr Jr., el historiador del arte Meyer Schapiro o el crítico británico Sir Herbert Read.

CAN YOU HELP?

Their need is great, and whatever we send makes a significant difference in their lives. There are those who have spent long years in Spain's prisons; others suffered in hospitals and sanatoriums. Franco once said: "If necessary, we shall kill half the country." A half million people fled from that threat.

Today our Spanish friends are considered "Spanish nationals" by the French Government and have lost their status as statutory refugees. This means that if they go to Spain, they will lose the few privileges that have been granted them over the years. Many of them are too old to return and begin a new life. They have no family to take them in and can't afford to live there.

Let us remember those who remain in exile, who long to return someday to a Spain that recognizes their needs.



CAN YOU HELP THEM? They led the struggle against Fascism; now they need your help in the struggle to survive.



Sponsors of Spanish Refugee Aid

Honorary Chairpeople:
Pablo Casals* / Marta Casals Istomin
Alexander Calder* / Louisa Calder

Chairman:
Dwight Macdonald

Treasurer:
Harrington De Silver

Director:
Nancy Macdonald

SPONSORS

Carmen Aldecoa	James Merrill
Hannah Arendt*	Robert Motherwell
Herman Badillo	Lewis Mumford
Roger Baldwin	A. J. Muste*
Alfred H. Barr, Jr.	Reinhold Niebuhr*
John T. Bertrand	Mrs. George Orwell*
Boris Bessoule	A. Philip Randolph*
Algeron D. Black	Victor G. Tremler
Elinor G. Black	Meyer Schapiro
Mme. Albert Camus*	Arthur Schlesinger, Jr.
Noam Chomsky	Adelaide Schulkind*
Albert Sprague Coolidge*	Ramon Sender
Doris Lessing*	José Luis Sert
Jean De Galindez*	George S. Kaufman*
Margaret De Silver*	Ignazio Silone*
Erich Fromm*	Barbara Probst Solomon
Francisco García Lorca*	Martin Sostre
Rev. Donald Harrington	Stephen Spender
Lillian Hellman	Norman Thomas*
Christopher Isherwood	Edgar Winter
Alfred Kazin	George Wald
James Loeb, Jr.	Mrs. Charles R. Walker
Robert Lowell*	Rowland Watt
Allard K. Lowenstein*	George Woodcock
Juan Marchal	Jose Yglesias
Mary McCarthy	Charles Zimmerman

*Deceased

SRA is registered with the New York State Charities Bureau. A copy of the last annual report can be obtained from SRA or the Board of Social Welfare.

SPANISH REFUGEE AID, INC.
80 East 11 Street, N.Y., 10003 / OR 4-7451

I am enclosing my check for \$ for your general work.

I wish to "adopt" a Spanish Republican, to whom I will give \$ a month.

Name
Address
City State Zip

Please make checks payable to Spanish Refugee Aid, Inc. (Contributions are tax deductible)



Spanish Refugee Aid



Fig. 1. Tríptico informativo de la Spanish Refugee Aid Inc.

Spanish Refugee Aid

When the Civil War ended in 1939, a half million Spanish Republicans fled to France, choosing exile rather than life under a Fascist regime. Today, 25,000 Spanish exiles are still in France, and 600 of them are in desperate need of help. They are the last of the hundreds of thousands who, after fighting Franco, were trapped in detention camps in France when World War II began, and forced into labor camps or deported to Mauthausen, Dachau, Buchenwald. Thousands died; others escaped and fought heroically in the French Resistance.



Today, Spain without Franco has not meant a Spain open to the refugees. The general amnesty says nothing about restitution for lives, liberty and property lost. Some Republicans have received limited pensions, but full restitution remains a dream while many Franco officials remain in power.

In a world that has seen wholesale destruction and displacement of human beings since 1939, these exiles have been forgotten and their cause has faded into history. But they deserve to be remembered and helped, especially those who, because of old age, chronic illness and loss of family, exist solely on tiny French pensions of \$10 a day.

"Life has become so expensive in France that on their tiny pensions the Spanish refugees must choose between being cold or being hungry." writes a Spanish Refugee Aid worker in France.



How Do We Help?

GENERAL HELP We give regular help through our general fund to 200 very needy refugees over the age of 60. This aid (\$150 per year) helps buy the basic necessities of life: coal, bread, clothing.

There are also hundreds of refugees in hospitals and old-age homes who need help twice a year. Our SRA workers visit these old people and for many it is their only contact with the outside world.

ADOPTIONS More than 375 refugees are adopted by individuals and organizations here and abroad who send from \$10 to \$50 a month. This is the most personal and satisfying way to help. A monthly sum, a letter even once a year means so much to people who are lonely and old. The refugees receive the full amount, and the letters they send are warm and appreciative.

FOYER PABLO CASALS The Foyer, opened in Montauban in 1961, is our central office in France. In addition, refugees (most of them over the age of 60) receive new and used clothing, meet friends, watch TV, listen to records, read and borrow books. Our representatives help these people with their troubles, listen to particular problems, and develop friendships that are often more important than the aid itself.



Spanish Refugee Aid was organized in 1953. It has helped over 5,000 different families or individuals, keeping its overhead at a minimum and providing aid that is still personal and direct. Operating from a small office in the United States, with a staff in Europe to provide social services, Spanish Refugee Aid tries to supply the funds and human contact the refugees so desperately need. We cannot do so without your help.

Pablo Casals, our Honorary Chairman for many years, died in exile as did hundreds of thousands of other Spanish refugees. He never forgot the plight of his fellow exiles. Will you help us bring a little human comfort to those who remain?



Antonio M. says:
"I fought for the Republic and as the Spanish Government has taken no measures in favor of the refugees, I can't return to Spain, having lost everything when the troops of Franco entered Malaga."

Fig. 2. Tríptico informativo de la Spanish Refugee Aid Inc

A pesar del considerable peso que la escena del arte y la cultura contemporáneas tuvieron dentro de la SRA, Myers no se contaba entre este grupo de selectos patronos, lo que no fue impedimento para que entre él y MacDonald existieran lazos de tipo personal y profesional. Compartieron, en primer lugar, una red de contactos comunes entre los que se contaban, junto a otros, el poeta James Merrill (Myers, 1983: 148-150 y 271; MacDonald: 143) y la escritora Mary McCarthy, a la sazón patronos de la SRA y, además, en el caso del primero, sostén económico por medio de la *Ingram Merrill Foundation*. Defendieron, en segundo lugar, un credo político común basado en la defensa de los postulados trotskistas. Y colaboraron, en tercer lugar, en proyectos filantrópicos como la visita a la colección de arte contemporáneo de Ben y Judy Heller, organizada en 1961 por Myers a beneficio de la SRA (Myers: 251). Estos nexos, sumados a la propuesta de participación de Ramón J. Sender, Esteban Vicente o Juan Marichal (patronos de la SRA) que Myers incluyó en el programa de actos planteado a la TNAC, conducen a pensar que *Homage to Machado* pudo ser un proyecto concebido entre el galerista y MacDonald. No en vano, lo acontecido en Baeza apelaba de manera directa a los principios fundacionales de la SRA al suponer un ataque a la libertad de expresión y, sobre todo, a la figura de Machado, símbolo por antonomasia del exilio español. La celebración de *Homage to Machado* sería la fórmula escogida para denunciar lo acontecido: una exposición que respondía a la censura franquista mediante la participación de los más importantes artistas españoles y la reivindicación de la figura de Machado, símbolo para los creadores e intelectuales hostigados constantemente por el régimen^[4], y con la que, además, se nutrirían económicamente las acciones en favor de los exiliados en Francia, siguiendo una fórmula de financiación habitual para la SRA como era la venta benéfica de obras de arte (MacDonald: 145-146).



Fig. 3. John Bernard Myers en la inauguración de *Homage to Machado*, frente a *Metamorfosis – Tiritana* de Manuel Rivera. Tibor de Nagy Gallery records, 1941-2016. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Fue una fecha tan simbólica como el 14 de abril la escogida para inaugurar la exposición, en la que los artistas participantes fueron Juana Francés, Antonio López, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano y Antoni Tàpies^[51]; Pepe Dámaso, César Manrique, Francisco Farreras y Fernando Zóbel, que habían estado presentes en la propuesta inicial de Myers, terminaron abandonando el proyecto. No fueron estas ausencias una cuestión anecdótica sino una decisión fundamentada, aparentemente, en la carga ideológica del homenaje que, sin embargo, no era tal para Myers^[61], en sintonía con la ya

señalada reivindicación de la SRA como entidad anticomunista. Así lo narraba el propio galerista a Juana Mordó:

The Farreras and Manrique refusals were based upon a fear of being involved with an exhibition which had a political purpose, even though I explained that the motive was purely humanitarian and that The Spanish Refugee Aid, Inc. is a tax-exempt, non-political organization.[\[7\]](#)

Algo similar sucedería en el caso de Zóbel, que se mostraba en desacuerdo con la recurrente utilización de la figura de Machado:

I hope you achieved the non-political tone you desired. I often think that Machado would disapprove of the uses made of his name. The poor man, after all, was a poet. Why don't people read him instead of unveiling statues every six months? Have you tried talking to people about his poetry? I would dislike becoming a political football after I'm dead.[\[8\]](#)



Fig. 4. *Bóveda para el hombre nº 52* de Pablo Serrano en la inauguración de *Homage to Machado*.
Tibor de Nagy Gallery records, 1941-2016.
Archives of American Art, Smithsonian
Institution.

Estas renuncias no afectaron al desarrollo de esta exposición con la que la SRA pretendía, además, recaudar fondos por medio de la venta de parte de las obras expuestas, de las donaciones realizadas por los asistentes y de los ingresos obtenidos de las entradas para asistir a la inauguración (10\$ por persona^[9]), que no tuvo lugar en la sala Tibor de Nagy sino en un espacio contiguo a la misma. Por ello, junto con los artistas, fueron, sobre todo, las galerías las que permitieron que esta exposición se hiciera realidad al involucrarse como prestadoras de las obras que iban a reunirse en la exposición y, sobre todo, como colaboradoras al fijar el porcentaje que,

sobre el beneficio obtenido de las ventas, donarían a la SRA. Las salas que participaron con el homenaje fueron, concretamente, *Martha Jackson*, como representante de Antoni Tàpies, *Staemplfy* como agente de Antonio López y Lucio Muñoz, *Pierre Matisse* con Antonio Saura, Manuel Rivera y Manolo Millares y, por último, *Berta Schaeffer* con Eusebio Sempere y Pablo Serrano, quien también estuvo presente con obras prestadas por *World House Galleries* y el coleccionista Gunther Oppenheim. La única excepción en toda la nómina la encontramos en Juana Francés que, al no contar con una galería que la representara en Estados Unidos, recurrió al coleccionista Amos Cahan[\[10\]](#) para aportar las obras que se mostrarián en la exposición.

En total, fueron prestadas a la SRA un conjunto de cuarenta obras, de las cuales únicamente se expusieron una selección de treinta que juzgamos interesante relacionar por no existir, más allá de la documentación de archivo[\[11\]](#), constancia alguna de su participación en la muestra. Tàpies estuvo presente con cuatro obras prestadas por *Martha Jackson* correspondientes a *Pintura atada* (1964) *Pintura con cartones* (1964), *Blanco y rosa* (1964) y *Blanco en espacio blanco* (1962)[\[12\]](#); en el caso de *Pierre Matisse*, Rivera expuso *Metamorfosis – Tiritana* (1961), *Metamorfosis – Espejo del cardenal* (1963), y *Metamorfosis – Rat Penat* (1960), así como un dibujo a tinta[\[13\]](#); de Saura se escogieron *Ulrica* (1962) y *Retrato imaginario de Goya* (1963)[\[14\]](#), mientras que Millares participó con *Cuadro 191* (1962) y *Cuadro 192* (1962)[\[15\]](#). Desde *Staemphli*, Antonio López estuvo representado con *Nocturno* (1964) y *El teléfono* (1965), ambas fuera de venta, mientras que Lucio Muñoz lo hizo con *Estela* (1965), *Boceto VI* (1965), *Boceto VII* (1965) y *Sitial* (1965)[\[16\]](#). En el caso de *Schaeffer*, la galería colaboró con seis obras de Sempere, concretamente *Fiesole* (1962) y cinco gouaches (*Gouache 15* (1959), *Gouache 20* (1961) *Gouache 26* (1963), *Gouache 27* (1963) y *Gouache 28* (1963))[\[17\]](#), y dos esculturas de Serrano pertenecientes a la serie *Hierros*, concretamente *Homenaje a*

Fray Angélico (ca. 1956) y una segunda obra titulada, según la documentación, *El opero ojo del arquitecto* (1957) que no ha sido posible identificar; Serrano estaría presente, también, con las *Bóvedas para el hombre* nº 50 y nº 52 adquiridas por la World House Galleries en la Bienal de Venecia de 1962, y una tercera escultura identificada como *Head I*[\[18\]](#), aportada por el coleccionista Gunther Oppenheim con fines exclusivamente expositivos. En el caso de Juana Francés, ésta estuvo presente tan sólo con una obra fechada en 1964[\[19\]](#) correspondiente a sus pinturas de homúnculos.



Fig. 5. Portada del catálogo
de *Homage to Machado*



Fig. 7. Contraportada del catálogo de *Homage to Machado*

Del total de treinta obras expuestas únicamente se vendieron *Boceto VI* de Lucio Muñoz y *Blanco y rosa* de Antoni Tàpies [20] (Agustí, 1990: 219), adquiridas, respectivamente, por Gustave P. Heller (250\$, de los cuáles el 10% era para SRA) y Amos Cahan (7000\$, de los cuáles el 15% era para la SRA), un exiguo nivel de ventas que se vio compensando por otros ingresos con los que se alcanzó un beneficio total de 1253\$ [21]. Con mayor o menor éxito comercial, algunos de los mejores representantes de las artes plásticas españolas participaron en favor de la financiación de la SRA y trataron de dar a conocer la situación de represión existente en España, un propósito al que también contribuiría, si bien de manera más discreta, la creación literaria. En un homenaje a Machado, organizado por un personaje tan estrechamente vinculado a la poesía como

Myers, las Letras también estuvieron presentes a través de la edición de un breve folleto, que aunque fue editado como catálogo de la muestra^[22] actuó en realidad como una publicación de tipo literario, al estar consagrada única y exclusivamente a la reproducción de *Little Elegy for Antonio Machado*, el poema que Frank O'Hara dedicó al poeta sevillano y que terminó siendo, además, el último del bardo neoyorquino. Un año después, estos mismos versos quedaban unidos a la efigie que de Machado realizara Pablo Serrano tras el ingreso en el MoMA de un segundo ejemplar de esta *Interpretación al retrato* censurada en Baeza que, gracias a la donación realizada por la Comisión organizadora de "Paseos con Antonio Machado", llegó antes a ver el paisaje urbano de Nueva York que a dirigir su mirada a los olivares de Jaén.

[1] Carta fechada el 8 de marzo de 1966 y enviada por John Bernard Myers a Paul Mocsanyi, director de *The New School Art Center*, perteneciente al prestigioso centro *The New School*. Archivo de la Spanish Refugee Aid. Caja 161, carpeta 37. Tamiment Library and Robert F. Wagner Labor Archives (New York University)

[2] Ibídem.

[3] "I have come to the conclusion that it wouldn't be appropriate to dedicate an abstract exhibition to the memory of a poet so strongly committed as Machado", Carta fechada el 11 de marzo de 1966 y enviada por Paul Mocsanyi a John Bernard Myers. Expediente Tibor de Nagy, caja 11, carpeta 2. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[4] En referencia a lo sucedido en Baeza y en "La

Capuchinada", en la que Antoni Tàpies fue arrestado, así lo expresaba el propio Myers: "For this reason we have decided to pay our respect to Spanish artists and intelectuals who are constantly being harassed by the government". Carta fechada el 22 de marzo de 1966 y enviada por John Bernard Myers a Philip Bruno, co-director de Staempfli Gallery. Expediente de Tibor de Nagy Gallery, caja 11, carpeta 2. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[5] Aunque no participó en la muestra, José Guerrero se puso en contacto con Myers para facilitarle, en caso de que fuera de interés, una serie de pinturas que había adquirido el arquitecto Lewis Davis. Carta fechada el 24 de marzo y enviada por José Guerrero a Myers. Documentación de Tibor de Nagy Gallery, caja 11, carpeta 2. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[6] Así lo manifestó Myers a Philip Bruno: "Many people in the art world hold the cause of intellectual and artistic freedom in Spain very dear (as well as in the Soviet Union). This does not make us political. Spanish Refugee Aid is positively not political". Carta fechada el 22 de marzo de 1966 y enviada por John Bernard Myers a Philip Bruno...

[7] Carta fechada el 20 de abril de 1966 y enviada por John Bernard Myers a Juana Mordó. Expediente de Tibor de Nagy Gallery, caja 11, carpeta 2. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[8] Carta fechada el 23 de marzo de 1966 y enviada por Zóbel a John Bernard Myers. Expediente de Tibor de Nagy Gallery, caja 11, carpeta 2. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[9] Nota de prensa emitida el 31 de marzo por la SRA con motivo de la inauguración de la exposición homenaje. Expediente de Tibor de Nagy Gallery, caja 11, carpeta 3. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[\[10\]](#) Amos Cahan fue un coleccionista estadounidense que prestó especial atención a los artistas españoles que protagonizaron el panorama artístico de las décadas centrales del siglo XX, configurando una importante colección que fue objeto de exposición bajo el título *Arte español en Nueva York (1950-1970). Colección Amos Cahan*, 26 de septiembre – 9 de noviembre de 1986, Madrid, Fundación Juan March, 1986.

[\[11\]](#) Expediente de Tibor de Nagy Gallery, caja 11, carpeta 2. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[\[12\]](#) La selección incluyó también *Cruz trazada sobre ocre* (1962) y *Shaped blanket* (1963), prestadas pero no expuestas. Esta última obra podría corresponder a la titulada *Papel doblado sobre gris*.

[\[13\]](#) La selección incluyó también dos dibujos más a tinta, prestados pero no expuestos.

[\[14\]](#) La selección incluyó también *Pisanella* (1963), prestada pero no expuesta.

[\[15\]](#) La selección incluyó también *Cuadro 176* (1962), prestado pero no expuesto.

[\[16\]](#) La selección incluyó también *Grazalema* (1965), prestado pero no expuesto.

[\[17\]](#) La selección incluyó también la carpeta de serigrafías *Las cuatro estaciones* (196), prestada pero no expuesta.

[\[18\]](#) La selección incluyó también un segundo ejemplar de *Head*, prestado pero no expuesto. La denominación de “Cabeza” dada a estas dos obras conduce a pensar en su serie de las *Interpretaciones al retrato*, sin embargo, por las dimensiones detalladas en otros documentos del expediente, así como por comentarios donde se señala que son pequeñas y ligeras, bien podrían tratarse de dos *Fajaditos*, serie de la que Serrano vendió diversos ejemplares en Estados Unidos.

[19] La selección incluyó también otra obra, no identificada mediante su título, que podría tratarse de *Comunidad de propietarios, departamentos y locales*, prestada pero no expuesta. Ambas pinturas forman parte de la colección de la Banca March, tras la adquisición realizada al coleccionista estadounidense. Queremos agradecer a Inés Vallejo, del Departamento de Exposiciones de la Fundación Juan March, la información aportada sobre la obra de Juana Francés en la colección Amos Cahan.

[20] Como en el caso de Juana Francés, la obra de Tàpies hoy es propiedad de la Fundación Juan March tras la adquisición de la colección de Amos Cahan.

[21] Así se detalla en un documento de la SRA fechado en abril de 1966, donde se indican los ingresos obtenidos por la venta de obras, donativos y compra de entradas durante la inauguración (1896 dólares) y los gastos (642,48 dólares). Archivo de la Spanish Refugee Aid, caja 161, carpeta 37. Tamiment Library and Robert F. Wagner Labor Archives (New York University). Desconocemos la causa de la diferencia entre esta cifra y la de 2500 dólares que John Bernard Myers comentó a Eusebio Sempere en una carta fechada el 17 de mayo de 1966. Expediente de Tibor de Nagy Gallery, caja 11, carpeta 2. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[22] La única referencia a la exposición se encontraba en la contraportada, donde se relacionaba el nombre de los artistas participantes, debiendo señalar que, a pesar de que no participaron, también se incluyó a Farreras y Zóbel.

XI Premio de expresión plástica de la UNED de Barbastro

Esta veterana convocatoria bienal cumple veintitrés años, auspiciada por la Fundación Ramón J. Sender y el Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Barbastro. En este período ha ido creando una muy estimable colección pública de ciento treinta y tres obras con definidos y actualizados contenidos en su conjunto. Aunque las convocatorias han acogido todos los soportes, la colección se ha ido configurando fundamentalmente con pintura y fotografía.

En este año 2019 fueron ochenta y tres las obras presentadas, de las que se seleccionaron veinticinco que figurarán en el catálogo –por primera vez *on line*– de la exposición que tendrá lugar en este próximo noviembre en la sala de la UNED de Barbastro. Como se señala en las bases, el primer premio tiene derecho a una exposición individual a lo largo del próximo año-curso, organizada por este centro.

Las dos obras premiadas en esta convocatoria han sido *Lugar geométrico en el cuadrado 8*, con el primer premio; un acrílico con pigmento de hierro e hilo de cobre sobre lienzo (195 x 150 cm), presentada por la veterana pintora de Zaragoza, Asunción Valet, licenciada en Bellas Artes por las universidades de Sevilla y Barcelona. El segundo recayó en el díptico *Crudo*, acrílico sobre tela y chapa de madera reutilizada (67 x 131 cm), del joven artista, docente en la Facultad de BB. AA. de la Complutense, el abulense Juan Antonio Gil.

Un doble contraste entre la edad de estos dos artistas y los títulos y contenido de ambas obras. Aunque los de la primera aluden expresamente a la geometría, es una

pintura de trazo y textura en el más puro registro de la abstracción lírica, mientras que el título *Crudo* nada tiene que ver con lo representado: se trata de una doble composición arquitectónica con dos edificios urbanos trabados por una imaginaria geometría ortogonal.

Como suele ser frecuente en las obras contemporáneas, los títulos elegidos por los autores suelen ser aleatorios, como este segundo en que el pintor incorporó a la composición esta palabra que aparecía estampada en el lienzo, pero que, a su juicio, le convenía para relacionar una doble arquitectura urbana del pasado, tomada de una tarjeta postal antigua de la ciudad de Soria que casualmente llamó la atención del pintor: el airoso chaflán de arquitectura racionalista compartiendo el mismo plano urbano con una casa de pisos, de informe y anodina imagen.

La pintura de Valet, realizada con dinámicos y a la vez delicados trazos pretende expresar la suavidad y el equilibrio entre el azar y la precisión, entre la levedad de la pintura y la incorporación de materiales metálicos presentados con su más ligera presencia física. Esta combinación de pintura y pigmentos metálicos la ha experimentado la autora también con fortuna sobre soportes de papel.

El profesor Gil Segovia ha ensayado en esta pintura, rotundamente figurativa, la recreación de una doble imagen arquitectónica en cada cara del tríptico (lienzo y madera) y, por tanto de texturas y efectos visuales diferentes, ensambladas por formas geométricas en perspectiva isométrica para unir dos tiempos arquitectónicos diferentes, como suelen cohabitar todavía en el urbanismo contemporáneo de cualquier ciudad.

Como en todas las convocatorias anteriores, los jurados han sido los responsables de las obras premiadas y, por consiguiente, del contenido estético de esta colección

barbastrense que, por la infrecuente veteranía de veintitrés años, la han hecho más meritoria si cabe, con magros presupuestos de ambas instituciones para esta promoción artística.

El jurado de este año estuvo formado por los vocales Carlos Mur, licenciado en Ciencias Matemáticas, director del Centro de la UNED y creador de los Premios, Teresa Luesma, técnico de Artes Plásticas de la Diputación de Huesca, aunque con larga experiencia en la creación y difusión del arte actual, pues fue directora del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca en sus años más brillantes e internacionales, el barbastrense Antonio Latorre, comisario *free lance* y perseverante asistente a ferias y eventos de arte actual, el zaragozano pintor abstracto lírico-gestual, Miguel Mainar, y como secretaria, la licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y Máster en Gestión Cultural por la de Barcelona, Clara Abós (sucesora de la malograda galerista María Jesús Buil que estuvo desde el principio en la gestión de estos premios) y como presidente el firmante de esta crónica.

Retratos que nos hacen mirar alrededor con otros ojos

He de empezar reconociendo que yo nunca había visitado el Espacio Visiones en la calle Mayoral de Zaragoza, así que ha sido para mí una sorpresa descubrir este local frente al Teatro del Mercado, donde la Fundación Rey Ardid lleva desde

2010 organizando actividades para integrar a través de las artes a las personas con discapacidad mental: no solo programan talleres e iniciativas dedicadas a este colectivo sino que también, para su mayor integración social, acogen muestras temporales de otras obras de arte ajenas que sirvan de conexión con la ciudad. Por eso, aunque sean comentados y festejados puertas adentro, la mayoría de los dibujos de Miriam Millán están expuestos hacia afuera, como en un escaparate, de manera que quienes pasamos por la calle nos encontremos con esos rostros tan meticulosamente dibujados, en los que todo el protagonismo se centra sobre todo en los ojos, cuya penetrante mirada nos enfoca e interpela. De ahí el título *In focus*, pues ese es el quid de esta exposición, que llama nuestra atención sobre las profundidades psíquicas de los retratados, personas corrientes desconocidas en casi todos los casos, aunque a veces se reconozca a algún famoso o haya al parecer algún familiar u otras personas cercanas a la autora. Es un logro que consiga hacernos parar y devolverles la mirada, pues casi todos los urbanitas caminamos con prisa y evitando el contacto visual con los demás ciudadanos, sobre todo si somos foráneos en un barrio como el Gancho/San Pablo. Mi enhorabuena a esta joven dibujante, de la que cabe esperar una carrera exitosa si continúa aunando maestría técnica y compromiso social; finalmente mi felicitación también al Espacio Visiones por su gran labor dentro y fuera de su sede, pues a la vez que usan el arte como instrumento para la mejora de las personas que allí acuden, dan visibilidad a las jóvenes promesas del arte en Zaragoza, y además colaboran en la mejora de uno de los distritos del casco viejo que va cobrando más vistoso semblante, gracias a esta y otras iniciativas artísticas.

Una relectura detalladísima de las últimas obras pintadas por Goya en España

El adjetivo “recuperado” en el título de este libro proclama la posición del autor sobre la pérdida de atribución a Goya de la autoría de *El Coloso* e incluso de las Pinturas Negras, parcialmente asignadas por algunos expertos a otros artistas y que, ciertamente, tal como se conservan hoy son en buena medida el resultado de la amplia intervención culminada en 1876 por Salvador Martínez Cubells, restaurador del Museo del Prado; pero Carlos Foradada las recupera en su estado anterior, a través de las fotos previas tomadas en 1874 por Jean Laurent, digitalizadas y tratadas por medios informáticos para mayor nitidez. Él recurre preferentemente a esas imágenes en blanco y negro en las páginas de esta monografía y ha pasado tantas horas escudriñándolas que hasta ha sido capaz de escribir todo un capítulo sobre la técnica y el procedimiento pictórico de Goya a partir de ampliaciones de esas antiguas fotos, analizando una a una las pinceladas. Se nota que el profesor Foradada es doctor en Bellas Artes, aunque parece que el haber realizado esos estudios en Valencia no le ha deparado ninguna simpatía por el valenciano Martínez Cubells, a quien no dedica ni una sola palabra amable, que las merecería, porque ante la inminente demolición de la Quinta del Sordo salvó las Pinturas Negras, trasladándolas a lienzos, cuando la técnica para hacerlo aún no estaba bien experimentada en España. Los retoques que añadió se deberían juzgar según los parámetros de aquella época y del criterio técnico de un profesional que no fue tan mal pintor, al menos en opinión de muchos que hemos pasado años de nuestra vida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, engalanada con meritorios depósitos del Prado como su cuadro *Guzmán el*

Bueno arrojando su daga en el cerco de Tarifa. ¿Hacía falta denigrarle tanto? ¿Era preciso alabar en cambio a Goya hasta el paroxismo? Cae así el autor en la misma exageración que Manuela Mena, cuando descatalogó *El Coloso* porque había partes pintadas según ella con poca corrección, a lo que Carlos Foradada ha respondido con largas explicaciones sobre su magistral perspectiva y toque pictórico, cuando hubiera bastado con admitir que, sobre todo tratándose de obras creadas para sí mismo, el fuendetodino tampoco se andaba con tantos remilgos. Bien lo prueba un detalle que siempre me ha llamado la atención en *Duelo a garrotazos*, donde el personaje que levanta en alto un bastón con su brazo derecho lo agarra en cambio con una mano izquierda, y eso no fue otro error de Martínez Cubells, pues aparece así en el fragmento de la foto de Laurent reproducido en la cubierta de este libro. Sesudos exégetas le encontrarán arcanos significados, en vez de reconocer que hasta los mayores genios cometan algún desliz. Tampoco estaría libre de fallos León Gil de Palacio, autor de la maqueta de la capital española conservada en el Museo Municipal de Historia de Madrid, en la que se ha identificado recientemente la parte correspondiente a la que fue la última morada española del pintor; yo creo que hay que tomarla como una evidencia pericial interesante pero no infalible, pues por más que el ingeniero pusiera todo su esmero en reproducir al detalle los monumentos y edificios madrileños más singulares, es de imaginar que dejaría en manos de ayudantes menos minuciosos las casitas comunes, así que el número y disposición de las ventanas en el modelo quizás no sea una pista incontestable sobre la exacta localización del comedor y gabinete de Goya en la quinta. Miguel Hervás León, gran experto en este tema, había ofrecido una reconstrucción de todo el conjunto arquitectónico con la que no concuerda del todo Foradada, quien no está de acuerdo en la situación de una escalera y sostiene que el salón superior estaría un poco desplazado respecto a la sala inferior, que según él tendría tres vanos –con lo cual ganaría luminosidad, mientras que verdaderamente se antoja demasiado oscura en la propuesta de

Hervás-. Pero hay muchas similitudes entre las ideas de ambos estudiosos, que también tienen en común su gran respeto a Nigel Glendinning, aunque rectifiquen un poco la disposición propuesta por el profesor inglés, pues con muy convincentes razonamientos uno y otro han demostrado que el *Saturno* estaba en la pared del comedor vecina al muro más largo ocupado por el *Aquelarre* y la *Judit* en el de al lado de *La Romería*. Para las otras pinturas Carlos sigue más fiel al mayoritariamente aceptado orden de colocación glendinniano; pero, como Laurent no tomó ninguna foto de conjunto nunca cesarán las diatribas sobre la disposición exacta de las obras, cuestión fundamental para quienes buscan demostrar un programa decorativo conjunto. También en ese libro se ofrece una interpretación iconológica global, más centrada en cuestiones socio-políticas que en los achaques y fantasmas personales de Goya, sin dejarlos de lado en el pormenorizado estudio iconográfico de cada pintura. Ya sabíamos que *Saturno* tenía un gran falo que el restaurador disimuló; pero también hizo más opaco el tul de seda negra que cubría/traslucía los pechos desnudos de la *Leocadia*. Ahora bien, el mayor cambio realizado por Martínez Cubells fue cubrir con opacas pinceladas los pies de los protagonistas de *Duelo a garrotazos*, lo que ha dado lugar a tantas interpretaciones sobre ese supuesto duelo a muerte entre dos personajes con las piernas clavadas en tierra... Quizá también tapó una flor en la solapa de uno de ellos y unos pajarillos sobrevolando sobre la cabeza de *El perro*, dos de los numerosos retoques revelados por Carlos Foradada que han levantado más polémica, porque en opinión de otros podrían ser manchas en las placas fotográficas o desperfectos murales. Habría que extraer allí muestras para microanálisis de manera que los técnicos del Prado confirmasen quien tiene razón y, de paso, deberían poder analizar el cuadro *Cabezas en un paisaje* (Colección particular, Nueva York) para saber hasta qué punto es una pista fiable sobre cómo era la pintura perdida que completaba el conjunto. Y quizá no sea la única pieza del puzzle que falta para una lectura completa, pues quien sabe si continuaban las pinturas murales de Goya más allá de los

marcos pintados y bajo el papel decorativo tan de gusto burgués, que probablemente mandarían colocar el hijo o el nieto de Goya, ansiosos por convertir lo que había sido una modesta casita de campo en una pretenciosa villa suburbana. Veo muchas vías de investigación abiertas, y eso es siempre una de las reacciones más positivas que uno puede experimentar tras la lectura de un buen libro. Mi sincera enhorabuena a Carlos Foradada.

La poética del exilio en la obra de Mona Hatoum: recursos y narrativas

Introducción

En la exposición *Turbulence* llevada a cabo entre el 7 de febrero y 18 de mayo de 2014 en Mathaf: Arab Museum of Modern Art (Doha, Katar), se plantea la noción de “turbulencia” como marco conceptual, donde se muestra por primera vez en un espacio expositivo en el mundo árabe un resumen de 30 años de trayectoria artística de Mona Hatoum. La exposición tomó su nombre de la obra *Turbulence*^[1] (2012) como pretexto para defender la idea de la dificultad de trazar un hilo conductor temático o formal de la obra de Hatoum.

Precisamente es en este punto donde reside la hipótesis de este estudio, creemos que, a pesar de esa turbulencia a la que hacen referencia los comisarios de esta exposición Sam Bardaouil y Till Fellrath, podemos clasificar dos períodos bien diferenciados en la trayectoria de la artista. El primero, a nuestro parecer, se sitúa temporalmente en el

periodo post-formación de Hatoum en The Slade School of Fine Art (Londres), entre principios y finales de los 80, concretamente hasta la materialización de la obra *Measures of Distance* (1988). A partir de este momento comienza un segundo período que consiste en el cambio sustancial en las estrategias narrativas de la artista, donde detectamos un distanciamiento de la conciencia de la condición de la otredad en pro de un discurso universal que parte de lo autobiográfico y de la condición del exilio para generar lecturas poéticas, abiertas para ofrecer múltiples interpretaciones.

Este cambio radical en el discurso de Hatoum también se manifiesta en la formalización estética de su trabajo. En los 80 su obra se caracterizó por el uso de la performance y el video como recursos narrativos, pero a partir de su primera exposición individual en 1989 en The Showroom de Londres su obra comienza por primera vez a tomar otros cauces de hacer e interactuar con el espectador. Aquí es donde observamos un giro hacia la escultura, el objeto tridimensional y la austereidad compositiva.

1. Contextos autobiográficos

Antes de comenzar a indagar en aspectos formales o conceptuales de la obra de Hatoum, consideramos imprescindible tener una visión previa de su biografía. Hatoum como artista tuvo que exiliarse al igual que muchos palestinos de los cuales podemos citar a sus compatriotas Edward Said, Mahmoud Darwish o la artista visual Emily Jacir entre otros. Hatoum nació en 1952 en una familia palestina exiliada en Líbano tras la creación del Estado de Israel y la expulsión masiva del pueblo palestino de 1948, lo que comúnmente se ha llamado "La Nakba" palestina ("catástrofe" en árabe). Después de años de residencia en Líbano, donde comenzaría sus primeros estudios de diseño gráfico entre 1970 y 1972, en 1975 Hatoum se traslada a Londres para una visita puntual. Durante este período comienza la Guerra Civil Libanesa, circunstancia que le obliga a establecer su residencia en Londres,

matriculándose primero en la Byam Shaw School of Art y más tarde en The Slade School of Fine Art con la esperanza de una posible vuelta a casa. Sin embargo, durante esta larga guerra que duró hasta 1990, Líbano sufre en 1982 otro conflicto, esta vez provocado por los ataques del Estado vecino, Israel, a los campamentos de refugiados palestinos situados en el sur de Líbano (Chouati y Muñoz del Amo, 2017). En referencia al impacto de este último conflicto, Said explica que “durante el verano de 1982 todos los palestinos se preguntaban qué necesidad no expresada llevó a Israel, tras haber desplazado a los palestinos en 1948, a expulsarlos continuamente de sus hogares y campos de refugiados en Líbano” (2013: 185).

Sin duda estas circunstancias marcaron decisivamente el trabajo de la artista, especialmente durante sus estudios universitarios y en los inicios de su Trayectoria artística. Cuando identificamos en el discurso de Hatoum una sensibilidad hacia “el contexto” que se materializa poniendo el foco en dos problemas: “el feminismo y la cuestión de la otredad”. En esta línea y a lo largo de los siguientes apartados, ilustraremos, en detalle, la visión de Hatoum hacia dichos aspectos durante su trayectoria artística.

2. Discursos y estrategias narrativas en los años 80

2.1. La vigilancia, el cuerpo como matriz de intervención

Después de ir a la universidad, que fue mi primer encuentro con una gran institución burocrática, me involucré en el análisis de las estructuras de poder, primero en relación con el feminismo, y luego en términos más amplios, como en la relación entre el Tercer Mundo y Occidente. Esto me llevó a realizar trabajos de performance de confrontación basados en problemas que fueron alimentados por la ira y una sensación de urgencia (Antoni, 1998).

Este fragmento pertenece a una declaración realizada por Hatoum en abril de 1998 en el marco de una conversación con la

artista Janine Antoni^[2]. En estas líneas, Hatoum hace referencia a obras como *Don't smile you're on camera*^[3] (1980), que fue llevada a cabo en respuesta al sistema de vigilancia instalado en Londres, una de las ciudades con más cámaras de videovigilancia (Hatoum, 2009).

En este caso, la performance consistía en filmar en directo, desplazándose con la cámara y captando las intimidades del público que se encontraba sentado en la sala de intervención. Hatoum buscaba, según explica “una imagen sexualizada” (Hatoum, 2009); tratando de invadir los espacios privados superponiendo las imágenes que grababa con otras imágenes de cuerpos desnudos. Esta obra sirvió como punto de partida para materializar una de sus videoinstalaciones más espectaculares, *Corps étranger*^[4], que se gestó como idea en 1980, pero se materializó en 1994 por un encargo del Centro Pompidou. En esta obra la filmación deja de rodar lo exterior para introducirse en lo interior, simulando las imágenes de los desnudos de *Don't smile you're on camera* pero esta vez llegando a una mayor profundidad introduciendo cámaras de uso quirúrgico en los cuerpos. El cuerpo en este caso se convierte en vulnerable, pero al mismo tiempo extraño cuando estamos en su interior, contradiciendo algunos cánones impuestos, sobre todo, para el cuerpo de la mujer (Hatoum, 2009).

De hecho, esa mirada particular, y un tanto visionaria que aboga por la necesidad deponer en tela de juicio las estructuras del poder, pretende desmontar aquellos límites impuestos por la retórica habitual de la subalternidad de la mujer que se plantea en el video *So Much I Want to Say*^[5] (1983). Esta pieza audiovisual, formalizada en Vancouver y visualizada en directo en Viena, se transmitió por satélite. En ella se proyectaban una serie de imágenes fijas, que cambiaban cada ocho segundos, mostrando la cara de la artista en primer plano con un par de manos masculinas que le tapan la

boca y le impiden hablar. Mientras tanto, su voz crea un bucle diciendo “So Much I Want to Say”.

2.2. La otredad

La otra faceta de Hatoum se manifiesta en su conciencia de la problemática de la otredad, que comienza a revelarse de manera evidente en *The Negotiating Table*^[6] (1983), donde la artista aparece acostada e inmóvil, envuelta en plástico y gasa, atada con una soga a sus pies y cubierta de sangre y entrañas. Dicha obra fue acompañada con un registro sonoro que recoge fragmentos de los discursos de líderes occidentales hablando sobre la paz. Naturalmente, es un claro manifiesto que indica que la obra surgió como reacción a los ataques de 1982 de Israel a los campamentos de refugiados palestinos en Líbano y haciendo referencia a la pasividad de los políticos occidentales ante estos actos (Masters, 2008).

En línea con la obra anterior, en 1985, en respuesta a una serie de disturbios raciales contra las comunidades afrocaribeñas Hatoum llevó a cabo *Road Works*, una performance que consistía en caminar descalza en un barrio de Brixton de mayoría inmigrante durante una hora, arrastrando unas pesadas botas atadas a los tobillos que se asemejaban a las llevadas por la Policía Metropolitana o a las de las pandillas de Skinheads que también participaban en los disturbios.

Apoyándonos en estos dos ejemplos que acabamos de exponer, hallamos un trabajo narrativo con cierta linealidad con los acontecimientos, característica que será remplazada por la artista a través de lo formal y lo estético, donde su trabajo “se convirtió en un sistema más abierto” (Antoni, 1998).

Estas primeras obras de carácter performativo surgían, como afirma la artista, de su condición de ciudadana no occidental que inicia su carrera artística “en los márgenes del mundo del

arte" (Antoni, 1998), donde se mantiene aún la visión de dominación que no permite el reconocimiento de las capacidades del "Otro." Según Peter Weibel el Otro ha sido siempre una entidad subordinada y por lo tanto resulta complejo para Occidente aceptar argumentos que pongan en tela de juicio su narrativa histórica (2017: 9-22), una crítica que hoy en diáplantea Stéphane Eliard en su ensayo *L'art contemporain au Burkina Faso* (2002), diciendo:

(...) encontramos artículos sobre éste o aquel artista en particular o sobre el arte contemporáneo en África de una manera más general, estos textos analizan menos las condiciones de producción de las obras que sus condiciones de recepción por Occidente. Todo sucede como si en las obras mismas hubiera poco que decir. La tentación de evitar la otredad es fuerte, para una cierta crítica, al relegar estas obras en categorías que no dependen de ella (artesanías, art brut, arte aeroportuario (2002:11).

Es menester recordar también los aspectos introspectivos relacionados con la experiencia vital de la artista. El trabajo de esta etapa ha sido, tal y como explica la artista, fruto de su frustración e impotencia frente al poder, tal como afirma la artista al declarar que:

Con las primeras performances me vi a mí misma como una persona marginal interviniendo desde dentro de los márgenes del mundo del arte, y parecía lógico utilizar la performance como una crítica de lo establecido (Antoni, 1998).

2. 3. El porqué de la performance como acción espontánea

A partir de una entrevista publicada en *Artspace* (2016), llegamos a comprender que el salto a la escultura era inevitable. En ella, Hatoum afirma que hubo intentos de un acercamiento a dicha disciplina durante su periodo de

formación. Sin embargo, se frustraron a causa de la burocracia que existía en The Slade School of Fine Art:

Llegar a la performance fue un proceso bastante gradual y el resultado de una serie de coincidencias. Cuando estaba en The Slade, después de Byam Shaw, la experimentación que estaba haciendo era bastante peligrosa. Estaba usando 240 voltios de electricidad pasando a través de un "circuito" de objetos metálicos domésticos; o una corriente eléctrica que atraviesa el agua para conectar electrodos para encender una bombilla de forma intermitente. No pude realizar estos trabajos sin obtener el permiso de los oficiales de seguridad y los bomberos, y muy rápidamente me cansé de toda la burocracia (Artspace Editors, 2016).

Estos obstáculos que impedían a Hatoum desarrollar sus obras escultóricas en el inicio de su carrera artística le llevaron a escoger la performance como herramienta de creación, donde se observa de forma evidente la influencia de su profesor Stuart Brisley. De hecho, encontramos similitudes entre los trabajos de ambos artistas. Ejemplo de ello son las acciones performativas *And for today... nothing*^[7] (1972) de Brisley y *Under Siege*^[8] (1982) de Hatoum. En la primera obra Brisley se sumerge en un baño de agua negra, rodeado de despojos podridos con gusanos que eclosionan dentro, mientras en la segunda Hatoum se introduce en una caja alta y transparente en la que se encierra cubierta de arcilla y manchadas paredes mientras lucha por levantarse y moverse alrededor de este reducido espacio.

Como resultado del análisis de ambos trabajos, se podría afirmar que tanto una idea como la otra representan estrategias narrativas que abogan por tener un margen de experimentación sin forzar una teatralización de la performance como actividad artística premeditada.

2.4. Measures of Distance

Cabe destacar que antes del salto a la escultura existe un periodo de transición en la trayectoria de Hatoum que comienza a partir de su vídeo *Measures of Distance*^[9] (1988). Probablemente es la obra más narrativa y autobiográfica de toda la producción de la artista. *Measures of Distance* es un diálogo sincero entre la artista y su madre. Esta última se presentaba desnuda tras una cortina, donde Hatoum había reescrito las cartas que recibía de ella desde Beirut. Mientras su madre narraba aspectos ligados a su intimidad sexual, Hatoum leía las cartas en inglés, generando de tal modo una banda sonora entre las conversaciones que tenía con su madre (en árabe) y la lectura de las cartas en la lengua de su país del exilio (Reino Unido).

En esta obra la artista pretendía contradecir la identidad fija sobre las mujeres musulmanas y las madres árabes representadas a menudo como pasivas y carentes de instinto sexual. Sin embargo, a nivel visual este trabajo se estructuró en capas que implican la dualidad de la característica de la proximidad y el distanciamiento al mismo tiempo. En opinión de Hatoum, los grandes planos de la intimidad muestran la proximidad mientras la distancia se manifiesta a partir de las letras escritas en árabe, que de una manera paradójica pueden ser vistas por el espectador en primer plano, pero también sirven para distanciar la proximidad y esconder el cuerpo desnudo de su madre (Hatoum, 2009).

La unión entre el arte y la vida que presenta *Measures of Distance*, implicó para Hatoum dos aspectos importantes: Primero, el comienzo de una nueva estrategia basada en profundizar en la desestabilidad emocional que implica la experiencia del desarraigado y en segundo lugar, tras el esfuerzo emocional que conllevó *Measures of Distance*, era necesario realizar un cambio en cuanto al modo con el cual la

obra de Hatoum se dirigía hacia el espectador. Es decir, adoptar un lenguaje distanciado de la linealidad de los hechos, dando el salto a la manipulación física y al objeto tridimensional.

3. El salto a lo escultórico

Se ha de tener en consideración que, aunque es evidente la ruptura formal y conceptual entre la primera y la segunda etapa de la obra de la artista objeto de estudio, existe una coherencia y cohesión entre los inicios y su trabajo escultórico e instalativo. Concretamente dicha coherencia y cohesión se encuentran en el lenguaje de “lo desagradable y lo grotesco” empleado por la artista, que se manifiesta tanto en sus obras performativas como en las escultóricas (Said, 2011: 233- 236). En este sentido cabe aquí realizar una comparativa entre la performance *Variation on Discord and Divisions*^[10]

(1984) y la instalación *The Light at the End*^[11] (1989). En la primera, Hatoum aparece con una máscara opaca, arrastrándose entre las filas de espectadores para llegar al espacio de intervención. Luego realiza una serie de acciones que culminan cuando Hatoum saca riñones crudos de debajo de su ropa, los corta y los ofrece al público. Algo similar sucede en *The Light at the End*, al situar a los espectadores en la dicotomía de la repulsión y la atracción. El título “La luz al final” y el aspecto minimalista de la instalación sugieren confianza y belleza. Desde esta óptica y, si nos situamos a una distancia lejana, solo vemos una obra instalativa en un espacio triangular en la parte posterior de la galería como una habitación vacía y oscura y pintada de rojo en la que solo se ve una simple cuadrícula rectangular incrustada en la pared del espacio expositivo. A unos tres metros de distancia de la esquina más alejada vemos cinco barras verticales de color naranja brillante y un solo accesorio tenue en el techo que arroja dos siniestras alas de luz a cada lado de la rejilla.

No obstante, dicha apariencia agradable esconde tras ella una situación amenazadora que pone en peligro físicamente a los espectadores. A medida que el espectador se acerca a la obra se da cuenta de que lo que parecía bello se convierte en algo caliente y sofocante, y que el calor aumenta a medida que se aproxima a la obra. No hay nada que le impida caminar hasta la cuadrícula y tocarla, pero el hecho de hacerlo supondría un posible daño físico, ya que las barras no están pintadas como aparentan desde la distancia, sino que son metáles al rojo vivo que consiguen llegar a esa temperatura al estar conectados a la red eléctrica.

Es obvio que la atracción en la obra de Hatoum seduce al espectador y aplica la paradoja “del fasma” de Didi- Huberman donde “lo que parece se entrega a algo parecido a una disimulación (...) del infierno del mundo visible” (2015:17). “El fasma” según Didi-Huberman es “un mundo visual que se burla de nosotros y entonces nos convierte en la presa, rozamos el terror” (2015: 19). En este estado de incertidumbre y terror comienza la obsesión de la apariencia reconocible y es allí concretamente donde reside el sentimiento compartido de la incertidumbre del exilio. También esa incertidumbre supone distanciarse y dejarse llevar para poder sentir, imaginar y tener una visión flotante.

3.1. Del mensaje lineal a lo circular

Según Said un elemento característico de los artistas exiliados, y concretamente de aquellos que experimentan el exilio individual, es la presencia de la metáfora y la visión flotante construida sobre “lo bello y lo desagradable.” (2013: 191).

Los artistas en el exilio son decididamente desagradables y su abstención se insinúa incluso en sus exaltadas obras. La perspectiva de Dante en la Divina comedia es tremadamente

poderosa por su universalidad y detalle, pero hasta la beatífica paz que se alcanza en el Paraíso presenta rasgos de su afán de venganza y la severidad del juicio personificado en el infierno. ¿Quién sino un exiliado como Dante, desterrado de Florencia, pensaría la eternidad como lugar donde ajustar cuentas pendientes? (2013: 190).

En este sentido, Said coincide con la evolución conceptual de Hatoum, que insiste en salir del lenguaje activista para dirigirse hacia lo poético. En *Light Sentence*^[12] (1992), vemos precisamente esa apertura del lenguaje que requiere de participación por parte del espectador, donde la artista no cuenta absolutamente nada determinado, sino que comparte la experiencia traumática del exilio, generando experiencias variopintas a través del movimiento de la bombilla que hace que las sombras de los casilleros de malla de alambre estén en movimiento perpetuo, lo que crea una sensación muy inquietante para el espectador. Cuando este último se introduce en el espacio, tiene la impresión de que toda la habitación se balancea y que el suelo se mueve bajo sus pies: “Este es un entorno en constante cambio: sin un solo punto de vista, sin un marco de referencia sólido (...)” (Antoni, 1998).

Por otro lado, aunque podemos tomar como referencia la experiencia biográfica de Hatoum, su obra nos invita a abandonar los prejuicios y las etiquetas preestablecidas como grandes verdades de una artista palestina o libanesa exiliada en Londres.

Ahora que he pasado la mitad de mi vida viviendo en Occidente, así que cuando hablo de obras como Light Sentence, Quarters y Current Disturbance como una referencia a algún tipo de violencia institucional, estoy hablando de encontrar estructuras arquitectónicas e institucionales en las ciudades occidentales, relacionadas con la reglamentación de las personas, su fijación en el espacio y su vigilancia. Lo que estoy tratando de decir

aquí es que las preocupaciones en mi trabajo son tanto sobre los hechos de mis orígenes como sobre una reflexión o una visión de las estructuras institucionales y de poder en occidente en las que me he encontrado conviviendo durante los últimos 20 años. (Antoni, 1998).

Basándonos en el análisis anterior, podríamos afirmar que existe un salto evolutivo en la obra de Hatoum en cuanto a su comprensión de la diferenciación entre el exilio como aislamiento que resiste a todos los esfuerzos de mejora y aculturación, y el exilio que cultiva la subjetividad escrupulosa que formula el filósofo judío alemán Theodor Adorno en *Reflexiones desde la vida dañada*, donde Adorno:

(...) sostenía que todo lo que uno dice o piensa, así como todo objeto que uno posee, es en última instancia una mera mercancía. (...). La misión intelectual del exiliado es rechazar este estado de cosas, es contemplar la realidad a partir del desapego del exilio con discrepancias con las ideas cerradas (Said, 2013: 192-193).

3.2. La seducción del espectador

Como hemos podido comprobar, en las obras de Hatoum realizadas a partir de 1989, el mensaje se transmite a través de la seducción del espectador y mediante el recurso de la ficción. Esto quiere decir que la estrategia narrativa de Hatoum se distancia de esa forma de crear narrativas que representan la realidad de manera descriptiva (Said, 2013) y que no producen placer en el espectador. (Barther, 1982)

Para alcanzar ese placer poético, según Barther, es necesario que el artista “busque al lector (que lo rastree) sin saber dónde está” con el fin de generar “la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una improvisación de goce: que las cartas no estén echadas, sino que haya juego todavía” (1982: 8). La visión de Barther, en este caso, está dirigida más

especifican a la escritura literaria, aunque podría aplicarse a la obra de Hatoum, ya que la obra parte del mismo principio que es “no reproducir lo real.” Dicho de otro modo, Hatoum proporciona un arte relacional donde el espectador no es un elemento ajeno a la elaboración del discurso y del dispositivo artístico, sino que forma parte de él y que sin su existencia la obra de arte queda incompleta y vacía.

Para conseguir esa comunicación con el espectador, Hatoum cuestiona las nociones de pertenencia y memoria colectiva, manteniendo una investigación continua sobre la expansión de las cualidades formales y materiales de la expresión artística, desmontando así el argumento de la idea del mensaje de denuncia política esperado del artista e intelectual del Sur al que hace referencia diciendo:

(...) si vienes de un entorno en conflicto, a menudo existe la expectativa de que tu trabajo de alguna manera articule la lucha o represente la voz de la gente. Esa es una tarea difícil en realidad. Me encuentro a menudo queriendo contradecir esas expectativas (Antoni, 1998).

3.3. Reducción y alteración, más allá del texto

La interacción con el espectador en la obra escultórica de Hatoum se materializa a través de dos conceptos: la reducción y la alteración:

En lo referente a la reducción en la obra de Hatoum, esta cualidad está relacionada con la sutileza a la hora de componer sus instalaciones y elegir sus materiales para intervenir en objetos cotidianos con el fin de ofrecer una mirada exterior agradable que esconde tras ella un mundo desordenado y caótico que busca absorber al espectador y situarle en un estado de inestabilidad. En este sentido, Hatoum se desmarca del minimalismo porque según ella “los objetos mínimos no son autorreferenciales” (Antoni, 1998).

Por otro lado, y en lo concerniente a la segunda cualidad y que se refiere a la alteración, se puede afirmar que lo alterado de la obra de Hatoum se presenta en el hecho de modificar la función originaria de los objetos cotidianos representados, donde las formas pueden verse como abstractas estructuras estéticas, pero también pueden ser reconocidas como jaulas, armarios, sillas, camas, jabón, pelos, platos, etc.

Un ejemplo que resume esta relación binaria de lo alterado y lo reductivo es la instalación *Interior Landscape*. (2008). En ella vemos una relación horizontal e indivisible entre la reducción y la alteración. La reducción se manifiesta en una serie de cambios minúsculos en la estructura de una cama de hierro, mientras la alteración consiste en transformar la base de esta cama en un soporte cortante, usando alambre de púas e instalando encima del mismo una almohada suave, en la cual la artista vuelve a la estrategia de lo reductivo al dibujar con su pelo el mapa histórico de Palestina como si estuviera respondiendo a su sueño como exiliada que ha tenido que abandonar su patria de origen.

Mediante estas dos estrategias complementarias la artista nos proporciona un lenguaje potente que no requiere explicaciones teóricas, ya que según ella:

No existe una interpretación única, por lo que siempre me resulta problemático cuando los museos y galerías quieren colocar un texto explicativo en la pared. Fija el significado y limita la lectura de la obra y no permite al espectador tener esta interpretación imaginativa (Antoni, 998).

El espectador al ver *Interior Landscape* se da cuenta en seguida de que todos los objetos que forman parte del espacio han abandonado su naturaleza y no cumplen su función. La habitación se presenta como un espacio lleno de conflictos e incertidumbres. Ningún mueble de los que conforman el espacio

cumple su funcionalidad: una cama sin colchón con una base de alambre de púas, una mesa rota, una bolsa construida con recortes de papel y una perchero con la forma del mapa de Palestina. Todas las piezas que forman la instalación producen en el espectador una sensación de desolación que recuerda a la afirmación de Wallace Steven, de que el exilio:

es una mente invernal en la que el pathos del verano y el otoño, en igual medida que el potencial de la primavera, se encuentran próximos, pero son inalcanzables. Quizá esta sea otra forma de decir que una vida de exilio transcurre de acuerdo con un calendario diferente, y es menos estacional y está menos asentada que la vida en casa (Said, 2013: 195).

La alteración, por lo tanto, en la obra de Hatoum no solo se manifiesta a través de la modificación de los objetos de uso cotidiano como ya hacían los artistas surrealistas, sino en convertir estos objetos en elementos agresivos y en ocasiones exagerar sus dimensiones para enfatizar aún más la amenaza y mantener al espectador en un estado de inestabilidad como

podemos observar en *Grande broyeuse*^[13] (2000), donde la artista amplía la escala para crear una realidad alternativa donde lo doméstico se vuelve irreconocible. La obra consiste en una representación magnificada de una picadora para carne o verduras a gran escala, una estructura que se eleva sobre los espectadores. Hatoum en *Grande broyeuse* amplía la escala de este utensilio 17 veces respecto a su tamaño original para que el espectador se encuentre en un estado de vulnerabilidad ante un objeto de uso cotidiano que al alterar sus dimensiones corta y amenaza como si fuera un gran escorpión preparado para atacar (Mikdadi, 2008: 46).

3.4. El surrealismo

La poética del exilio en la obra escultórica de Hatoum no solo se presenta en lo bello, lo desagradable, lo reductivo y/o lo alterado sino también en su humor surrealista. A través del humor Hatoum, pese a la seriedad de los temas desarrollados en sus trabajos, es capaz de abrir una puerta hacia una comprensión renovada de la existencia humana ante la incertidumbre sentida al enfrentarse a verdades que han sido defendidas a lo largo de la historia como absolutas (Ohlin, 2008). En la obra instalativa *Jardin Public* (1993) se transmite ese humor negro, mediante el juego etimológico de las palabras "público" y "público" que provienen de la misma raíz (Antoni, 1998).

Desde otra óptica y a nivel formal, la obra consiste en una silla de hierro forjado similar a las que podemos encontrar en cualquier "jardín público francés", cuyo significado se enfatiza a través del gesto de colocar en el centro del asiento vello público en forma triangular como si "fuera hierba que crece en los agujeros" (Antoni, 1998). Esta visión surrealista que recuerda particularmente a la obra del pintor René Magritte, se percibe en la mayor parte del trabajo escultórico de Hatoum, no solo a nivel formal sino también en lo simbólico.

3.5. Lo simbólico

El trabajo de Hatoum no realiza asociaciones azarosas entre los objetos o los artefactos que utiliza para construir sus obras instalativas, puesto que cada material o composición aporta un significado ligado a su experiencia vital.

En *Present Tense* (1996) se presenta precisamente esta idea sobre la que estamos profundizando a través de un trazado cartográfico del mapa palestino acordado en Oslo en 1993 entre el gobierno israelí y las autoridades palestinas. Este trazado se materializa mediante cuentas de vidrio de color rojo que la

artista incrusta en 2.200 bloques cuadrados de jabón que procede de Nablus, un tipo de jabón producido en Palestina, fabricado a base de aceite de oliva puro. Esta obra a nuestro juicio representa un prototipo que podría ayudar a aproximarnos a la complejidad de la obra de Hatoum, sabiendo de antemano que gran parte de los significantes de sus obras tridimensionales se cimientan en múltiples capas de significado que invitan al espectador a salir de su pasividad. La primera capa de *Present Tense*, a nuestro juicio, se manifiesta en el hecho de cartografiar el territorio, como explica la historiadora argelina Zahia Rahmani en el catálogo de la exposición *Made in Algérie* (2016), siempre ha sido usado para hacer la guerra. Esta visión de Rahmani se encuentra conectada con el contexto en el cual se genera la obra de Hatoum y a su biografía. La segunda capa se podría definir en la elección del material con el cual se dibuja el mapa, un elemento de carácter religioso como son las cuentas de vidrio, que podría referirse a la particularidad de Palestina como la tierra de las tres religiones del libro. La tercera capa sería el color rojo de las cuentas de vidrio que nos remite al uso paradójico que se hace de la religión en este área del mundo como argumento para derramar sangre. La cuarta capa es la del uso del jabón como soporte que se divide a su vez en dos aspectos. En primer lugar, las características físicas del jabón, un material soluble y frágil, al igual que el mapa palestino, que se encuentra en constantes cambios, y por último la procedencia del jabón de Nablus, una industria que se encuentra ligada al aceite de oliva, una sustancia procedente del árbol que representa el símbolo de resistencia del pueblo palestino (Darwish, 1993).

Mediante el ejemplo de esta obra nos damos cuenta de que existe una recuperación de elementos simbólicos empleados en los inicios de la artista y particularmente cuando estos hacen referencia a sustancias que proceden del cuerpo como la sangre, que encontramos en *The Negotiating Table*, cuando Hatoum aparece envuelta en una bolsa manchada de sangre encima

de una mesa. Otro ejemplo de obras, en esta misma línea, es *Deep Throat* (1996) y que consiste en una reactualización de *Corps étranger* transformando aquellas imágenes sacadas del interior del cuerpo de la artista en un objeto comestible con el propósito de desmontar la mirada masculinizada y superficial que intenta objetivizar el cuerpo femenino.

Conclusión

Como posibles conclusiones, podríamos afirmar que, efectivamente, existen dos períodos bien diferenciados en el recorrido artístico de Mona Hatoum que se manifiestan tanto en el cambio de la videoperformance a la escultura como a nivel estético y conceptual.

Asimismo, cabe destacar que en los inicios de Hatoum se denota una clara influencia de su periodo de estudios en The Slade School of Fine Art de Londres, particularmente en la visión de la performance como acción espontánea. En efecto, dicha espontaneidad a la que hacemos referencia se encuentra conectada con la sensibilidad ante los acontecimientos políticos y la conciencia de la condición de mujer artista procedente de un contexto no occidental en perpetuo estado de conflicto. Por lo tanto, se podría decir que la performance en este periodo era más bien una respuesta directa con cierta inclinación al carácter activista político, cuestión que encerraba el trabajo de la artista en categorías determinadas y afirmaba, aún más su diferencia como artista palestina exiliada, consecuencia que le lleva a reflexionar sobre el modo de generar el mensaje y de interactuar con el espectador.

Concretamente en este periodo intermedio reside la relevancia de su obra *Measures of Distance* que se convirtió en el fin de su trabajo performativo y audiovisual y el inicio de su producción escultórica e instalativa.

Sin embargo, este salto a lo tridimensional no significa una

ruptura radical como hemos afirmado en la hipótesis de este estudio, puesto que hemos podido detectar y demostrar que se mantuvieron algunos rasgos característicos de sus inicios como el uso de lo desagradable y lo grotesco como recurso de interacción con el espectador. En la segunda etapa, en vez de mantener al espectador pasivo como sucedía en *Variation on Discord and Divisions* o *Don't smile you're on camera*, en el caso de la obra escultórica, es el espectador quien tiene que tomar la iniciativa de formar parte de la obra.

Por lo tanto, y desde la óptica del análisis detallado de la artista, se puede comprobar que estamos ante unos recursos estéticos y conceptuales que parten de la dualidad entre lo bello y lo desagradable. En este sentido, lo bello en la obra de Hatoum se encuentra en consonancia con lo reductivo a través del aspecto atractivo que se percibe desde la distancia. En otras palabras, esa austeridad que transmite la obra escultórica e instalativa de Hatoum es un espejismo que nos lleva a "lo desagradable", que pretende situar al espectador frente a una realidad opresiva que amenaza y le convierte en un sujeto vulnerable. Para conseguir este propósito, Hatoum altera la función originaria de los objetos cotidianos como recurso de interacción con el espectador. Dicha estrategia, como explica la artista, proviene del surrealismo, especialmente en cuanto al uso del humor como incentivo de entrada que permite interrogar aquellas ideas sólidas en las cuales argumentamos nuestros comportamientos (religiosas, culturales, ideológicas, etc). Es decir, mediante la ficción como un vehículo que traslada la obra hacia el espectador a través de la seducción, de contar y no contar nada concreto y de dejar que los significantes fluyan a través de experiencias variadas, sin forzar una dirección concreta del mensaje. Como afirma la artista en "los inicios trataba de dar muchas vueltas a las cosas y que a medida que iba haciendo mayor, genero las obras y luego trata de buscar el significado" (Antoni, 1998); volviendo a esa espontaneidad que le llevó a desarrollar obras tan rompedoras como *Road Works*.

Para cerrar este último apartado y como se ha podido constatar, podríamos decir que este trabajo representa solo unas pinceladas sobre la obra de una artista de especial interés y complejidad, tanto en los significantes que representan sus obras como en los modos con los cuales comunica su experiencia de desolación y perdida con el espectador, sin que ello se convierta en una descripción autorreferencial. Se trata por tanto de mensajes incrustados y construidos a través de múltiples capas que requieren mayor profundidad como hemos podido ver en el uso que hace de la materia como referencia simbólica.

^[1] Enlace:

<https://www.maxhetzler.com/exhibitions/mona-hatoum-shift-catalogue-2012/zoom-w/4>

^[2] En este diálogo que realizó Mona Hatoum en abril de 1998 con la artista Janine Antoni publicado en la revista Bomb, nº 63, habla de su obra de manera más cercana, ya que no se trataba de una entrevista habitual, sino de un diálogo entre dos artistas que comparten puntos de vista y que incluso compartieron espacios de exposición en diciembre de 1994 en el Museo Reina Sofía de Madrid.

^[3] Enlace:

<https://pulitzerarts.org/program/screening-of-films-by-mona-hatoum/mona-hatoum-dont-smile-youre-on-camera-1980/>

^[4] Enlace:

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdj4RE/reaB5y>

^[5] Enlace <https://vimeo.com/262094223>

^[6] Enlace: <https://vimeo.com/217220004>

^[7] Enlace: <https://vimeo.com/15627672>

^[8] Enlace:
<http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=65&wid=291&e=t&v=&a=&t=de>

^[9] Enlace: <https://www.dailymotion.com/video/x31gw4>

^[10] Enlace: <https://vimeo.com/243377299>

^[11] Enlace:
<https://www.artscouncilcollection.org.uk/artwork/light-end>

^[12] Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=7coVEysw2Eo>

^[13] Enlace: <http://search.it.online.fr/BIGart/?p=84>