

# *El pájaro de Benín*

nº 4 diciembre 2018

Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

# *El pájaro de Benín*

---

Número 4 | Sevilla | Diciembre 2018

## **Portada:**

Ana Barriga. Oro y polvo.

## **DIRECTOR**

Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

## **SECRETARIO**

Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

José Ignacio Hernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Juan Ramón Cirici. Universidad de Cádiz.

Juan Jesús López Guadalupe. Universidad de Granada.

Alejandro Cañestro Donoso. Universidad de Alicante.

Juan Antonio Sánchez López. Universidad de Málaga.

César Rina Simón. Universidad de Extremadura.

Teodoro Falcón Márquez. Universidad de Sevilla.

Juan Bosco Díaz Urmeneta. Universidad de Sevilla.

Fernando Martín Martín. Universidad de Sevilla.

Javier Navarro Luna. Universidad de Sevilla.

Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Joaquín Álvarez Cruz. Universidad de Sevilla.

Francisco Ros González. Universidad de Sevilla.

Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.

Alicia Iglesias Cumplido. Universidad de Sevilla.

José Manuel Báñez Simón. Universidad de Sevilla.

José González Ruiz. Universidad de Sevilla.

## **SOBRE LA REVISTA**

El Pájaro de Benín. Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas es una revista científica, fundada en 2017 por el Grupo de Trabajo del mismo nombre alojado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte Contemporáneo, tanto en sus manifestaciones internacionales como a las aportaciones de los distintos contextos andaluces y nacionales. Va dirigida a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, y a los profesionales del Arte en todas sus facetas, desde el ámbito histórico hasta los planteamientos teóricos y estéticos. Su periodicidad es semestral, publicándose artículos inéditos previamente evaluados mediante el sistema de pares ciegos.

## **DISEÑO Y MAQUETACIÓN**

Huaxia Liu. Universidad Pablo de Olavide.

ISSN: 2530-9536

Facultad de Geografía e Historia.

Universidad de Sevilla.

[elpajarodebenin@gmail.com](mailto:elpajarodebenin@gmail.com)

© Todos los derechos pertenecen a sus autores.

# Contenido

Ana Barriga, la pintura como re dimensión del objeto.

Andrés Luque Teruel 4-22

Arquitectura e inteligencia emocional en el pensamiento de Juhani Pallasmaa.

José Luis Crespo Fajardo 24-37

Principales deterioros en el estado de conservación de los archivos fotográficos.

Huaxia Liu 38-47

Suecia, toros y cubistas. Dos dibujos cubistas del Moderna Museet de Estocolmo: Blanchard y Lipchitz.

José Miguel Tur 48-57

La juventud perdida. La expresión y el simbolismo en la obra de Elena Juno.

José González Ruiz 58-70

La evolución plástica en una serie pictórica: La Sociedad Líquida en Joaquín González Quino.

José Manuel Báñez Simón 72-81

Apuntes sobre la obra de Torsten Jovinge en Sevilla

Alicia Iglesias Cumplido 82-95

Fundamentos teóricos de la abstracción en las primeras vanguardias artísticas, los casos previos de Monet, Matisse y Picasso.

Lucía Olozábal 96-123

Las Pintura de Vanguardia para los Ballets Rusos

Claudia Robles 124-162

El VIH/SIDA bajo la mirada en el Arte

Rubén Mariscal 164-205



Ana Barriga. En algo hay que creer.

# Ana Barriga, la pintura como re dimensión del objeto

Andrés Luque Teruel

**Resumen:** El artículo plantea el inicio de la carrera artística de una joven pintora, Ana Barriga, cuya actividad en Sevilla, comprendida entre 2010 y 2017, supuso la revelación de un método muy personal, con el que los logros plásticos y el alcance de la carga de sentido quedaron en perfecto equilibrio. La continuidad de su carrera en Madrid, y con ello la amplitud de sus éxitos, la confirman como uno de los más firmes valores de la pintura española actual. Aquí se recogen sus principales datos biográficos; el perfil de su actividad; sus explicaciones sobre los fundamentos de su pintura; las opiniones de historiadores y teóricos del Arte; y un análisis formal que permite establecer sus claves creativas.

**Palabras claves:** Ana Barriga, Birimbao, Bodegones, Vanguardias, Pintura.

**Abstract:** This article is about the artistic work initiate about the young painter Ana Barriga, activate in Seville in 2010-2017. Her paintings contribute with a personal system, in perfect harmony of the artistic commerce and the allegoric signify. The continuity of her artistic working and her optimum success in Madrid confirm the important value also present Spanish painting. Here be the principals biographic facts and her explanation about her foundation painting, and too the historian and theoretic of Art opinions, and an artistic analysis for elucidate her creative arguments.

**Keywords:** Ana Barriga, Birimbao, Still Life, Avant Garde, Painting.

La pintura de Ana Barriga en los últimos siete años en Sevilla ha supuesto la confirmación de un método propio que ella misma desvela con naturalidad y ha determinado resultados plásticos coherentes, muy personales, con los que ha obtenido el reconocimiento unánime de la crítica especializada y los pintores más acreditados y avanzados de la ciudad.

## I APUNTES SOBRE SU FORMACIÓN Y TRAYECTORIA.

Ana Barriga Oliva nació en Jerez de la Frontera en 1984, y pasó su infancia en la barriada de Cuartillos, núcleo con unos cuatro mil habitantes y un ambiente semi rural ajeno por completo al mundo del Arte<sup>1</sup>. En esa ciudad inició su formación como Técnico Medio en Ebanistería Artística, en 2002-05; especialidad que completó como Técnico Superior en Diseño Mobiliario, en Cádiz, en 2005-08. Su traslado a Sevilla fue decisivo para la reorientación artística que la convirtió en una de las grandes realidades de la pintura actual. Primero derivando su formación hacia los estudios como Técnico Superior en Artes Aplicadas a la Piedra, en 2009; y a continuación con el grado en la especialidad de pintura en la Facultad de Bellas Artes, en 2010-14. Como culminación de esa amplia formación, realizó el Máster en Idea y Producción de la misma facultad en 2014-15. Ella misma proporcionó estos datos en un dossier para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo<sup>2</sup>.

Muy pronto destacó por su facilidad para la composición y las soluciones técnicas avanzadas y directas, por lo que fue elegida en representación de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla para participar en la tercera edición de la Muestra Internacional de Arte Universitario IKAS-ART, celebrada en el Bilbao Exhibition Center y Barakaldo, en 2011.

Los reconocimientos fueron inmediatos y unánimes, y su obra fue premiada hasta en dieciséis ocasiones en menos de una década. En ese tiempo consiguió el Tercer Premio en el XIII Certamen de Pintura Grúas Lozano, en 2011; Segundo Premio en el XVI Certamen Expresión Joven, en Jerez de la Frontera, en 2011; Primer Accésit en el VIII octavo Premio de Pintura del Club de Arte Paul Ricard de Sevilla, en 2011; Premio del Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera, en 2011; Beca Iniciarte Panel de Control. Pintura Fragmentada, en 2013; Premio compra de obra en el Certamen de Artes Plásticas Universidad de Sevilla, CICUS, en 2013; Primer Accésit en el LXVI Premio Nacional de Pintura José Arpa, Ayuntamiento de Carmona, en 2013; Beca de Colaboración en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, en 2014; Premio compra de obra en la XVI Muestra de Arte Contemporáneo D Memcía, Córdoba, en 2014; Premio compra de obra en el Certamen Nacional de Pintura UNIA, Huelva, en 2014; Premio compra de obra en el Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera, en 2014 y 2015; Premio compra de obra en el XLII Concurso Internacional de Paisaje, Alcalá de Guadaira, en 2015; Beca Sevilla es Talento, ICAS, Sevilla, en 2015; Premio Generaciones 2019, en 2017; Premio de Artes Plásticas Universidad de Sevilla, CICUS, en 2017; y Premio Internacional de Pintura de la Fundación Focus 2016, concedido en 2017.

En todo ese tiempo, Ana Barriga trabajó en distintos talleres<sup>3</sup>. Como casi todos los estudiantes de Bellas

<sup>1</sup> GONZÁLEZ ROMERO, Claudia: “La jerezana Ana Barriga, Premio Internacional Focus por su bodegón Viva el vino”; en La Voz del Sur, Jerez de la Frontera, 8 de junio de 2017.

<sup>2</sup> BARRIGA OLIVA, Ana: Dossier 2015. Ana Barriga; en A secas. Artistas andaluces de ahora; Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015.

<sup>3</sup> LAFITA GORDILLO, Teresa: “Ana Barriga en Birimbao y homenaje a Cornell en Félix Gómez”; en El Correo de Andalucía, 30 de octubre de 2018.

Artes, al principio lo hizo en una habitación de su casa, de la que pronto salió a un sótano de la misma, pues su incesante actividad y las características de su pintura demandaban un espacio mayor. De ahí pasó a su primer taller, o tercero si tenemos en cuenta los anteriores, en un sótano compartido de la calle Pascual de Gayangos, en pleno centro de Sevilla. Según las épocas del año, lo compartió con otros temporales en La Térmica de Málaga y Torremolinos.

Cuando había conseguido darse a conocer y estaba plenamente reconocida en Sevilla, Ana Barriga decidió cambiar de ciudad y establecerse en Madrid, al menos por una temporada<sup>4</sup>. La decisión fue consecuencia de un planteamiento madurado lentamente y previo a ese nuevo estatus, al que no quiso renunciar pese a todo. Lo hizo a principios del año 2017, a un nuevo estudio aún más espacioso e individual en el barrio de La Elipa de Madrid.

## II EL INICIO DE SU ACTIVIDAD PICTÓRICA.

En esos últimos años, Ana Barriga se dio a conocer con tres importantes exposiciones: *Hablemos de mañana*, en 2014-15, en la que inició su característica investigación de las relaciones entre el objeto y el espacio, y planteó la pintura vinculada a las realidades funcionales de la vida cotidiana; *Cosas de cuerda*, en 2015, en la que analizó la importancia social y cultural del Arte a través de la memoria, dada a conocer a través del juego, a la vez que indagó en las formas de comunicación y expresión como medio de conocimiento del entorno; y *El hombre y la madera*, celebrada en la Galería Birimba de Sevilla, en 2015, en la que planteó un giro conceptual en torno a lo lúdico, la idea de acercar lo natural y lo primitivo a lo actual a través de un lenguaje propio, y, en consecuencia, el acto de animar formas estáticas que adquieren un nuevo sentido.

Con esas experiencias afrontó su participación en el Premio de Artes Plásticas Universidad de Sevilla, CICUS, ya citado, en 2017. En ediciones anteriores lo habían ganado artistas como Jorge Thuillier, Gloria M. Rico Clavellino, Beatriz Ramírez y José María Hevilla. La reunión del jurado en el CICUS se produjo el día dos de marzo de 2017. El mismo estuvo formado por los doctores Luis Méndez Rodríguez, Director General de Secretariado de Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla, en calidad de Presidente; Luis Martínez Montiel, Director del Secretariado de Patrimonio Histórico- Artístico de la Universidad; José María Sánchez Sánchez, Decano de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla; María Luisa Vadillo Rodríguez, profesora de la Facultad de Bellas Artes; y el Dr. Juan Bosco Díaz Urméneta, profesor de Estética y Teoría del Arte con docencia en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de Sevilla.

Los finalistas del certamen fueron: Ana Barriga Oliva, con *Polvo y oro*; Rafael Chinchilla Laguna, con *Gastar una hora en una hora*; Yassine Chouati, con *Welcome*; Jone Elorriaga Soto, con *Contrapeso*; Cristina Fernández, con *Lamer la imagen*; María Gómez Tirado, con *Ruinas VII*; Silvia Akemi Lisboa da Silva Katano, con *Migraña*; Luis San Sebastián Alonso, con *Black Tongue*; Lucrecia Sánchez Castillo, con *In-Marcesible*, Víctor Solanas Díaz, con *Neither II*; Tania Tsong de Opazo, con *Lost in the Supermarket (Caprabo, Día e Hiber)*; y Manuel Zapata Vázquez, con *Según el peso*<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> ALCARAZ MAYOR, María: "Ana Barriga: En ello estoy yo, intentando sacarle algo, un poco más de jugo a la pintura"; en Diario ABC, Madrid, 8-2-2018.

<sup>5</sup> Editorial CICUS: "Ana Barriga, Premio XXIII Certamen de Artes Plásticas Universidad de Sevilla"; Centro de Actividades Culturales de la Universidad de SEVILLA, CICUS. US. ES. 2017.



Polvo y oro.

En lo que refiere al Premio Internacional de Pintura Focus 2016, concedido en 2017, hay que destacar la importancia del jurado, formado por Anabel Morillo, directora de la Fundación Focus; Juan Bosco Díaz Urménetra, Juan Carrete Parrondo, y los pintores Juan Fernández Lacomba, Carmen Laffón, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Sánchez Arcenegui, y Juan Suárez<sup>6</sup>. El prestigio de estos cinco pintores avala la categoría del premio y la confirmó en la primera línea de la pintura actual.

Como recogieron las fuentes antes señaladas, le concedieron el premio *por la calidad pictórica de la obra galardonada, Viva el vino, así como por la excelente composición, un trabajo decidido en el color y una puesta de pintura al mismo tiempo directa y sensual*. A lo que añadieron: *Ana Barriga se vale de la tradición del bodegón para proceder en cierto modo en su contra, con lo que logra una sutil ironía que indica con claridad qué se puede esperar de la naturaleza muerta (y del fragmento) en los tiempos que corremos*.

El traslado de Ana Barriga a Madrid a principios de 2017 fue fundamental para una nueva proyección de su obra<sup>7</sup>. Ese mismo año participó en tres proyectos que la dieron a conocer a nivel nacional<sup>8</sup>, primero con la

<sup>6</sup> REDACCIÓN: “La jerezana Ana Barriga gana el Premio Internacional Focus de Pintura”, en Diario de Sevilla, 7 de junio de 2017. GONZÁLEZ ROMERO, Claudia: “La jerezana Ana Barriga, Premio Internacional Focus por su bodegón Viva el vino”; Op. Cit. RUFINO, César: “Una nueva oportunidad para el Arte”; en El Correo de Andalucía, Sevilla, 30 de agosto de 2017.

<sup>7</sup> ALCARAZ MAYOR, María: “Ana Barriga: En ello estoy yo, intentando sacarle algo, un poco más de jugo a la pintura”; Op. Cit.

<sup>8</sup> GUARDIOLA, J. D: “En el estudio madrileño de la pintora Ana Barriga; Diario ABC, 30 de marzo de 2017.

pintura de un camión de la flota de Arte en Movimiento Truck Art Proyect, de Jaime Colsa; y, a continuación, con el organizado por la empresa Palibex a través de PBX Creativa, en Madrid. Se trata de una gran mural de treinta y tres metros de longitud, en el que también participaron por sectores Suso 33; Okuda San Miguel; Daniel Muñoz; Felipe Pantone; Rosh 333; Antonyo Marest; y Beusual. Colectivo. El tercero de los citados es *Cada-VER Exquisito*, con el que el diario ABC participó en Arco ese mismo año.

En estos días es plena actualidad con la exposición *Charleston, lambada y perreo*, celebrada en la Galería Birimba de Sevilla, en el mes de octubre de 2018. Los once cuadros exhibidos, en distintos formatos y con técnicas mixtas, incluidos tres de grandes dimensiones, muestran el avance de sus planteamientos y los argumentos por los que es considerada uno de los más firmes valores de la pintura actual. Con ello, Ana Barriga confirma su interés por mantener una relación directa con Sevilla, pese a las dificultades conocidas del mercado contemporáneo en esta ciudad; y también, la satisfacción con un galerista que mueve su obra con criterio y entusiasmo. En ese sentido hay que destacar la eficacia de la Galería Birimba, su constancia y rigor en la búsqueda jóvenes talentos y su gran capacidad para combinarlos en la programación con artistas consagrados e incluso con exposiciones póstumas de máximo prestigio como la dedicada a final de temporada a Paco Cuadrado, planificación que, sin la menor duda, beneficia a todos.

### III ELLA MISMA EXPLICA DE SU PINTURA.

En un mundo el de la pintura tan reservado, en el que los artistas suelen ser poco propensos a desvelar las circunstancias y las características de sus procedimientos, que guardan de modo celoso, casi compulsivo, como si en ello le fuese el secreto del éxito, sin el mínimo pudor por ocultar la verdadera naturaleza de su ser artístico, Ana Barriga es una excepción, pues, muy segura de sí misma, de quién es y de lo que ofrece, no pone el mínimo reparo a dar las claves de los mismos y, con ello, de su propio arte. Puede decirse que desde sus comienzos se aplicó el principio: si no dices lo que eres, otros dirán por ti lo que no eres.

De esa manera, fue frecuente oírla hablar de su obra. En el dossier para el centro Andaluz de Arte Contemporáneo la reconoció como una revisión de la pintura a través de la imagen fotográfica<sup>9</sup>. Dadas las limitaciones del formato no lo explicó de un modo detallado; sin embargo, sí admitió el procedimiento experimental a partir de una dinámica *de corte y recorte*, basado en la relación de la figura elegida e interpretada y el fondo. Segura de sí misma, y consciente de que la revelación del procedimiento no sólo no merma la categoría plástica de la pintura, sino que la engrandece en tanto que la hace inteligible, señaló la importancia de las aportaciones plásticas y el valor de la técnica pictórica como recurso expresivo.

De ese mismo año es su Trabajo Fin de Máster, en el que explicó el sentido lúdico en la creación contemporánea a través de la obra de Rubén Guerrero, Miki Leal, y Cristóbal Quintero<sup>10</sup>. En cierto modo, fue una excusa para mostrar su propia concepción de la pintura a partir de lo que denominó *proceso de creación producción*<sup>11</sup>.

9 BARRIGA OLIVA, Ana: Dossier 2015. Ana Barriga; en A secas. Artistas andaluces de ahora; Op. Cit.

10 BARRIGA OLIVA, Ana: Una aproximación al sentido lúdico en la creación pictórica contemporánea. El juego como vehículo del impulso creativo en la obra de Rubén Guerrero, Miki Leal y Cristóbal Quintero en el período 2005-2015; Trabajo Fin de Máster, dirigido por Paco Lara-Barranco. Máster Oficial en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla. Defendido el día 11 de diciembre de 2015.

11 BARRIGA OLIVA, Ana: Una aproximación al sentido lúdico en la creación pictórica contemporánea. El juego como vehículo del impulso creativo en la obra de Rubén Guerrero, Miki Leal y Cristóbal Quintero en el período 2005-2015; Op. Cit. Págs. 27- 39.

De hecho, en el mismo explicó con toda naturalidad el proceso creativo de varias obras suyas, como *Fiesta salvaje*; *En algo hay que creer*; y *Aunque llores*, ilustrándolas con fotografías de los escenarios en los que fundamentó los respectivos procesos.

En otra ocasión, con motivo de su participación en el proyecto *Cada-VER Exquisito* de ABC, del año 2017, dijo: *Yo me formé como escultora y pienso en bulto redondo... creo escenarios fingidos*<sup>12</sup>. La doble afirmación aclara primero el carácter volumétrico de los objetos que protagonizan sus composiciones; y, en segunda instancia, como con ellos genera una realidad alternativa, un contexto con apariencia real que no existe en la realidad.

Aún más explícita todavía fue su declaración con motivo del Premio de Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla<sup>13</sup>:

*Mi trabajo empieza yendo a los mercadillos. Allí me encuentro cosas que no te esperas y como cuando pintas te surgen nuevas ideas. Luego los objetos los muelo, los trato, los pinto y con ellos hago un bodegón que fotografió, y es así como empiezo mis cuadros. La idea final es que la pintura supere siempre a la imagen fotográfica.*

Con esa afirmación desveló por completo la dinámica de la que proceden sus composiciones, lo que unido al testimonio anterior relativo a la importancia de los recursos técnicos, esto es, pictóricos, en el resultado final, nos acerca bastante al ser plástico de su pintura.

Ana Barriga volvió a insistir en el interés por la plástica en sí misma en otra declaración de este mismo año<sup>14</sup>. Una vez más reconoció la revisión de la pintura figurativa a través de la fotografía, que situó en un proceso no lineal y flexible, ampliado con las infinitas posibilidades que se pueden establecer en las relaciones internas. Según ella, eso la condujo a la posible *belleza construida*. Con motivo de su aportación al proyecto de Palibex, habló de amplios campos de experimentación, en los que fue desde la pintura de corte y recorte hasta la figuración basada en el carácter binario establecido entre el fondo y la figura. Así, se sintió creadora de escenarios fingidos a partir de objetos rescatados de la realidad, que, descontextualizados y ofrecidos en una relación visual le permitieron aportar una *visión a través del poder de la experiencia*.

En esos términos y en el apoyo de la fotografía como base de la pintura hay que interpretar esta otra decla-



Fiesta salvaje.

12 GUARDIOLA, J. D: "En el estudio madrileño de la pintora Ana Barriga"; Cit.

13 CARRASCO, Marta: "Ana Barriga: llevaba un tiempo persiguiendo este premio"; en Diario ABC, Sevilla, 8 de marzo de 2017.

14 S/F: Ana Barriga (Jerez, Cádiz, 1986); en Spanish Contemporary Art Network, SCAN, 2018.

ración<sup>15</sup>:

*Recojo los desechos de la sociedad, les doy terapia de grupo, los reeduco, los aseo, los envío a colegios de pago y cuando creo que ya están preparados a la vida real, los pinto y viene alguien y me hace pintadas con spray, así son las cosas.*

Hace sólo unos días, con motivo de la exposición *Charleston, lambada y perreo*, en la Galería Birimba de Sevilla, Ana Barriga dijo que en su pintura busca sobre todo el equilibrio entre la razón y la emoción en un ámbito de lo lúdico en el que es preciso tener en cuenta las posibles contradicciones. A esto añadió que no le gusta ajustarse a ningún modelo prefijado y que en su pintura debe tenerse en cuenta una carga de sentido basada en el humor, el juego y la ironía.

#### IV MÁS SOBRE LAS RELACIONES PLÁSTICAS DE SU PINTURA.

La clarividencia de Ana Barriga para contarnos los fundamentos de su pintura, tanto desde la perspectiva plástica de los procedimientos y las relaciones internas como en lo que refiere a la intencionalidad establecida en la carga de sentido de la misma, deja muy poco margen a la especulación y abre un debate superior en el orden intelectivo de la dimensión estética.

Mariana Hormaechea opinó con motivo de la exposición *Panel de Control* en la sala Kstelar 22 de Sevilla, en 2014, que Ana Barriga entroncaba por algún motivo con pintores de la misma ciudad que agrupó del siguiente modo, por un lado Carmen Calvo, Jacobo Castellano, Luis Gordillo, Curro González, Patricio Cabrera, Chantal Joffe, Gerónimo Elesped y Manfred Pernice, alguno con proyección internacional, otros poco conocidos; y, por otro, María José Gallardo, Gloria Martín, Rubén Guerrero, Federico Guzmán, Miki Leal y José Miguel Pereñíguez.<sup>16</sup> Una de las cuestiones que destacó en su obra fue la investigación sobre las interrelaciones entre el objeto y el espacio en el cuál se encuentra éste representado. Lo señaló de nuevo como fundamental en las exposiciones *Cosas de cuerda* y *El Hombre y la madera*, del año 2015.

El planteamiento intelectual de Mariana Hormaechea la llevó a comparar el sentido lúdico de Ana Barriga con el escritor Caillois, en cuyo libro *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* propone tres niveles de actividad: la competencia; la decisión del azar, con la consiguiente renuncia; y el simulacro. Según la autora, con esos factores la pintora crea un mundo paralelo que sustituye al mundo real.

A propósito del Premio Internacional de Pintura de la Fundación Focus, Claudia González Romero recogió la opinión de los importantes pintores y expertos el Arte que formaron el jurado y añadió que *eso le permite hablar de la muerte, la sexualidad, restablecer y darle seriedad al asunto*<sup>17</sup>. Con esa afirmación indicó la importancia de los contenidos simbólicos asociados en la pintura de Ana Barriga.

Juan Bosco Díaz Urmeneta dijo que en la exposición ya citada de la Galería Birimba de Sevilla, *Charles-*

15 ALCARAZ MAYOR, María: “Ana Barriga: En ello estoy yo, intentando sacarle algo, un poco más de jugo a la pintura”; Op. Cit.

16 HORMAECHEA, Mariana: “Ana Barriga. El juego como fuente de expresión artística”; en *Mujeres mirando mujeres*. Com, 14 de marzo de 2016.

17 GONZÁLEZ ROMERO, Claudia: “La jerezana Ana Barriga, Premio Internacional Focus por su bodegón Viva el vino”; Op. Cit.

*ton, lambada y perreo*, Ana Barriga evita la retórica pretensiosa *con objetos del más ramplón de los bazares*<sup>18</sup>. Según expuso, pensó que ésta abre nuevos caminos para la pintura con sus decisiones plásticas. Ahí señaló una de las claves para la reflexión, pues para el son dos grandes planos de color los que *hacen el cuadro*. Les otorga un poder que escapa de toda racionalización, lo que genera un doble gozo desconcertante, relativo a los propiedades comunicativas de éste y de las imágenes cotidianas.



Charleston, lambada y perreo.

En conclusión, para Juan Bosco Díaz Urmenate la sencillez y la vulgaridad de las figuras pintadas por Ana Barriga *promueve el pensamiento despertado antes por el gozo del color*. Una vez establecida esa ecuación plástica, precisó que los títulos no explican los significados de los cuadros, sino que poseen el ingenio suficiente para implicar al espectador, que puede captar la ironía sutil implícita en la carga de sentido original o derivar en su mecánica perceptiva con tanta subjetividad como puedan tener las distintas lecturas.

En relación con la misma exposición, Teresa Lafita Gordillo percibió las *figuras potentes que pretenden desbordar los límites de los cuadros*<sup>19</sup>. Advirtió en ello diferentes planos de intensidad y las propiedades de los detalles amplificados de los elementos. Con una expresión muy característica definió la pintura de Ana Barriga como culta y gamberra a la vez.

Entre la propia pintora y estos autores ha quedado muy bien definida la personalidad artística de Ana Barriga, el carácter de las relaciones internas de su pintura, tan ligada al procedimiento indicado, sujeto a la búsqueda de objetos y su ampliación mediante enfoques fotográficos en todo tipo de posiciones y perspectivas, así como de modo completo o fragmentario. Eso le proporcionó unas pautas compositivas e incluso la referencia directa para la estructura de sus cuadros. Queda, como ella misma dijo, ver cómo los pintó, cuáles fueron los recursos con los que trascendió la aportación de las fotografías y convirtió aquellos volúmenes en nuevas formas con una proyección artística que nunca tuvieron en el ser objeto del objeto originario<sup>20</sup>; y después, una

18 DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: "Nuevos caminos par la pintura"; en Diario de Sevilla, 16 de octubre de 2018.

19 LAFITA GORDILLO, Teresa: "Ana Barriga en Birimbao y homenaje a Cornell en Félix Gómez"; Op. Cit.

20 HEIDEGGER, Martin: El origen de la obra de Arte; en Caminos de bosque; Madrid, Alianza, 1988, Págs. 40-52.

vez conseguido ese propósito, intentar dilucidar la carga de sentido de cada uno de esos cuadros, objetivo que quedaría pendiente de un modo más amplio para otro formato acorde con las necesidades de esa tarea.

Vamos a la primera cuestión, por el momento de un modo genérico que permita una lectura comprensiva de la mayoría de sus pinturas. El protagonismo de los objetos la relaciona directamente con el género del bodegón, actualizado con la visión agudizada del objetivo fotográfico, que le permite ver con mayor precisión que el objeto humano y, con ello, puede captar detalles desapercibidos por éste, no con el propósito de la reproducción como tal, sino con el objetivo de replantearlos en una nueva escala. Eso explica la ampliación de tales objetos, con la que adquieren un protagonismo que nunca tuvieron.

Contamos, pues, con la acción simultánea de dos valores, la elección de objetos vulgares; y la ampliación de éstos con ayuda de la fotografía hasta convertirlos en protagonistas con la contundencia de sus nuevos volúmenes y la aportación de otro punto de vista. A éste se debe la nueva secuencia, planteada siempre de modo directo y en un primer plano que asume el protagonismo. En ese momento del proceso es cuando Ana Barriga introduce los elementos plásticos con los que construye la dinámica interna del cuadro.

Esa dinámica es la que Juan Bosco Díaz Urmeneta interpretó como la interacción de dos planos de color. Lo hizo en una obra concreta, la que da título a la exposición que comentó; a lo que hay que añadir que en otras muchas ocasiones, esa combinación de planos de color se reduce a un leve matiz en un fondo somero, a veces determinado por el cruce de otro objeto menor o por la acción de una línea en apariencia casual.

Eso nos lleva a la preparación del lienzo, en los más recientes con la aplicación de colores de base con espráis. Sobre éstos determina la unidad espacial o la interferencia de dos planos de color que acogen la ampliación del objeto en un espacio creado ex profeso. Sobre éstos procede con los colores y el óleo se transforma con la aplicación de esmaltes que le proporciona un brillo especial a los objetos, cuya superficie queda asociada a unas cualidades que lo distinguen. Las aportaciones de trazos superpuestos con rotuladores y espráis utilizados ahora de modo lineal completan las relaciones fijando las aportaciones de los distintos niveles, cada uno con propiedades técnicas distintas.

La dinámica de los objetos es siempre la misma; aunque con el enorme aliciente de los cambios de posturas, enfoques y perspectivas, además de la interpretación completa o parcial, en solitario o asociada visualmente a otro u otros objetos, por lo general con dimensiones menores. En todos los casos, los objetos redimensionados dejan de ser lo que exactamente eran, superan su insignificancia y se convierten en formas monumentales, poseedoras de una nobleza superior, transformadas, trascendidas con los recursos y las relaciones internas que le proporcionan una nueva naturaleza plástica.

Eso en cuanto a la composición, pues en lo que refiere a la elección de colores, Ana Barriga muestra siempre una enorme disposición para cambiar de criterios, para elegir otros distintos a los de su obra anterior, con lo que evita la monotonía y consigue multiplicar sus posibilidades expresivas. Esto será fundamental también a la hora de establecer una carga de sentido predeterminada, como complemento necesario e imprescindible de la asociación de objetos. El equilibrio entre esa dualidad, plástica-simbólica, evita o suaviza al máximo las posibles contradicciones.

El avance de sus planteamientos y la progresiva complejidad de la carga de sentido de los mismos son inversamente proporcionales a la sencillez de las composiciones y el lenguaje plástico directo y muy eficaz. Para acceder a esa carga de sentido, siempre subjetiva, interpretable desde distintos parámetros, es necesario



Un, dos, tres, cuatro, 2010.



El juego I, 2011.

relacionar las claves visuales que la pintora introduce en relación con el objeto principal de la composición, tomado de la realidad más cotidiana. La re dimensión plástica de unos y otros es fundamental. Unas veces establece con ello un mensaje más o menos claro; otras, uno con tantas posibilidades de interpretación como capacidades receptivas tengan los espectadores. Eso la lleva a la ironía, a la crítica suave y amable en sus formas y profunda y aguda a la vez en las relaciones intelectivas que podemos establecer.

Veámoslo con ejemplos concretos, como es lógico, los primeros sin la seguridad plástica que alcanzó en tan poco tiempo. Ya en obras como *Un, dos, tres*, en 2010, mostró una atractiva frescura, mostrando dos piernas de una muchacha joven alzadas en paralelo al suelo por detrás de una cortina movida. Al principio lo hizo incluso con composiciones abstractas como *El juego I*, del año 2011, en la que dispuso siluetas y planos con distintos tonos verdes en una sugerente combinación que indica futuras pautas compositivas.

La definición de su personalidad artística empieza a verse en la titulada *GRRR*, en 2013, en la que modificó la alzada de la cabeza de una figura de oso, presentando un vértice con los orificios del hocico y las orejas; y una profunda oquedad con la superficie oscura liberada con la amplia boca abierta. Es posible que Ana Barriga la exagerase para incluir el término GRAM con grandes letras blancas sobre la superficie oscura. Representa un gruñido muy fuerte, a pleno pulmón, trasunto del grito o expresión pública de un estado de tensión. Los recursos plásticos empiezan a prefigurar la morfología de la pintora; aunque aún no están definidos. La relación entre el soporte y el fondo muestra un gran impacto de la luz y esto origina una serie de matices que no veremos después o quedarán supeditados a la re dimensión de las figuras. Lo mismo puede decirse de la carga de sentido, muy simple y directo aún. Pasados sólo dos o tres años, la seguridad y el discurso de Ana Barriga será otro, como veremos en las siguientes obras.

Ana Barriga dispuso en *Yo soy mujer* una figura china de corte tradicional y arrodillada, interpretada con texturas que recuerdan la porcelana, a la que superpuso unos toques de color rojo sobre los ojos; y unos trazos morados sobre los brazos. Aquí destaca en un primer sentido plástico la grandeza de la figura, cuyo tamaño mayor del natural asume el

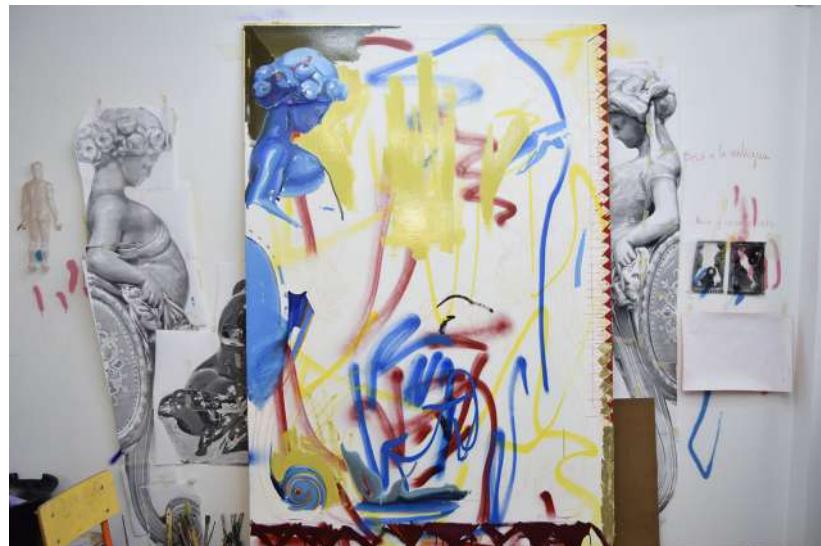


Yo soy mujer. Detalle.

protagonismo ante un elegante cuadro de fondo en el que se repiten tres elementos simbólicos; y, en segundo lugar, una vez asumida ésta, la negación de la mirada y la acción introducida con tales superposiciones. La redimensión del objeto es muy evidente en todos los sentidos, por cuanto afecta a su tamaño y también por la nueva carga de sentido que adquiere. De ese modo, el impacto visual directo de la figura asume un significado claro y directo, la censura de la negación de la identidad y la libertad de la mujer con el pretexto del peso de la tradición. El sentido crítico no puede ser más claro e intenso, y eso que la economía de medios para cambiar el significado original del objeto es máxima.

La división de la superficie en varios planos superpuestos y cuidadosamente desordenados sobre los que dispuso los objetos le proporciona una gran complejidad e idéntica singularidad a *Beso a la antigua. Pica y envenenada*, pintura en la que mostró otros tantos criterios de interpretación. En cada uno de ellos dispuso con sumo cuidado un elemento básico de la composición, de manera que configuró el espacio de un modo constructivo básico, en el que adquiere protagonismo la redimensión de los objetos que protagonizan el cuadro. En realidad se trata de la misma figura femenina con un tercio inferior cartilaginoso que sirve de pie a un objeto que queda fuera del encuadre, repetida tres veces, dos en tonos grisalla y una menos definida en azul y sobre una hoja de libreta superpuesta. La mayor parte de esa hoja está ocupada por una serie de trazos abstractos y desordenados en amarillo, rojo y azul. Éstos quedan en primer plano y proyectan una dinámica desenfadada y muy distinta. Los objetos de menores dimensiones, entre ellos una figura masculina desnuda de espaldas, que ocupan los espacios intermedios, no desvían la atención de esos trazos abstractos, desenfadados

y muy potentes visualmente. La dinámica de las superposiciones mantiene un lejano recuerdo de las soluciones alternativas características de Luis Gordillo; sin embargo, la naturaleza de la configuración y el alcance estético son muy distintos.



Beso a la antigua.



Soy tu pollo, 2017.

El objeto re dimensionado es protagonista absoluto en pinturas como *Boca cerrada*, *Por ti seré* y *Que el niño venga sexy*, las tres con niños de serie reconvertidos en su significados con leves modificaciones sobre su condición primigenia como objeto. El primero de ellos alterado por las adiciones de color rojo que tapan la boca; las otras dos con los puños cerrados pintados de rojo, en el tercer caso además con éstos y las manos atadas colgados de una línea roja sobre el fondo azul. También en *Soy tu pollo*, en la que un muñeco infantil negro queda redefinido con la superposición de un pollo como si fuese la piel del león de Hércules, éste con trazos lineales complementarios que le cambian el sentido oprimiéndolo.

A veces se detectan también pequeños guiños de Ana Barriga a procesos creativos propios de otros grandes artistas contemporáneos, por ejemplo, en *Azar controlado*, una concha y otros objetos se agrupan con el sentido de la organización compacta de Morandi y el punto de vista de los desdobles de la pintura

cubista de Juan Gris. Sea de modo consciente o como peso de la nueva tradición contemporánea, lo cierto es que aportan variantes al sistema propio tan personal basado en la re dimensión del objeto.



Boca cerrada.



Por ti seré.



Que el niño venga sexy.

Uno de los escasos ejemplos en los que Ana Barriga introdujo la figura humana real fue *Aunque llores*, del año 2015, y lo hizo de modo parcial. Sólo representó las manos, que salen de sendos orificios, propios de ciertos locales de encuentros adultos con otra función. Aún así, el protagonismo recae en los muñecos que portan y en la acción que emprenden con ellos. Son figuras de un hombre y una mujer, con las que juegan como si se estuviesen besando, recuperando, en cierto modo, el tema original de la estructura de la que salen, aunque sea aplicando un sentido crítico y reivindicativo de una relación mucho más directa y plena.

De esa época son *Fiesta salvaje*, auténtica apoteosis del objeto encontrado con figuras de todo tipo y colores girando sobre un hipotético eje; y *En algo hay que creer*, en la que reconvirtió una figura tradicional en el



Aunque llores.

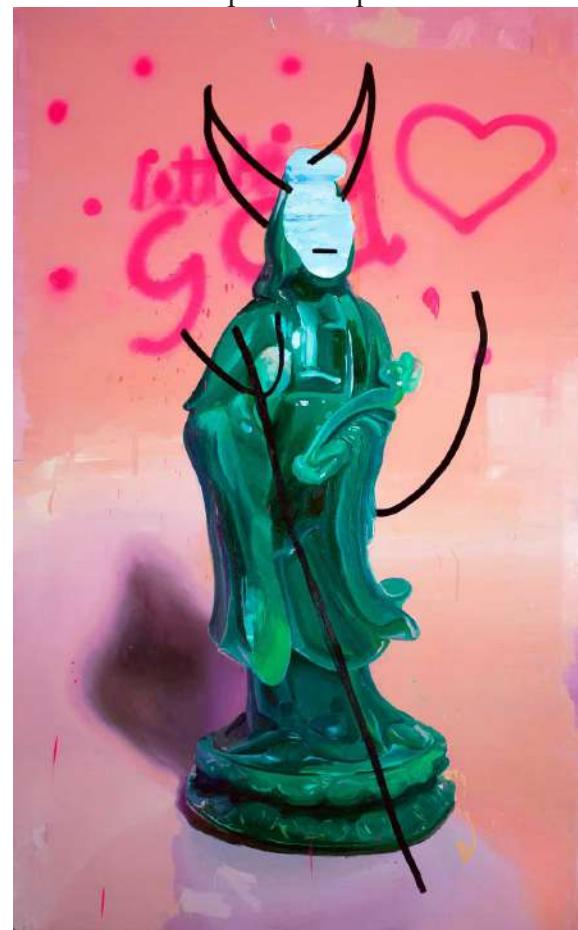


Hablemos de mañana, 2015.

misimísmo diablo, con la sola intervención de unos trazos de rotulador negro que representan los cuernos, el rabo y el tridente que lo identifican. En ésta, la perspectiva aérea del soporte rosa cambia de sentido en el fondo plano con el mismo color y distinto tono, en el que aparecen grafitis con el término *Little God* y un corazón<sup>21</sup>.

La creatividad y el estilo de Ana Barriga lucen en toda su plenitud en *Hablemos de mañana*, en la que el tema es un jarrón con flores volcado en diagonal dentro de una urna de cristal. Toda la pieza está pintada de azul, incluidas las flores, y el tratamiento con esmaltes le da un aspecto homogéneo y brillante. Por otra parte, la urna de cristal tiene un lado con cinco franjas horizontales con distintos colores, decisión que contrarresta y frena visualmente la sorprendente nitidez del cristal. También lo hace la masa matérica y abstracta que surge del fondo de la composición por ese mismo lado. De esa forma, evita la simple exposición de un objeto. La diagonal adquiere protagonismo y la re dimensión se formula con relaciones plásticas que trascienden la corporeidad inicial del mismo. El título es muy significativo, las cosas son hoy de un modo y mañana de otro, y eso muchas veces no lo podemos prever.

La agrupación de objetos eliminando los espacios es mucho más personal en *Viva el vino*, la pintura distinguida con el Premio Internacional de Pintura Focus 2016. Lo es por muchos motivos, el principal la aceptación de la volumetría y la configuración con recursos plásticos que remontan sobre el imaginario pop dejándolo muy atrás con criterios propios. Los objetos adquieren así un nuevo sentido plástico reagrupados y ofrecidos en función de las relaciones internas que rigen en todo momento. En éstas se detectan una enorme lucidez y un gran talento. Las flores de plástico y los animales se entremezlan siguiendo un patrón fundamental, las posiciones en diagonal y sin atención a la línea de tierra, generando desplazamientos centrípetos que sólo frena el caballo blanco que recoge los empujes en la parte trasera. Dos trazos amarillos con rotulador superpuestos matizan los significados, uno en forma de corazón trilobulado sobre los objetos indican el motivo de



En algo hay que creer.

21 HORMAECHEA, Mariana: "Ana Barriga. El juego como fuente de expresión artística"; Op. Cit. EL PÁJARO DE BENÍN 4 (2018), págs. 4-22. ISSN 2530-9536



Viva el vino.

tal pérdida de equilibrio y el por qué de su ilógica reorientación; el otro en forma circular, señala el protagonismo del caballo como receptor de todo.

En *Polvo y oro*, la pintura con la que obtuvo el Premio de Artes Plásticas Universidad de Sevilla, CICUS, en 2017, aparecen dos figuras de porcelana, representadas de medio cuerpo, un joven y una muchacha que presenta besándose. El sombrero azul y la aureola del primero y el tocado rojo con dos rombos que parecen orejas de burro de la segunda sobre la superficie blanca tratada con esmaltes, aportan una nueva carga de sentido relativa a la consideración de la sexualidad. Esa carga de sentido en torno a tal problemática y su perspectiva como mujer, aparece en mayor o menor medida en una serie de pinturas como *Los inadaptados*, en la que las botellas, muñecos y otros objetos en una repisa ante fondo blanco informal desvelan otro gráfico con colores muy alegres.

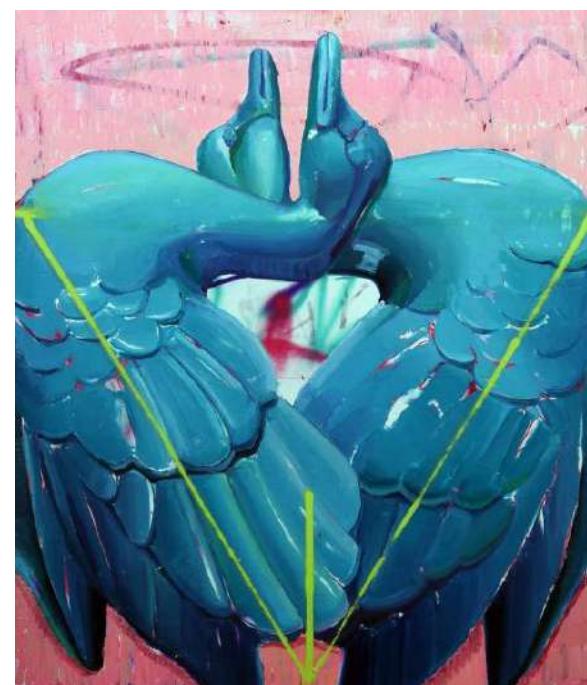
Parece menos evidente en *Se te nota en la mirada*, en la que la vista aérea de dos botones cosidos a una superficie plana nos indican la importancia de esas acción en el origen de las relaciones y la expresión de los estados de ánimo. Mucho más lo es en *Una vez en la vida*, en la que dos cisnes celestes entrelazados con el cambio de posición aluden a la importancia de la unión de los cuerpos. La posición de esas figurillas, una vez más resueltas con esos azules esmaltados tan característicos, colocada en vertical e invertidas, hace posible el enlace. Los trazos vibrantes con color rosa del fondo, que transparenta otros con rotulador azul y rojo, éstos visibles y sin veladuras en el espacio en forma de corazón que queda en el centro del cuadro, justo en la intersección de las dos figuras debido al juego sinuoso de los cuellos y, sobre todo, el trazo con rotulador amarillo



Los inadaptados.



Se te nota en la mirada.



Una vez en la vida.

que forma un vértice invertido con un pequeño eje vertical, que marca la estructura de la composición formada por la intersección de los dos objetos recolocados y, con todo esto, redefinidos, le proporcionan una identidad plástica cuajada de rasgos morfológicos propios.

Esas preocupaciones, a veces muy veladas, otras cargadas de ironía, se detectan también en *Llámame Lola* en la que un oso con dos frutas rojas en la cabeza a modo de sombrero o tocado cambia con naturalidad de condición. Lo mismo se puede decir de *Esto no es arte*, en la que la figura de una mujer joven sentada y sujetada por las costillas de un esqueleto, alude a los límites que aún puede padecer por su naturaleza. Aunque sólo parece un simple juego con objetos, es en realidad una crítica social aguda y directa.

Y así llegamos a sus cuadros más recientes, los de la exposición en la Galería Birimbao del recién pasado mes de octubre. Dos pinturas muy recientes llaman poderosamente la atención, la que da título a la muestra, *Charleston, lambada y perreo*; y *Cucú*, elegida como imagen de la muestra. Son dos pinturas de gran formato, muy representativas de la gran madurez creativa de Ana Barriga. La primera presenta una figura popular de una sirena medieval, esto es, con cuerpo humano y parte inferior del mismo en forma de pez –recordemos que la iconografía griega clásica la presentaba con cuerpo de pájaro y cabeza humana–, colocada en una diagonal invertida. La posición, con la parte del pez por delante en vez de la humana, ésta símbolo erótico que por lo general se relaciona con una belleza extrema, tiene una carga de sentido muy acusada, pues con esa decisión renuncia a la mujer-sirena como objeto de deseo y la presenta desde la perspectiva alternativa que también le corresponde.



Cucú.

Dicho de otro modo, en *Charleston, lambada y perreo* es la sirena como condición, la mujer con una realidad material concreta, alejada de los focos eróticos que la presentan siempre radiante. El fondo, con una especie de mosaico con aparentes teselas blancas y negras con elementos eróticos tomados de la antigua Roma e incluso de representaciones ancestrales y pequeñas inscripciones de idéntica procedencia, refuerzan el mensaje simbólico. De ese mosaico sale la figurilla de un gato negro que, recolocado, salta con extrema agilidad

sobre el cuerpo de la sirena para alcanzar su gran cola de pez. En ésta, un ojo, una especie de dentadura y una escamación formada por una alineación con nueve corazones, sostenida por dos patas en posición de carrera, todo trazado con rotulador negro sobre la superficie azul de la sirena, parece querer sacarla a toda prisa de allí. El contraste del suelo rojo, bien matizado por las luces y las sombras en función de la ubicación de la figura, genera el diálogo de los colores que advirtió Juan Bosco Díaz Urmeneta.

En *Cucú*, Ana Barriga optó por dividir en dos partes las cabezas de tres figuras femeninas, que dispuso desdobladas, en eje de simetría horizontal a partir de una calavera. En esta ocasión los recursos plásticos propios se manifiestan en el contraste entre la base blanca con alguna mancha arbitraria de color y trazos lineales difuminados en el ángulo inferior izquierdo, y el mosaico pintado del fondo, resuelto con teselas verdes y figuras blancas relativas a un viaje por concretar y otras que reproducen esquemas de iconografías ancestrales ligadas al más allá o al tránsito a la nueva vida en éste. La calavera, semi tapada por la primera figura desdoblada, está pintada en un color amarillo muy llamativo. Esa primera figura conserva el color de la carne, perdido en la segunda, que todavía tiene el pelo negro. Un gorro rojo marca una diferencia clara con la anterior. La tercera cabeza es completamente blanca, ha perdido el color de la carne y del pelo, sólo conserva el gorro rojo, corroído en algunos puntos. El mensaje es claro, el paso de la vida y la muerte, oculta por la primera, cada vez más liberada y cercana conforme avanza ésta. Es, en realidad, una Vanitas de raíz barroca que, por su lenguaje plástico, no tiene nada de ese movimiento y, por el contrario, se muestra como una pintura moderna y fresca, en la que la redefinición del objeto lo es en la concepción artística, dominante.

Esa doble elaboración y complejidad bajo la apariencia formal de los objetos cotidianos se puede ver en las demás pinturas de la muestra: *De animales a dioses*; *Castus tigre*; *Mi Curro*, en el que aparecen dos inocentes peluches sobre teselas, con cuanto esto implica; y *Bailas*, éste con atractivos tonos blancos y el agudo contraste de la reproducción de un muñeco de madera.

## BIBLIOGRAFÍA:

- ALCARAZ MAYOR, María: “Ana Barriga: En ello estoy yo, intentando sacarle algo, un poco más de jugo a la pintura”; en Diario ABC, Madrid, 8-2-2018.
- BARRIGA OLIVA, Ana: Dossier 2015. Ana Barriga; en A secas. Artistas andaluces de ahora; Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015.
- BARRIGA OLIVA, Ana: Una aproximación al sentido lúdico en la creación pictórica contemporánea. El juego como vehículo del impulso creativo en la obra de Rubén Guerrero, Miki Leal y Cristóbal Quintero en el período 2005-2015; Trabajo Fin de Máster, dirigido por Paco Lara-Barranco. Máster Oficial en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla. Defendido el día 11 de diciembre de 2015.
- CARRASCO, Marta: “Ana Barriga: llevaba un tiempo persiguiendo este premio”; en Diario ABC, Sevilla, 8 de marzo de 2017.
- DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Nuevos caminos par la pintura”; en Diario de Sevilla, 16 de octubre de 2018.
- Editorial CICUS: “Ana Barriga, Premio XXIII Certamen de Artes Plásticas Universidad de Sevilla”; Centro de Actividades Culturales de la Universidad de SEVILLA, CICUS. US. ES. 2017.
- GONZÁLEZ ROMERO, Claudia: “La jerezana Ana Barriga, Premio Internacional Focus por su bodegón Viva el vino”; en La Voz del Sur, Jerez de la Frontera, 8 de junio de 2017.
- GUARDIOLA, J. D: “En el estudio madrileño de la pintora Ana Barriga; Diario ABC, 30 de marzo de 2017.
- HEIDEGGER, Martin: El origen de la obra de Arte; en Caminos de bosque; Madrid, Alianza, 1988.
- HORMAECHEA, Mariana: “Ana Barriga. El juego como fuente de expresión artística”; en Mujeres mirando mujeres. Com, 14 de marzo de 2016.
- LAFITA GORDILLO, Teresa: “Ana Barriga en Birimbao y homenaje a Cornell en Félix Gómez”; en El Correo de Andalucía, 30 de octubre de 2018.
- REDACCIÓN: “La jerezana Ana Barriga gana el Premio Internacional Focus de Pintura”, en Diario de Sevilla, 7 de junio de 2017.
- RUFINO, César: “Una nueva oportunidad para el Arte”; en El Correo de Andalucía, Sevilla, 30 de agosto de 2017.
- S/F: Ana Barriga (Jerez, Cadiz, 1986); en Spanish Contemporary Art Network, SCAN, 2018.





Renzo Piano, Fundación Beyeler, Suiza, 1997

# Arquitectura e inteligencia emocional en el pensamiento de Juhani Pallasmaa

## Architecture and emotional intelligence in the thought of Juhani Pallasmaa

**José Luis Crespo Fajardo**

Universidad de Cuenca (Ecuador)

[luis.crespo@ucuenca.edu.ec](mailto:luis.crespo@ucuenca.edu.ec)

**Resumen:** Este trabajo se adentra en cómo influye el mundo de las emociones en la percepción de la arquitectura. Los avances en neurociencia y en inteligencia emocional nos sirven para comprender mejor el pensamiento de uno de los teóricos más influyentes en la arquitectura contemporánea, Juhani Pallasmaa. Sus reflexiones han contribuido a un nuevo campo de estudio, la fenomenología de la arquitectura, donde se entremezclan aspectos relativos a la psicología, a la filosofía y a contenidos literarios de cariz poético.

**Palabras clave:** Arquitectura, fenomenología, inteligencia emocional, poética, Pallasmaa.

**Abstract:** This work delves into how the world of emotions influences the perception of architecture. The advances in neuroscience and emotional intelligence help us to better understand the thought of one of the most influential theoreticians in contemporary architecture, Juhani Pallasmaa. His reflections have contributed to a new field of study, the phenomenology of architecture, where aspects relating to psychology, philosophy and poetic literary content are intermingled.

**Keywords:** Architecture, phenomenology, emotional intelligence, poetry, Pallasmaa.

# 1. LA INTELIGENCIA EMOCIONAL Y SU RELACIÓN CON LA ARQUITECTURA

Las relaciones entre inteligencia emocional y arquitectura son múltiples. Por ejemplo, podemos considerar que la inteligencia emocional en el ámbito de la arquitectura puede favorecer la gestión de la información, los datos que se suelen analizar usualmente para la construcción de edificios, de manera que los arquitectos y las personas con autoridad civil (los patrocinadores de las construcciones) consideren los factores relativos a las emociones a la hora de tomar decisiones. Los propios ciudadanos, los usuarios de las viviendas, son los que han de tener en cuenta también esta faceta de la arquitectura para reclamarla a los que ostentan el poder y edifican.

En efecto, la toma de decisiones es uno de los principales activos de aplicación que en arquitectura podemos extraer de la inteligencia emocional. No cabe duda que las emociones tienen un papel esencial en el proceso cognitivo. El neurólogo Antonio Damásio explica la influencia de las emociones y de la razón sobre la toma de decisiones mediante la *teoría del marcador somático*. En efecto, nuestra genética ha absorbido aprendizajes generación tras generación, de modo que el cerebro relaciona ciertas emociones con estímulos del exterior. Poseemos un registro de vivencias negativas o positivas que se vincula a dichos estímulos. Así el cerebro ahorra tiempo, pues sus decisiones sobre cómo reaccionar están ya pre-organizadas. En la rapidez de ciertas decisiones puede estar la diferencia entre la vida o muerte<sup>1</sup>.

Por otro lado, en arquitectura el estrés, o bien otras cuestiones emocionales que perturban la vida contemporánea, afectan en diversos niveles. Por poner un ejemplo, pensemos en la habitual falta de presupuesto para la edificación de vivienda social. Por esta causa tan común (vinculada también a la falta de ánimo político), a menudo las viviendas sociales resultan en pisos muy pequeños, estrechos y ambientes claustrofóbicos, dentro de edificios con estructuras precarias, hechos con materiales de bajo costo. Sin embargo, construir con el deseo de crear ambientes emocionalmente inteligentes podría favorecer a que no surjan problemas de marginalidad, conflictos y violencia en este tipo de barrios y ciudadelas.

En líneas generales, nuestra naturaleza humana se topa con muchas dificultades para hallar un remanso emocional. No obstante, consideremos que la inteligencia emocional surge precisamente de una necesidad esencial del ser humano, que precisa conectar emocionalmente con sus entornos para que toda su energía fluya y se canalice. Por tanto, el arquitecto debe pensar en crear un producto habitable, sobre todo porque el habitar, como señala Pallasmaa, es un concepto muy íntimo del ser humano. No sólo se trata de comodidad, se trata de sentirse perceptivamente satisfecho. Ocasionalmente los arquitectos no piensan en las sensaciones y emociones, pero con un poco de planificación se puede valorar, por ejemplo, que sobre cierta pared va a dar al sol del mediodía y se recalentará, y tomar alguna medida al respecto.

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ DE TORRES, Raúl, CASTAÑO PEREA, Enrique, y MAGAZ ROBAIN, Alfonso: "La enseñanza de la toma de decisiones en el proyecto de arquitectura". En International Workshop COAC-ETSAB. Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, Universitat Politècnica de Catalunya, 2014, **Pág. 4**.

Hoy en día las personas pasan mucho tiempo en sus casas. Las casas son, ciertamente, importantes para el alma. En las casas trabajamos, amamos, vivimos y convivimos. Tratamos allí de crear algo que es totalmente inmaterial y abstracto, algo llamado hogar, que está fijado a las paredes con el pegamento del cariño y el amor. Por eso tener quejas de la casa y no poder solucionarlas resulta siempre muy frustrante y es un notable elemento generador de estrés. En el ejemplo antes mencionado de la vivienda social, deberíamos considerar que para sus moradores no se trata de tener simplemente un techo sobre la cabeza y dejar de ser un *homeless*. No se trata de construir con materiales y diseños baratos. Más bien, todo lo contrario. Se trata de dignificar y hacer sentir bien a los habitantes de estas viviendas. Crear hogares, no crear sólo casas. El hogar es un concepto puramente mental, ya que el hogar es el estar juntos la familia y seres queridos en un entorno personal, propio y confortable. Es cierto que el hogar tiene los límites que imaginemos, y tal vez no son los límites de una puerta o una pared, pero todos concordamos en que el hogar es el lugar donde nos sentimos protegidos. En el caso de un bebé, el hogar puede ser sencillamente los brazos de su padre.

Hoy por hoy, los hábitos de las personas han cambiado. Mucha gente trabaja con la computadora desde su casa. La sala con la televisión ya no es el centro de reunión, pues ya casi no atrae a los jóvenes, centrados en sus teléfonos y *laptops*. Hay que pensar en estos nuevos hábitos sociales porque son ahora el comportamiento natural de las familias. Con una buena planificación arquitectónica se puede mejorar el nivel de confort y la eficiencia partiendo del conocimiento de estas nuevas costumbres. La arquitectura debe fluir hacia donde fluyen las energías de las personas.

La inteligencia emocional aplicada a la arquitectura es tan importante que actualmente se incluye, en universidades de todo el mundo, en programas académicos de Licenciado o Graduado en Arquitectura. Se considera que los futuros arquitectos han de estar cualificados no solamente en el plano de conocimientos teórico-prácticos, sino que deben poseer y saber usar la inteligencia emocional. Presumiblemente dichos saberes convertirán a los estudiantes en técnicos más valiosos para imbricarse en la sociedad, sobre todo en el aspecto comunicativo de la profesión, y en el sentido de la responsabilidad. Los avances en neurociencia cognitiva han revelado que el pensamiento se implica con las emociones y sentimientos, entremezclándose con el razonamiento a la hora de deliberar y tomar decisiones<sup>2</sup>. Por consiguiente, se pueden enseñar técnicas para, a la hora de proyectar espacios arquitectónicos, tratar de aunar lo racional con lo emocional y con elementos intangibles.

## 2. EL PENSAMIENTO DE PALLASMAA

Juhani Pallasmaa (Hämeenlinna, Finlandia, 1936), es un arquitecto que, en los últimos años, ha influido con fuerza en los conceptos teóricos de la arquitectura. Pallasmaa fue docente en la Universidad de Tecnología de Helsinki, fue director del Museo de Arquitectura de Finlandia y ha sido, por varios años, jurado del Premio Pritzker, considerado el Premio Nobel de la Arquitectura (Fig. 1).

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ DE TORRES, Raúl, CASTAÑO PEREA, Enrique, y MAGAZ ROBAIN, Alfonso: Op. Cit., **Pág. 3.**

Su primer libro de amplia difusión fue *Los ojos de la piel* (2006), y es en la actualidad una lectura usual en las facultades de arquitectura a nivel mundial. Tras esta obra, escribió *La mano que piensa* (2012), *La imagen corporeizada* (2014), *Habitar* (2016) y *Esencias* (2018). Estos libros han sido muy influyentes. Están, además, adornados de muchas ilustraciones, las cuales son parte esencial de la narración (Fig. 2).

Sus escritos entrelazan arquitectura con temas de filosofía, antropología, sociología y psicología (en especial neurociencia), conduciendo al lector a replantearse la esencia de la arquitectura, del acto de habitar. Se podría decir que abogan por un regreso al pensamiento humanista y metafísico, en contraposición con la tendencia a la digitalización vacua de la sociedad, que afecta al mundo de la arquitectura. Establece en todos sus libros una crítica a la actualidad arquitectónica por estar obsesionada con lo visual, con el *oculocentrismo* (como él lo llama); con la imagen (y el espectáculo) como eje de la vida actual, deviniendo en una cultura de lo superficial.

Hay una suerte de tendencia a la deshumanización en la arquitectura y de eso se ha dado cuenta la crítica actual, dentro de la cual Pallasmaa es uno de los principales defensores de una ciudad más humana. En efecto, su mensaje es que hay que apostar por dar más emotividad a la arquitectura, y explorar la capacidad de los edificios para acoger y enriquecer la vida.



Figs. 1 y 2. Pallasmaa, fotografía actual, y *El metropolitano solitario*, de Herbert Bayer, 1932. La obsesión contemporánea por el sentido de la vista impide una experiencia vivencial completa.

## 2.1 CRÍTICA AL IMPERIO DEL SENTIDO DE LA VISTA Y APUESTA POR LO MULTISENSORIAL

Es incontestable que la imagen tiene un papel hegemónico en la cultura actual. La crítica de Pallasmaa a la arquitectura de las ciudades de hoy comienza justo por esa inclinación sociocultural al *oculocentrismo*, al hecho de otorgar excesivo valor a lo visible y considerar a la vista el más excuso de los sentidos. El que la visión sea el centro de importancia es algo que emerge de la tradición filosófica occidental, de la metafísica griega<sup>3</sup>. En los últimos doscientos años se ha criticado ese *oculocentrismo* desde la filosofía, por su idealismo y su mistificación, pero hoy en día el ser humano consume imágenes de manera compulsiva, y existen consecuencias. La mayor parte de las imágenes son, además, de gran potencia, seductoras y detonantes, pues explícitamente buscan impresionarnos. Hasta la más simple publicidad ansía nuestro asombro. En efecto, el imperio del sentido de la vista hace que la publicidad sea siempre un espectáculo, en tanto el abuso de la imagen, la estetización del mundo, nos transforma paulatinamente en seres pasivos, sin imaginación y sin verdadera noción de la realidad.

Nuestro modo de percibir el mundo ha cambiado a ser eminentemente visual. Somos mirones en la televisión y en internet, y registramos incluso los más intrascendentes acontecimientos con los teléfonos celulares, que sacan fotos y graban videos que luego divulgamos en redes sociales, dominadas por el sentido de la vista<sup>4</sup>. Contrariamente a lo que pudiera parecer, vista y memoria ya no van ni siquiera de la mano, habida cuenta de que se puede grabar y ver de nuevo mil veces un acontecimiento.

En este sentido, Pallasmaa critica que las ciudades hoy sean una colección de postales turísticas seleccionadas, con las que a veces sus propios habitantes no se identifican. La imagen no habla de las vivencias, sólo es una ilusión para atraer a personas superficiales. De igual modo, a la hora valorar a los edificios sólo se mira su apariencia, y se están dejando de lado cuestiones como el sentido de pertenencia y las cualidades de habitabilidad. El acto de habitar supera cualquier apariencia, es algo que se vincula con el sentido de hapticidad, con las emociones, con el recuerdo y la imaginación, dando sentido humano a la arquitectura<sup>5</sup>. Tal vez la manera de edificar contemporánea sea el reflejo de una sociedad sin empatía. Es decir, la arquitectura es alexitimica y no muestra emociones porque, aunque la gente quiere mirar, no quiere sentir emociones por aquello que mira, ya que sentir emociones por algo significa atarse, encontrarse en un problema, y la gente no quiere problemas.

<sup>3</sup> LORENZO, Manuel F.: “Ciudad “háptica” versus Ciudad “para la vista” en Juhani Pallasmaa.” En Eikasia: revista de filosofía, (52), 2013, Pág. 71.

<sup>4</sup> CARRANCO HERNÁNDEZ, Armando: “El habitar poético en el contexto del mundo contemporáneo”. Una lectura y una posible respuesta fenomenológica. *Legado de Arquitectura y Diseño*, (16), 2014, Pág. 73.

<sup>5</sup> LORENZO, Manuel F.: Op. Cit., Pág. 70.

## 2.2 EL OLVIDO DE LA PERCEPCIÓN CORPÓREA

*Corporeizar* es un término que utiliza el profesor finés para definir una condición existencial del ser humano. El término en inglés, *embodiment*, a veces se traduce como *corporificación*, y es un vocablo de difícil traducción<sup>6</sup>. Es algo así como *encarnación* o *personificación*. En este concepto, Pallasmaa sigue la línea de pensamiento del filósofo Maurice Merleau-Ponty, que en su *Fenomenología de la percepción* considera que la conciencia tiene un componente fisiológico, y se adquiere también a través de la propia percepción del cuerpo<sup>7</sup>. Merleau-Ponty enfatiza en el hecho de que el cuerpo es nuestro medio general de estar en el mundo, y eso no se puede estudiar con el intelecto, sólo con la meditación sobre la experiencia<sup>8</sup>. Así, apoyado también en Heidegger, Pallasmaa considera este concepto para pugnar por una arquitectura que pueda conectar las experiencias del *ser-en-el-mundo* con el fin de que nuestro sentido de la realidad quede fortalecido. La arquitectura es así concebida como un elemento de transformación antropológica, cargada de simbolismo, afectando hondamente en la existencia humana. Los espacios arquitectónicos nos commueven y reclaman la atención de todos nuestros sentidos.

Pallasmaa quiere que se valore la complejidad de la arquitectura más allá de sus formas externas, de sus consideraciones racionalistas (Fig. 3). Apuesta por leer el mundo como si fuera una experiencia de proximidad, como una suma de sensaciones superpuestas que no pueden tomarse de forma aislada, interpretando la realidad polisensorialmente. Habiendo partido de la crítica al dominio del ojo, se introduce ahora una aproximación multisensorial y háptica a la arquitectura. La hapticidad, que interpreta como la esencia de la experiencia vital, es un atributo de la visión periférica que nos deja entrever que, como sugiere Merleau-Ponty, formamos parte de la *carne del mundo*. Pallasmaa elabora así una teoría de la arquitectura que parte de la concepción de la prolongación de la experiencia sensorial corporal<sup>9</sup>.

Hemos vivido en una cultura que distancia la ciencia del arte, lo racional de lo emocional, lo objetivo de lo subjetivo. Nos hemos olvidado de que el cuerpo posee una inteligencia interiorizada, un conocimiento existencial que se relaciona sensiblemente (con una sensibilidad que no llegamos a comprender del todo) con los espacios que habita, con la arquitectura<sup>10</sup>. El pensamiento positivista occidental ha olvidado lo corporal, porque ha disociado lo intelectual de lo espiritual, y lo espiritual de lo corporal. En la modernidad nos hemos desprendido del vínculo corpóreo, y hemos suprimido algunos de nuestros sentidos en virtud de extensiones tecnológicas del ojo, como las pantallas y sus imágenes fantasmales, que expresan una ilusión por la contemplación sin la idea de tocar ni aceptar ser tocado<sup>11</sup>.

6 ALTÉS ARLANDIS, Alberto: Juhani Pallasmaa: The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (6), 2012, Págs. 132-133.

7 ALTÉS ARLANDIS, Alberto: Op. Cit., Pág. 133.

8 TOMOKO, Tamari: The Phenomenology of Architecture: A Short Introduction to Juhani Pallasmaa. *Body & Society*, 23(1), 2017, Pág. 92.

9 PÉREZ RODRIGO, David.: “Habitar desde el tacto: Juhani Pallasmaa y la superación del oculocentrismo en la teoría arquitectónica”. En AUSART Journal for Research in Art, 1 (1), 2013, Pág. 38. Recuperado el 10/11/2018 de [www.ehu.es/ojs/index.php/ausart](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart)

10 ALTÉS ARLANDIS, Alberto. Op. Cit., Pág. 133.

11 LORENZO, Manuel F.: Op. Cit., Págs. 73-74.



Fig. 3. Auditorium Forecourt Plaza, Oregón, Estados Unidos, 1961, obra de Lawrence Halprin. Pallasmaa llama la atención sobre cómo esta fuente artificial se ha integrado en la atmósfera natural discretamente.

Debemos volver a confrontar la arquitectura con nuestro cuerpo, que es quien la atraviesa. Además, los edificios no sólo albergan nuestros cuerpos, sino también nuestras mentes, recuerdos, deseos y sueños. Por eso está tan arraigada la sensación de que la arquitectura es una extensión de nosotros mismos.

## 2.3 LO EMOCIONANTE Y LO CONMOVEDOR EN ARQUITECTURA

La revolución cognitiva comparaba la inteligencia con la función de una computadora, y en esa metáfora, como certifica Goleman, las emociones no tenían lugar. Era una visión empobrecida de la mente, donde los sentimientos que realmente existen en la vida intelectual, no contaban en absoluto. Hoy en día la psicología cognitiva se ha visto obligada a aceptar su relevancia<sup>12</sup>. La investigación reciente revela que nos guiamos en la vida en base a experiencias emocionales aprendidas en casa o en la escuela durante la infancia y adolescencia, las cuales han modelado nuestros canales emocionales generando hábitos de comportamiento<sup>13</sup>. LeDoux, asimismo, determinó que ciertos circuitos nerviosos primitivos por los que se encauzan los sentimientos evaden el neo-córtex, y es éste el motivo por el que las emociones pueden, en un momento dado, desbordar a la razón, ya que siguen sendas directas a la amígdala, dando un resultado de gran intensidad<sup>14</sup>.

En efecto, hoy los avances neurológicos consideran a la amígdala como la estructura límbica responsable de las emociones, la cual está relacionada directamente con la memoria y con el aprendizaje. En la amígdala residen nuestros recuerdos emocionales, pero además existe un vínculo con pasiones como el miedo

12 GOLEMAN, Daniel: *La Inteligencia emocional*. Barcelona, Kairós, 1996. Págs. 25-26.

13 GOLEMAN, Daniel: *Op. Cit.*, Pág. 6.

14 GOLEMAN, Daniel: *Op. Cit.*, Pág. 16.

y la rabia <sup>15</sup>. La amígdala, que para Goleman es, en su relación con el neo-córtex, el núcleo de la inteligencia emocional, explora percepciones en el entorno y reconoce el clima emocional en cada acontecimiento. Su función es intuida en la teoría de Pallasmaa, que como hemos visto defiende una percepción multisensorial del ambiente arquitectónico, la cual va más allá de la función del hipocampo, va más allá de la mera evaluación de espacios y dimensiones. Lo que busca percibir Pallasmaa se parece a lo que hace la amígdala, que determina si el entorno es realmente agradable (Fig. 4).

Entre la teoría de la inteligencia emocional y la teoría de la arquitectura de Pallasmaa hay un vínculo que parte de aquel enfrentamiento a la revolución cognitiva y a la devoción de una sola inteligencia similar a la de una computadora, fría y sin emociones. Pallasmaa reacciona contra ese mundo cerebral que la arquitectura actual proyecta constantemente. Es posible advertir una relación entre el éxito y la buena acogida social (han sido auténticos *best sellers*) de libros como *La inteligencia emocional*, de Goleman, y aquellos escritos por Juhani Pallasmaa desde comienzos de la década del 2000, porque básicamente ambos vienen a decir que sólo la inteligencia y la frígida matemática sin emociones, en realidad no nos sirve. El ser humano no es una máquina: necesita tener una *vis* espiritual y sentir emociones, pues eso es precisamente lo que le hace humano. Vivimos, probablemente, una batalla cultural que pugna por abolir conceptos del neocapitalismo donde mujeres y hombres son educados para tener una función social productiva. Sin embargo, este conflicto está vigente y probablemente sólo si la sociedad trasforma su pensamiento la teoría de la arquitectura de Pallasmaa podrá llegar a materializarse. Actualmente, es notorio que se concede enorme importancia a la inteligencia puramente intelectual, de sobrado valor en el plano estudiantil y laboral, pero apenas se habla de las emociones. Lo emocional se vincula con el entretenimiento, y en cierto nivel conmovedor busca evitarse. Las noticias diarias que tratan de dramas son asépticas o fundamentalistas. Encontrar en algún medio de comunicación a alguien expresando que se deben tener en cuenta los sentimientos de los demás, es algo inverosímil. Muy al contrario, no es raro encontrar *shows* donde unos se ríen de los sentimientos de otros, o los mencionan como algo sorprendente.

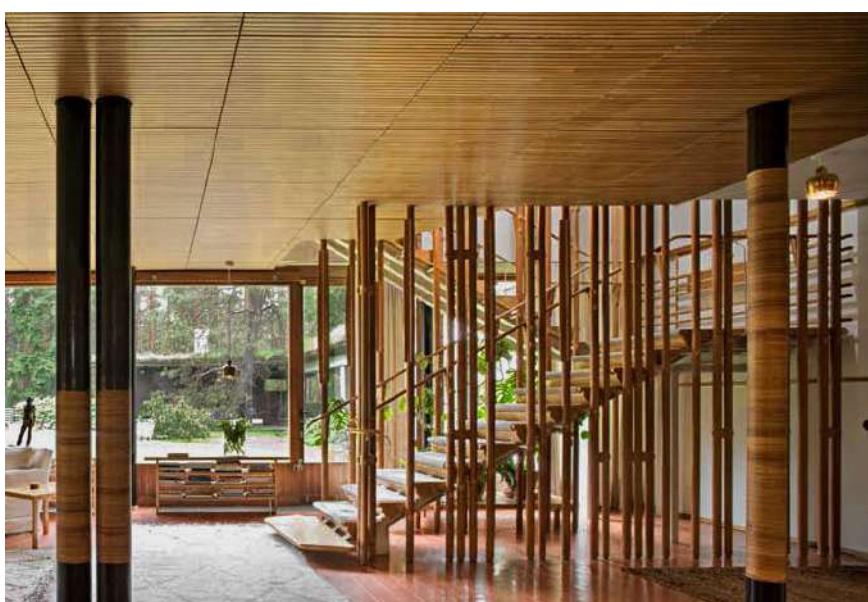


Fig. 4. Pallasmaa a menudo cita a Alvar Aalto como ejemplo de sensibilidad. Villa Mairea, Alvar Aalto, 1937-1939, Finlandia.

Aquí Aalto prolongó en el diseño interior el espacio multisensorial del bosque.

Sin embargo, a pesar todo, los sentimientos intervienen constantemente en nuestra vida, y especialmente en nuestras decisiones personales. Goleman subraya que a veces pueden llegar a nublar la razón, pero sin ellos igualmente cualquier actuación o decisión sería un desastre. Como hemos dicho, en la vida no todo es razón y lógica, sino que muchas veces hay que pensar con el corazón. Por eso es tan importante tener sabiduría emocional. Dicha sabiduría proviene, en buena parte, de la experiencia pasada, pero también de la intuición, que nos llega, según Damásio, de ciertos impulsos límbicos denominados *marcadores somáticos*. Se trata de sensaciones viscerales que biológicamente sirven a modo de orientación y alerta ante peligros, o bien oportunidades. Así pues, hemos de permanecer en contacto con nuestras emociones para favorecer una oportuna toma de decisiones<sup>16</sup>.

Las sensaciones son datos que, a través de los sentidos, llegan al cerebro. Por otra parte, la emoción, etimológicamente, se vincula con el verbo mover, de manera que ya podemos apreciar que hay desde su origen una relación con el espacio, con el entorno en que habitamos. El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua aduce que la emoción es “Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.” La emoción es una vivencia intensa, absolutamente real, si bien su origen puede emanar de una interpretación de la realidad, no de la realidad misma. Así, para que una emoción ocurra, se requiere, más allá de los hechos objetivos, una interpretación personal y un rango de valor determinado por el sujeto. De acuerdo a esta concepción, la teoría de Pallasmaa debería contemplar que cada individuo puede otorgar a una u otra situación una capacidad y un rango de reacción concretos. Es decir, aunque es cierto que, en algunos aspectos generales, el ser humano tiene reacciones comunes a determinados contextos y situaciones, hay también un componente cultural en la creación de ambientes emocionales. De tal modo, si la arquitectura quiere ser realmente emocional, debe tener en cuenta las particularidades y subconscientes de sus futuros moradores. Por otro lado, dicho objetivo es verdaderamente difícil considerando que gran parte de nuestra vida emocional, como ya señalaba Freud, es inconsciente y desconocida hasta para nosotros mismos, ya que muchos de nuestros sentimientos no logran atravesar el umbral de la conciencia. Sin embargo, es allí donde reside el secreto, y Pallasmaa anima a buscarlo. Efectivamente, el arquitecto finés considera que las más conmovedoras experiencias arquitectónicas surgen de la memoria y el inconsciente, antes que de una valoración simplemente visual. Por tanto, plantea que la esencia de la arquitectura está ahí, en la preconsciencia, en la memoria cultural individual e íntima<sup>17</sup>.

## 2.4 PROYECTAR DESDE LA EMOCIÓN

Es sabido que, además de virtudes, la tecnología moderna tiene también algunas implicaciones negativas. Sin embargo, por lo general no ofrecemos ninguna resistencia a las mismas, y simplemente integramos la tecnología en nuestra percepción del mundo, de modo que influye en nuestra imaginación y en nuestro sistema de conocimiento sin que nada lo evite. La tecnología digital, en especial la computadora, se promociona como un modo de expandir la imaginación y la creatividad. No obstante, Pallasmaa considera que crea un abismo entre el diseñador y el objeto, puesto que el proceso creativo es pasivamente manipulado por el modelo reti-

16 GOLEMAN, Daniel: Op. Cit., Pág. 38.

17 PALLASMAA, Juhani: *Esencias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2018, Pág. 9.

niano de visión. En contraste, dibujar a mano pone al diseñador en contacto sensible con el objeto, y en última instancia el objeto llega a convertirse en extensión y parte del cuerpo del diseñador<sup>18</sup>.

Así pues, para Pallasmaa, dibujar a mano permite fusionar la realidad externa del espacio y las cuestiones internas. El profesor finés quiere que el diseñador sienta que la arquitectura es parte de sí mismo, que la interiorice. En la actualidad parece que sólo hay un pensamiento intelectual y obcecadamente racional sobre ella<sup>19</sup>. A los estudiantes, de acuerdo a su pensamiento, habría que enseñarles a cooperar con su propio trabajo como si fuera parte de ellos mismos<sup>20</sup>.

Sugiere el arquitecto finés que hay tres tipos diferentes de imágenes en el proceso de dibujo: el boceto que aparece en el papel, la imagen visual grabada en la memoria cerebral, y el recuerdo muscular del acto mismo de dibujar<sup>21</sup>. En este proceso el dibujante olvida tanto la mano como el lápiz, y la imagen emerge como si fuera una proyección automática de la mente imaginativa. Esto, justamente, es el éxtasis del trabajo<sup>22</sup>. Por esta razón, Pallasmaa opta por recomendar no pensar, y olvidar estar atado a sesudas lecciones. Se debe aprender para luego vaciar la mente, en una suerte de naturalización hacia lo subconsciente de los conceptos, para dar rienda suelta a la creatividad.

La tecnología digital adelgaza nuestras capacidades multisensoriales, y los *renders* de computadora son la mayor evidencia<sup>23</sup>. Los estudiantes, en sus *renders*, muestran el objeto arquitectónico como si fuera una escultura, sin considerar su entorno, el espacio y la experiencia de habitar. Se rodea el edificio como a una estatua, con vistas aéreas que, por lo normal, un viandante nunca percibiría. Lo que se representa es algo que sale afuera de la experiencia humana existencial<sup>24</sup>. Como resultado de este tipo de imágenes arquitectónicas nuestra sensibilidad está debilitada, y se debilita también nuestra capacidad de imaginar y de crear<sup>25</sup>. Siendo objetivos, en la formación del arquitecto es ineludible enseñar nuevas tecnologías. Sin embargo, se debería dar importancia a los procesos naturales de representación gráfica, y llamar la atención sobre la realidad de la tendencia contemporánea a la arquitectura *oculocentrista*. Su existencia es un hecho y podemos trabajar por cambiar la situación. Lo primero en que se habría de incidir en la formación del estudiante es que aprenda a usar la imaginación y luego la computadora. Se piensa hoy que el dibujo a mano es algo romántico, propio de otra época, pero no es así. El dibujo a mano alzada es un proceso lógico y es el modo más natural de conectar la mente con el cuerpo, la realidad con la imaginación, una conexión que no florece jamás con la computadora<sup>26</sup>. En este sentido, Pallasmaa aduce:

18 TOMOKO, Tamari: Op. Cit., Pág. 92.

19 MARTÍNEZ DÍAZ, Enrique: Conversando con... Juhani Pallasmaa. *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 22 (30), 2017, Pág. 16.

20 MARTÍNEZ DÍAZ, Enrique: Op. Cit., Pág. 18.

21 PALLASMAA, Juhani: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2012, Pág. 90

22 TOMOKO, Tamari: Op. Cit., Pág. 93.

23 TOMOKO, Tamari: Op. Cit., Pág. 91.

24 CARRANCO HERNÁNDEZ, Armando: Op. Cit., Pág. 75.

25 TOMOKO, Tamari: Op. Cit., Pág. 92.

26 MARTÍNEZ DÍAZ, Enrique: Op. Cit., Pág. 19.

Sostener que, para dibujar un proyecto de arquitectura, el carboncillo, el lápiz, el rótring y el ratón del ordenador son equivalentes e intercambiables es entender de un modo completamente erróneo la esencia de la unión de la mano, la herramienta y la mente<sup>27</sup>.

La arquitectura no puede surgir de algoritmos, sino de la empatía y de la imaginación humana<sup>28</sup>. Se debe evitar la enseñanza y la práctica de la arquitectura como si fuera la resolución de problemas matemáticos para dar lugar a soluciones eficientes (Fig. 5). Igualmente se debe evitar valorar la arquitectura desde su lado exclusivamente estético o idealizado<sup>29</sup>.



Fig. 5. La arquitectura puede ser sensualmente tectónica y poética. Renzo Piano, Fundación Beyeler, Suiza, 1997. Este museo ofrece, para Pallasmaa, una ideal condición para la contemplación del arte.

### 3. CONCLUSIONES

La arquitectura tiene una gran responsabilidad en la actualidad porque construye el mundo, no sólo en el plano material, sino también en el humano. La sociedad tiende hacia la mecanización, en este mundo sobre-tecnificado en que vivimos. La interacción del ser humano con la realidad está siempre mediatisada, pues son los medios de comunicación los mayores dispensadores de imágenes, ocupando el lugar antes reservado a las artes visuales, que sí planteaban una percepción profundamente enraizada con lo emocional. Hoy nuestros

27 PALLASMAA, Juhani: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2012, Pág. 54.

28 MARTÍNEZ DÍAZ, Enrique: Op. Cit., Pág. 21.

29 CARRANCO HERNÁNDEZ, Armando: Op. Cit., Pág. 78.

sentidos se encuentran adormecidos y la sensibilidad, en muchas disciplinas del conocimiento, está siendo olvidada.

Las ciudades, como la arquitectura, están deseosas de lucir estéticamente con espectacularidad, pero el resultado es siempre artificial por la evidencia de su propio deseo. El deseo estético aleja a la arquitectura de la idea de ser habitable, justamente porque la vida es algo natural: no necesita mayores abalorios. La atención por lo emocional en la arquitectura es el mensaje de Juhani Pallasmaa, y su discurso hoy es realmente necesario. No obstante, el peligro podría ser entender mal sus enunciados y restar importancia a la imagen en una reacción radical contra el *oculocentrismo*. Actualmente hay un abuso de la imagen, pero no cabe duda de que la imagen, como la mirada verdadera, es muy importante. Quizá el secreto sea darle la importancia justa, y que la imagen sea transmisora de experiencias sensibles y emocionales.

Finalmente, hay que retomar la noción de habitar como la generación de un hogar. De acuerdo a Pallasmaa, el concepto de hogar es una experiencia vivida con todos los sentidos, es el entorno donde se proyecta la personalidad, la presencia corporal y espiritual de los que viven allí. Hoy, las más de las veces, habitamos casas carentes de esa capacidad de ser hogares, e incluso podría decirse que hay ciudades enteras así. En este sentido, resulta curioso que un término acuñado en los últimos tiempos sea el de *ciudades inteligentes*, haciendo alusión a una serie de indicadores que no contemplan especialmente a la inteligencia emocional. Una ciudad inteligente lo es en virtud de su capacidad tecnológica, acorde, manifiestamente, con el alto capital que manejan los estados que las albergan. Pero, además, como ha quedado evidenciado, la alta tecnología nos introduce en una frialdad distante y carente de emociones. La propia idea de inteligencia artificial (atributo de las ciudades inteligentes) nos describe justamente algo que no es verdadero y que, por ende, no puede comprender las emociones humanas en toda su dimensión.

# BIBLIOGRAFÍA:

- ALTÉS ARLANDIS, Alberto. Juhani Pallasmaa: The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (6), 2012, Págs. 132-133.
- CARRANCO HERNÁNDEZ, Armando. “El habitar poético en el contexto del mundo contemporáneo”. Una lectura y una posible respuesta fenomenológica. *Legado de Arquitectura y Diseño*, (16), 2014, Págs. 65-80.
- GOLEMAN, Daniel: La Inteligencia emocional. Barcelona, Kairós, 1996.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Enrique. Conversando con... Juhani Pallasmaa. *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 22 (30), 2017, Págs. 14-29.
- LORENZO, Manuel F. “Ciudad “háptica” versus Ciudad “para la vista” en Juhani Pallasmaa.” En Eikasia: revista de filosofía, (52), 2013, Págs. 69-4.
- PALLASMAA, Juhani: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- PALLASMAA, Juhani: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- PALLASMAA, Juhani: *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- PALLASMAA, Juhani: *Esencias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2018.
- PÉREZ RODRIGO, David.: “Habitar desde el tacto: Juhani Pallasmaa y la superación del oculocentrismo en la teoría arquitectónica”. En AUSART Journal for Research in Art, 1 (1), 2013, Págs. 3-39. Recuperado el 10/11/2018 de [www.ehu.es/ojs/index.php/ausart](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart)
- RODRÍGUEZ DE TORRES, Raúl, CASTAÑO PEREA, Enrique, y MAGAZ ROBAIN, Alfonso: “La enseñanza de la toma de decisiones en el proyecto de arquitectura”. En International Workshop COAC-ETSAB. Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, Universitat Politècnica de Catalunya, 2014, Págs. 1-12.
- TOMOKO, Tamari: The Phenomenology of Architecture: A Short Introduction to Juhani Pallasmaa. *Body & Society*, 23(1), 2017, Págs. 91-95.



Kate McDougall. 1848. Daguerrotipo coloreado. 103x83 mm. Library and Archives Canada.

# Principales deterioros en el estado de conservación de los archivos fotográficos.

Huaxia Liu

**Resumen:** Debido a la heterogeneidad de los especímenes almacenados en un archivo fotográfico, su conservación requiere un amplio conocimiento de la naturaleza de los procedimientos y los materiales empleados. Los deterioros presentes en las fotografías son también muy variados y muchos de ellos aparecen por la propia naturaleza intrínseca de los elementos que las componen.

**Palabras clave:** Colección fotográfica, Conservación preventiva, Conservación, Estado de Conservación, Patrimonio fotográfico.

**Abstract:** Due to the heterogeneous of the materials found in a photographic archive, a huge knowledge of the processes and materials used in photography is required for their correct conservation. Deteriorations found in photographic heritage are very varied and they can appear because of the own nature of the photograph or because of the elements found in them.

**Keywords:** Conservation, Photographic Archive, Photographic heritage, Preventive Conservation.

## EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO. CONSERVACIÓN DE LAS COLECCIONES.

Una colección de fotografías contiene una gran variedad de especímenes de diversos procedimientos y se presentan en diferentes formatos, es por esto que la conservación preventiva de este tipo de bienes son complejos debido a su heterogeneidad. Hay que tener en cuenta el crecimiento de la colección, puede ser cerrada o, por otra parte, estar recibiendo continuamente material nuevo y de procedimientos muy variados. Existen colecciones muy poco consultadas, y otras que están abiertas al público y que tienen mayor afluencia, ya sea para investigaciones como para deleite de sus exposiciones.

Cuando se recibe un nuevo espécimen, ha de ser clasificado, limpiado y posteriormente se debe evaluar las condiciones de conservación requeridas y las posibles necesidades de restauración y reproducción. Cuando vayan a ir al depósito, deben ir correctamente encapsulados y el depósito contar con las condiciones ambientales adecuadas para el tipo de espécimen. La organización del archivo, el control del ambiente y el criterio que se escoge para su almacenamiento es determinante para la evolución del estado de conservación del espécimen.

Existe una serie de precauciones básicas para la correcta manipulación de los objetos fotográficos de las colecciones:

- Manipular los especímenes con guantes, no tocar nunca las fotografías con las manos desnudas e intentar manipularlo siempre por los bordes, nunca tocando la imagen fotográfica.
- De ser necesario realizar anotación en la fotografía, hacerlo siempre con lápiz de grafito.
- Para el montaje, adherir las fotografías empleando esquineras, nunca emplear adhesivo directamente sobre la fotografía.
- Almacenar siempre en cajas y sobres adaptados.
- No exponer a una luz potente.
- Conservar en lugares frescos y secos.
- No sumergir en agua.



Figura 1 Manipulación de fotografías preservadas en cajas de conservación. Fuente: I. Csillag

# 1. EL ESTADO DE CONSERVACIÓN. PRINCIPALES DETERIOROS.

Llamamos deterioro a las trasformaciones físicas y químicas que tienen lugar en un espécimen fotográfico después de su procesado.

Al contrario de la creencia popular, la fotografía es uno de los materiales más frágiles almacenados en una institución ya sea por su condición física o por la inestabilidad química de gran parte de los materiales que la constituyen que, además, al estar en capas más o menos delgadas, interactúan entre ellas contagiando el deterioro originado en una de los estratos e incluso formando otros nuevos. Una fotografía suele presentar varios tipos de deterioros, depende de la función que haya cumplido, manipulación y el lugar en el que se haya guardado. Existen tres tipos de deterioros: los físicos, los químicos y los biológicos.



Figura 2 Abarquillamiento de los soportes por cambios de temperatura y humedad relativa.

Fuente: I. Csillag.

## 1.1 DETERIOROS FÍSICOS.

Los deterioros físicos son los causados principalmente por un uso y manipulación inadecuados o por condiciones ambientales inadecuadas todo esto se traduce en el soporte como desgarros, deformaciones, dobleces, grietas, arañazos, agujeros, huellas dactilares, manchas de grasa, sellos, restos de gomas elásticas, manchas amarillas de cola o cinta adhesiva o del contacto con la madera, etc.

La fotografía estuchada tiende a sufrir numerosos deterioros físicos por su excesivo uso, su mala manipulación o por haber sido almacenado de manera incorrecta. Es frecuente encontrarse el estuche roto, con la tapa separada o con los diferentes elementos que lo componen deteriorados.



Figura 3 Maun-gua-daus (alias George Henry). 1846. Daguerrotipo encapsulado, se puede apreciar que la tela interior tiene rasgados y lagunas. Fuente: Library and Archives Canada.

Las copias a la albúmina suelen presentar un tipo de craquelado muy característico de esta técnica. Esto es debido al envejecimiento natural de la proteína que contiene, es más acusado en especímenes sin ningún tipo de montaje, pues han tenido libertad de movimiento y se acentúa al ser sometido a procedimientos acuosos. El craquelado se visibiliza con facilidad con una luz rasante o bajo una lupa.

El ablandamiento de la emulsión, sobre todo de la gelatina, hace que el embalaje en el que se encuentra la fotografía se adhiera a ella (figura 4). Esto sucede cuando hay condiciones de humedad relativa alta y existe mucha presión entre los especímenes almacenados en un mismo lugar. En muchos casos la emulsión llega a desprenderse.



Figura 4 Negativo con restos de fibra de papel del envoltorio adherido a la emulsión de gelatina. Fuente: Archivo Ruiz Vernacci, IPCE. Tomado por A. Gutiérrez

## 1.2 DETERIOROS QUÍMICOS.

Los causantes de este tipo de deterioro pueden ser los mismos materiales que componen la fotografía o agentes externos, como las condiciones ambientales y los contaminantes atmosféricos. El deterioro químico es un proceso de desarrollo lento, por lo tanto, no siempre es detectable hasta que no llegue a un punto muchas veces irreversible. Existen deterioros fácilmente detectables, como es la oxidación de los metales, ya sea por contacto o por el mismo material constituyente, pero otros necesitan una explicación más profunda para su correcto entendimiento e identificación. Por esto es importante realizar una conservación preventiva que se mantenga en el tiempo.

El desvanecimiento de la imagen es una pérdida gradual de la imagen, que generalmente va desde los bordes migrando hacia el interior de la pieza. Por lo general, el magenta es el color más resistente dentro de las películas de color, por lo que, al palidecer la imagen, suele ser el color predominante. Las causas pueden ser variadas, desde una deficiencia durante el procesado de la imagen, una larga exposición a la luz o la propia inestabilidad de los elementos que conforman la fotografía. Las fotografías de colores cromógenos desvane-  
cen rápidamente si se exponen a una luz intensa, aunque las películas Technicolor y Kodachrome sufren este deterioro de manera menos rápida.

El amarilleamiento de las fotografías, de manera general o en zonas puntuales. Puede suceder por una larga exposición a la luz del sol. También puede ser debido a un lavado insuficiente durante el procesado de la fotografía, a veces llegan a aparecer manchas de tonos castaños. Los papeles a la albúmina tienden a amarillarse, dando lugar a que en 1860 comenzaran a teñirse los papeles a la albúmina de colores rosados o

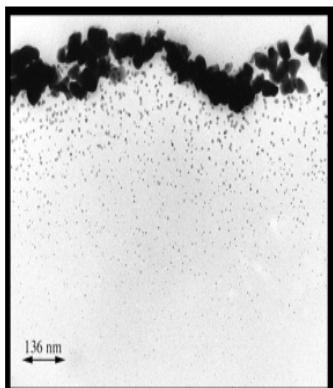


Figura 5 Microscopía TEM de sección transversal de la emulsión de un negativo de vidrio sin exponer que sufre óxido-reducción. Se puede apreciar la migración de la plata hacia la superficie.

Fuente: G. Di Pietro

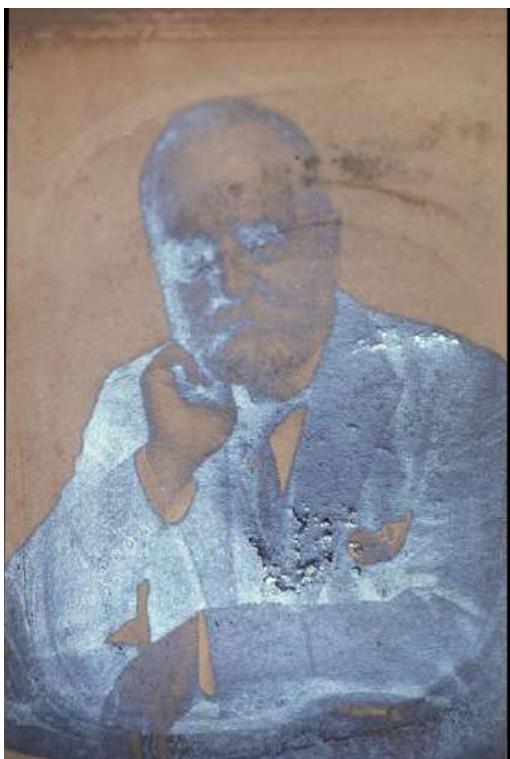


Figura 6 Deterioro de óxido-reducción en una imagen de plata filamentaria.

Fuente: Á. Fuentes

azules, pero estos tintes provocaban que la imagen se fuera desvaneciendo por la exposición a la luz. Este amarilleamiento es provocado por envejecimiento natural de la proteína, conocido como “efecto Maillard”: la glucosa y los grupos amino de la proteína de la albúmina se condensan formando un compuesto insoluble y altamente coloreado. Esta reacción se minimiza en un entorno ácido, de pH 4-5, mientras que aumenta con un pH superior a 7. Por lo tanto, hay que evitar su encapsulado en sobres y cajas con reserva alcalina.

En los procesos fotográficos cuya imagen final está constituida por plata y que cuenta con una emulsión pueden sufrir el llamado óxido-reducción o espejo de plata (silver mirroring en inglés). Esto sucede debido a diversos factores, como papeles de baja calidad, condiciones ambientales inadecuadas o residuos del procesado. Dichos factores transforman los átomos de plata metálica en iones de plata, una sustancia altamente reactiva y producen una reducción de la cantidad de plata de la imagen y una migración de ésta, generalmente a la superficie (Figura 5). Esto se traduce en un palidecimiento de la imagen y un reflejo metálico

en la superficie (figura 6). Este deterioro afecta más severamente a las imágenes formadas con partículas de plata de menor tamaño: la fotolítica y la de revelado físico. En estas formas de plata es apreciable una pérdida de detalle en las luces altas y un cambio de color hacia tonos más cálidos en las zonas de tonos medios y sombras, mientras que en la de plata filamentaria se puede observar una pérdida de detalle en las luces altas y en tonos medios y oscuros, un cambio de matiz al café amarillento. Esta reacción química se atenúa en unas condiciones de humedad relativa y temperatura bajas. En otras sales empleadas en fotografía, como las de platino, forman una imagen final inmune a esta oxidación, aunque esto no quiere decir que sean totalmente estables.

La sulfuración es otra de las formas más activas de deterioro de los materiales fotográficos argénteos. Cuando se observa que la superficie de plata está deslustrada, esto es debido a la sulfuración. Es una reacción producida entre el azufre y la plata en la superficie, que se combinan y forman sulfuro de plata. El origen puede deberse a causas atmosféricas o al azufre presente en los químicos de procesado que se hayan depositado en la emulsión debido a un lavado deficiente o a una permanencia insuficiente en el baño fijador y/o agotamiento de la actividad química de éste. Este deterioro sigue unos patrones de deterioro dependiendo de su origen: si la causa es la presencia de tiosulfitos de sodio (el fijador) como consecuencia de un lavado insuficiente, la plata presente en las luces altas es atacada primero, produciendo un amarilleamiento a una tendencia a la pérdida de densidad y desaparición de la imagen. La plata presente en los tonos medios y las sombras pasa de un tono neutro a un tono amarillo verdoso. En la plata fotolítica se produce un ennegrecimiento puntual que se debe a que durante la conversión parcial de la plata fotolítica a sulfuro de plata, las partículas de éste son mayores y al absorber un mayor espectro de la luz produce un tono más neutro. Si la causa es la sulfuración producida por un deficiente procesado durante

ciente o a una permanencia insuficiente en el baño fijador y/o agotamiento de la actividad química de éste. Este deterioro sigue unos patrones de deterioro dependiendo de su origen: si la causa es la presencia de tiosulfitos de sodio (el fijador) como consecuencia de un lavado insuficiente, la plata presente en las luces altas es atacada primero, produciendo un amarilleamiento a una tendencia a la pérdida de densidad y desaparición de la imagen. La plata presente en los tonos medios y las sombras pasa de un tono neutro a un tono amarillo verdoso. En la plata fotolítica se produce un ennegrecimiento puntual que se debe a que durante la conversión parcial de la plata fotolítica a sulfuro de plata, las partículas de éste son mayores y al absorber un mayor espectro de la luz produce un tono más neutro. Si la causa es la sulfuración producida por un deficiente procesado durante

en baño fijador, en las zonas sin imagen se producen manchas de color marrón o amarillo, consecuencia de la descomposición del tiosulfato de plata. En las zonas medias y en las sombras se produce un amarilleamiento y una pérdida de densidad.

Por otra parte, en 1870 comienzan a producirse industrialmente cartones de pulpa de celulosa, de inferior calidad a las que se producían anteriormente, de lino y algodón, y que producen acidez y esto es motivo de muchos problemas, aparte de la presencia de lignina que, especialmente en presencia de mucha humedad, amarillea el papel y lo hace más quebradizo. Estos cartones de baja calidad se empleaban en soportes secundarios, por lo que sus elementos deteriorantes migran desde dichos soportes al aglutinante, y, en el caso de la lignina, palidece la imagen y mancha la imagen. Es frecuente encontrar soportes en los que dos láminas de papel de alta calidad recubren un centro de papel de pulpa de celulosa.

La hidrólisis ácida es un deterioro característico de negativos de plástico que provoca la degradación de los soportes y afecta, en consecuencia, a las emulsiones que éstos transportan, y es autocatalítica. El nitrato de celulosa resulta un material volátil, arde con facilidad, pudiendo ser autocombustible alrededor de los 48°C. Al arder, emana gases tóxicos como óxidos de nitrógeno y monóxido de carbono. El proceso de deterioro del nitrato pasa por las siguientes etapas:

1. El soporte amarillea hasta alcanzar un tono anaranjado-ámbar, la imagen se desvanece.
2. La gelatina se vuelve pegajosa y se pega a los elementos que tenga adyacentes. El soporte se vuelve muy frágil y quebradizo.
3. La película forma ampollas, liberándose un olor desagradable a ácido nítrico.
4. La película se torna muy blanda y pegajosa. Con frecuencia se cubre de una espuma viscosa y opaca. Esta espuma cubre el lado de la emulsión y oculta por completo la imagen fotográfica.
5. Finalmente, el soporte se vuelve friable y se convierte parcial o totalmente en un polvo ácido amarronado.

En la figura 7 se ven reflejadas las avanzadas alteraciones sufridas sobre una película de nitrato de celulosa.

La película de acetato de celulosa no cuenta con el problema de inflamabilidad propia de los nitratos, pero también adolece la degradación por hidrólisis ácida (figura 8). Cuando está sometida a unas condiciones ambientales inadecuadas o hay presencia de ácidos, libera ácido acético, que se identifica por un fuerte olor a vinagre (por eso se denomina síndrome del vinagre), llegándose a un punto de autocatálisis que perjudica los soportes plásticos cercanos, llegado este punto, la degradación se acelera y se hace más devastadora, siendo ya un deterioro irreversible. Genera los siguientes efectos:

1. El soporte pierde flexibilidad y resistencia, por lo que puede romperse por su mera manipulación.



Figura 7 Negativo sobre base de nitrato de celulosa con avanzada hidrólisis ácida. Fuente: Á. Fuentes.

2. Fuerte distorsión dimensional, produciendo un encogimiento de más del 10% del soporte del negativo, aunque la emulsión mantiene su formato, por lo que provoca ruptura, separación de ambas capas y por ende combamiento de la emulsión y del resto de componentes del negativo y aparición de canales a lo largo de toda la superficie del negativo.
3. Cuando en la fabricación del soporte se usan plastificantes, éstos producen burbujas y depósitos cristalinos.

La hidrólisis ácida es un proceso altamente contagioso, por eso hay que aislar los especímenes que ya han iniciado el proceso. Deben ir encapsulados en contenedores que permitan un aireamiento que evite la concentración de ácido en el ambiente. Cuando se detecte la hidrólisis, sería conveniente



Figura 8 Negativo sobre base acetato de celulosa con hidrólisis ácida: encogimiento de la base, presencia de canales y exudación de plastificadores. Fuente: Á. Fuentes.

En términos generales, los vidrios fabricados a partir de 1920 son más estables ya que llevan una proporción de óxido de aluminio en su composición. Pequeñas fracturas producidas en la superficie de la lámina de vidrio hacen que se lleve a cabo un intercambio de iones entre el agua del ambiente y el vidrio, esto se conoce como lixiviación del vidrio. Los iones de hidrógeno son de menor tamaño que los deja cualquiera de los iones del vidrio (potasio o sodio), por lo tanto, cambia su capacidad estructural. Cuando existe un ambiente de humedad alta, las moléculas de agua ocupan las cavidades dejadas por los iones del vidrio, pero cuando no existen esas condiciones de humedad, las cavidades quedan huecas, dejando una estructura mucho más frágil. Por otro lado, el vidrio forma depósitos de sales alcalinas que reaccionan con el ácido y las hace poco solubles. La alcalinidad puede atacar la estructura del vidrio y disolverlas. Además, dichas sales son higroscópicas, por lo que puede hacer que aparezcan pequeñas gotas de soluciones salinas de alta concentración en la superficie del objeto, también conocido como vidrio sudado (figura 9). Formalmente, se puede apreciar que el vidrio va perdiendo transparencia de forma gradual y se vea empañado. Además, la emulsión pierde adherencia al soporte.

La devitrificación es la formación de cristales en el interior de las hojas durante la producción del vidrio.



Figura 9 En el vidrio protector de este daguerrotipo se puede apreciar el fenómeno del “vidrio sudado”  
Fuente: Colección Robert M. Baldwin, Library and Archives Canada.

### 5.1.3 DETERIOROS BIOLÓGICOS.

Dentro de los materiales constituyentes de la fotografía, existen numerosos elementos de naturaleza orgánica, foco de atención de posibles ataques biológicos. Sin embargo, esto se puede evitar asegurando revisiones regulares de la colección, la principal causa de los deterioros biológicos es la falta de mantenimiento de las colecciones: falta de monitorización, de limpieza o de control ambiental.

La emulsión puede ser atacada por insectos y el papel o cartón, atacados por pequeños roedores.

Una exposición a una elevada humedad relativa da lugar a la proliferación de moho y hongos sobre el aglutinante. Su presencia se manifiesta en forma de abultamientos grises, pequeños depósitos puntuales rodeados por filamentos (figura 10) acompañados por desaparición localizada de la imagen. Muchas veces estos organismos están inactivos, pero se pueden reactivar con unas condiciones ambientales apropiadas para ello. Al reactivarse puede propagarse por toda la superficie hasta la destrucción total de la fotografía y propagarse a otros especímenes. En ocasiones los filamentos de los hongos penetran en el soporte produciendo pequeños rasgados.

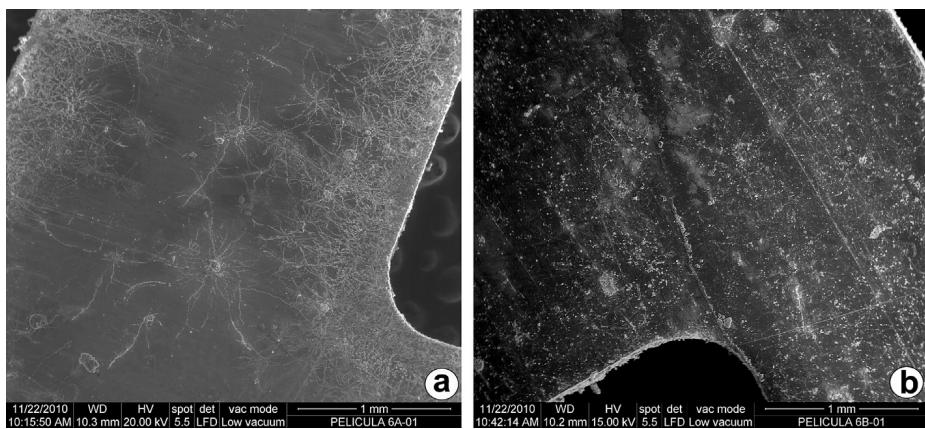


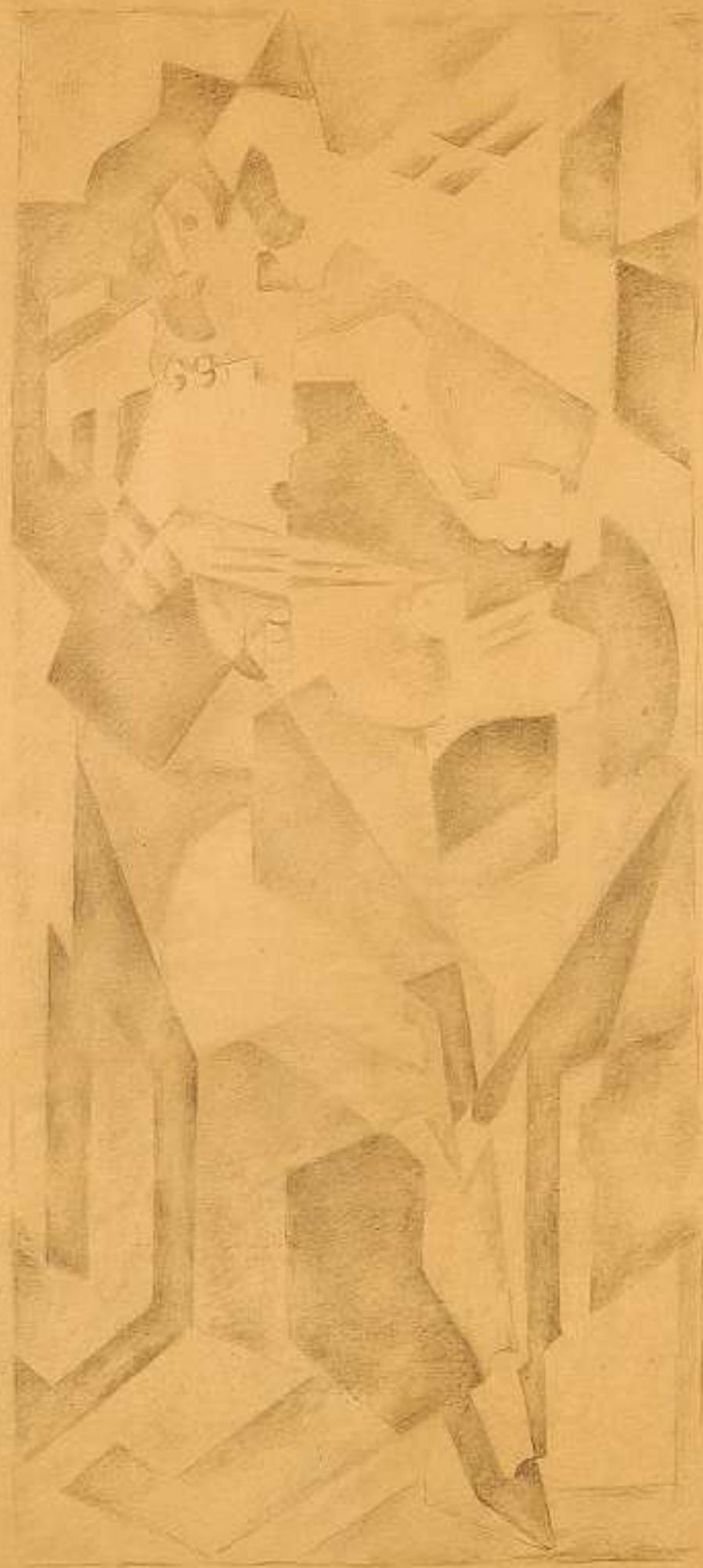
Figura 10 Microscopía electrónica de elementos fúngidos sobre una película de triacetato de celulosa. (a) Cara del aglutinante (gelatina), (b) cara de la película. Se observa que los microorganismos proliferan más en la parte de la gelatina. Fuente: I. Vivar, S. Borrego, G. Ellis, D.A. Moreno, A.M. García.

## BIBLIOGRAFÍA

- [1]. ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel; GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana María; RODRÍGUEZ NUERE, Belén; “Conservación de materiales fotográficos en la Fototeca del Patrimonio Histórico del IPCE: criterios de actuación y metodología aplicada”. En Patrimonio Cultural de España, nº 7, Madrid, 2013, págs. 177-190.
- [2]. CSILLAG PIMSTEIN, Ilonka: “Conservación de fotografía patrimonial”. En Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico para el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos, Santiago de Chile, 2000.
- [3]. DI PIETRO, Giovanna: “Examples of Using Advanced Analytical Techniques to Investigate the Degradation of Photographic Materials”. En Physical Techniques in the Study of Art, Archaeology and Cultural Heritage, vol. 2, págs. 155-198, 2007.
- [4]. FUENTES DE LA CÍA, Ángel: “La conservación de archivos fotográficos”. En SEDIC, Madrid, 2012.
- [5]. LAVÉDRINE, Bertrand: “Photographs of the Past: Process and Preservation”. En Getty Publications, Santa Mónica CA, 2009.
- [6]. LAVÉDRINE, Bertrand: “Conocer y conservar las fotografías antiguas”. En Éditions du Comité des travaux historiques et scientifique, París, 2010.
- [7]. PAVÃO, Luis: “Conservación de Colecciones de Fotografía”. En Comares, Cuadernos Técnicos, Andalucía, 2001.
- [8]. VIVAR, I; BORREGO, S; ELLIS, G; MORENO, D.A; GARCÍA, A.M: “Fungal biodeterioration of color cinematographic films of the cultural heritage of Cuba”. En International Biodeterioration & Biodegradation, nº 84, Inglaterra, 2013, págs.372-380.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS<sup>o</sup>

- [9]. CENTENO, Silvia: “Understanding Photographic Processes”. En the MET, 2011.
- [10]. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2011/understanding-photographic-processes> (Consulta 08/2017)
- [11]. S.A. Library and Archives Canada. Disponible en: <http://www.bac-lac.gc.ca/eng/search/Pages/search.aspx> (Consulta 08/2017)
- [12]. S.A. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Fototeca del Patrimonio Histórico. Disponible en: [http://www.mcu.es/fototeca\\_patrimonio/search\\_fields.do?buscador=porCampos](http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?buscador=porCampos) (Consulta 08/2017)



“Toreador”. Maria Blanchard (aprox.1917)

# **Suecia, toros y cubistas. Dos dibujos cubistas del Moderna Museet de Estocolmo: Blanchard y Lipchitz.**

**José Miguel Tur**

Esta es la historia de dos dibujos en papel encontrados en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo, ambos de tema taurino, y ambos hechos por dos amigos, del mismo grupo cubista, pero con diferentes vicisitudes y aventuras en sus vidas.

El tema lo descubro por casualidad al localizar en la base de datos del *Moderna Museet* el dibujo de María Blanchard titulado *Toreador*, cuya información complementaria es: “Comprado en 1930, sin fecha, medidas 47x30, lápiz sobre papel” y el número de registro en la colección, NMH 102/1930, que aparece en la esquina del dibujo con el sello del *National Museet*. Comienzo por curiosidad a interesarme por el dibujo. ¿Qué hace allí? ¿Cómo ha llegado a Estocolmo un torero cubista? Blanchard ha sido una pintora con muy escasa producción cubista, poco conocida y aún menos reconocida (su nombre ha empezado a ser reivindicado a partir del año 2000 aproximadamente), ya que una mujer española en las vanguardias tenía el camino más empedrado si cabe, por lo que, tras su muerte, su nombre cayó en el olvido rápido, acelerado por la Guerra Civil y sus consecuencias, catalogándosele siempre, tristemente, como una seguidora/amiga del círculo de Juan Gris pero sin especial valor propio.

El dibujo de Blanchard solo se ha expuesto una vez que sepamos del 20-11-1999 al 13-02-2000, la exposición se llamó *Lite Kubism* (Un poco de cubismo) su responsable fue el intendente Ragnar von Holten (1934-2009) y más que una exposición en sí misma, -no existe catálogo de ella, por ejemplo-, fué una compilación de 20 obras exhibidas en una sala de la exposición permanente, con tema cubista y técnicas menos usuales, todo obra en papel. Hay: guaches, acuarelas, carboncillos, bolígrafo, rotulador, tiza azul o grabado. Hubo obras de Braque, Leger, Franz Marc, Henry Laurens o André Lhote, también de artistas suecos Siri Derkert y Viking Eggelind entre otros. No hay prácticamente información sobre la exposición, solo su listado.

El *Toreador* de Blanchard se compra 1930, pero sin tener fecha de la obra. La época cubista de María es corta, desde 1916, cuando regresa definitivamente a París hasta 1920, cuando toma un modo pictórico más clasicista como su amigo Picasso, con quien compartía año de nacimiento, 1881. Con lo cual el dibujo debe datarse en esos cuatro años cubistas de París.

El dibujo llega al *National Museet* en 1930, en un lote de obras que el museo compra al artista e historiador del Arte sueco Georg Pauli (1855-1935). Pauli había estado en París desde 1911 observando el desarrollo de las nuevas vanguardias y conocía el círculo de André Lhote (este hizo un retrato de su esposa) y había visitado su academia (Pauli, 1915) y en ese ámbito estaban también Diego Rivera, Jacques Lipchitz, Blanchard y Juan Gris. Lhote escribe en 1917 el primer artículo sobre el cubismo como movimiento artístico en la revista sueca de *avant-garde* llamada *flamman* de la que era entonces editor G. Pauli, Lhote también publicita su academia, ya que aparece como colaborador de la publicación (Sidén, 2017: 235). Pauli no nombra a Blanchard ni a Gris en ninguno de los dos libros que escribe sobre el ambiente artístico de París: *I Paris : nya konstens*



“Toreador”. María Blanchard (aprox.1917)



“El ídolo”. H. Anglada Camarasa (1910)

*källa.* (París: nueva fuente del arte. 1915) y *En málares resa.* (El viaje de un pintor. 1922), (en esta obra le dedica unas veinticinco páginas a su visita a Sevilla y también a las corridas de toros a las que asistió, ya que visitó la ciudad en época de Feria). Sin embargo, describe minuciosamente la academia de Lhote y su forma de enseñanza, quizás por ello de muchos pintores suecos fueron a formarse a su estudio, como Tora Vega Holmström, que realizó en 1921 un retrato muy conocido de Blanchard. La relación de alumnos suecos que estudiaron en la academia de Lhote es extensísima, como curiosidad uno de ellos llegó a ser Director Jefe del Moderna Museet, Philip von Schantz (1973-1977).

La amistad de Pauli con Lhote es manifiesta y tanto él como Blanchard estaban agrupados en torno al marchante Leonce Rosenberg junto, por ejemplo, a: Gleizes, Metzinger, Gris... Mientras que Picasso y Braque iban de la mano de Kahnweiler.

En 1922 María se separa de Rosenberg, un año antes su amigo D. Rivera ha vuelto a México. Lhote será a partir de 1923 el “protector” de Blanchard (en alguna carta se refiere a ella como “nuestra protegida”) de Blanchard y la une espiritualmente a Severini, Cocteau, Riviere, buscándole luego un grupo de amigos en Bruselas que compraban su producción y le montaban exposiciones. Tuvo, además, el

apoyo del mecenas belga Frank Flausch mediante un contrato mensual. Gracias a esta ayuda y al respaldo de otros amigos belgas como Jean Delgouffre y Jean Grimar, expuso 23 obras en la galería *Centauro* de Bruselas en 1923 con el grupo de *Ceux de Demain*, con éxito de crítica (volvió a hacerlo en 1926). (Caffin Madaule, 1992:23)

Otro nexo entre Blanchard y Suecia lo tenemos en 1921, cuando el Rey Gustavo V Adolfo acompañado de Rolf de Maré la visitan en su estudio. El hermano menor del rey, Prins Eugen y G. Pauli habían estudiado con Lhote (Caffin Madaule, 1992:22). El marchante y fundador de los *Ballets Suédois* Rolf de Maré, es el asesor experto del Rey Gustavo, compran obras de Picasso y Braque a precios astronómicos y tal vez pueda explicar que a través de una compra de la realeza sueca haya obra pictórica de Blanchard en el Konstmuseum de Göteborg/Museo de Arte de Gotemburgo (Ung flicka/Niña 1932, óleo sobre tela 65 x 54 cm) y en el Moderna Museet Stockholm/Museo Arte Moderno (Huvudet/Cabeza, ca. 1930, óleo sobre tabla 27 x 21,5 cm). Obras de pequeño formato, estilo clasicista y propias del gusto amable escandinavo.

Todo esto me hace pensar que el dibujo llega a manos de G. Pauli a través de Lhote, como un regalo o compra, hemos visto su estrecha y profunda relación de amistad. Este, cinco años antes de morir, quién sabe a causa de qué, vende unas obras al Museo Nacional de Estocolmo y sobre este dibujo solo llega esta información a través de archivo: “Se compra bajo el título de *Musicerande pierrot* /Músico pierrot”. Pero luego la misma persona, por el estilo de escritura, lo registra así en la ficha: “Músico pierrot(?) Toreador(?) composi-



Retrato de María Blanchard. Tora Vega Holmström, 1921

paradigmáticos: el uso de zapatillas de ballet y medias, trajes de seda y por otra parte el tocado de un bicorno, como montera o como gorro de pierrot, a la postre casi exacto al sombrero usado en corridas goyescas. Aquel administrativo, quizá influenciado por el hecho de que Blanchard fuese española, tomó esta opción más romántica. Era un tema conocido y fotografiado, a la vez que muy representado en la historia del arte, muy recurrente en Picasso y quizá de haber visto algún cuadro suyo le surgió la idea de que era un torero. Ciertamente podía serlo y cambió el título, siempre con un signo de interrogación.

María Gutiérrez-Cueto Blanchard nació en Santander en 1881. La Plaza de toros que allí existe hoy en día se construyó en 1890, pero antes hubo en la ciudad otras, además conocería el ambiente taurino de Madrid donde estudió desde 1903 y también de Salamanca donde impartió clases en 1916. Es la Edad de Oro del torero y personajes como Joselito y Belmonte eran enormemente conocidos. La tauromaquia no debió ser algo desconocido para ella. Muchos de sus compañeros y amigos hicieron alguna obra taurina. La primera beca que obtiene María la lleva en 1909 a la Academia Vitti de París, donde como profesor tiene a Hermenegildo Anglada-Camarasa (1871-1959), que realiza en 1910 un magnífico retrato de un torero liado con el capote de paseo que se titula *El Ídolo*, obra con la cual vemos algunas similitudes: una pierna adelantada apoyada en la puntera de la zapatilla, que en el dibujo parece absolutamente el pie de un torero, y luego una cierta mirada pícara y un gesto ambiguo, quizá alegre, con ligera torsión de la cabeza. Es muy raro ver sonreir a un torero en el patio de cuadrillas, pero más lo es aun ver a un pierrot contento, ya que siempre están tristes.

No es seguro que conociese el cuadro cubista de Picasso *El aficionado* de 1912 (año en que se instala con D. Rivera y Angelina Belloff en Montparnasse), conocido así y no como “Le Torero”, en referencia a la famosa revista taurina. Pero sí que debió conocer la obra cubista *Torero* (1913) de Juan Gris, que siempre fué de sus mejores amigos y cercano a Rivera y Lipchitz, todos muy “taurinos”.

ción cubista”. No se encuentran datos acerca de si ha sido expuesto o prestado a otra institución, con lo que se supone que no ha ocurrido.

Hay que decir que el Museo Nacional (1866) y el Museo Moderno (1958) fueron la misma institución hasta que en 1956 el *Guernica* de Picasso, de gira mundial, se expuso en las antiguas salas de la armada sueca en la isla de Skeppsholmen. Ese acontecimiento puso de relieve la necesidad de un museo dedicado exclusivamente al arte del siglo XX, por lo que, en 1958 nació el Moderna Museet, en la misma sala donde se exhibió el famoso cuadro y que hoy es parte del Centro de Arquitectura y Diseño (ArkDes). A su vera y conectado se encuentra hoy el nuevo edificio de Moderna Museet construido por Rafael Moneo en 1997.

Centrándonos de lleno ya en el dibujo, entendemos la duda de aquel archivero catalogador sueco. Es cierto que las iconografías de toreros y pierrots o arlequines son bastantes similares en muchos aspectos

El verano de 1914, antes de estallar la I Guerra Mundial, viaja a Mallorca junto a Bellóff, Rivera y Lipchitz. Luego se van a Madrid, donde frecuentan la tertulia del Pombo y, en 1915, participa en la famosa exposición de “Los pintores íntegros”, donde Rivera exhibirá entre otras obras *Plaza de Toros*, de 1915. La exposición fue comisariada por Ramón Gómez de la Serna, el cual escribirá en 1926 una de las mejores novelas taurinas de la historia, *El torero Caracho*, y más tarde, en 1932, escribirá un artículo en *Cahiers d'art* sobre Picasso (“El más gitano de los gitanos”), “Le toreador de la peinture”, en el que dice: “En Málaga, su ciudad natal, vi tan claro como en Madrid lo que es Picasso, y comprendí hasta qué punto es torero--los gitanos son los mejores toreros—y que lo que hace propiamente es torear.” (Gómez de la Serna, 1996).

También existen multitud de arlequines tuyos, como de Gris, Severini y otros amigos cercanos, el elemento casi definitivo es el instrumento de cuerda que parece llevar en las manos nuestro dibujo. A favor de la tesis “taurina” podemos agregar que el torero-pie-rott lleva coleta. Realmente pudiese ser un híbrido de torero-músico al modo en el que Picasso retrató los personajes de *El sombrero de tres picos* para los ballets rusos Diáguilev donde aparecen picadores y toreros instrumentistas con bicorno y coleta. Incluso en la gran cortina de *Parade*, 1917, de la misma compañía rusa, aparece un torero con las piernas cruzadas y una guitarra.

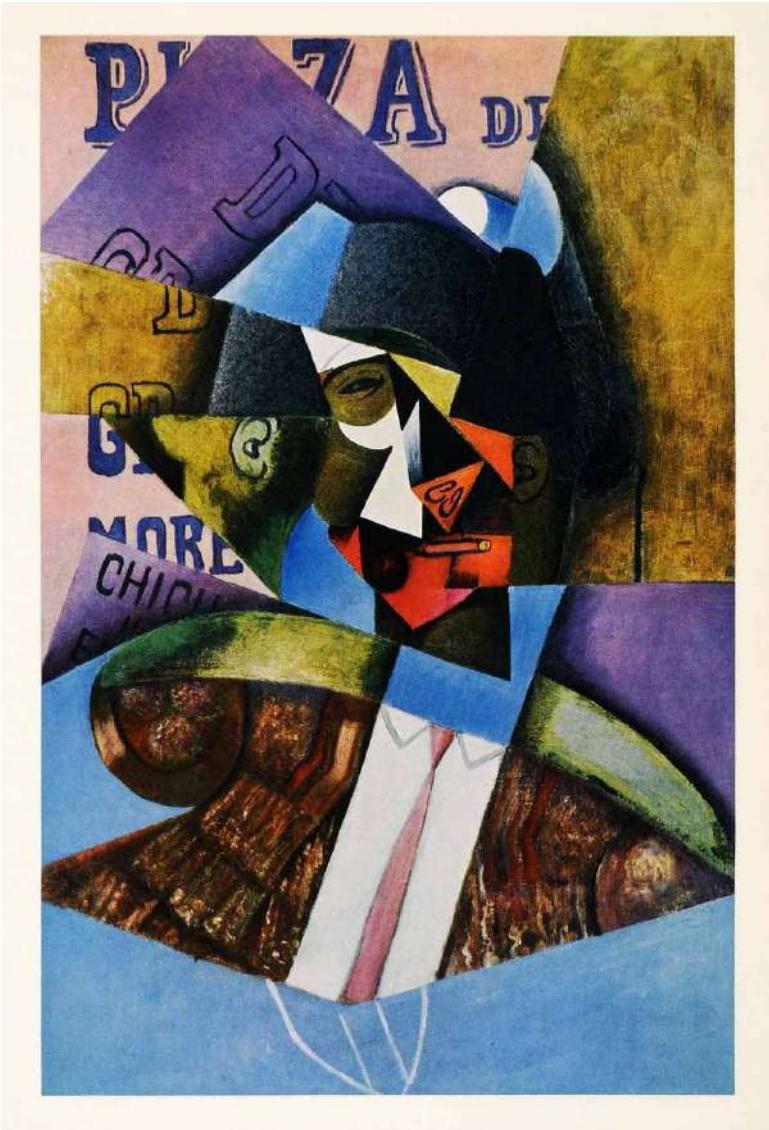
Entre todas las cartas del Archivo Rosenberg, que guarda la correspondencia entre María Blanchard y Léonce Rosenberg, destacamos esta de María:

*París 5 de mayo de 1917*

*Querido Sr:*

*... Sin nada nuevo... Desde que Usted se marchó no he hecho más dibujos, muchos dibujos de naturalezas muertas y a veces figuras: pero trabajo que sólo tiene interés para mi. Nada presentable, pero espero tener pronto cosas para enseñarle ... (Caffin Madaule, 1992: 28)*

La importancia de esta carta es grande para nuestra investigación, primero porque puede precisar la fecha de realización del *Toreador* y porque, además, son los inicios cubistas de María, está haciendo pruebas con dibujos a papel, bocetos, pero sin mucho interés por su comercialización, ni convencimiento, poco apre-



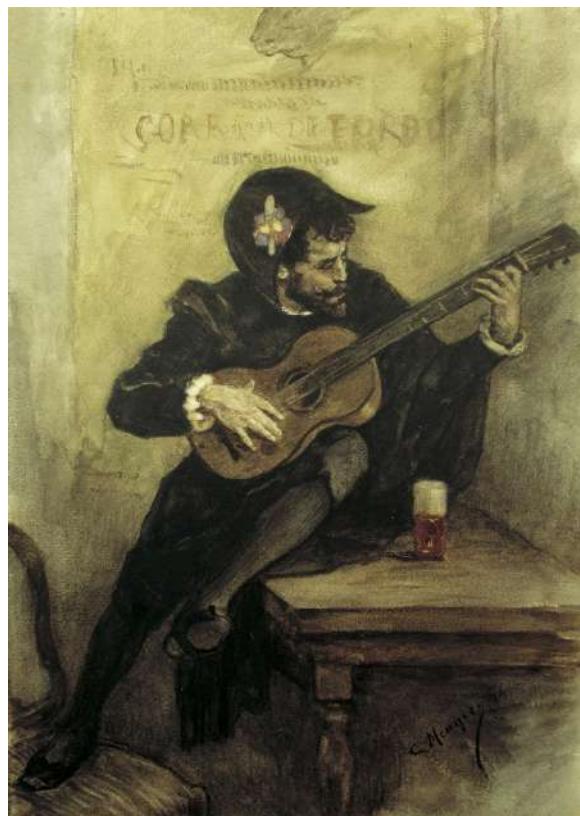
“Torero”, Juan Gris, 1913

ciados por sí misma. Por eso quizá fue sencillo que llegaran a manos de Georg Pauli, que vendió la obra al National Museet cuando la artista todavía vivía.



“Plaza de toros de Madrid”. Diego Rivera, 1915

Desde luego, la imaginación es libre, si cabe más aún en la interpretación de una obra cubista, pero pienso que nuestro pierrot-toreador es músico, seguro. Ya la incógnita sería dilucidar si es un torero-músico o un músico-pierrot. Es curiosa también la iconografía tan españolista del torero con guitarra, que sería la consagración del flamenco y que se observa en unas cuantas obras: Renoir trata el tema varias veces como en *Guitarrista español* (1897), Picasso en sus decorados para teatro incluye toreros o picadores con instrumentos musicales y Constantin Meunier hace un *Retrato de Dario Regoyos* (1884) vestido de negro, casi como algacilillo con bicornio tocando la guitarra delante de un cartel de toros. Estas obras tienen la analogía de estar sentados o apoyados de alguna manera, como lo parece estar también nuestro músico en un taburete o similar y por ello adelanta la pierna derecha. Traemos estos modelos a colación por el posible parecido a nuestro dibujo y para intentar fijar la posible iconografía de este que, a la postre, parece *Torero con guitarra o Músico pierrot* según se quiera mirar.



“Retrato de Regoyos”. Constantin Meunier, 1884

La otra obra a comentar es *Toreador*, de Jacques (nacido Chaim Jacob) Lipchitz (1891-1973), pionero de la escultura cubista, judío de origen ruso-lituano e instalado en París desde 1909 (más tarde adoptaría la nacionalidad franco-estadounidense). Esta obra ni siquiera estaba fotografiada en la base de datos del Moderna Museet, el dibujo a carboncillo (tiza negra con algún detalle de carbón blanco) en papel, tiene marcas muy ostensibles de papel adhesivo. Estos dos hechos me llevan a pensar que nunca ha sido expuesto, ya que si hubiese sido así, algún conservador hubiera quitado los restos de celofán para darle un aspecto mejor. El dibujo es comprado en 1960 al conservador de obras artísticas de Estocolmo Konrad Ekström, junto a otros cuatro dibujos de Lipchitz. Cada dibujo costó 100 Coronas suecas, que serían aproximadamente unas 1250 coronas hoy en día que son a su vez unos 120 Euros. Entre ellos había dos mujeres con abanico, los temas españoles de flamencos, bailaoras y toreros cobraron mucha fuerza en Lipchitz desde que viajó a España (como ya contamos antes) en 1914, cuando iba acompañado de su íntimo amigo mejicano Diego Rivera, que ya se había acercado al tema taurino desde que, en 1909, realizó el retrato de un picador sentado de estilo academicista, con el castoreño en las rodillas destacando la piña o moña de este, ya que es de color rojo, al modo antiguo.

Suponemos que, introducido por su compañero azteca, se aficionan a ir a los toros y a Lipchitz le fascina la fiesta, el mundo de torsiones y esfuerzos de la tauromaquia es un semillero de formas muy atractivas para la escultura. Hay dibujos, bocetos y apuntes de corridas hechos por Lipchitz, que años más tarde realizaría una escultura representando un ritual andino peruano de excepcional interés antropológico, el toro y el cóndor, en el cual se amarra un cóndor al lomo de un toro que emprende la huida en la plaza, ya que el ave lo picotea insistentemente intentando liberarse: el resultado es un toro alado, no mitológico sino real, al que se le intenta dar capa con más o menos estilo.

El dibujo que comentamos es un torero con la montera calada y con el capote de paseo colgado en el brazo derecho en jarra y es el boceto o dibujo preparatorio de la escultura que posee la Tate Gallery de Londres, fechada en 1915, una de las obras incipientes de Lipchitz. La propia página web de la Tate sugiere, a través de la biografía escrita por Irene Patai, que el torero fuese el mismísimo José Gómez Ortega, "Gallito" en los carteles, o Joselito "El Gallo", -dice Lipchitz que Joselito posó para él y afirma una amistad-. Ese año de 1914 ¡torea catorce tardes en Madrid!, una de ellas histórica, la del 3 de julio, actuando en solitario frente a siete toros de Vicente Martínez y, a final de temporada, torea el 27 de septiembre y el 1 de octubre, con lo cual es muy probable que lo vieran en alguna de aquellas tardes. El dibujo que custodia en Estocolmo el Moderna Museet pudo ser el que hizo el autor con el torero posando o copiando una fotografía y el papel adhesivo está ahí porque lo pegaría a otro soporte para hacerlo exacto cuando modeló la escultura. En la web de la Tate Gallery se habla de un dibujo existente solo de la cabeza mirando al frente, pero para nada se nombra al que posee el Moderna Museet.



"Guitarrista español". August Renoir, 1897

En cuanto a todo lo que hay escrito sobre Joselito, no he encontrado ninguna referencia al hecho de posar para un artista extranjero o nada parecido. Pienso que probablemente años después de sus correrías taurinas por Madrid, al ser entrevistado, Lipchitz idealizó sus recuerdos e imaginó su encuentro con el matador. Hay una foto de 1912 justamente con esa iconografía del torero, posando en un estudio de fotografía con el capote de paseo al brazo.



Retrato de Joselito el Gallo en *Mundo Gráfico*, 1912



“Toreador”. Jacques Lipchitz, 1915

Lo que sí es sumamente posible, como ya hemos comentado, es que Rivera y Lipchitz fueran testigos de algunas tardes de gloria de Joselito en Madrid y de ahí viniese su fijación e idolatría por él, que ya en aquel año era un torero consagrado, en la cúspide del toreo, estrella rutilante de la tauromaquia.



“Toreador”. J. Lipchitz, 1915. Modelo en yeso y boceto a carboncillo conservado en el Moderna Museet.

## BIBLIOGRAFÍA

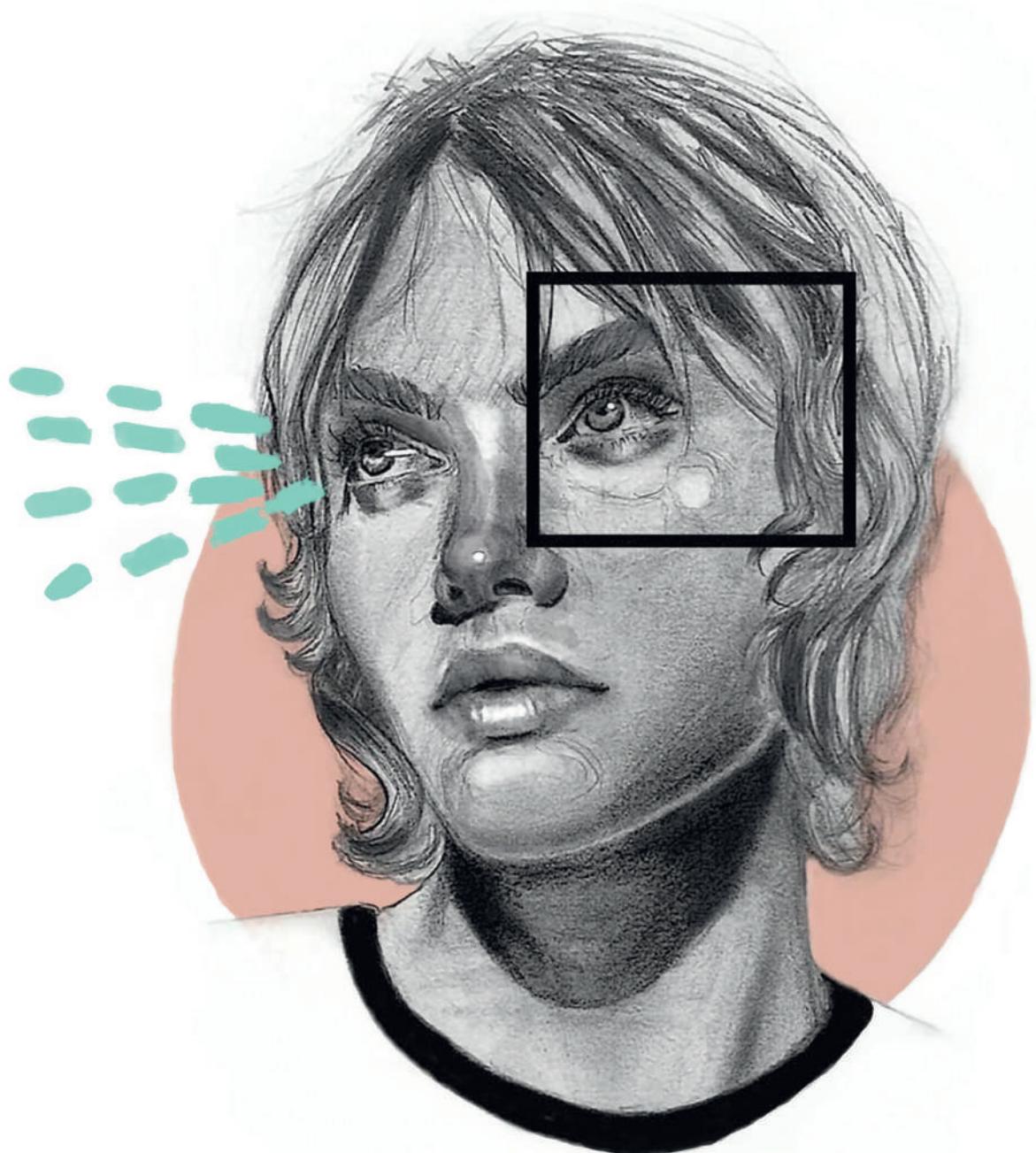
AA.VV Karin Sidén (red). (2017). *Form och färg Andre Lhote och Svensk Kubism*. Stockholm. Ed. Prins Eugenes Waldermarsudde.

Caffin Madaule, L. (1992-1994). *Catalogue raisonné des oeuvres de Maria Blanchard*. London Ed. Caffin Madaule.

Gómez de la Serna, R. (1996). *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*. Barcelona, Quaderns Crema.

Pauli, G. (1915). *I Paris, nya konstens källa: Anteckningar ur dagböcker och bref*. Stockholm. Ed. Albert Bonnier.

Pauli, G. (1922). *En målares resa*. Stockholm. Ed. Albert Bonnier.



Los espejos negro. Elena Juno.

# LA JUVENTUD PERDIDA. LA EXPRESIÓN Y EL SIMBOLISMO EN LA OBRA DE ELENA JUNO

## The lost youth. Expression and symbolism in the art of Elena Juno

Juno

José González Ruiz

Universidad de Sevilla

**Resumen:** El arte actual en muchas ocasiones se ve diluido y apartado en un momento en el que, en plena era tecnológica, las grandes casas de subastas abogan por artistas consolidados y conocidos. Artistas de talento ven que su obra no se visibiliza o que directamente es ignorada, en un mar de creadores que no consiguen destacar sobre los otros. Con el fin de visibilizar a estos artistas emergentes, nace la iniciativa por parte del grupo de trabajo Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas, de realizar un ciclo de exposiciones de artistas desconocidos, pero con gran potencial.

La primera en abrir este ciclo expositivo es, desde el pasado Noviembre, Elena Juno. Dibujante que narra con ferocidad la vida de la juventud abatida en la actualidad. Con lápiz, bolígrafo y carboncillo, y posterior coloración digital, logra hacer partícipe al espectador de esas sensaciones y emociones que a veces, no logramos expresar con palabras. En este artículo, repasaremos su vida a fin de comprender sus inquietudes y motivaciones, así como algunas de sus obras más destacadas, comprendiendo sus influencias y su trayectoria, la cual desde hace más de media década la ha llevado a consolidar un estilo propio, y con gran carga simbólica.

**Palabras clave:** Nuevos artistas, emociones, dibujo, exposición

**Abstract:** Today's art has often been diluted at a time when, in the middle of technological age, the big auction houses prefer consolidated and famous artists. Talented artists see that their work is not visible or that it is directly ignored, in the middle of a bunch of creators who fail to stand out from the others. In order to make these emerging artists visible, the group "Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas" try to carry out a cycle of exhibitions by unknown artists, but with great potential.

The first person to open this exhibition cycle is, since last November, Elena Juno. An artist who narrates with ferocity the life of the youth today. With pencil, ballpoint pen and charcoal, and subsequent digital coloring, she manages to make the viewer participate in those sensations and emotions that we sometimes can not express with words. In this article, we will review her life in order to understand her concerns and motivations, as well as some of the most outstanding works, including her influences and her career, which for more than half a decade has led her to consolidate her own style, with a great symbolic load.

**Key words:** New wave artists, drawing, emotions, exposition.

## 1. UPPERCUT. LA PRIMERA EXPOSICIÓN LA NUEVA OLA

Que el arte está en una evolución constante es algo innegable. El arte en sí mismo es el producto de la necesidad humana que se desarrolla en un lugar y un tiempo concreto, y el arte contemporáneo es uno de los productos de nuestras necesidades más inmediatas. Esto es algo que a veces tiende a olvidarse, no solo desde las altas esferas del mercado del arte, que sin duda abogan por invertir en artistas ya consolidados, sino que también se tiende a invisibilizar desde aquellos colectivos cuyo papel es el de dar a conocer el arte actual. Desde el grupo de trabajo *Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas* se quiere romper una lanza a favor de aquellos artistas cuya producción es reciente que, aun con un gran potencial, no encuentran más que trabas a la hora de dar a conocer su arte. Por este motivo, a principios de este año 2018, se decidió comenzar un ciclo de exposiciones sobre artistas emergentes, gracias al espacio cedido por la Universidad de Sevilla.

La primera persona en presentar su obra es Elena Juno, que del 2 al 23 de noviembre nos enseña su obra: dibujo a bolígrafo, lápiz y postproducción digital. Una selección de dieciocho obras impresas en lienzo que lleva por título *Uppercut* y abre este ciclo de exposiciones que irá desarrollándose a lo largo de los próximos años. A fin de entender la producción de la artista, así como sus vivencias, experiencias e inquietudes, en pos de comprender el porqué de su obra, presentamos este artículo.

## 2. ELENA JUNO, DE LA NIÑEZ A LA REBELDÍA ADOLESCENTE

Elena Juno nace en Algeciras en el verano de 1985, hija de Julio Fernando Martínez Silva y Estrella Martínez Castro, siendo la mediana de tres hermanos. Su familia, natural de Sevilla, se muda Algeciras a principios de los años ochenta por iniciativa de su padre, de ocupación arquitecto, que ve en la ciudad gaditana una puerta abierta a nuevos profesionales. Una decisión, sin duda acertada, que permitió a la familia disfrutar de años de tranquilidad y cierta estabilidad económica.

Tanto Estrella como Julio siempre demostraron un gran gusto por el arte, pero éste último lo llevó más allá: realizó numerosos óleos, casi siempre imitando a artistas como Sorolla y mantuvo, desde la infancia, buena amistad con otros pintores del momento, algunos tan consolidados hoy día como Guillermo Pérez Villalta, uno de los representantes más importantes del postmodernismo español<sup>1</sup>. Aunque nunca se dedicó a la pintura profesionalmente, ya que su trabajo como arquitecto ocupaba la mayor parte de su tiempo, su obra se convirtió en una de las motivaciones de Elena a la hora de dedicarse al dibujo y la ilustración, y una de sus más tempranas inspiraciones.

Sin embargo, los planes y la estabilidad de la familia sufren un revés con el fallecimiento de Julio, en 1993, debido a una enfermedad cardiaca congénita, que llegó de pronto y que obligó a Elena, a su madre y sus hermanos, a tomar otro camino. Teniendo la artista ocho años, su madre decide volver a Sevilla, buscando el apoyo de familiares y amigos. Es en la capital andaluza donde la artista pasa su infancia, y donde comienza a interesarse más por el arte.

Siendo una niña, y tras la insistencia de uno de sus profesores al percibir su talento por la música, su

<sup>1</sup> ALONSO MOLINA, Óscar: *Guillermo Pérez Villalta: artífice*: exposición. Sevilla. Caja San Fernando. 2006. Pág. 22.

madre la inscribe en el conservatorio Francisco Guerrero, donde pasa diez años tocando el violín, la viola y el piano. Elena encuentra en Cristina Pérez Padilla, su profesora, la figura de un mentor, llegando a desarrollar una estrecha relación y encontrando en ella una gran inspiración. Sin embargo, en el año 2003, su profesora fallece y Elena, a punto de cumplir la mayoría de edad, empieza a desligarse de la música. Durante un tiempo sigue acudiendo a las clases en el conservatorio, pero su relación con sus nuevos profesores, que nada tenía que ver con la que mantenía con Cristina, hace que acabe por abandonar.

La timidez propia de la infancia dejó paso a la rebeldía adolescente: empieza ahora una época convulsa en la que la artista trata de encontrarse a sí misma. Habiendo acabado sus estudios de Bachillerato en el Instituto Velázquez, Elena comienza la carrera de Derecho en la Universidad de Sevilla, al tiempo que empieza a trabajar en distintos sitios, en su mayoría bares nocturnos de la capital hispalense. En estos años, decide que la abogacía no es su profesión a seguir, no sintiéndose a gusto y abandonando la licenciatura. Durante los siguientes años se dedica a trabajar a tiempo completo como camarera en distintos locales hasta que a la edad de veintitrés años, decide volver a estudiar, esta vez la carrera de Psicología. Sin tener en un principio demasiada motivación por los estudios, ve sin embargo en esta carrera una doble vía de interés; de un lado, una profesión sólida, y de otro, un camino mediante el cual llegar a comprender el comportamiento humano que tanto le ha interesado desde que era una niña, encontrando la simbiosis perfecta entre psicología y arte que, sin ser ninguna producto directo de la otra, para ella son dos disciplinas que se retroalimentan, siendo ambas sendas consecuencia directa de una necesidad que tuvo y sigue teniendo; la de comprender qué mueve a las personas y a ella misma.

Si bien es cierto que la artista dibujó desde edades muy tempranas dada la influencia pictórica tan directa que tenía de su padre, es cumplida la mayoría de edad cuando Elena empieza a dedicar la mayor parte de su tiempo al arte, al principio produciendo diseños de calidad inferior, que iría mejorando en los años venideros de manera autodidacta. Ya antes de comenzar sus estudios superiores, comienza a seguir la trayectoria de otros artistas contemporáneos muy de cerca, utilizando herramientas actuales como las redes sociales, lo que le permitió estar en contacto directo y continuo con ellos. Internet y las redes se antojan en la vida de la artista como un instrumento crucial a la hora de desarrollar su trabajo, promocionarlo, y conocer el de otros.

En el año 2007, David Karp funda con sede en Manhattan la plataforma online de microblogueo Tumblr, que permite a sus usuarios la publicación de imágenes y textos, entre otros, además de seguir el trabajo de otros. Elena pronto ve en esta plataforma una oportunidad única para conocer el trabajo de artistas de aficionados y profesionales. Rápidamente la artista hace de su pequeño hueco en esta plataforma su diario personal, publicando trabajos que, si bien en un principio no tenían la calidad técnica y artística que tiene hoy día, sirvieron para sentar las bases de su arte actual y lo que es más importante, le brindó un medio de expresión puro, amparada en el anonimato de internet, donde podía expresarse libremente a través de sus dibujos. Reunió de manera compulsiva imágenes que iban desde la fotografía al cine, pasando por pinturas y dibujos de otros artistas, llegando a compilar un cúmulo de elementos que poco a poco fueron sirviendo de canal para identificar sus propias emociones.

De esta manera empieza a conocer a artistas de la nueva ola que, como ella, usan internet para auto promocionar su arte, encontrando en ellos una clara inspiración. Una de sus mayores influencias a lo largo de sus inicios que incluso sigue en la actualidad será la dada por la australiana Neva Hoskings, la cual está obsesionada por experimentar la intimidad de los modelos y hacer partícipe al observador, tratando a través de su arte de presentar una nueva forma en la cual vemos nuestros propios recuerdos y experiencias personales

reflejados en sus obras.<sup>2</sup>

Poco a poco, y aunque juega con otras técnicas y motivos, Juno acaba por alcanzar un estilo propio y una obsesión que, si bien evoluciona, se mezcla y transforma, a día de hoy es una constante sólida en la vida de la artista; la representación de rostros, generalmente jóvenes, cargados de expresividad y más allá del realismo o la técnica, producidos para producir distintas sensaciones, tanto al espectador, como a ella misma.

### 3. LA HERIDA A TRAVÉS DE LA CARNE

Para entender esta pasión por las emociones humanas hemos de comprender las vivencias que llevan a la artista a esto. Si tenemos en cuenta lo abrupto de la vida de Elena, con grandes cambios e imprevistos que marcaron el ritmo desde su niñez, no es complicado comprender que como muchos otros artistas a lo largo de la Historia, elija el arte como una vía de expresión. Para ella, su necesidad de crear arte nace de dos factores fundamentales que van juntos y se retroalimentan: de un lado las distintas vivencias y traumas, y de otro, la frustración que suscita el no saber expresar o gestionar las emociones que vienen con ello. A eso hemos de sumar el carácter casi obsesivo de la artista que hace que cuando tiene interés real en alguna actividad, no pueda abandonarla. De todo esto nace su obsesión por el dibujo, y es precisamente esto lo que hace que, si bien al principio no disponía de conocimientos técnicos apropiados para desarrollar una producción de calidad, aprenda, mejore y se empape del arte que le rodea.

Elena es parte de una generación rota y decepcionada, la generación a la cual se le dijo que podía ser cualquier cosa, y que con estudios y esfuerzo, se lograrían grandes triunfos, pero no es así. La desesperanza causada por la precariedad laboral, la falta de estabilidad económica y la ansiedad que ello produce, se suma a una característica que a veces olvidamos, y que es muchas veces, fatal; el desapego, la frialdad y la resignación con la que la sociedad de hoy día experimenta la vida, creando cierta desconexión con anteriores y posteriores generaciones de jóvenes, y en ocasiones, dentro de la misma.

Sus modelos serán en muchas ocasiones gente abatida por distintas circunstancias. Mujeres y hombres que tienen una historia detrás, y que usualmente están librando su propia batalla o tienen situaciones trágicas. Así, Elena representa en sus obras a adolescentes frustrados, personas deprimidas, e incluso peleadores heridos, tratando de representar las heridas emocionales a través de la carne magullada. La mirada triste, el cansancio visible y la sangre se convierten en una señal de identidad de sus personajes, que son retratados en el instante mismo en el que aceptan su situación. Ejemplo de esto lo encontramos en *Wake up* (Figura 1), una obra en la que el modelo, un chico joven, aparece con la nariz sangrante y los ojos llorosos. Elena juega con la morfología del cuerpo, deformándolo, hiriéndolo y exponiéndolo a las miradas del espectador: las lágrimas, la



Figura 1 Wake Up.

2 Biography of Neva Hosking: <https://www.nevahosking.com/>. Consultado el 29 de Septiembre de 2018.

sangre, las heridas y sobre todo, la mirada abatida, son la cara visible del dolor interior. Sin embargo, no todo está perdido: en pequeño, y sobre la mejilla del retratado, aparecen tatuadas las palabras “wake up”. Una lanza rota a favor de esa aceptación, de ese *despertar*, de aceptar los problemas a fin de superarlos.

#### 4. DEL DIBUJO A LÁPIZ A LA INMEDIATEZ DEL BOLÍGRAFO

En cuanto a las técnicas utilizadas, a día de hoy el grueso de su producción es dibujo a lápiz o bolígrafo, a lo cual le añade después color de manera digital, así como otros elementos como figuras geométricas, que hacen destacar distintas partes de la obra. En un principio, Juno se dedicó por completo al lápiz, pero encontró en el bolígrafo una nueva técnica, más inmediata y pura. Es un instrumento de muy difícil manejo a la hora de dibujar, puesto que no da lugar a correcciones, por lo que una vez trazada la línea, quedará en la obra de manera permanente. Además, la punta aguza exige un alto nivel de dominio a la hora de dibujar, por lo que le supuso a la artista un nuevo reto a batir.

Elena compone distintas tramas formadas por puntos de diferente densidad, según sus necesidades, trazos superpuestos y líneas alargadas diluidas en los extremos, obteniendo formas sutiles, contrastes marcados y transparencias, logrando así dibujos realistas.

Con esta técnica está realizada una de sus obras más impactantes: “*The same deep water as you*” (Figura 2). Aun habiendo acercamientos previos esta es la primera obra en la que el dibujo en su totalidad es realizado a bolígrafo. Se nos presenta aquí a una mujer joven, de poco más de dieciocho años, con la nariz sangrante y la mirada triste y perdida, que denota desesperación lo que queda acentuado con esas líneas estriadas y trazos rápidos. Además, si bien normalmente se usa más de un bolígrafo para el mismo dibujo, a fin de obtener trazos uniformes y líneas sin entrecortar debido al desgaste de la punta, Elena decide aquí hacerlo con uno solo. El efecto que esto causa en la obra ayuda a incrementar el ambiente de crispación de una manera muy sutil. Una vez el rostro está terminado, la artista le añade distintos elementos mediante edición digital: color, letras y un marco.

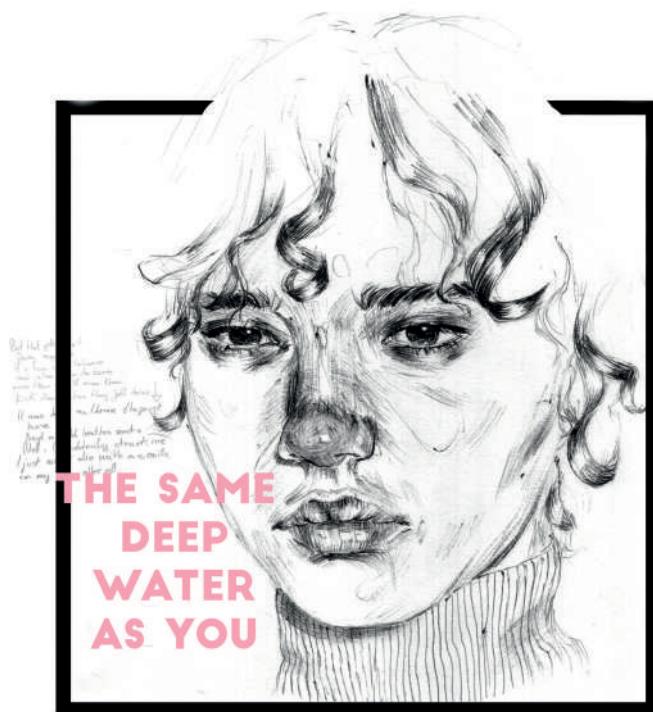


Figura 2 The same deep water as you.

Si pasamos a analizar los elementos que componen la obra, descubrimos que se trata de una composición que recoge con acierto la desesperanza y el desamor. El título de la obra, que puede observarse en las letras en rojo, es en realidad el título de una canción de la banda de post-punk inglesa The Cure. Formada en Crawley en el año 1976, es un ícono de la música y durante décadas, jóvenes de toda parte del mundo se sintieron identificados con sus ritmos y letras, que de forma oscura y decadente, recogían temas introspectivos y existenciales<sup>3</sup>. “The same deep water as you” es una canción de amor oscuro, que cuenta la historia de un romance tóxico y dañino. Elena trasciende el homenaje y hace suyo el título de la canción, transformándolo y dándole una nueva visión, dándole forma a esa chica joven, herida física y emocionalmente, cuya calma exterior no logra disimular la decepción vital de su interior.

Elena Juno va más allá de una mera representación u homenaje a este grupo, sino que usando como lema el título de la canción, lo hace suyo a fin de dar forma a esa chica joven, herida física y emocionalmente, y cuya calma exterior no disimula del todo la rabia que lleva por dentro. Es más, tras el título en rojo, casi imperceptible, escribe a bolígrafo la letra de otra canción, “This joke isn’t funny anymore”, pero esta vez de The Smiths, grupo rival de The Cure. Ambos grupos, que compartieron época y aficionados, estuvieron enfrentados durante décadas, al menos de cara al público, y más allá de la mera irreverencia de poner en un mismo contexto dos conceptos diametralmente opuestos, la artista usa esta metáfora para representar esa dualidad de las emociones, que aparece cuando éstas son provocadas por algo que queremos, o quisimos, pero que no nos hace sino mal a nosotros mismos.

## 5. LA EXPRESIÓN PERDIDA

La artista viene cubriendo desde hace media década esa necesidad inherente que se ha ido extendiendo dentro de la juventud, que si bien siempre ha existido y en otras generaciones anteriores se ha expresado a través de otros medios, como la música o la literatura, a día de hoy encontramos gran parte en internet y las redes sociales. Esta necesidad no es otra que la de expresar emociones negativas que atormentan al ser humano. Si tenemos en cuenta el mundo tan globalizado en el que vivimos y el avance tecnológico que nos permite a día

de hoy llegar a miles de personas a través de internet, no es de extrañar que se haya venido observando una extensión mucho mayor de este *culto* a las emociones negativas, no porque a día de hoy y con la época que vivimos existan, per se, mayor cantidad de gente que se sienta así, sino por el hecho de que con internet se hace más visible. Elena, con su arte y sus representaciones de las pasiones y emociones más oscuras del ser humano engloba todas dentro de una sola; la sensación profunda de soledad de la generación *Millennial* dentro del mundo y la era digital.

Un gran ejemplo lo vemos en su obra *Paint it Drunk* (Figura 3). De nuevo la música como fuente de inspiración, en este caso The Rolling Stones y una vez más la juventud abatida como principal eje. Un retrato



Figura 3 Paint it Drunk.

3 APTER, Jeff: *Never Enough: The Story of The Cure*. Omnibus Press, 2005. Pág. 12.

a bolígrafo donde se nos representa a un chico joven, probablemente adolescente, bajo los efectos del alcohol, quizá como vía de escape a los problemas mundanos. Es un grito, una petición de ayuda. La artista retrata de nuevo a la juventud perdida, en un intento de dar voz a los que no la tienen.

Pero Elena Juno no solo encuentra la inspiración a la hora de crear en la música y en sus propias vivencias. Como cualquier artista, admira a otros, y esto se ve reflejado en algunas de sus obras con mayor obviedad que en otras. Si anteriormente hablábamos de como otros artistas actuales como Neva Hosking tenían similitudes con la obra de la algecireña, existen otros en los que el homenaje es aún más claro. Prueba de ello es su obra *Retícula* (Figura 4), cuyo título hace clara alusión al libro publicado por Josef Müller-Brockmann, *Sistemas de retículas*. Nacido en Rapperswill el 9 de mayo de 1914 y fallecido en Unterengstringen el 30 de agosto de 1996, fue un afamado diseñador gráfico de origen suizo, que impartió clases en la Hochschule für Gestaltung, la Escuela Superior de Proyección, conocida también simplemente con el nombre de Escuela de Ulm.<sup>4</sup>



Figura 4 Retícula.

Con su libro, el diseñador gráfico sienta las bases del diseño con retículas, en un tratado que, de manera rigurosa y exhaustiva, aborda la composición tipográfica partiendo de los componentes más básicos, hasta

<sup>4</sup> Introducción a la historia de la Escuela de Ulm. [http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the\\_hfg\\_ulm/](http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_hfg_ulm/). Consultado el 3 de Octubre de 2018.

llegar a estructuras de diseño complejas<sup>5</sup>. En la obra de Elena, aparece de nuevo el tema de la juventud retratada desde la melancolía absoluta, un chico joven de mirada difusa, sobre un fondo cogido directamente de los diseños de Müller: una figura circular creada en 1955 para su famoso “Beethoven poster”, donde todos y cada uno de los elementos son intencionados, sirviendo al propósito de explorar la relación entre matemáticas, diseño y música.

En otras ocasiones, saliéndose de los retratos, Elena aboga por el simbolismo más puro. Ejemplo de esto será su obra *First Sin* (Figura 5), donde la artista representa pasiones humanas como la lujuria, recurriendo a símbolos clásicos. Realizado a lápiz, aparece una boca andrógina, de una persona joven, rodeada por un uróboros. Este símbolo, utilizado en infinidad de ocasiones a lo largo de la historia, representa el ciclo eterno de la destrucción y la nueva creación, la infinitud y la dualidad presente en todas las cosas<sup>6</sup>. De la boca sale una fina línea, que traspasa la serpiente, y desemboca en la luna, símbolo de poder femenino, y reina del cielo en muchas mitologías. Con estos elementos, construye un diálogo en el que aboga por la liberación personal de las cargas sociales que tenemos en la actualidad en temas tan humanos como la sexualidad.

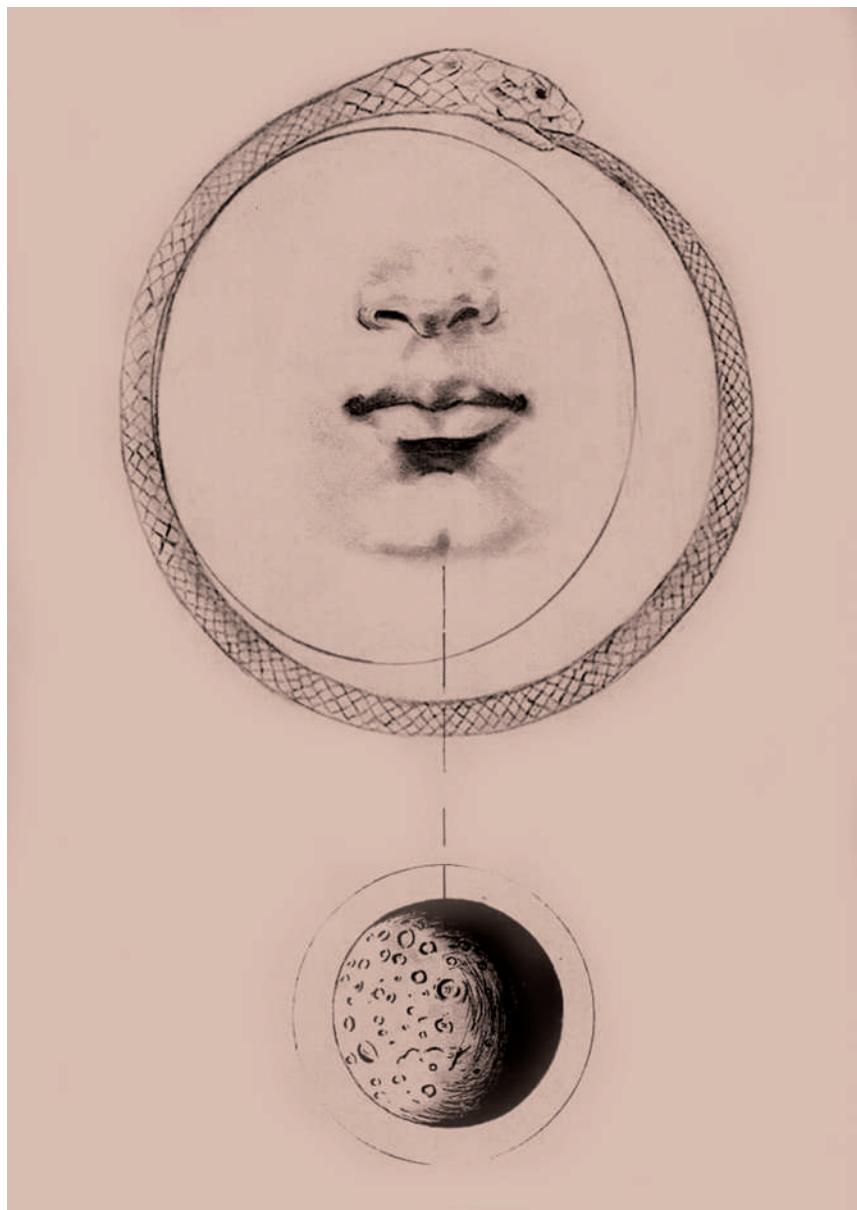


Figura 5 First Sin.

5 MÜLLER-BROCKMANN, Josef: *Sistema de retículas. Un manual para diseñadores gráficos*. Cartoné. 2012. Pág. 6.

6 ALIC, Margaret: *El legado de Hipatia*. Siglo XXI Editores. 2005. Pág. 56.

## 6. CONCLUSIÓN

Tras este análisis creemos que no es pretencioso afirmar que el arte de Elena Juno se presenta como una producción sincera, de gran calidad y originalidad. Nos encontramos ante una artista joven que en pocos años ha sabido desmarcarse y crear un estilo estético propio, sin duda, pero lo realmente interesante reside en la capacidad que tiene la algecireña para representar todas esas emociones de la adolescencia y la juventud adulta, abriendo un canal de expresión para aquellos que a veces no saben manifestarse por sí mismos.

Quedamos pendiente de seguir la trayectoria de esta joven artista que desde sus vivencias personales y necesidades vitales, nos regala un arte feroz, puro, y sincero, y sobre todo, que hace partícipe al espectador y le obliga a entrar en sintonía con esas emociones y sensaciones que todos tenemos alguna vez.

La exposición presentada el pasado noviembre lleva por título *Uppercut*, nombre técnico de uno de los considerados *golpes de poder* dentro del boxeo, y que viaja directamente y en línea vertical hacia el mentón o el plexo solar del oponente<sup>7</sup>. Precisamente así es el arte de Elena, un arte directo, duro en muchas ocasiones, y que obliga al espectador a mirar de frente a las emociones que se le presentan.

## ANEXO: OTRAS IMÁGENES



Sweet sweet cherry.

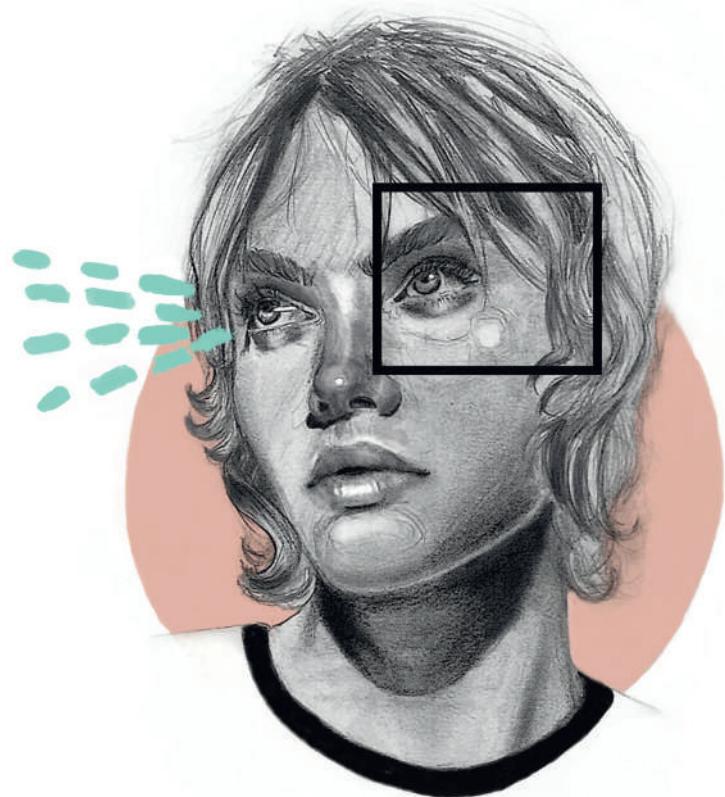
<sup>7</sup> DEMPSEY, Jack: *Championship Fighting*. Centerline Press. 1983. Pág. 36.



Bite and Breath.



La tinta.



Los espejos negros.

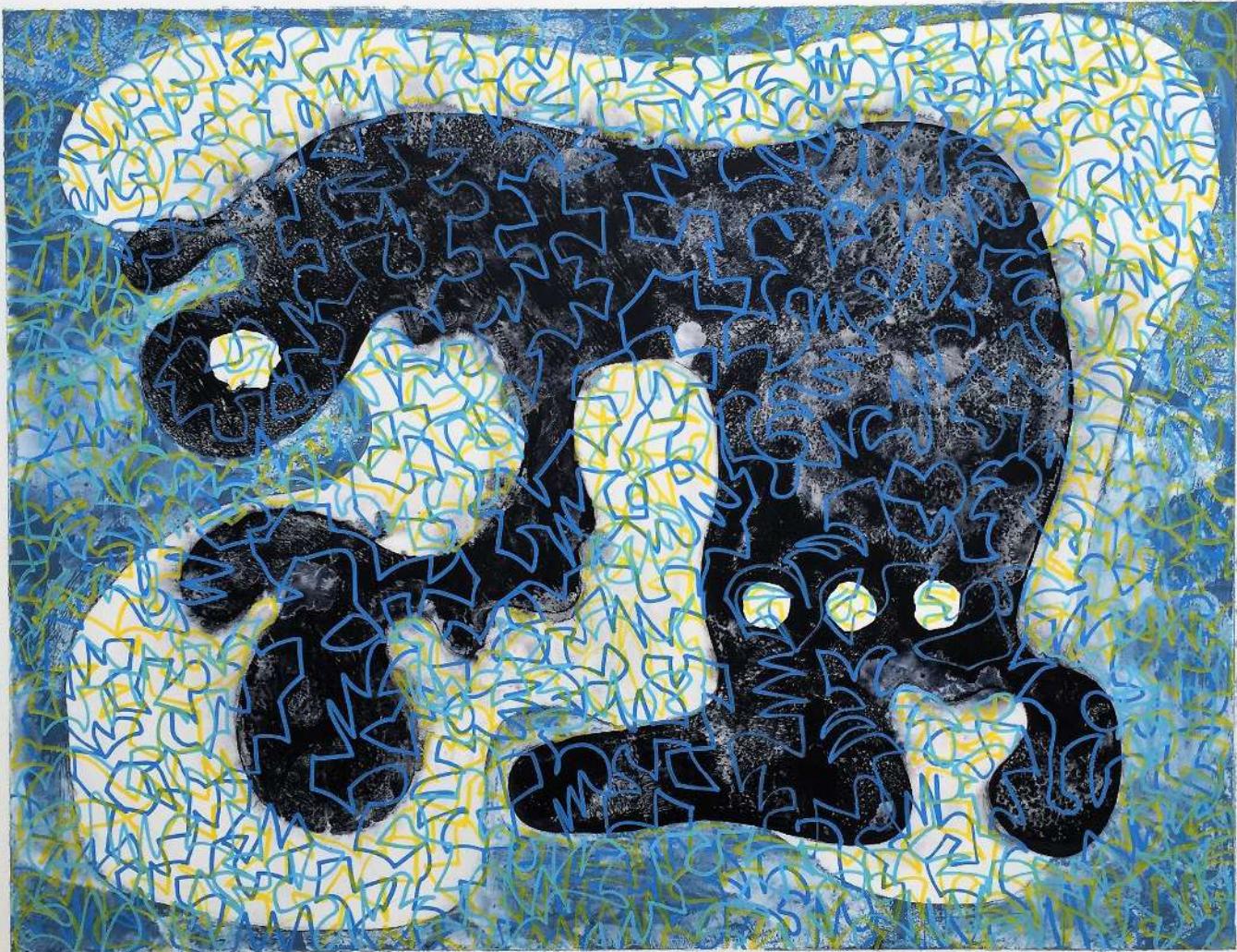


T.U.Y..

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIC, Margaret: *El legado de Hipatia*. Siglo XX Editores. 2005.
- ALONSO MOLINA, Óscar: *Guillermo Pérez Villalta: artífice*: exposición. Sevilla. Caja San Fernando. 2006.
- APTER, Jeff: *Never Enough: The Story of The cure*. Omnibus Press, 2005.
- DEMPSEY, Jack: *Championship Fighting*. Centerline Press. 1983.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef: *Sistema de retículas*. Un manual para diseñadores gráficos. Cartoné. 2012.





# LA EVOLUCIÓN PLÁSTICA EN UNA SERIE PICTÓRICA: LA SOCIEDAD LÍQUIDA DE JOAQUÍN GONZÁLEZ QUINO

THE PLASTIC EVOLUTION IN A PICTORIAL SET: THE *LIQUID SOCIETY* OF JOAQUÍN GONZÁLEZ QUINO

JOSÉ MANUEL BÁÑEZ SIMÓN

Universidad de Sevilla

**Resumen:** Nos proponemos continuar con el estudio de la serie *Sociedad líquida* del artista extremeño Joaquín González “Quino”, cuyos primeros planteamientos avanzamos en un estudio anterior. Incluimos cinco nuevas piezas en el contexto de una evolución conceptual que responde al trabajo y a la experimentación constante, factores que lo consagran como uno de los más importantes pintores españoles del panorama actual.

**Palabras clave:** Joaquín González “Quino”, Abstracción, Sociedad Líquida, Arte contemporáneo, Pintura del siglo XXI.

**Abstract:** We intend to continue with the study of the set *Sociedad líquida*, whose first approaches we advanced in a previous study. We include five new pieces in the context of a conceptual evolution that responds to work and constant experimentation, factors that consecrate him as one of the most important Spanish painters of the current scene.

**Keywords:** Joaquín González “Quino”, Abstracción, Sociedad Líquida, Arte contemporáneo, Pintura del siglo XXI.

Quino es un creador que parte de la tradición pictórica para desarrollar pinturas de una avanzada modernidad. Su encuadre artístico sería, atendiendo a Valeriano Bozal, el de la vuelta a un pasado reciente sobre el que ejercer la repetición y la diferencia<sup>1</sup>. Pese a esta afirmación, no hay que considerarle como un pintor que reitera lo que ya se hizo décadas atrás en el contexto de las vanguardias y la postmodernidad, sino como un renovador de conceptos que se tenían por caducos<sup>2</sup>. O lo que Andrés Luque apuntó acertadamente: “lo más interesante y afortunado de su arte radica en la experimentación, por ello se acercó a ellas con un claro interés por los procedimientos y no en las claves históricas que las animaron”<sup>3</sup>.

Todo ello lo manifiesta en sus series, que en contadas ocasiones concluye y deja por cerradas. Esto que apuntamos es perceptible en su última serie *Sociedad líquida*, a cuyo estudio añadimos algunas pinturas inéditas que son reflejo de su creatividad y continua experimentación. Constituye un ejemplo de superación de unos planteamientos iniciales que consigue sin romper con su estética, construyendo un discurso desde su primera obra hasta la última.

No pretendemos realizar un recorrido pormenorizado por la producción artística del artista. De ello se han ocupado especialistas como Andrés Luque<sup>4</sup>, quien ha prestado especial interés a sus numerosas series. Si consideramos interesante referenciar algunos estudios por su vigencia, ya que ofrecen una perspectiva amplia sobre su faceta como pintor de series y recopilan una abundante y actualizada bibliografía. Alicia Iglesias ofreció con motivo de una reciente exposición del *Grupo Pegamento* una puesta al día acerca de la figura de nuestro artista<sup>5</sup>, y en este medio tuvimos la ocasión de publicar el trabajo que sirve como base a este que presentamos<sup>6</sup>. En la mayor parte de los estudios publicados se presta una especial atención a la serie *Geometría alternativa*<sup>7</sup>, cuyas obras constituyen un paradigma en la evolución de sus planteamientos artísticos y en cuya órbita creemos poder encuadrar la que estudiamos.

De nuevo hemos contado con la inestimable colaboración del artista quien nos ha abierto amablemente las puertas de su pequeño estudio. Según reconoce no llega a comprender el proceso que le motiva a pintar. Su actividad creativa es absolutamente espontánea, las ideas salen de su cabeza y se metamorfosan en gesto, en color, en pintura. Al resultado final se llega a través de mucho trabajo y de investigar sobre el soporte. En *Sociedad líquida* encontramos más experimentación que en cualquiera de sus series anteriores. Quino conoce los espacios sobre los que va a pintar, aunque no sabe qué le deparará el resultado final. Para ello, investiga, prueba, trabaja sobre lo que ha diseñado. Como es perceptible, este proceso da lugar a una serie de espacios

1 BOZAL, Valeriano: *Modernos y postmodernos*. Historia 16, Madrid, 1989, pág. 16.

2 Ibídем, pág. 8.

3 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González “Quino”. Fundamentos creativos, Sevilla, 2013, (inédito), pág. 46.

4 De la amplia producción científica que ha dedicado a Quino, destacamos: Joaquín González. *Aproximación a su obra (documentos y ensayos)*, Sevilla, 1999; *Las danzas prehistóricas de Joaquín González*, Sevilla, 1999; “Joaquín González (Quino). Fundamentos teóricos de siete series inéditas”. En *Laboratorio de Arte*, nº 14, Universidad de Sevilla, 2001, págs. 137-162; *Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes*, Sevilla, 2013; *Convergencias y divergencias*. Grupo Pegamento, Sevilla, 2015.

5 IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Joaquín González Quino, pintor de amplias series”. En Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido: *Grupo Pegamento. Ritmos y colores*, Museo municipal de Faro, 9 de junio a 19 de agosto de 2018, Sevilla, 2018, págs. 40-53.

6 BÁÑEZ SIMÓN, José Manuel: “*Sociedad Líquida*: Una nueva serie de Joaquín González Quino”. En *El Pájaro de Benín*, nº 3, Universidad de Sevilla, 2018, págs. 38-55.

7 Se encuentra en prensa un nuevo trabajo de Andrés Luque sobre la continuación de esta serie: “De la Geometría Alternativa a la Nueva Geometría de Joaquín González Quino”. En *Laboratorio de Arte*, nº 30, Universidad de Sevilla, 2018 (en prensa).

creados entre una línea y otra a través del color, de este modo va buscando posibilidades y hallando resultados<sup>8</sup>.

En las primeras obras de esta serie, la interacción de los distintos entresijos lineales de color, nos hacen penetrar en una red espacial casi ficticia, que sólo es perceptible a través de una observación detenida y sosegada, en una referencia visual reducida de modo radical con su correspondiente realidad de la configuración abstracta derivada<sup>9</sup>.



Lám. 1: Acrílico sobre cartón. 100 x 70 cm<sup>10</sup>.

*Sociedad líquida* es en sí una abstracción en la que Quino exterioriza sus sentimientos. Presiente cambios en la sociedad y exterioriza su confusión a través de un marcado simbolismo intelectual y consciente que no se muestran ajenos a problemas existencialistas<sup>11</sup>. Como ya indicábamos, se apoyó en las teorías de Zygmunt Bauman quien acuñó en 1980 el concepto de “modernidad líquida”<sup>12</sup>.

En esta ocasión, el artista vuelve a emplear el acrílico aunque variando el soporte al decantarse por la tela de gabardina. Esta elección no es baladí, ya que ofrece una superficie más lisa y pulcra a diferencia del algodón. Se asemeja mucho al papel y ello permite que los grafismos sean mucho más fluidos, ganando en rapidez e inmediatez en la pincelada. Esto no debe llevarnos a pensar en la espontaneidad de las composiciones ya que como es habitual en Quino, la experimentación y la creación van acompañadas de un proceso intelectual intenso que lo mueve a realizar varios ensayos previos a la plasmación definitiva en el lienzo.

8 BÁÑEZ SIMÓN, José Manuel: “*Sociedad Líquida*: Una nueva serie de Joaquín González Quino”..., op., cit., pág. 45.

9 LUQUE TERUEL, Andrés: *Convergencias y divergencia*. Grupo Pegamento..., op., cit., pág. 54.

10 Esta obra constituye uno de los ejemplos de la primera fase de esta serie.

11 LUQUE TERUEL, Andrés: *Convergencias y divergencia*. Grupo Pegamento..., op., cit., pág. 48.

12 BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, traducción de Mirta Rosenberg, México, 2000.

Las dimensiones oscilan entre los 100 x 70 cm y los 100 x 81 cm. Carecen de nombre, por lo que el título genérico de la serie es el que ampara toda la producción. El color es plano y se aplica directamente sobre el cartón o el lienzo, observándose contrastes que en función a la intensidad de los mismos, proyectan diferentes sensaciones, como confusión, caos, desorden<sup>13</sup>.

Ya apuntábamos como era perceptible la evolución de la serie en la contemplación de dos o tres obras en las que de una composición única se pasaba a la representación de varios conjuntos en un amplio número de retículas y colores que le iban confiriendo una gran complejidad<sup>14</sup>. Las que presentamos hacen lo propio aunque en esta ocasión con la presencia de una mancha negra que adopta diferentes formas dependiendo de la obra y de la colocación del lienzo, otorgándole al espectador absoluta libertad en su contemplación e interpretación.

No rompe bruscamente con las primeras obras de la serie por lo que la coherencia constituye un elemento fundamental en todas ellas. No obstante, es perceptible el segundo plano que comienzan a ocupar las formas geométricas de los trazos entrecruzados que protagonizaron las anteriores, para dejar paso a una mancha de color negro que poco a poco pasa a apropiarse del espacio pictórico. El artista reconoce su inspiración directa en las manchas de agua, líquido escurridizo que fluye libremente. De este modo se forman figuras que pueden verse desde diferentes puntos de vista en función a la colocación del cuadro, por lo que la imaginación del espectador pasa a jugar un papel imprescindible.

En esta ocasión las formas no son sugeridas, sino que aparecen de forma explícita en una transgresión con respecto a los primeros planteamientos. Como él mismo reconoce, sigue haciendo lo mismo pero cambiando la iconografía para configurar una evidente evolución en la serie.

Es perceptible en cada cuadro cómo se imprime en primer lugar una capa pictórica que configura el fondo, primando el azul y el amarillo. A continuación el artista compone la forma que protagoniza del cuadro, siempre en color negro salvo en una ocasión en la que emplea tonos morados y rosáceos en una ruptura cromática que deja abierta la posibilidad de seguir experimentando con diferentes gamas cromáticas. Acto seguido la capacidad de Quino le lleva a introducir las retículas de líneas que en un primer momento formaban parte de composiciones geométricas, para conferir un mayor dinamismo y expresividad a la obra. Los colores empleados siempre serán el azul y el amarillo, aunque no descarta la introducción de otros como el morado, a veces por error, permitiéndose ciertas licencias compositivas que se alejan de lo planificado y metódico de su trabajo.

Llama fundamentalmente la atención de esta continuación de *Sociedad líquida* la viveza de las composiciones, que tal y como comenta el pintor es fruto de “la mancha que deja el agua cuando se va, como si estuviera menguando”. Para ello y en el contexto de la constante experimentación de la que hace gala, ha realizado pruebas con el propio líquido elemento, vertiéndolo en determinadas superficies para retratar las formas que ha ido dejando. Incluso es capaz de representar esa ausencia del líquido cuando se seca con el color blanco que aparece en sus composiciones y que se va diluyendo, empleando trozos de periódico que impregna en la mancha de color y que va quitando, controlando y dando lugar a manchas dentro de la propia mancha.

Todo lo expuesto es una breve muestra de las capacidades de un artista que continuamente se halla

13 BÁÑEZ SIMÓN, José Manuel: “*Sociedad Líquida*: Una nueva serie de Joaquín González Quino”..., op., cit., pág. 46.

14 Ibídem, págs. 49-50.

inmerso en un proceso creativo y evolutivo de su obra. Estas inquietudes lo motivan a transmitir un mensaje a través de los limitados recursos figurativos y colores explícitos de la abstracción, llegando a unas cotas de intelectualidad y modernidad muy elevadas.

## CONSIDERACIONES FINALES

Las aportaciones que incluimos en este trabajo nos mueven a estar de acuerdo, tal y como ya indicábamos en el estudio anterior, con el profesor Andrés Luque, quien con buen criterio aseguraba que “Quino no pierde la ilusión por la pintura, su actividad creativa no parece resentirse nunca y tampoco muestra el mínimo agotamiento, circunstancia que pudiera ser lógica con el paso de los años”<sup>15</sup>.

Es una nueva muestra de su inagotable capacidad de trabajo a la hora de mostrar la evolución de unos primeros planteamientos artísticos en pocos meses. Además, es esta una serie que ha realizado casi simultáneamente a *Nueva Geometría*, conjunto de obras que a su vez son testimonio de la evolución de una de sus series más famosas: *Geometría alternativa*; por lo que su estudio creemos poder situar muy en la línea de esta. En ambas es perceptible la decantación por la abstracción, que en la primera es perceptible en la intersección de un plano básico o una mancha o veladura que es la clave para la interpretación formal<sup>16</sup>. En *Sociedad líquida*, desde la primera obra es evidente la intensificación de la abstracción que sólo era perceptible en los espacios en blanco que enmarcaban las encrucijadas de líneas de color, tal vez en la línea de la serie *Confusión* del año 2012, cuyos planteamientos supera<sup>17</sup>.

Ahora somos testigos de cómo Quino transgrede las ideas que puso al servicio de la evidente crítica social amparada en planteamientos teóricos y filosóficos, para mantener el discurso a través de una mayor experimentación plástica a través de una serie de formas y juegos cromáticos. Si bien en las primeras composiciones la intelectualidad se manifestaba a través del trasfondo de la obra, en esta ocasión se evidencia en la absoluta libertad que otorga al espectador, quien necesita de la imaginación para poder enfrentarse a la evolución de los primeros planteamientos.

---

15 LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes..., op., cit., págs. 73-74.

16 IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Joaquín González Quino, pintor de amplias series”..., op., cit., pág. 44.

17 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González “Quino”. Fundamentos creativos...., op., cit., pág. 74.



Lám. 2: Acrílico sobre tela. 100 x 70 cm.



**Lám. 3:** Acrílico sobre tela. 100 x 70 cm.



**Lám. 4:** Acrílico sobre tela. 100 x 70 cm.



Lám. 5: Acrílico sobre tela. 100 x 70 cm.



Lám. 6: Acrílico sobre tela. 100 x 70 cm.

## BIBLIOGRAFÍA

BÁÑEZ SIMÓN, José Manuel: “*Sociedad Líquida*: Una nueva serie de Joaquín González Quino”. En El Pájaro de Benín, nº 3, Universidad de Sevilla, 2018, págs. 38-55.

BAUMAN, Zygmunt: Modernidad líquida, traducción de Mirta Rosenberg, México, 2000.

BOZAL, Valeriano: Modernos y postmodernos, Historia 16, Madrid, 1989.

IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Joaquín González Quino, pintor de amplias series”. En Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido: Grupo Pegamento. Ritmos y colores, Museo municipal de Faro, 9 de junio a 19 de agosto de 2018, Sevilla, 2018, págs. 40-53.

LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González. Aproximación a su obra (documentos y ensayos), Sevilla, 1999.

LUQUE TERUEL, Andrés: Las danzas prehistóricas de Joaquín González, Sevilla, 1999.

LUQUE TERUEL, Andrés: “Joaquín González (Quino). Fundamentos teóricos de siete series inéditas”. En Laboratorio de Arte, nº 14, Universidad de Sevilla, 2001, págs. 137-162.

LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes, Sevilla, 2013.

LUQUE TERUEL, Andrés: Convergencias y divergencias. Grupo pegamento, Sevilla, 2015.

LUQUE TERUEL, Andrés: “De la Geometría Alternativa a la Nueva Geometría de Joaquín González Quino”. En Laboratorio de Arte, nº 30, Sevilla, 2018 (en prensa).



Mujer con abanico, 1936.

# APUNTES SOBRE LA OBRA DE TORSTEN JOVINGE EN SEVILLA

Alicia Iglesias Cumplido

**Resumen:** El artículo analiza los dibujos de Torsten Jovinge en Sevilla, artista vinculado a las Vanguardias Históricas parisinas, procedente del círculo de André Lhote, cuyos planteamientos cubistas superó con una nueva figuración en contacto con los planteamientos de importantes pintores internacionales, como Fernand Léger, Le Corbusier y Amédee Ozenfant, en consonancia con la Pintura Metafísica, y con ciertos paralelismos con las estructuras directas de Magritte. En esos dibujos reflejó la problemática civil y militar de Sevilla durante el Alzamiento Nacional de 1936.

**Palabras clave:** Torsten Jovinge, Pintura, Vanguardias, Lhote, Le Corbusier.

**Abstract:** This article is about Torsten Jovinge in Seville, a painter linked to Historic Parisian Vanguard from influence of André Lhote, whose cubist approaches exceeded with a new figuration of important international painters like Fernand Léger, Le Corbusier y Amédee Ozenfant, according to the Metaphysical painting and Magritte. Torsten Jovinge's drawings show civil and military problems of Seville during Military Uprising of 1936.

**Keywords:** Torsten Jovinge, Painting, Avant Garde, Lhote, Le Corbusier.

## I INTRODUCCIÓN.

Los dibujos de Torsten Jovinge en Sevilla son documentos gráficos que permiten conocer algunos aspectos de la compleja realidad social de la ciudad en 1936. El interés aumenta si tenemos en cuenta su origen, ajeno a esa sociedad convulsa de la que fue un testigo excepcional, sobre todo si tenemos en cuenta que formó parte de la nueva escuela de pintura de Estocolmo, y su relación con las Vanguardias Históricas parisinas, en las que se desenvolvió en el círculo de André Lhote.

Torsten Jovinge no se quedó en el cubismo de dicho maestro y su orientación hacia la abstracción, sino aceptó otros estímulos como Fernand Léger, Le Corbusier y Amédee Ozenfant, con los que avanzó hacia la Pintura Metafísica y a veces se equiparó a Magritte. Los dibujos sevillanos que aquí estudiamos muestran un dibujo firme o trazos ágiles, según los planteamientos, y muestran una clara disposición a captar situaciones más que a definir los motivos de las composiciones.

## II CONTEXTUALIZACIÓN.

El viaje a España y, especialmente, a Sevilla en la primavera de 1936 resultará determinante en la biografía de Torsten Jovinge. La situación política y social de España y, de modo particular, en esta ciudad, era especialmente complicada. Como comentó José M. Macarro, tras la Exposición Iberoamericana de 1929, la ciudad vivió una crisis personal que afectó en gran medida, y durante prácticamente toda la década de los años 30, a la producción y exportación agraria y al sector de la construcción, provocando un ascenso notable de desempleo, aproximadamente el cinco por ciento de la población<sup>1</sup>. Esa situación se agravó con el aumento del alquiler de las viviendas de hasta un cuarenta y cinco por ciento, lo que hizo imposible la vida para las clases más modestas de la sociedad.

Las complicadas circunstancias y, principalmente, la insostenible situación de la vivienda y la escasez laboral que se intentó paliar, casi como una limosna, mediante ayudas y créditos del Estado para comedores sociales, hicieron posible que en un corto período de tiempo comenzasen a surgir las afiliaciones de los trabajadores a sindicatos, como fueron la CNT y, en menor medida, la Unión Local de Sindicatos, la ULS<sup>2</sup>. Este último, estaba compuesto por los grupos originados con la separación que las tendencias comunistas provocaron en los sindicatos de la Confederación Nacional del Trabajo durante los años finales de la Dictadura de Primo de Rivera, coincidiendo con el ingreso de un amplio grupo de anarcosindicalistas sevillanos en el Partido Comunista Español, el PCE. Por otro lado, el Sindicato Unión General de Trabajadores, la UGT, que siempre fue minoritaria hasta 1936, comenzó a hacerse notable en el sector servicio, único al que anarcosindicalistas y comunistas dejaron libres, siendo uno de ellos el de los artistas gráficos<sup>3</sup>.

Los gobiernos republicanos adoptaron una serie de medidas que parecieron mejorar la economía, pues frenaron el declive comercial y permitieron un cierto fomento de la exportación agrícola; sin embargo, fue una mejoría ficticia, pues el desempleo aumentó de modo muy considerable<sup>4</sup>.

1 MACARRO, José M.: *Sevilla la roja*; Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta editores s.a., 1989, Págs. 15-17.

2 MACARRO, José M.: Op. Cit. Págs. 15-17.

3 MACARRO, José M.: Op. Cit. Págs. 15-17.

4 MACARRO, José M.: Op. Cit. Pág. 208.

Cuando Torsten Jovinge llegó a España se encontró con ese panorama inestable que en vez de evitar decidió conocer en primera línea, estableciéndose en distintas ciudades españolas en Mayo de 1936. En esas localidades tomó apuntes del natural, de edificios y espacios concretos y, especialmente, de distintos aspectos de la sociedad. Esos apuntes están hechos con trazos sencillos y de un modo muy gráfico, resultando especialmente ilustrativos aquellos en los que captó momentos indicativos de las tensiones sociales del momento. En estos, no recogió acciones concretas, sino presencias y confrontaciones de tipos sociales determinados.

### III Dibujos y apuntes del natural previos.

Los dibujos con fechas más antigua son dos con perspectivas arquitectónicas de un mismo espacio de la villa francesa en la que vivió el matrimonio en los años veinte. Los dos están fechados, uno en 1925 y otro en 1926.

El primero representa un espacio cubierto por una pérgola abovedada y casetonada, en cuyo centro se encuentra una pila de lavar la ropa con dos frentes distribuidos lateralmente y sobre ella varias prendas tendidas. Un camino en primer plano hasta la pila y una escalera al fondo desviada del eje que marca el primero fugan las perspectivas con correcciones visuales que se salen del rigor de la perspectiva lineal. Las luces y las sombras que proyectan la pérgola y la ropa tendida se reflejan en la pila y matizan la introducción de elementos vegetales desde los dos laterales. Esa concepción y el realismo de la interpretación lo relacionan con las tendencias luministas de la época. (Fig. 1)

El segundo recoge otra perspectiva del mismo espacio, en la que aparece la vivienda principal con una ventana abierta en primer plano. Es otro dibujo realista en el que la incidencia de las luces y las sombras le proporcionan carácter. La fuga en diagonal marcada por esos reflejos tiene el contrapunto de una fuga alternativa a través de la ventana, en la que se muestra un espacio muy simplificado en penumbra. (Fig. 2)

Uno muy interesante es el llamado *Damer i Kyrkan*, que recoge una conversación de dos señoras de clase social acomodada en la iglesia. Aunque ambas están sentadas en el mismo banco, la que se encuentra en el plano central de la obra crea una marcada diagonal que divide a su vez la composición con la ayuda del respaldar de otro banco situado en un plano anterior, ocupado por parte de un hombre y casi fuera del encuadre. Ese grupo, está situado en el centro de otra fuga lineal que puede seguirse a través de los elementos arquitectónicos de la parte superior.

La primera de esas mujeres lleva una Biblia abierta en las manos, pero no la está leyendo y mantiene una cierta complicidad con la otra mujer, como se deduce de las miradas y las sonrisas de ambas. Dos



Fig. 1 Patio con pila, c. 1925.



Fig. 2 Patio y ventana, c. 1926.

hombres en conversación cómplice cubierta por el sombrero de uno de ellos, ocupan una zona intermedia en el lado izquierdo, propiciando una transición gradual entre la perspectiva del grupo y la inserción del mismo bajo la estructura arquitectónica fugada en la parte superior. Otros dos muy difuminados llenan los espacios a ambos lados del grupo principal, resaltando la fuga visual hacia el antes comentado. Como corresponde a las normas sociales de la época, las dos llevan la cabeza cubierta por sombreros, mientras que todos los caballeros están descubiertos y llevan los sombreros en las manos o lo han depositado en un banco.



Fig. 3 Damer i Kyrkan, c. 1926.

La técnica de ejecución es sencilla y se basa en el resalte lineal de los perfiles y la definición de los volúmenes con la intervención de sombreados suaves. Los efectos están tratados con una gran regularidad y las sombras suelen marcar la fuga en perspectiva de las figuras. (Fig. 3)

Un apunte que se queda prácticamente en un esbozo es el que representa un coche de caballo, el cual, al igual que la obra anterior, resalta la línea de los perfiles, pero dejándolos esta vez mucho más abiertos, sin cerrar las uniones. El protagonista del dibujo es el cochero en el pescante, ya que la cabeza del caballo queda fuera del encuadre, y el cuerpo de este es lo menos definido de todo. El fondo de la composición, por el contrario, no deja ver un espacio reconocible, sino más bien unas leves siluetas disueltas o inacabadas que complementan las escena principal o pretenden aplicarle movimiento. Se trata por tanto de una composición menos precisa e inferior en calidad a la anterior. (Fig. 4)

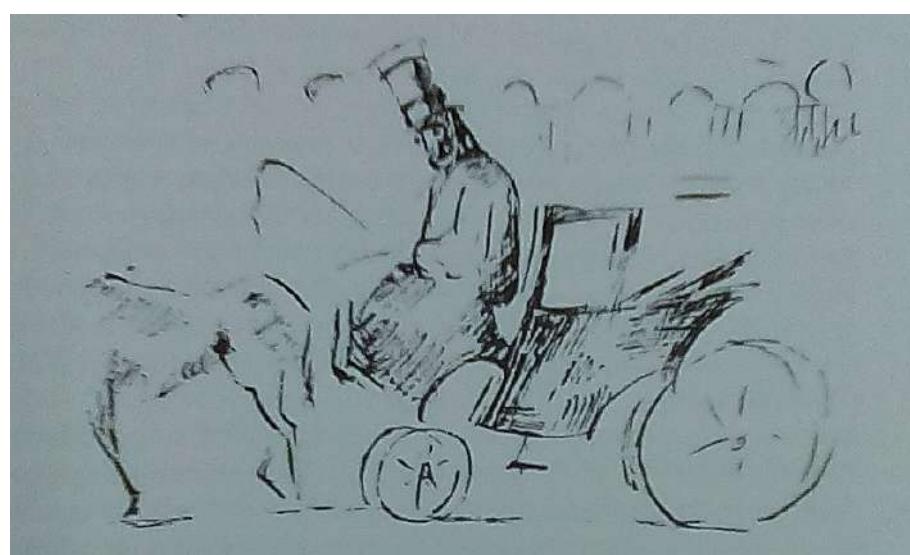


Fig. 4 Coche de caballos, c. 1926.

Son muy interesantes los dibujos que dedicó a las manos de su mujer Stella. En uno de ellos representó la mano derecha con el brazo tendido, la palma hacia arriba y los dedos vueltos hacia ésta. Se trata de un estudio anatómico muy completo, cuya definición y tratamiento de luces y sombras es análogo al de los paisajes de la villa francesa. El otro representa las dos manos de Stella sosteniendo un libro abierto. El dibujo es mucho más esquemático que el anterior, aunque tiene el interés del movimiento de los dedos desde un punto de vista ligeramente inferior. El libro tiene la portada en blanco y ocupa el centro de la composición. Aquí no se dan los efectos luministas de la anterior y el tratamiento de las sombras se relaciona con el dibujo de las dos mujeres

en la iglesia. La diferencia entre los dos dibujos es muy evidente en cuestiones técnicas. (Fig. 5 y 6)



Fig. 5 Manos de Stella, c. 1926.



Fig. 6 Manos de Stella, c. 1926.

Dos paisaje fluviales se centran en componentes ajenos aunque relacionados con el agua. En uno la diagonal marcada por el muelle y un barco anclado en un plano intermedio cierran las perspectivas e impiden la visión del agua, sustituida por un amplio celaje de fondo. En el otro, el protagonismo lo acapara la construcción de un puente de hierro formado por un solo arco muy pronunciado. Aquí sí se observa el río, que fuga transversalmente y recibe la sombra de la estructura. El fondo muestra un paisaje muy simplificado, con un movimiento de la masa del cielo que recoge la fuga iniciada por la estructura. En los dos son muy importantes los efectos luministas y el contraste de potentes claroscuros con zonas matizadas con sutileza. (Fig. 7 y 8)



Fig. 7 Lastfartyg vid kaj..



Fig. 8 Puente de hierro..

Por último, en otros dibujos recogió acontecimientos militares que anticipaban el clímax bélico que afectó gravemente a Europa en los siguientes años. Se trata de dos apuntes esquemáticos y lineales que representan

un desfile del ejército alemán con herramientas al hombro en vez de fusiles y emblemas nazis y la construcción de un puesto de control con alambres de espinos para detener el tráfico. Ninguno de los dos es un dibujo artístico con la categoría de los anteriores, y los dos son apuntes rápidos que representan acciones en una narrativa detallada que contrasta con la esquematización lineal de las figuras. (Fig. 9 y 10)

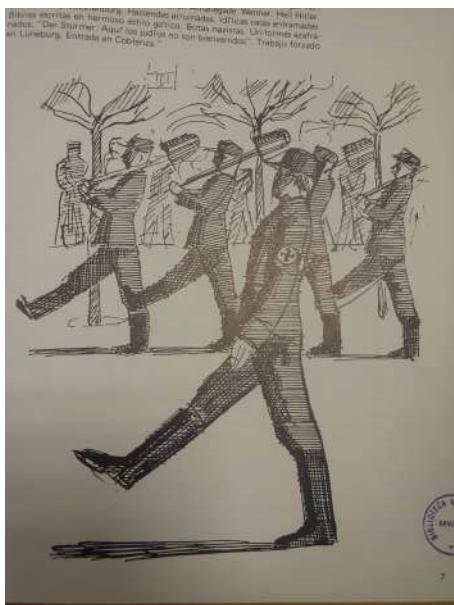


Fig. 9 Escena militar.



Fig. 10 Escena militar.

#### IV APUNTES Y BOCETOS DE SEVILLA.

Torsten Jovinge realizó numerosos dibujos en Sevilla en 1936, la mayoría apuntes rápidos sobre lo que veía en las calles de la ciudad en un momento de graves conflictos sociales<sup>5</sup>. En esa sociedad convulsa, no sabemos qué papel jugó, lo cierto es que su muerte en extrañas circunstancias inducen a pensar en la posibilidad de haberse visto envuelto en alguna situación relacionada con el conflicto.

Entre los dibujos de Torsten Jovinge, conservados por su hija Marika Jovinge Cropper y dados a conocer por Nicolás Salas en una exposición celebrada en el Ateneo de Sevilla en 1986<sup>6</sup>, los hay de distintos tipos y con temas diferentes, desde la representación de edificios y espacios concretos, y escenas festivas, hasta una considerable cantidad de apuntes y aguadas con temas militares<sup>7</sup>.

Entre los primeros destacan una vista de la catedral desde el lugar que ocupa el monumento conmemorativo del terremoto de Lisboa del año 1755. Es un dibujo con carboncillo, en el que aparecen en primer término las columnas y un ángulo del Archivo de Indias y un parterre con dos palmeras con distinto tamaño, mayor la primera, entre las que aparece la gran mole de la Catedral de Sevilla, cerrando la perspectiva. El dibujo muestra con precisión la puerta del Príncipe, mientras que la proyección de las palmeras tapa la fachada pantalla de Diego de Riaño que cubre la Sacristía de los Cálices, la Sacristía Mayor y la Sala Capitular; y el ángulo del

5 JOVINGE CROOPER, Marika: *Vem vill vita en gentleman mot en Röd Hum.* SALAS, Nicolás: *Sevilla fue la clave. República, alzamiento, guerra civil (1931-1939)*; Sevilla, Rodríguez Castillejo, 1992, Págs. 659 y sigs.

6 LORENTE, Manuel: "Torsten Jovinge: Sevilla, 1936"; en ABC, Sevilla, 10 de julio de 1986, Pág. 65. LORENTE, Manuel: "El drama de Torsten Jovinge"; en Cultural ABC, Madrid, 27 de noviembre de 1992, Pág. 36.

7 PÉREZ CALERO, Gerardo: *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística en la ciudad (1951-2009) II*; Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2010, Págs. 195-196.

Archivo de Indias oculta la proyección de la edificación anexa del siglo XVII en el ángulo suroeste, que corresponde con la avenida de la Constitución. La cuadrícula visible permite ver el método que utilizó el pintor para trasladar la escena al papel (Fig. 11).

Otro dibujo muy interesante presenta a dos personas abocetadas hablando en un cruce de calles, con una tercera cubierta con una capa como testigo de la conversación y otras dos difuminadas en la calle perpendicular que fuga la perspectiva. El protagonismo de los edificios destaca sobre los personajes como corresponde a un paisaje urbano. La identidad de una casa romántica, con su cierre típico en el balcón, nos sitúa en el centro de la ciudad, mientras que la casa que ocupa la intersección de las calles, con un perfil redondeado, representa la modernidad regionalista en boga en aquel momento (Fig. 12).

Las aguadas forman un grupo amplio, una muy suelta representa la entrada de una hacienda o cortijo. La agilidad de los barridos le da un toque cercano a la abstracción, y el tratamiento de la luz una nitidez auténticamente real (Fig. 13). Las mismas características se observan en una vista de la farola monumental de época de la Exposición Iberoamericana, situada en la rotonda del edificio de la naviera Ibarra, actual sede del bufete de abogados Ernesto Sanguino (Fig. 14).

El dibujo de una calle con casas sevillanas tradicionales de dos plantas con cierros y herrajes de forja y otras de corte romántico con los cierres característicos, tiene un barrido del carboncillo calculado para proporcionar una sensación de movimiento, con la que quizás quiso dejar constancia de la tensión que se vivía. La sensación de velocidad es inquietante (Fig. 15).

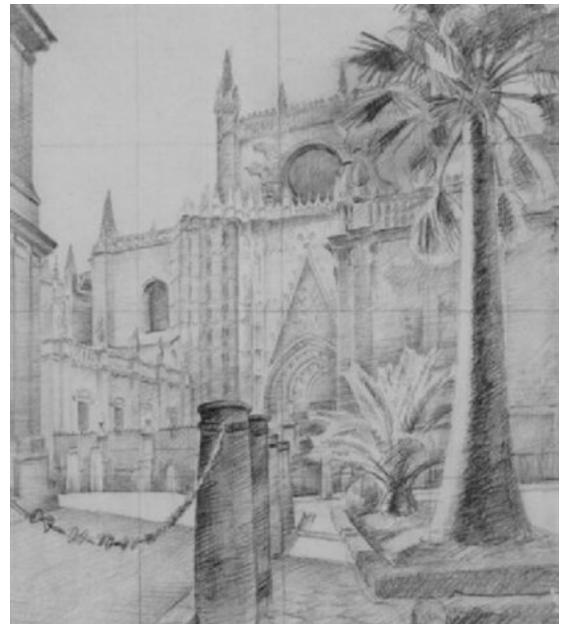


Fig. 11 Katedralen i Sevilla, 1936.

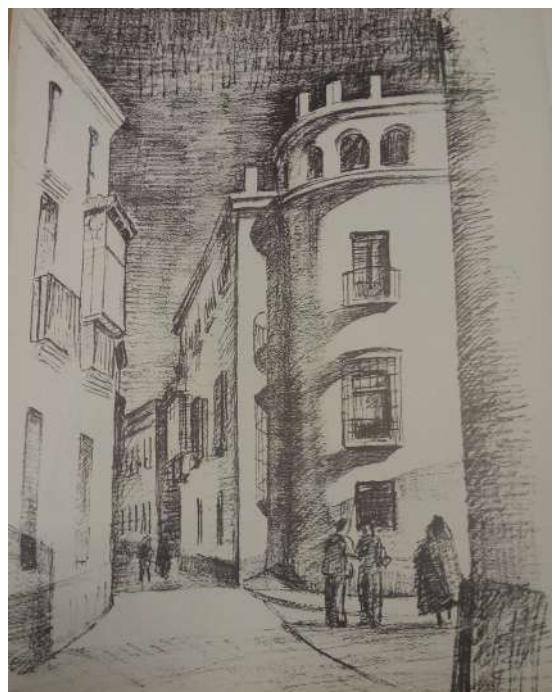


Fig. 12 Escenas de calle, 1936.



Fig. 13 Hacienda, 1936.



Fig. 14 Plaza con farola, 1936.



Fig. 15 Casas sevillanas, 1936.

Tres acuarelas en color muestran otros tantos edificios de Sevilla, una de ellas con un fragmento de la parte superior de dos edificios, identificados en la calle Alfonso XII, muy posiblemente la vista que el pintor tendría desde la pensión en la que estaba alojado en la misma calle, rotulada en la época 14 de abril (Fig. 16). El tratamiento del color, con predominio de ocres y celestes grisáceos, tiene un resultado pastel que pudiera ser debido a la carencia de colores. Otra representa un plaza, en la que se ve el extremo de una iglesia y unas casas barrocas en el fondo, que pese a los cambios, pudiera identificarse con el Hospital de los Venerables y el edificio en el que se encuentra el conocido bar Casa Román (Fig. 17). El tercero representa un rincón de una glorieta en el Parque de María Luisa (Fig. 18).



Fig. 16 Vistas, 1936.



Fig. 17 Plaza de los Venerables, 1936.



Fig. 18 Glorieta, 1936.

La mayoría de las aguadas de Torsten Jovinge en Sevilla son apuntes ligeros que representan escenas sobre los sucesos que pudo ver. Lo hizo desde la entrada por Gerona, camino en el que tomó un apunte que ilustra como eran los desplazamientos. El paisaje ocupa la mayor parte de la superficie y pese a esto destaca el andar cansino de los personajes por parejas en primer plano y desde un punto de vista superior (Fig. 19). El desplazamiento muestra cansancio, temor y gravedad. Otra muestra un coche de la guardia civil, con un agente dormido acomodado entre las ruedas del coche y otro entre las otras dos, del que sólo se ve la cabeza (Fig. 20). Es un documento gráfico del control de las carreteras.

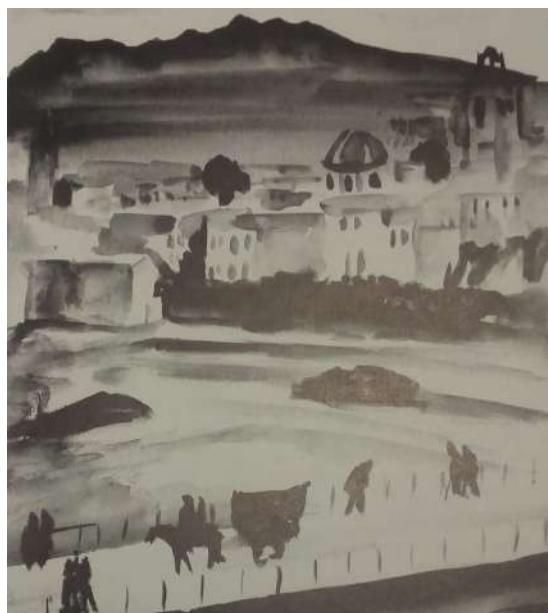


Fig. 19 Camino, 1936.



Fig. 20 Descanso, 1936.

El mismo carácter tienen otras como la que representa a un mendigo arrodillado, pidiendo delante de un guardia civil. A Torsten Jovinge le llamó poderosamente la atención la presencia constante de los agentes (Fig. 21). En otra apuntó la acción de una pareja (Fig. 22). Hizo apuntes de guardias civiles en situaciones varias, desde individuales con el fusil levantado (Fig. 23); en grupos de tres y cuatro en marcha (Fig. 24 y 25); y por pareja y con un tercero a caballo (Fig. 26).



Fig. 21 Guardia Civil y mendigo, 1936.



Fig. 22 Pareja, 1936.



Fig. 23 Guardia Civil, 1936.



Fig. 24 Guardia Civil, 1936.



Fig. 25 Guardia Civil, 1936.



Fig. 26 Guardia Civil, 1936.

Una muy interesante representa a un campesino montado en la parte trasera de un burro con alforjas en un camino con una carreta al fondo (Fig. 27). Es una estampa popular que hubiese firmado cualquier pintor costumbrista local. Con éste se relaciona otro en el que representó a una pareja con una niña en un paseo, apenas esbozado, con la policía montada vigilando al fondo (Fig. 28). La perspectiva cambia en una con una señora paseando en una calle con árboles y delante de un autobús, del que pudiera haberse bajado (Fig. 29). Otras con figuras individuales muestran individuos con diferentes actitudes, como altivo (Fig. 30), o reverente (Fig. 31).



Fig. 27 Campesino, 1936.

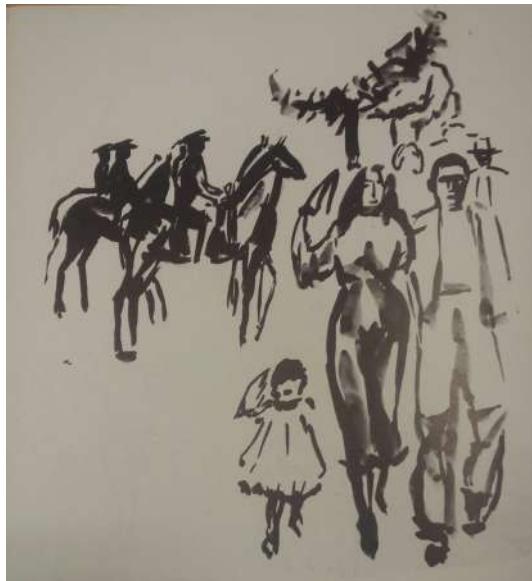


Fig. 28 Pareja con niña, 1936.



Fig. 29 Mujer, 1936.



Fig. 30 Hombre, 1936.



Fig. 31 Hombre, 1936.

Dos aguadas tienen una factura muy distinta, la primera con una composición densa y oscura representa una partida de dominó en el interior de un bar o en el salón del hostal en el que se alojaba (Fig. 32); la otra con una escena en color en la Plaza Nueva, en la que se ve un camarero en un velador en primer plano y detrás un limpiabotas ejerciendo su oficio con un hombre joven herido con muletas (Fig. 33).



Fig. 32 Dominó, 1936.

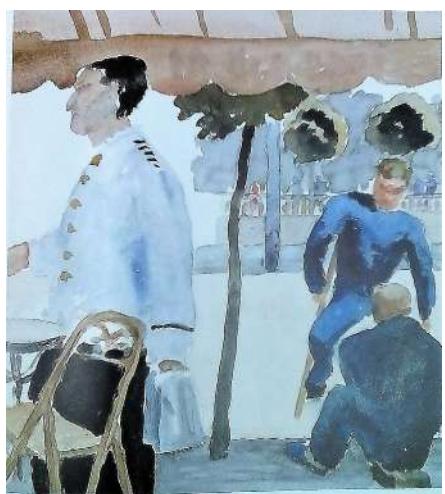


Fig. 33 Plaza Nueva, 1936.

Otros dibujos con carboncillo son bocetos sueltos que en ocasiones se relacionan con la aguadas, por ejemplo uno que fija la escena de la aguada en color anterior con un camarero en un velador de la Plaza Nueva, en el que se ve una señora, dos limpiabotas en vez de uno y una persona sentada en un segundo velador, eliminados en ésta (**Fig. 34**). Es un apunte rápido, con trazos movidos y la intención de fijar las siluetas en un espacio físico reconocible.



Fig. 34 Boceto, 1936.

Un dibujo con tinta representa una escena taurina, en concreto la suerte de picar, en la que se ve un toro levantando un caballo mientras el picador echa el peso del cuerpo encima de la vara, sujetada en lo alto del morrillo del toro. Un monosabio ejerce de contrafuerte por detrás del caballo, ayudándolo a mantener la estabilidad. El peto corto que protege al caballo indica la cronología de los años treinta. La técnica empleada, con un cruce de líneas muy efectivo, procede de los procedimientos habituales en las técnicas de grabado, y recuerda a Rembrandt. Los cuatro escorzos, del toro empujando metiendo riñones; del picador, empujando con su cuerpo hacia abajo apoyado en la vara; el caballo, levantado y asustado; y el monosabio, contrarrestando el empuje, le proporcionan un gran movimiento (**Fig. 35**). Hay que destacar cómo una vez más un artista extranjero se vio interesado por las posibilidades plásticas de las corridas de toros.



Fig. 35 Escena taurina, 1936.

Más suelto y relacionable con el primero es uno con una mujer vestida con mantilla que se cubre la frente con la mano para protegerse del sol (**Fig. 36**). Es un boceto muy suelto, interesado en captar la postura de la mujer.

Mucho más compleja es la composición de otro dibujo en el que se ve a una pareja de la guardia civil delante de un grupo agitado en una manifestación con una pancarta que da vivas a la República (**Fig. 37**). La grave seriedad de los agentes contrasta con el movimiento alborozado de los manifestantes. La técnica es muy parecida a la del dibujo taurino con tinta.



Fig. 36 Mujer con abanico, 1936.

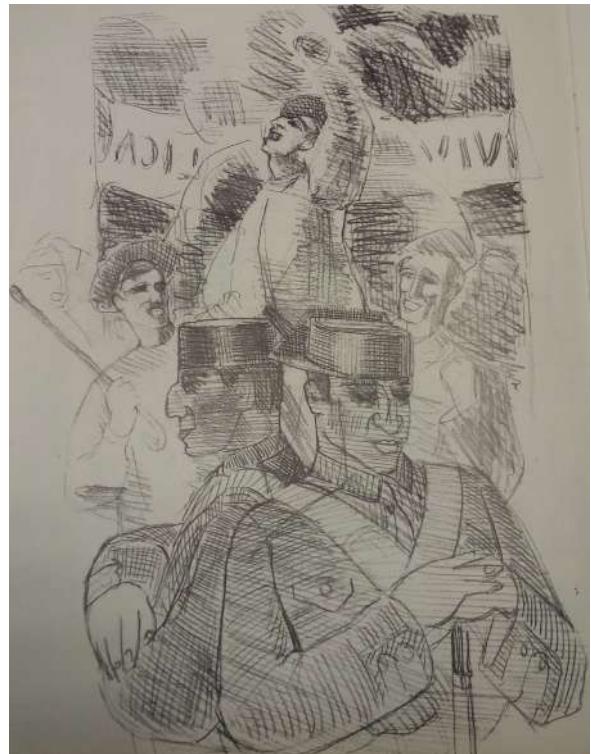


Fig. 37 Manifestación, 1936.

El último dibujo que vamos a comentar es un testimonio directo de los graves sucesos que estaba viviendo Torsten Jovinge en Sevilla. Representa a cuatro hombres fusilados en el momento en el que caen heridos de muerte (Fig. 38). Recordemos que el dibujo es anterior al Alzamiento Nacional, y que documenta lo poco que valía la vida en aquel momento. Es un documento gráfico impresionante, de una gravedad extrema, tanto por la vulneración de los derechos naturales y la falta de respeto a la vida, como por los recursos plásticos utilizados por el pintor. Un cierto borrón unifica los pantalones oscuros de tres, fija la salida serpentiforme del que yace abatido, y sustenta los distintos movimientos de los otros tres cuerpos en el momento de iniciar la caída.



Fig. 38 Caídos, 1936.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- JOVINGE CROPPER, Marika: *Vem vill vita en gentleman mot en Röd Hum.* 1991.
- LORENTE, Manuel: “Torsten Jovinge: Sevilla, 1936”; en ABC, Sevilla, 10 de julio de 1986.
- LORENTE, Manuel: “El drama de Torsten Jovinge”; en Cultural ABC, Madrid, 27 de noviembre de 1992.
- MACARRO, José M.: *Sevilla la roja*; Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta editores s.a., 1989.
- PÉREZ CALERO, Gerardo: *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística en la ciudad (1951-2009) II*; Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2010.
- SALAS, Nicolás: *Sevilla fue la clave. República, alzamiento, guerra civil (1931-1939)*; Sevilla, Rodríguez Castillejo, 1992.

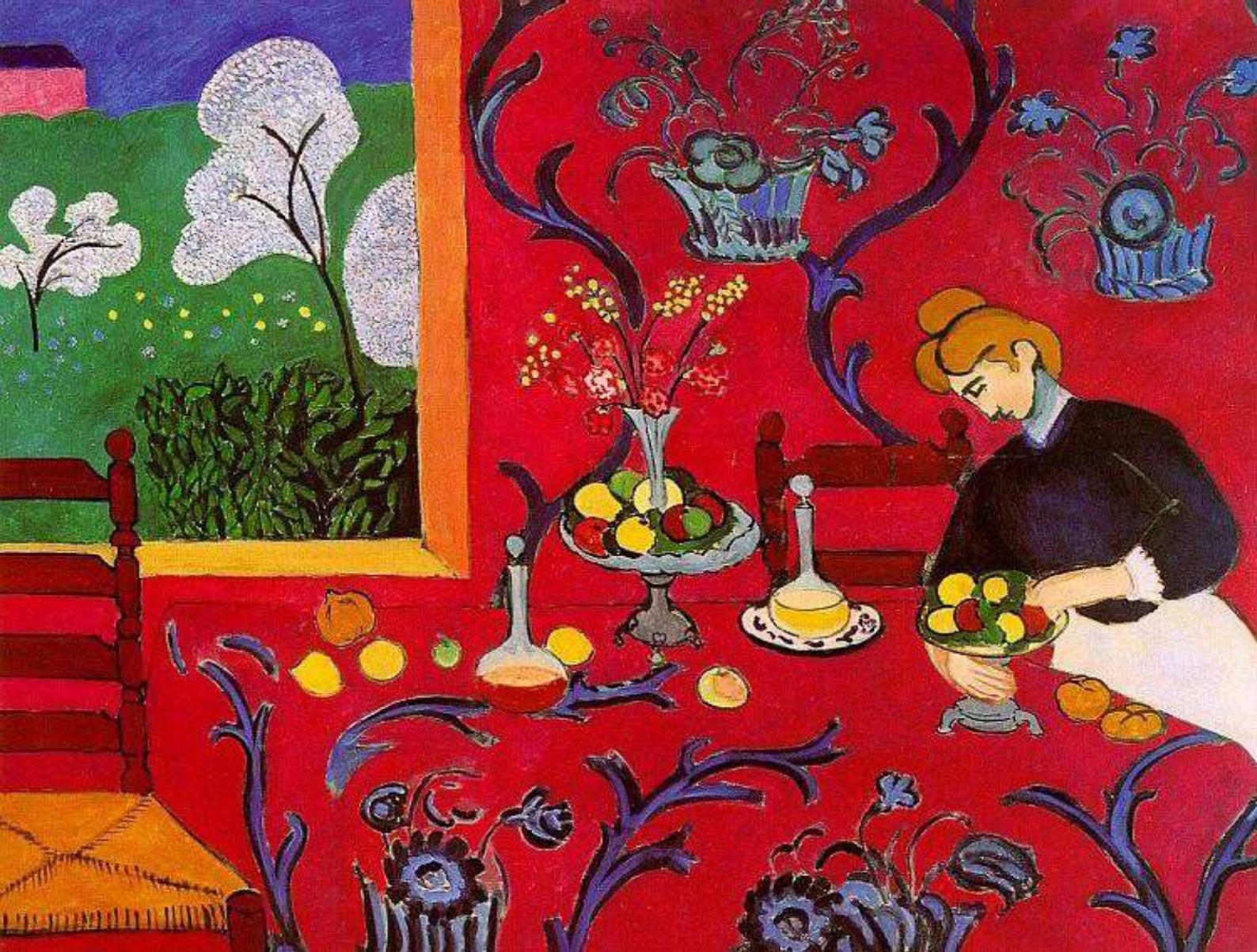


Figura 6. Matisse. La habitación roja. San Petersburgo, 1907.

# **Fundamentos teóricos de la abstracción en las primeras vanguardias artísticas, los casos previos de Monet, Matisse y Picasso.**

**Lucía Olozábal**

**Resumen:** El artículo trata sobre los orígenes de la abstracción en las Vanguardias Históricas a través de las aportaciones de una serie de pintores que propusieron conceptos novedosos que renovaron el espacio de representación, los principales el nuevo tratamiento del color y la juxtaposición de las pinceladas de Monet; el valor del plano mediante el uso de un solo color de Matisse; y el facetado del espacio y el volumen de Picasso.

**Palabras clave:** Vanguardias; Abstracción; Monet; Matisse; Picasso.

Abstract: Article discusses the origin of abstraction in the historical avant-garde through the contributions of a number of painters who proposed innovative concepts that renovated the space of representation, the main new treatment the color and the juxtaposition of the strokes of Monet; the value plane through the use of a single color of Matisse; and the faceted space and volume of Picasso.

**Keywords:** Avant-Garde; Absstraction; Monet; Matisse; Picasso.

# I LOS CAMINOS HACIA LA ABSTRACCIÓN. MONET Y SU ACERCA-MIENTO A LOS PLANTEAMIENTOS ABSTRACTOS.

Monet fue un artista capaz de dar un paso más allá y supo a través del estudio de luz como elemento encargado de la vibración del color, lograr formular una profunda reflexión sobre la propia naturaleza de la pintura<sup>1</sup>. Como espectadores que somos instruidos en la materia, somos capaces de valorar las obras que se les concede el reconocimiento de ser visualmente abstractas, podemos apreciar los grandes murales de Monet como paradigmas inigualables de pintura pura y llegar a la conclusión de que estos conjuntos son irrepetibles como expresión única de su creador<sup>2</sup>.

Monet decidió abandonar la idea de pintar exclusivamente a partir de la observación directa del natural debido a la imposición de capar un fenómeno natural tan vertiginoso como fue el deshielo que se produjo entre 1879 y 1880 debido a las bajas temperaturas que helaron el cauce del río Sena, pero no solo por esto, también debido a una transformación voluntaria de su método de trabajo pasado en la superposición de las distintas capas de color, donde Monet va construyendo la superficie y el espacio<sup>3</sup>. Es por ello que, a partir de 1880, se observa que Monet comenzó a tener menos contacto con el grupo impresionista<sup>4</sup>, el primer alejamiento intencionado del pintor para iniciar un nuevo camino de mayor libertad creadora<sup>5</sup>.

La pintura de Monet a partir de entonces, logra liberarse de la encorsetada representación figurativa, y dio paso a la expresión formal que suponía para el artista por aquel entonces una actitud nueva frente al propio arte. Hacia el 1890, pero sobre todo a partir de 1910 concretamente, Monet desarrolló un tipo de pintura en la que predominaba una temática que podría considerarse hasta cierto punto repetitiva, con una técnica suelta y fluida que abarca toda la superficie del lienzo y se convierte en un mundo en sí mismo, en un mundo que se considera actualmente casi abstracto. Es en este momento, cuando la futura identificación exclusiva con las formas pictóricas en sí mismas y la autosuficiencia de formas y colores, está a punto de producirse. Es por ello que Monet sin duda estaba predestinado a ser considerado un pintor abstracto como consideran muchos críticos y especialistas del arte<sup>6</sup>. A medida que la visión de Monet se transforma haciendo cada vez más profunda, más mental y menos impresionista, también se vuelve más enigmática y abstracta<sup>7</sup>.

Fueron los paisajes acuáticos los *Nenífares* los considerados hoy en día una de las aportaciones más significativas del pintor y que desencadenaron un gran número de reacciones en los jóvenes artistas abstractos de la segunda mitad del siglo XX<sup>8</sup>. En este conjunto pictórico la pintura se vuelve mera superficie sin referencia espacial o atmosférica de algún tipo y se incrementa la bidimensionalidad a base de veladuras translúcidas de color que da la sensación de que el conjunto se ha convertido en un microcosmo flotante y etéreo. Las amplias manchas garabateadas con las que pinta los *Nenífares* tienen voz propia y dice que las superficies del cuadro han de respirar, pero que esa respiración tiene que venir de la textura y corporeidad

1 ALARCÓ, Paloma: *Monet y la abstracción*. Madrid, 2010, p. 23.

2 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 15.

3 Ibidem. p. 44.

4 SEITZ, William: *Monet*. Nueva York, 1960, pp. 34-46.

5 DURET, Theodore: *Les peintres impressionnistes, Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*. París, 1978, p. 16.

6 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 17.

7 Ibidem. p. 26.

8 MASSON, André: *Monet le fondateur*. Verve, vol. 7, 1952, p. 68.

del propio lienzo y de la pintura, no de un color incorpóreo<sup>9</sup>. La ambigüedad de la visión que percibimos hace imposible saber a ciencia cierta qué es lo que estamos viendo, aunque, como ocurre con las pinturas abstractas simultáneamente percibimos la presencia de matices y elementos que crean una imagen en nuestra mente<sup>10</sup>. A comienzos de los años veinte Monet sigue experimentando con los árboles de la serie *Sauce llorón* con unas composiciones todavía más compactas y abstractas, donde la imagen del tronco gana todo el protagonismo y produce un efecto abstracto muy acusado. Hay que mencionar, en referente a sus composiciones, que el acercamiento más extremo a la abstracción que realiza Monet es en la serie del *Puente japonés*, los cuales se construyen a base de pinceladas amontonadas una sobre otras creando un efecto *all-over* lleno de matices, que como resultado incrementa la planitud de la composición<sup>11</sup>.

He de hacer hincapié en que el artista recrea el ambiente sin abandonarse nunca a la pasividad de la contemplación, puesto que la naturaleza le ofrece una multitud de relaciones que el artista sabrá plasmar en alguno de los rasgos de la obra: aquí es donde la imaginación se impone recuperando así todos sus derechos. La ausencia de demarcación formal en sus composiciones provocará una prodigiosa creatividad en la aplicación de la pincelada, ella será la causante por la cual nacerán los diversos elementos que componen el cuadro y que otorgará múltiples matices. Monet tiene una primera etapa donde la pincelada es discreta y sosegada, expresando la serena movilidad de las vibraciones luminosas. Pero ya en las obras que realiza de Ámsterdam, no se trata de superficies establecidas en función a ciertos “valores” sino que se trata de puro color<sup>12</sup> <sup>42</sup>. Monet después de todo, consiguió encontrar lo que estaba buscando, un principio nuevo que no se basaba en la naturaleza, sino en la esencia del arte mismo, en lo<sup>13</sup> “abstracto”<sup>43</sup>. Aunque cabe mencionar que su asociación con el mundo abstracto fue de manera inconsciente ya que en ningún momento Monet aceptó lo “abstracto” como principio de coherencia en sus<sup>14</sup> composiciones<sup>44</sup>. La combinación bidimensional del plano pictórico y la apariencia de profundidad, el contenido emocional, de la abstracción de la imagen y las alusiones a la realidad, serán un rasgo que se mantiene permanente en su lenguaje<sup>15</sup> plástico<sup>45</sup>.

Kandinsky fue uno de los primeros que supo interpretar a Monet en rasgos abstractos y manifestó de forma explícita que la contemplación en 1896 de una pintura de la serie dedicada a los almiares le había abierto los ojos a la abstracción. Kandinsky habló de ellos explicando que, al principio, esta serie le resultó molesta puesto que desconocía lo que en la obra se representaba, llegó incluso a considerar mal artista al propio Monet, pero, sin embargo, explica que no consiguió extraer la obra de su cabeza desde el momento en el que la<sup>16</sup> observó<sup>46</sup>. En 1996, en la exposición *Abstraction in the Twentieth Century*, que fue celebrada en el Guggenheim de Nueva York, Mark Rosenthal consideró a Monet junto con los simbolistas y a Cézanne, un preludio a la abstracción. La influencia de Monet es observable en muchos artistas abstractos posteriores a él, por ejemplo, el modo en el que Monet transforma los ritmos de la naturaleza en impresión de sus propios sentimientos interiores anticipa las abstracciones cromáticas de artistas como Rothko o Gottlieb. Como Monet, Rothko se dedicó a alcanzar contrastes visuales por medio de la aplicación del color en sucesivas y finas veladuras, como si en vez de óleo se tratara de acuarela, disminuyendo así la textura de

9 GREENBERG, Clement: *The last Monet*. Nueva York, en Art News Annual, vol. 26, 1956, p. 132.

10 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 29.

11 Ibidem. pp. 39-40.

12 MASSON, André: op.cit., p. 68.

13 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 30.

14 GREENBERG, Clement: op.cit., p. 132.

15 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 30.

16 KENNETH, Lindsay. KANDINSKY, Wassily: *Complete writings on art*. Nueva York, 1994, p. 363.

la pintura a su mínima expresión, en un intento de demostrar que la fuente de luz surge de la pintura propia. Por otro lado, en las obras de Adolph Gottlieb se reflejan la intención del pintor de lograr una luminosidad meditativa que nos recuerda a los efectos de luz de Monet<sup>17</sup>.

Frankenthaler confesó que las pinturas de Monet fueron esenciales para elaborar su propia respuesta abstracta<sup>18</sup>. William Rubin escribió en un artículo que publicó, que Jackson Pollock había sido influenciado tanto por el cubismo y el surrealismo, como por el impresionismo de Monet<sup>19</sup>. Pollock es otro de los artistas que bebe de las obras de Monet para realizar sus composiciones, evolucionando hacia una mayor autonomía del color y hacia el abandono de la composición con la aparición del *all-over*, que como sabemos, se aproxima al periodo final de Monet<sup>20</sup>. Hay que marcar una diferencia puesto que en la producción tardía de Monet la naturaleza primero se dirige, pero luego se refunde poéticamente, sin embargo, Pollock incrementó aun más la distancia entre la naturaleza y su visualización<sup>21</sup>. Philip Guston también se influencia del artista, una de sus preocupaciones es el plano pictórico y la forma de modularlo a partir de la materialidad de la pintura. Sus composiciones se acercan y nos recuerdan a los primeros planos de los *Nenúfares* de Monet<sup>22</sup>. Cy Twombly muestra influencia en las manchas en suspensión de sus composiciones, transmiten la misma sensación de incertidumbre espacial y temporal que el ciclo de los paisajes acuáticos de Monet. El empaste y las manchas flotantes que caracterizan muchas de sus pinturas abstractas parecen sugerir la presencia de formas naturales que hacen una referencia al espacio indeterminado del conjunto de *Nenúfares*. Captamos en las obras de estos artistas, el mismo efecto de desorientación espacial y dinamismo visual. Cabe mencionar, además, que las obras de gran formato que pintó Monet en sus últimos años son el único precedente auténtico, dentro de la tradición moderna, de los cuadros tamaño mural que a partir de 1950 empezaron a pintar Pollock, Rothko, Newman y Still.

Algunas de las obras de Monet representan la convergencia de gustos donde desempeñaron un papel estos grandes artistas<sup>23</sup>. William Seitz quiso integrar a Monet en la historia de la abstracción mucho antes, como influencia sobre Kandinsky y Mondrian. Seitz considera a Monet un elemento decisivo en la historia del arte moderno, que lleva de Courbet a Kandinsky, un puente entre el naturalismo y la abstracción, y entre el materialismo y el espiritualismo<sup>24</sup>. Cuando se finaliza la Segunda Guerra Mundial, en el seno del nuevo arte abstracto norteamericano se revivió el debate entre la abstracción pictoricista y la abstracción geométrica, es decir, entre la primacía del dibujo y la construcción, el dominio del color, la aplicación del pigmento y la utilización de la línea para circunscribir las formas, la apreciación de Monet dio un giro radical y muy significativo. Para los representantes de las recientes nacidas corrientes abstractas, que concedieron gran importancia a la percepción visual, inscribiéndose así en una tradición “retiniana” inaugurada por el impresionismo, fueron esenciales tanto la influencia de los vanguardistas europeos emigrados a América como las enseñanzas de Monet<sup>25</sup>. Existe una influencia que es recíproca entre el artista Monet y los pintores abstractos: si ellos aparecen indudablemente familiarizados con las obras del maestro, estos a la vez actúan retrospectivamente sobre su precursor, devolviendo su obra a la vida y otorgándole valor y reconocimien-

17 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 24.

18 BROWN, Julia: *Después de montañas y mar. Frankenthaler 1956-1959*. Bilbao, 1998, p. 31.

19 RUBIN, William: *Jackson Pollock and the modern tradition*. Nueva York, Art Forum, vol. 5, 1967, p. 14.

20 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 33.

21 RUBIN, William: op.cit., p. 15.

22 SILVESTER, David: *La era aerodinámica en pintura y escultura*. Londres, The Times, 1955.

23 RUBIN, William: op.cit., p.21.

24 SEITZ, William: *Monet*. Nueva York, 1960, pp. 35-39.

25 GREENBERG, Clement: *Abstracto y representacional. En el arte y cultura*. Barcelona, 1979, pp. 138- 142.

to<sup>26</sup>. Es de reconocer, que lo que provocó la revalorización del artista fueron las obras de los expresionistas abstractos Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko y Barnett Newman entre otros, que habían educado la forma de mirar a sus contemporáneos para que pudieran reconocer los logros del último Monet<sup>27</sup>. Si el expresionismo abstracto facilitó determinadas interpretaciones de la obra tardía de Monet, los Nenúfares influyeron también, a su vez, a las actitudes hacia la abstracción neoyorquina. Entender a Monet ayudó significativamente los conservadores del MOMA a entender mejor a los expresionistas abstractos. La contemplación de que el último Monet era importante para el expresionismo abstracto se apoyaba en similitudes de la forma, escala y estilo<sup>28</sup>.

Desde que la nueva pintura abstracta se volviera amorfa, en oposición al anterior énfasis en la construcción, la figura de Monet se convirtió en un elemento esencial. Durante el siglo XX, los diferentes y sucesivos lenguajes pictóricos de la abstracción, incluso los que tendieron hacia fórmulas más espirituales o trascendentales, buscaron siempre alcanzar una experiencia concreta y objetiva a través de los medios pictóricos. La preocupación por la pincelada, el empaste, la textura, la rugosidad del lienzo se observan ya en muchas obras de Monet. La idea artística fundamental que persiguió el fin de siglo la autonomía de la obra de arte, su posibilidad de transmitir sensaciones del mundo real a través de la libertad creativa, sin tener que someterse a la veracidad de las apariencias<sup>29</sup>. Mientras que a la primera generación del expresionismo abstracto le preocupaban sobre todo conceptos y sentimientos, a los impresionistas abstractos (así es como se calificó en prensa al estilo tardío de Monet) aspiraban a subrayar de nueva la experiencia visual del mundo como tema de pintura y hacían hincapié en la compatibilidad de lo abstracto y lo figurativo. El paisaje es algo muy llamativo para un pintor abstracto, cuando uno mira un lienzo horizontal abstracto tiende a percibir, más o menos de manera consciente, la naturaleza, un horizonte o una vista. Algo que no ocurre con los elementos figurativos, sin embargo, buscar de forma específica figuras o paisajes en un cuadro abstracto puede a veces eliminar la capacidad de reconocer la verdadera cualidad de un cuadro<sup>30</sup>. Al renunciar a las formas naturales, o distorsionarlas drásticamente, el pintor abstracto emite un juicio del mundo exterior, decide cuales aspectos de la experiencia son ajenos al arte y a las realidades superiores de la forma. Pero gracias a ese mismo acto la idea que el artista tiene de sí y de su arte, los contextos íntimos de los objetos, se vuelven factores primordiales en el arte. Las texturas, los puntos y las líneas, las formas garabateadas, las técnicas formales de la disolución, inmaterialidad e inconclusión en general que afirman la soberanía del artista abstracto sobre los objetos, son algunas entre las muchas facetas del arte moderno que descubren experimentalmente los pintores que buscan la libertad al margen de la naturaleza y sociedad<sup>31</sup>.

26 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 11.

27 Ibidem. p. 49.

28 DEVRE, Howard: *Modern pioneers, Monet, wrought a magic un color and light*. Nueva York, New York Times, vol. 2, 1956, p. 99.

29 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 15.

30 BROWN, Julia: op.cit., p. 31.

31 Ibid. Pp. 146-150.

## II CONSIDERACIONES EN TORNO AL PROCESO DE ABSTRACCIÓN Y LA ABSTRACCIÓN EN SÍ. EL FRAGMENTO AISLADO DE LA REALIDAD COMO PROCEDIMIENTO EN MONET.

El concepto que acerca a Monet a la abstracción, no es el de unificación de espacio, como ocurre con Matisse, sino que su método es el de la simplificación radical de todos los elementos que aparecen en la obra. Esta simplificación es tan sintética que va a llevar a anular el sentido del volumen y profundidad, por medio de la simplificación de la perspectiva, de esa manera sus composiciones, con un encuadre muy específico que presenta primeros planos, sus obras se van a convertir en un fragmento sintetizado de la realidad. El encuadre va a simplificar por completo el espacio y junto con la esquematización del elemento figurativo, se unifica espacio y volumen.

Ya a principios del siglo XX las obras de Monet presentan estas características que nos llevan a entender alguna de las composiciones del autor como obras que tienden a la abstracción, como esta, denominada *Leicester Square (1900-1901)* (Fig. 1), en la cual si nos enfrentamos sin conocer el título, es difícil saber qué se está representando en ella, puesto que lo único que vemos son manchas de colores cálidos con predominancia del naranja y amarillo, superpuestos en un fondo de azules que hace de contraste, creando perspectiva. Solo en el fondo del lienzo podemos observar siluetas, pero que, de igual manera, nos cuesta descifrar. Solo tras analizar el cuadro detenidamente se es capaz de extrapolar esta imagen a una cierta idea del natural, aunque de esta, no quede nada en la representación.



Figura 1. Claude Monet. Leicester Square. París, 1900-1901.

Otra obra con rasgos similares a esta primera es: *Puente de Waterloo: el sol entre la niebla (1903)*<sup>32</sup> (Fig. 2). En esta composición es más destacable la figuración, puesto que las siluetas se hacen más reconocibles, pudiendo destacar fácilmente la estructura del puente y un par de barcas. Pero a diferencia de la

32 Óleo sobre lienzo, 73,7 x 100,3 cm. Museo nacional de Canadá, Ottawa.

anterior, el color está dispuesto de manera más uniforme, marcando la silueta de los elementos figurativos por medio de una gama más oscuras de los mismos colores que componen todo el lienzo. Podemos también percibir el espacio en ella gracias al puente que actúa de horizonte y a la luz reflejada en el mar dada por medio de los tonos naranjas que crea perspectiva. Sin embargo, esta obra resulta interesante por el dominio casi total de un solo tono que actúa como unificador espacial, característica que veremos desarrollada en los trabajos de Matisse.



**Figura 2.** Claude Monet. Puente de Waterloo: el sol entre la niebla. Canadá, 1903.

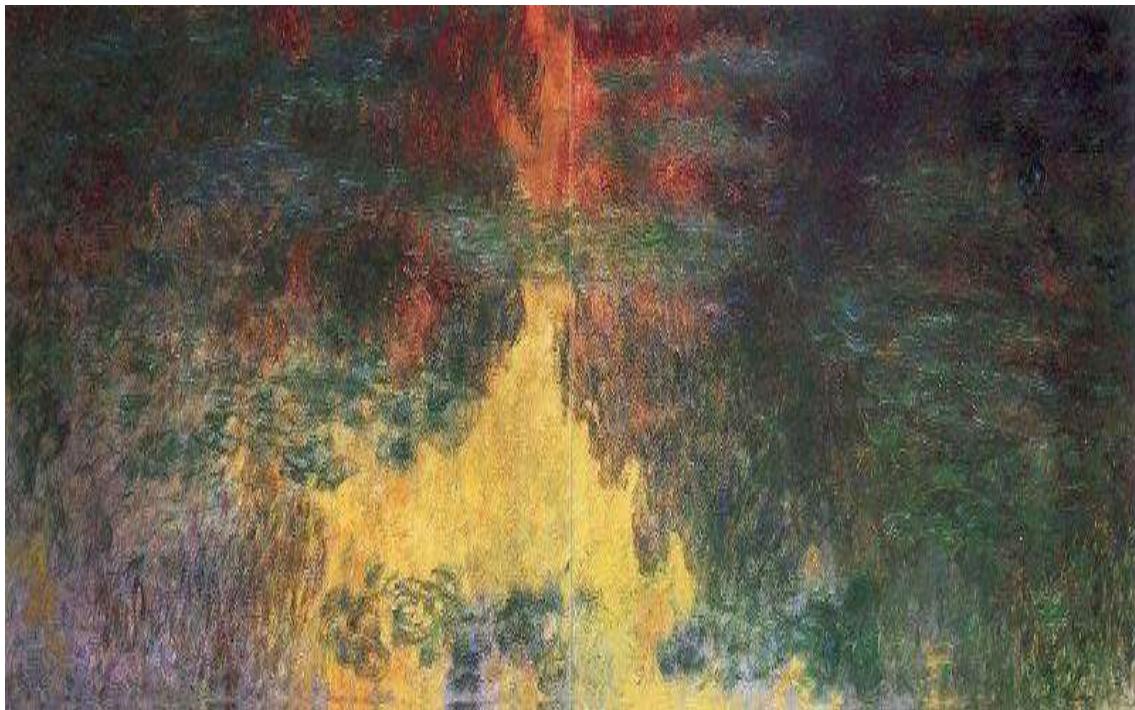
Alguna de sus obras como *Nenúfares* (1914-1926)<sup>33</sup> (Fig. 3), muestra estos rasgos. En ella vemos como la pintura se vuelve puramente superficie, dado que no hay ninguna referencia espacial o atmósfera, y la bidimensionalidad provocada por la aplicación translúcida del color convierten el conjunto en una composición flotante. Por medio del juego de luz y color, siendo de este el tono azul el principal, acompañado y contrastado por blancos y verdes que además de dar profundidad al cuadro, permiten vislumbrar estas plantas que, sin una representación concretamente figurativa, se perciben con cierta claridad. Es un presagio a la abstracción, ya que lo que predomina un lenguaje muy depurado que dificulta la identificación de la realidad, pero a pesar de ello, sigue manteniendo los rasgos que lo unen a las composiciones figurativas.



**Figura 3.** Claude Monet. Nenúfares. Nueva York, 1914-1926.

33 Óleo sobre lienzo. 200 x 425 cm (cada panel). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Fondo Mars. Simon Guggenheim.

Otro cuadro en el que podemos observar las características de las que venimos hablando es *Estanque de nenúfares, atardecer* (1916-1922) (Fig. 4), en esta obra se aprecia una simplificación aun mayor del natural, donde las formas figurativas han desaparecido totalmente dando como resultado una composición donde dominan los tonos fríos en contraste con tonos cálidos que dan luminosidad, crean el espacio y otorgan cierta perspectiva. Podemos considerar que esta obra casi abstracta, dado que el tema a representar no se reconoce salvo por las líneas sinuosas producidas por el propio color, que nos da una visión relativa de la multitud de nenúfares en él representados, aunque estos no estén dibujados como tales salvo por leves detalles. Es incluso necesario conocer el título de la obra para que la imagen tome forma en nuestra mente.



**Figura 4.** Claude Monet. Estanque de nenúfares, atardecer. Zúrich, 1916-1922.

Para finalizar con esta serie que tan bien ejemplifica el acercamiento de Monet a la abstracción, debemos mencionar: *Nenúfares, reflejos de sauce* (1916-1919)<sup>223</sup> (Fig. 5). Si consideramos la obra anterior como elemento que se encuentra ante la composición abstracta, podemos ya entender esta obra como tal, puesto que la realidad se ha desfigurado de tal manera que ha perdido todo su referente natural. La obra es solo unión de colores, los cuales crean formas que tras una larga meditación pueden relacionarse con elementos de la naturaleza. No hay intencionalidad de crear volumen, este solo se refleja tras las líneas curvas representadas por los tonos que, en este caso, vuelven a ser fríos, predominando la gama de azules y blancos. La iluminación es lo único que da sentido de realidad.



**Figura 5.** Claude Monet. Nenúfares, reflejos de sauce. París, 1916-1919.

### III MATISSE, SU APROXIMACIÓN A LA ABSTRACCIÓN POR MEDIO DEL COLOR Y EL ESPACIO.

Matisse y Picasso, se consideran figuras decisivas de la pintura del siglo XX. La trayectoria pictórica de Matisse se extiende a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX. La historia del arte lo ha vinculado sistemáticamente al fauvismo. Su pintura se caracteriza por la libertad con la que empleaba colores vibrantes y saturados de forma arbitraria, es decir, independiente del color real del objeto o figura representado en sus cuadros<sup>34</sup>. Matisse en alguna ocasión comentó que heredó el sentido del color de su madre<sup>35</sup>. El autor, considera que una obra debe expresar por medio de sensaciones<sup>36</sup>, llevar en sí misma todo su significado y debe ser percibido por el observador antes de que este conozca el tema<sup>37</sup>. El arte de Matisse, incluso en sus manifestaciones más puras está directamente relacionado con su ser interior, persiguiendo ante todo que sus cuadros sean expresivos<sup>38</sup>. En un primer momento, cuando era alumno de la academia en la que impartía clases William Bougerea, Matisse tenía un problema puesto que no estaba dispuesto a seguir las explicaciones de su mentor acerca de los principios académicos, que implicaban suavizar cualquier defecto en el modelo, dotando la figura de presencia clásica contrastándola con un oscuro telón de fondo, es decir, no estaba de acuerdo con el principio de idealización<sup>39</sup>. Además, para él, el tema del cuadro y el fondo del mismo tienen el mismo valor, ningún punto en la obra es más importante que otro. En 1898 fue elegido miembro de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, pero rechazó el puesto. Fue justo en este año cuando se vio envuelto en el interés por los materiales en sí mismo, desarrollando la pasión por el color que se plasmará en sus obras en los años posteriores. Tras observar las composiciones del pintor Wéry, Matisse vio que este obtenía mayor luminosidad con los colores primarios que él, que usaba misma la paleta de colores que los pintores antiguos que tenían sus obras en el Louvre, fue en este momento cuando se da la primera etapa de evolución del artista, donde se propone la búsqueda expresa del color, desembocando en el fauvismo. Un movimiento artístico que no tenía otro argumento teórico más que el color radical y arbitrario. En este momento, el artista empieza a liberarse de sus ataduras académicas. Antes que nada, se ha de mencionar que su formación está presidida por tres influencias fundamentales que siempre están presente en sus obras; en primer lugar, la influencia de Cézanne que otorgaba a sus obras solidez estructural; de Gauguin, cuyas pinturas son imprescindibles para entender la aplicación del color de Matisse en época madura y por último, de Van Gogh, ya que considera su trabajo el primer ejemplo de la pintura moderna en el que el color se libera del tono local del motivo.

El fauvismo y la teoría de la liberación del color, le permitió a Matisse dotar al cuadro de autonomía frente al motivo, haciendo de él una superficie coloreada organizada según sus propias reglas. La obra nace puramente de la confrontación de los colores y la línea, un elemento con gran presencia también en su creación. Matisse consigue basándose en la yuxtaposición de colores que guardan parentesco o hacen contraste, conseguir efectos sugerentes.

La arbitrariedad del color fue, como previamente he comentado, la característica más importante de los fauves. Pero ningún artista de este movimiento artístico excepto Matisse se sumergió en este concepto con tanta rigurosidad ya que persiguió desde el principio construir el orden del cuadro por medio del color.

34 SCHAPIRO, Meyer: *Nature of abstract art*. Nueva York, 1937, pp. 77-98.

35 VV.AA: Matisse. Barcelona, 1994, p. 1.

36 SPURLING, Hillary: *Matisse: el pintor desconocido (1869-1908)*. Barcelona, 2007, p. 75.

37 MATISSE, Henri: *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Barcelona, 2010, p. 24.

38 CIROT, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona, 1993, p. 23.

39 SPURLING, Hillary: op.cit., p. 75.

Para ello es necesario que las diversas tonalidades que emplee en la composición estén equilibradas para que no puedan anularse recíprocamente. La elección de sus colores se basa en la observación y en el sentimiento sensible, tratando siempre de emplear los colores que sean más afines y capaces de transcribir las sensaciones del artista. El cuadro resulta de esta manera, una síntesis de las sensaciones coloreadas provistas por el motivo. Matisse introduce en su paleta de colores el negro sin romper la unidad cromática, algo que a Picasso le parecía imposible, este es uno de los motivos por lo que pesar de sus opiniones personales Picasso estaba convencido de que era buen pintor.

Una vez Matisse ha conseguido la correcta relación de los tonos, es resultado es un acorde de colores que recuerda a la armonía de una composición musical -establece una relación entre la pintura y la música que veremos desarrollada en la teoría composicional de Kandinsky-. En 1905 fue cuando el fauvismo orienta la trayectoria del artista y en 1906 Matisse avanza rápidamente por esta vía. Aun es visible en esta época la influencia de Cézanne, en el intento de otorgar a la obra dimensión espacial y volumétrica por medio de la pincelada. En esta misma fecha viaja a Argelia, donde es influenciado por las telas y cerámicas, motivos de lenguaje plano que ayudarán al artista en su búsqueda de la síntesis de la forma y color. Ya en 1907 el auge de los colores se apodera de sus composiciones adquiriendo el lenguaje fauve, con paletas luminosas y fuertes contrastes de tono, mientras que las sombras y el dibujo quedan casi completa entente eliminados y parece tener en mira la lección de los pintores abstractos<sup>40</sup>. De 1908 y 1909 ahonda en una pintura cada vez más sintética, fruto de la extrema depuración que Matisse ha llevado la experiencia fauve. Pero es a partir de esta fecha cuando empieza a abandonar los tonos intensos del fauvismo sustituyéndolos por tonos más planos, y la figura junto al fondo se organizan según las superficies cromáticas de la pintura de Gauguin. Es por medio del color por lo que Matisse es un personaje fundamental para muchos de los artistas abstractos posteriores, ya que este se convierte en numerosos casos, el único tono en todo el lienzo, es decir, crea a partir del uso de un solo tono la unificación espacial de toda la obra, con ello, se pierde la profundidad y la sensación de espacio, es decir, la tercera dimensión. Su pintura, sin sombras o claroscuros, parece carente de peso, quedando las figuras dispuestas de modo bidimensional, como si estuvieran aplastadas contra el fondo. Esta síntesis de color y forma nunca fue tan lograda en la pintura de Matisse como en su obra *La Danza*<sup>41</sup>, de 1908<sup>86</sup>.

A partir de 1912 triunfa el cubismo en el panorama artístico francés, y pese a su relación con Picasso, la pintura de Matisse ya tenía un rumbo preciso que mantendría hasta el final de su carrera, por lo que su obra permanece impermeable a las novedades cubistas en cuanto a técnica de representación. No obstante, y quizás por su contacto con Juan Gris en Collioure y Tolouse, un grupo de pinturas fechadas entre 1914 y 1916 comparten cierta tendencia a simplificar la figura en términos geométricos que puede entenderse como un acercamiento al movimiento cubista, pero Matisse abandona pronto esta vía, retomando el concepto plano y sintético de la pintura.

Hemos hablado del color y hemos mencionado el dibujo como elemento a destacar en el trabajo de Matisse, en lo que respecta a este, el artista considera que tiene total libertad en su uso, pudiendo diversificarlo sin tener que destituirlo. La obra según Matisse debe respirar y esto solo se consigue por medio del dibujo de las formas ya que el color por sí solo no puede proporcionar los medios. Matisse pretende transfigurar la realidad, pero a su vez se remite a ella constantemente, algo parecido a lo que le ocurre a Picasso. El dibujo es para Matisse una fuerza capaz de dar vida a los objetos que rodea: En el dibujo cada línea ha de cumplir

40 GIORGI, Rosa: Matisse. *El esplendor deslumbrante del color de los fauvos*. Madrid, 1998, p. 34.

41 Óleo sobre lienzo, 160 x 389 cm, Museo del Hermitage, Rusia.

una función. Los cuadros de Matisse están constituidos de colores y líneas y forman una composición cerrada en la que no se puede eliminar ningún elemento sin que se pierda el sentido de la obra. No es posible separar dibujo y color puesto que este último nunca se puede aplicar al aza, según las consideraciones del artista. Este dibujo del que venimos hablando, no tiene por qué ser una copia exacta del natural, sino que es una representación del objeto según lo ha percibido el sentimiento del artista. Destaca además su gusto por simplificación de las ideas, para Matisse los detalles disminuyen la pureza de las líneas.

Durante 1939, las figuras quedan reducidas a un símbolo abstracto sugiriendo líneas curvas y delicadas armonías cromáticas.

En un escrito de 1940 confiesa que los elementos fundamentales de su composición -dibujo y pintura- se están separando, ya que esta última está cada vez más sometida a los colores planos. Y se considera incapaz de plasmar en sus trabajos el sentido abstracto sin repetirse. Será a partir de 1943 cuando tratará con mayor rigor el ideal de autonomía de la pintura y el sentido de lo decorativo que había estado persiguiendo introduciendo en sus creaciones papeles pintados con gouache recortados y pegados, ya que Matisse consideraba el uso puro de la geometría demasiado sobria y, por tanto, era necesario introducir en las composiciones materiales diversos e inesperados.

Matisse aclara según su forma de percibirlo, que las composiciones abstractas siempre tienen algún elemento real, pero en su mayoría, pertenecen al reino de la imaginación. Estipula que no hay un programa o leyes concretas que abarquen estas creaciones, y, por tanto, la abstracción le resulta una tendencia peligrosa. Para él, no hay una distinción entre arte figurativo y no figurativo. De hecho, no estima que exista un arte abstracto aislado e individual, ya que todo arte es abstracto cuando expresa la esencia. No es necesario que la pintura explique los motivos por medio de la constitución física del objeto, aunque sí lo es que el artista incorpore en la representación la explicación de dicho objeto independientemente del método usado para plasmarlo.

El punto de partida de toda creación artística es siempre un objeto, es imposible partir de la nada. Partir de un vacío es para Matisse el pecado de algunos pintores abstractos, cuyas obras son carentes de inspiración y faltas de emoción, considerándolas, por tanto, una absurda imitación de arte abstracto, ya que toda creación será para el artista inútil mientras no haya una relación directa del motivo composicional y los colores. La obra de arte es el resultado de un arduo trabajo de elaboración, las obras son la expresión interior de cada artista -aquí volvemos a establecer una relación con el ideal de Kandinsky.

#### **IV LA ABSTRACCIÓN DEL ESPACIO COMO BASE DE LA FIGURACIÓN DE MATISSE.**

Hay que especificar que los cuadros de Matisse son narrativos y figurativos en todo momento, el concepto de abstracción del artista está en el espacio unificado mediante un solo tono, un solo color sin contrastes tonales. De esa manera el suelo, la pared, y el resto de elementos que se presentan, forman una sola masa que después se define figurativamente por el valor de las líneas y los objetos que se sitúan en el espacio. Quitando estos objetos, sin nos quedamos con una abstracción total. En resumen, Matisse no es un

artista abstracto, pero sí tiene un proceso de abstracción que otros artistas que sí son abstractos utilizan para su propio camino, será el antecedente de los cuadros con una sola superficie de color.

La escritora Rosa Giorgi, establece un recorrido paralelo con Kandinsky<sup>1</sup>. Ya que este, en su evolución a la etapa de arte concreto -también llamada en sus obras como abstracción lírica- utiliza la misma unificación del espacio. Llevan a unos resultados parecidos el uno y el otro, pero por medio de otros caminos. Los cuadros de Kandinsky son abstractos, pero relativamente porque en algunos también mantiene cierta referencia sintáctica mediante la visión de objetos. Por lo que el sentido de unificación, abstracción, y adición son común entre ambos.

*La habitación Roja* (1907<sup>2</sup> (Fig. 6), es una de las primeras obras en la que destaca no solo un fuerte cromatismo, sino también la aparición de los elementos decorativos que serán una característica importante en los cuadros del artista. Cabe mencionar que, en un primer momento, estaba pintada de verde, luego de azul y, por último, la repintó con el color actual. Vemos la unificación espacial por medio de la aplicación de un solo tono, en este caso, rojo vibrante que como consecuencia crea una abstracción de la composición. El carácter figurativo de esta obra se encuentra dado por las líneas de contorno de los objetos y la mujer representada, estas son el único elemento que crea espacio y perspectiva en la obra. Puesto que al introducir el artista el mismo tono de color con los mismos dibujos sin diferenciar en perspectiva, se crea una unidad total, aunque la ventana resulte un punto de escape, esta no actúa como tal, dado que el color también ha sido aplicado de manera plana.

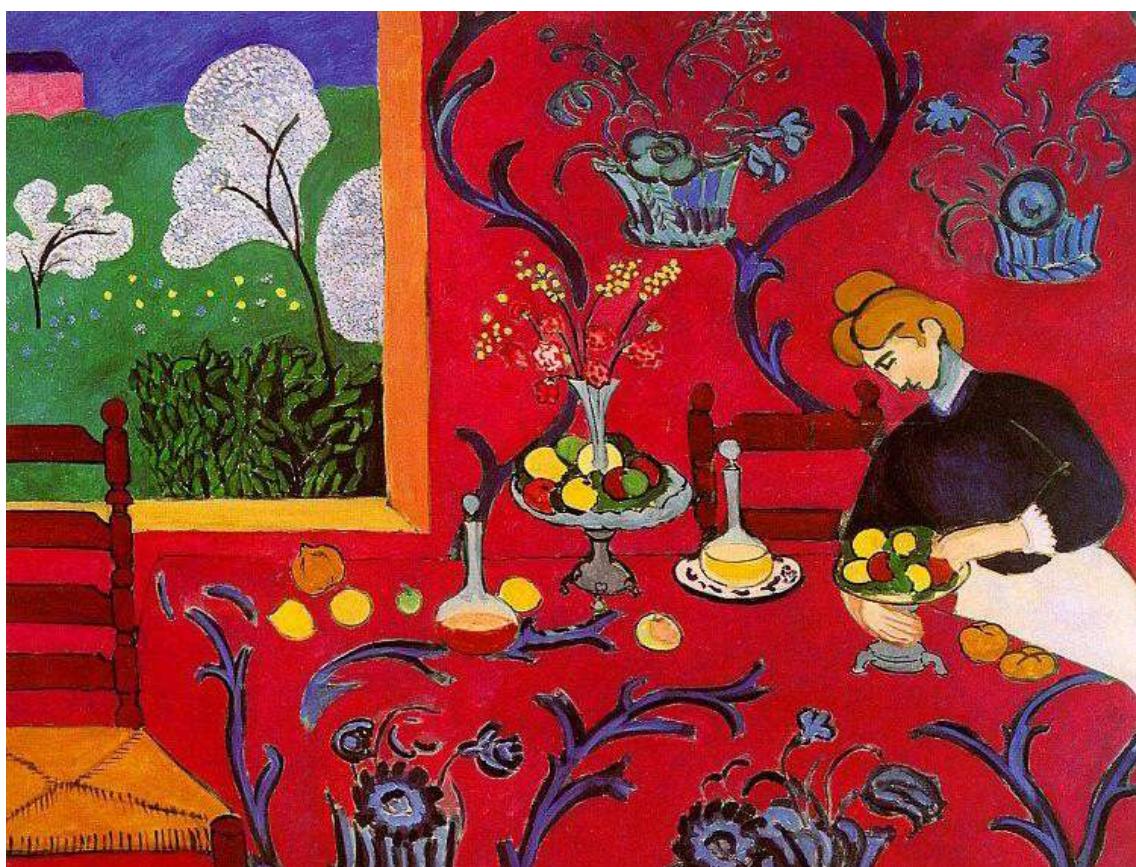


Figura 6. Matisse. *La habitación roja*. San Petersburgo, 1907.

1 Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm. Museo Marmottan Monet, París.

2 Óleo sobre lienzo, 180,5 x 221 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

Entre 1908 y 1912 llevó a cabo *La conversación*<sup>3</sup> (Fig. 7), observamos como en las composiciones de Matisse es habitual el juego espacial exterior-interior, producido por la ventana abierta a un jardín, como también es visible en la obra analizada anterior. En este caso, el color que domina toda la composición exceptuando el jardín exterior, es el azul, el cual transmite armonía y estabilidad. En este caso, las únicas líneas que hacen posible la percepción del espacio son las que marcan la silueta de la silla, si Matisse no las hubiera situado, parecería que la mujer ahí representada, está sentada en el aire. El hecho de que el ropaje sea azul en el caso del personaje masculino, hace que el cuadro tienda aún más a la unidad, sin volumen ninguno, su cuerpo parece bidimensional en el plano. La mujer cuenta con un poco más de volumen debido al tono de su ropa, ya que al ser más oscuro hace contraste con el fondo. No hay representación del espacio: suelo, pared, silla y personaje, forman una unificación total por medio del color.



**Figura 7.** Matisse. *La conversación*. San Petersburgo, 1908-1912.

Café marroquí (1912)<sup>4</sup> (Fig.8), sigue ejemplificando el por qué los procedimientos de Matisse son abstractos, aunque no lo sea su obra. Aquí los únicos elementos que limitan el espacio, son los arcos en el margen superior del cuadro, los cuales, marcan la superficie delimitando el suelo. De nuevo Matisse ha utilizado un solo tono para la unificación total del cuadro, incluso la ropa de los personajes son casi del mismo color que el fondo, por lo que se integran por completo en la composición. Estos no tienen silueta, siendo esta únicamente presente en la pecera, los personajes están muy simplificados, ya que lo único que los identifica como tales, es la diferenciación del color de las partes del cuerpo con el tono general, no tienen rasgos faciales ni características de ningún tipo. Matisse ha querido hacer cierta mención del espacio por medio del sombreado de uno de ellos, aunque la obra carece de total perspectiva.

<sup>3</sup> Óleo sobre lienzo, 177 x 217 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

<sup>4</sup> Óleo sobre lienzo, 176 x 210 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Figura 8. Matisse. Café marroquí. San Petersburgo, 1912.

La penúltima obra que comentaremos de este artista es *Zarah de pie*<sup>5</sup> (1912) (Fig. 9). Al realizar los retratos, Matisse tiene presente a los iconos rusos, por eso no retrata a las personas como son, sino que las pasa por un filtro dándoles actitud hierática y atemporal, remarcando la figura con colores brillantes y puros. La separación de fondo y figura se hace a través de la delimitación de los propios colores, no hay líneas que de contorno. A pesar de las anchas mangas del traje, al haber aplicado el color de manera tan plana no crea ningún tipo de volumen. Esta vez, sí que diferencia el suelo de la pared por medio de los colores, siendo estos de diferente grado tonal, por tanto, en esta obra si hay una intención del autor de representar el espacio y situar a la modelo sobre una superficie.

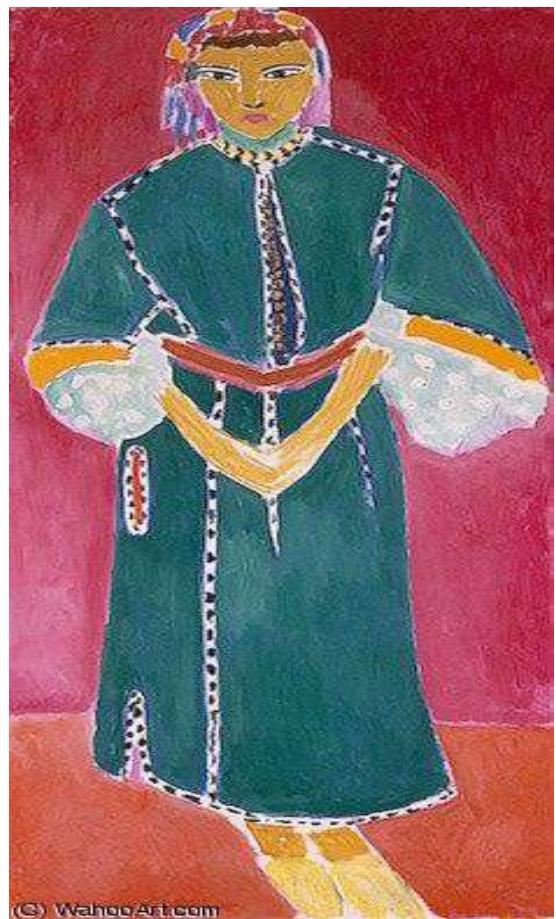


Figura 9. Matisse. Zarah de pie. San Petersburgo, 1919.

Por último, examinamos el cuadro que realizó en fechas más posteriores, concretamente en 1941, llamado *Naturaleza muerta roja con magnolia*<sup>6</sup> (Fig. 10). La disposición de los objetos y los colores es cuidadosa. La luz intensa resalta los tonos vivos y se difunde de manera uniforme, como resultado, parece que la composición está carente de peso, no tiene presentación del espacio, el fondo es uniforme debido al color rojo que se ex-

5 Óleo sobre lienzo, 147 x 61 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

6 Óleo sobre lienzo, 74 x 99 cm, Museo de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.

tiende por toda la superficie del lienzo sin marcar la perspectiva. En esta ocasión, los objetos representados sí tienen marcados la silueta por medio de líneas negras, dichos objetos, están superpuestos en el plano, sin indicios que verifiquen que están apoyados sobre una superficie, dado que en esta ocasión el artista no se ha preocupado si quiera en darles volumen o espacialidad a través de las sombras que proyectarían los mismos. Destaca la bidimensionalidad aplastada contra el fondo. Esta obra, al igual que las restantes, se adecúa a las características que hemos comentado al principio de este punto, dado que como ya añadí, y debo hacer hincapié para no inducir a la confusión, las obras de Matisse no son abstractas, sino figurativas, el hecho de que sea un representante y de que sus obras hayan influido a artistas que sí son plenamente abstractos, son los procedimientos, la técnica, la manera de componer sus obras que sí son fieles a este principio, como es la fusión del espacio por medio del uso de un solo tono.



**Figura 10.** Matisse. Naturaleza muerta con magnolia. París, 1941.

## V PICASSO, UN CAMINO QUE NUNCA CONFIRMO.

Antes que nada, se ha de esclarecer que Picasso no dejó escritos donde explicaba su manera de pintar, dado que consideraba innecesario tener que hacer algún tipo de referencia al respecto, ya que esta, podía observarse en sus propias obras sin necesidad de esclarecer los motivos.

Es indiscutible la necesidad hacer en primer lugar alusión a la aplicación del color en sus composiciones. Para él, el color estaba directamente relacionado con la forma y lo entiende como un elemento que se aplica tanto para acentuar a la misma como para deformarla<sup>7</sup>. Su manera de componer es sencilla, primero dibuja los contornos con trazos ligeros, a continuación, completa la superficie por medio del uso de colores, y, por último, marca una vez más los contornos enmarcando especialmente los ángulos en negro. La manera en la que dispone el color es a través de una síntesis de contrastes y monocromía<sup>8</sup>. La distribución de los

7 WARCKLE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso 1981-1973*. Alemania, 1998, p. 19.

8 WALTHER, Ingo: *Pablo Picasso 1981-1937: el genio del siglo*. Alemania, 1990, p. 37.

motivos que componen el cuadro, se hallan en directa contradicción con el orden y la claridad compositiva que consideran convencionales en la pintura. Podemos decir, que el artista segmenta la superficie del cuadro, deforma cada miembro que lo compone por medio del color, la superposición de los motivos y las líneas de contorno, creando una superficie totalmente abstracta con la intención de evitar cualquier tipo de semejanza con la forma de representación del ser humano real.

Unos dibujos que datan de 1898-1899, nombrados como *Espacio interior I, II y III* han sido considerados, simples apuntes sin valor, y anteriormente no se habían relacionados entre sí, pudiendo resultar una evolución en la que se modifica la forma natural hasta alcanzar una estructura codificada<sup>9</sup>. Estos tres dibujos resultan de la variación de un mismo tema, siendo el primero de ellos una composición naturalista, a continuación, el segundo evoluciona a una mayor simplificación y eliminación del espacio simbólico, manteniendo aun las justas referencias para que pueda ser identificado y relacionado sin mucha dificultad con el primero, y por último, el tercero de estos, es ya una configuración casi abstracta en el que se pueden identificar algunas líneas semejantes con el segundo dibujo, por lo que se demuestra una secuencia de continuidad con variaciones. Este breve análisis refleja cómo varía la interpretación del natural de Picasso a los esquemas racionales y casi abstractos, donde elimina los vínculos directos con la realidad visible<sup>10</sup>. En la época rosa de Picasso (1904-1907) sus pinturas muestran composiciones creadas a partir de reglas autónomas, conducidas por conceptos abstractos, libres de las limitaciones que trascendían a lo largo de todas las épocas<sup>105</sup>.

En 1906 Picasso lee a Nietzsche y encuentra en sus escritos un argumento contra la medida y la proporción que respalda sus creaciones<sup>11</sup>. También hay que mencionar, que Picasso había visto antes esculturas ibéricas y africanas cuyas formas primitivas fueron las que le llevaron a la estilización de las proporciones y la rigurosa geometrización que finalmente dio lugar a la deformación radical<sup>12</sup>. Sin embargo, nunca llega a abandonar la representación figurativa de manera absoluta, ya que el color y las líneas de contorno definen las figuras representadas. Sus creaciones oscilan entre dos ámbitos, por un lado, la relativa semejanza entre el objeto real y su representación y por el otro lado, la total ausencia de significación mimética. Picasso reconocía la autonomía de su pintura por medio de los elementos constructivos -dibujo y color- que combinados de diversas formas y junto con la acentuada transgresión de las proporciones, originan una creación artística pura y no la exclusiva imitación de la naturaleza. Se conserva el objeto figurativo porque Picasso con ello demuestra que la autonomía de los elementos constructivos posee igual valor que cualquier otra reproducción mimética del natural y resulta por ello, de igual modo aceptado desde el punto de vista estético, logrando concretar esta tendencia en *Las Señoritas de Aviñón* en 1907<sup>108</sup>. Se manifestó contra la imagen que hasta entonces se había tenido de él como pintor, y con este cuadro se reveló contra todo el arte occidental desde el renacimiento<sup>13</sup>.

A partir de 1908 Picasso encuentra en la pintura de Cézanne, en la que los volúmenes se descomponen y se hacen independientes del espacio, el lenguaje que da forma a la primera fase cubista del pintor. Es en esta fecha cuando comienza una etapa de transición, tras la exposición de Georges Braque, comenzó entre este y Picasso una estrecha relación que culminó en el desarrollo de una nueva tendencia artística, el cubis-

9 LUQUE TERUEL, Andrés: *Primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III*. Sevilla, 2014, p. 192.

10 LUQUE TERUEL, Andrés: *Primera indagación..., op.cit.*, pp. 194-196.

11 APOLLINAIRE, Guillaume: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, 2001, p. 290.

12 LLORENS SERRA, Tomàs: *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*. Navarra, 2001, p. 42.

13

mo. Ambos se dedicaban a experimentar, aunque Picasso trabajaba de manera más inestable, saltando entre las diversas formas compositivas. Llevaron a cabo la descomposición de la forma, lo que suponía que sus cuadros ya no estaban ligados a objetos reales y concretos.

Durante 1909 Picasso realizó una escultura del busto de Fernando Olivier del cual también realizó una serie de pinturas, en ambas creaciones, el artista renunció al naturalismo y a la representación de los rasgos más característicos de este personaje<sup>14</sup>. De esta destacan tres obras que pueden considerarse totalmente abstractas: *Cabeza, estudio para una escultura, Cabeza y Manzana*. Abstractas en cuanto a que no contienen elementos de la realidad e identidad del personaje por lo que, son las primeras manifestaciones de escultura del siglo XX, y, considerando la fecha en la que realizó estos trabajos, el artista malagueño se adelantó incluso al mismo Kandinsky<sup>15</sup>.

Entre 1908 y 1910, sus composiciones cubistas se centran en el análisis del motivo, que se descompone en tantos planos como exija la plasmación de sus diferentes puntos de vista, de donde deriva la denominación de este primer periodo, calificado como cubismo analítico<sup>16</sup>, en el que el bulto desaparece, se deshace el límite entre el fondo y la figura uniendo el espacio interior de los objetos con el entorno<sup>17</sup>, los planos claros y oscuros se yuxtaponen y, debido al protagonismo que cobra la forma, el color va perdiendo importancia<sup>18</sup>, hasta reducirse a una gama de tonos grises, verdes, ocres y marrones<sup>19</sup>. Se da una fragmentación y síntesis de las formas. Ambos artistas con el uso de este mecanismo llegaron a la abstracción pictórica pura. Con este procedimiento demostraron lo que previamente Picasso había querido plasmar en la autonomía de su pintura: la belleza y el atractivo artístico no tienen por qué estar ligadas a la reproducción visual de un elemento específico<sup>20</sup>.

En 1911, impulsado por la necesidad de incorporar el tiempo como una nueva dimensión del lienzo, creará obras con una abstracción cada vez mayor, haciendo que los motivos sean prácticamente irreconocibles. La geometrización de la forma se complica de tal manera que a esta breve pero intensa etapa se le conoce también como cubismo hermético. Esta abstracción en ningún momento había sido el objetivo de Picasso, es la consecuencia de utilizar todas las libertades que cree necesarias para alcanzar su objetivo. En la siguiente fase del cubismo abandona en cierto modo estos rasgos para regresar a las formas figurativas, aunque lo que en realidad hace es una síntesis de ambos, una selección de los diversos planos representados, pero otorgándole legibilidad. Este sistema cubista resulta difícil de comprender para el ojo inexperto, por lo que sus obras se limitarían a un público de iniciados en la materia. Para evitarlo, los dos artistas, Braque y Picasso, retoman en cierta medida la representación de los objetos reales. Hay un periodo de transición, en el que el cubismo analítico convive con la introducción equilibrada y sintética del objetos y materiales ajenos al cuadro, donde la ruptura de la superficie convive con el deseo de volver a la materia y al objeto. Esta unión de campos da lugar al cubismo sintético, cuyo inicio se sitúa en 1912 y perdura hasta 1914-1916. Una de las obras que muestran esta transición en la que conviven las dos fases del cubismo es *Mujer en ca-*

14 LUQUE TERUEL, Andrés: *Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París en 1909*. Sevilla, 2015, p. 57.

15 LUQUE TERUEL, Andrés: Nueva interpretación..., op.cit., p. 59.

16 ESTEBAN, Paloma: *Los grandes genios del arte contemporáneo: Picasso*. Madrid, 2005, pp. 17-18.

17 LLORENS SERRA, Tomàs: op.cit., pp. 43-45.

18 ESTEBAN, Paloma: op.cit., p. 18.

19 BERNARDAC, Marie-Laure: *Picasso. Genialidad en el arte*. Barcelona, 2011, p. 48.

20

*misa (1913)*<sup>21</sup>, en esta composición se conjugan los colores del cubismo analítico y la estructura esquemática del cubismo sintético. Puede considerarse como la obra representante del momento en el cual termina el cubismo analítico para dejar paso al cubismo sintético. En esta segunda fase cubista cobra importancia en las obras la textura de la materia, constituyendo un elemento que tiene su propia capacidad expresiva frente a la reproducción plana, así como también la acentuación de lo grotesco por el deseo de conseguir la comprensión total de su trabajo.

El espacio en sus cuadros no está organizado por el medio de la perspectiva central, sino que cada objeto individual va a ser reproducido desde varios ángulos visuales. La geometrización de sus creaciones deforma las proporciones naturales y hace que las figuras se fusionen con el fondo que está a su vez también segmentado. La ausencia de modelado de las figuras por medio de los contrastes de luz y de sombra contribuyen a su vez a no poder distinguir con claridad el espacio. La geometrización cubismo hermético. Esta abstracción en ningún momento había sido el objetivo de Picasso, es la consecuencia de utilizar todas las libertades que cree necesarias para alcanzar su objetivo. En la siguiente fase del cubismo abandona en cierto modo estos rasgos para regresar a las formas figurativas, aunque lo que en realidad hace es una síntesis de ambos, una selección de los diversos planos representados, pero otorgándole legibilidad. Este sistema cubista resulta difícil de comprender para el ojo inexperto, por lo que sus obras se limitarían a un público de iniciados en la materia. Para evitarlo, los dos artistas, Braque y Picasso, retoman en cierta medida la representación de los objetos reales. Hay un periodo de transición, en el que el cubismo analítico convive con la introducción equilibrada y sintética del objetos y materiales ajenos al cuadro, donde la ruptura de la superficie convive con el deseo de volver a la materia y al objeto. Esta unión de campos da lugar al cubismo sintético, cuyo inicio se sitúa en 1912 y perdura hasta 1914-1916. Una de las obras que muestran esta transición en la que conviven las dos fases del cubismo es *Mujer en camisa (1913)*<sup>22</sup>, en esta composición se conjugan los colores del cubismo analítico y la estructura esquemática del cubismo sintético. Puede considerarse como la obra representante del momento en el cual termina el cubismo analítico para dejar paso al cubismo sintético. En esta segunda fase cubista cobra importancia en las obras la textura de la materia, constituyendo un elemento que tiene su propia capacidad expresiva frente a la reproducción plana, así como también la acentuación de lo grotesco por el deseo de conseguir la comprensión total de su trabajo.

El espacio en sus cuadros no está organizado por el medio de la perspectiva central, sino que cada objeto individual va a ser reproducido desde varios ángulos visuales. La geometrización de sus creaciones deforma las proporciones naturales y hace que las figuras se fusionen con el fondo que está a su vez también segmentado. La ausencia de modelado de las figuras por medio de los contrastes de luz y de sombra contribuyen a su vez a no poder distinguir con claridad el espacio. La geometrización al fondo y el arlequín no puede ser identificado como tal, ya que a pesar de la existencia de cierto naturalismo que se opone a las formas abstractas, el ropaje del personaje es en realidad un elemento abstracto. Junto con los rasgos naturalistas de la figura, Picasso realiza transformaciones en la superficie del lienzo donde esquematiza y abstrae la figura, descomponiendo su sentido.

En las obras de Picasso, la composición figurativa y abstracta se transmutan y concilian mutuamente de manera simultánea. El contorno presente en sus composiciones pertenece a la figuración, delimitando al objeto o figura que lo hace destacar, pero a su vez, este contorno que delimita, no está vinculado a la forma de la figura natural, ampliando sus posibilidades. Picasso muestra como el pintor puede crear formas

21 Óleo sobre lienzo, 148 x 99 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

22 Óleo sobre lienzo, 148 x 99 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

abstractas a través de modelos reales o, al contrario, crear imágenes naturalistas por medio del uso de modelos abstractos, como muestra en la obra de 1963 *El pintor y la modelo*. Sus obras deben ser comprendidas como una cadena de experimentación constante. El paso del cubismo analítico al sintético se debe a que en la etapa analítica una vez llega a las formulaciones abstractas y las asimila, no le interesa este tipo de composiciones, y teme además que el espectador no entienda sus obras dado que ha perdido toda relación con la realidad, por lo que retrocede, y es cuando crea la etapa del cubismo sintético, donde al usar el mismo procedimiento, de nuevo llega a las fórmulas abstractas. Fue en este momento cuando la etapa cubista del autor finaliza para dar paso a otro tipo de composición que no tenga relación con las tendencias abstractas.

## VI LAS FASES ABSTRACTAS EN LA PINTURA CUBISTA ANALÍTICA Y SINTÉTICA DE PICASSO.

Picasso llega a la abstracción, pero una vez dentro de esta tendencia no le convencen los resultados y recula. De hecho, llega dos veces a este movimiento, la primera a través del cubismo analítico y la segunda, con el cubismo sintético. El autor propone la búsqueda de un nuevo espacio pictórico, de una nueva forma de pintar, y esta necesidad lo va a llevar a la creación del cubismo analítico, el cual, según el artículo de Andrés Luque Teruel se divide en siete fases siendo una de estas fases denominadas por él como fase abstracta<sup>23</sup>. En un primer momento, Picasso en el cubismo analítico anula la perspectiva llevándose todos los elementos al plano, elimina también el volumen y lo disecciona en factores o facetas que también lleva al plano, produciéndose así una fusión de los elementos que hasta ese momento se habían interpretado en el espacio, y la volumetría, que se prestaban en la tercera dimensión, pasaba a formar parte de un mismo plano o a una cuarta dimensión. Esto produce un entramado de líneas verticales, horizontales y diagonales y una proyección al mismo plano de la masa de color formado por pinceladas cortas y yuxtapuestas ajustadas a las facetas.

Estas facetas, como previamente he hecho referencia, han sido divididas por Andrés Luque Teruel, en siete. De las cuales, la que más nos interesa dentro del cubismo analítico es la quinta, la cual es la fase más representativa de este período ya que los cuerpos volumétricos y los espacios simbólicos han sido reducidos a líneas que se complementan con planos neutros en cuanto a la representación del espacio simbólico y la intención volumétrica no del todo inexistentes gracias a los violentos contrastes lumínicos otorgados por el color que aportan movimientos. El espacio y el volumen en cierta manera suprimidos ceden todo el protagonismo a las líneas y al color, quedando de esta manera al límite de la abstracción, a la que no llega en sentido pleno por la presencia de algunos elementos identificables mínimamente. La otra fase que nos interesa es fase llamada por él, abstracta, la cual comparte planteamientos de la fase anterior diferenciándose de la misma porque no tiene los elementos reconocibles. La única referencia del natural está en el título<sup>24</sup>. Dentro de esta fase encontramos obras como *El guitarrista*, la cual analizamos a continuación. No sin antes añadir, que su otro período, el sintético, en el cual intentó alejarse de las formas abstractas, volvió a recaer en ellas. Este período, también es dividido por el autor de este artículo en cuatro, siendo la tercera la fase abstracta. En esta la expresión radical que se preludia en la segunda fase del cubismo sintético. Los planos

23 LUQUE TERUEL, ANDRÉS: Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso. Sevilla, 2010, p. 345.

24 LUQUE TERUEL, Andrés: Consideración histórica...., op.cit., pp. 344-345.

en este período lo forman perfiles geométricos irregulares, compuestos por colores planos y superpuestos entre ellos sobre un fondo liso y neutro, en donde se descartan las referencias del natural, jugando con sus propiedades informales. Se trata, por tanto, de un ejercicio de abstracción que no había sido superado por ninguna vanguardia del siglo XX en ese momento<sup>25</sup>. De esta etapa, encontramos obras que lo ejemplifican a la perfección como en el caso de *Guitarra*, que también analizaremos ahora.

En la mayor parte de estas obras cubistas analíticas de Picasso, y en menor medida en las de Jorge Braque, (siempre en sintonía y posteriores cronológicamente a las de Picasso) se identifica el tema por la inclusión de algún elemento de la realidad reconocible, como la obra *Paloma con guisantes* (1911), y por la aplicación de la visión simultánea. En el momento en el que prescinde de esos elementos reconocibles, como en algunos cuadros fechados de 1911-1912 como *Ma Jolie*, es cuando llega a la abstracción. A estos cuadros, podríamos denominarlos cuadros cubistas abstractos o analíticos abstractos.

*Guitarrista* (1910)<sup>26</sup> (Fig.11), en esta obra, el grado de abstracción es total, no podemos distinguir en ella ningún elemento figurativo ni podemos sacar referencias que compongan un objeto real. Por lo que nos encontramos frente a una composición llevada a cabo por la fragmentación del espacio pictórico, convertido en segmentos y ángulos formados por líneas rectas y curvas de color negro que contrastan con el fondo. A pesar de la bidimensionalidad con la que han sido dispuestos dichos segmentos, Picasso ha conseguido crear profundidad a través del sombreado de los mismos, creando así la sensación de vacío hacia el interior del plano.

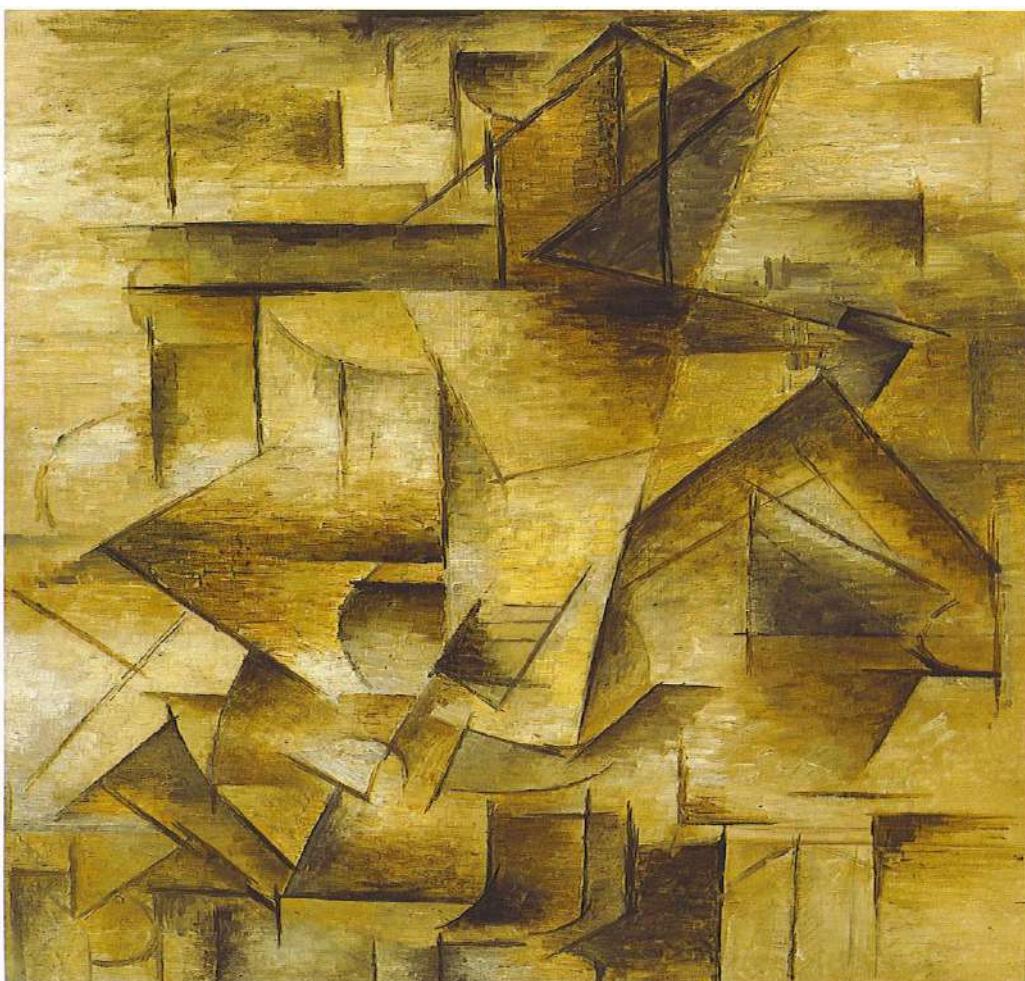


Figura 11. Picasso. Guitarrista. París, 1910.

25 Ibidem. pp. 348-349.

26 Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm, Museo de Arte Moderno. Centro Georges Pompidou, Paris.

En el caso del *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910)<sup>27</sup> (Fig. 12), la diferencia con la anterior es notable dado que, a pesar de haberle utilizado el mismo procedimiento, es decir, la misma técnica, en esta, hay ciertos elementos, que hacen reconocible o al menos perceptible la representación. En este caso, el plano ha sido dividido en fragmentos más pequeños que permiten visualizar ciertos rasgos del personaje representado, como sus manos o el rostro, que, a pesar de haber sido descompuesto en ángulos, sigue siendo perceptible. El sentido de volumen viene determinado por la aplicación de color que a través del contraste de tonos oscuros y claros crean sensación de espacio y profundidad a pesar de que, de nuevo, la técnica aplicada sea bidimensional.



**Figura 12.** Picasso. Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler. Chicago, 1910.

*Paloma con guisantes* (1911)<sup>28</sup> (Fig. 13), es una obra en la que aparecen elementos tipográficos que se mantienen en los sucesivos trabajos del artista. El plano está descompuesto por numerosos fragmentos de diferentes tamaños, los cuales no tienen volumen puesto que este se ha facetado en el plano bidimensional, aunque sí que podemos hablar de cierta profundidad otorgada por la manera de aplicar los tonos oscuros puesto que estos, además de marcar las diferentes fracciones en el cual se ha dividido el plano, también crean sombra tras ellos. En referente al color, añadir que, en este caso, es más vivo puesto que destaca el naranja por encima del resto. No hay perspectiva, esta queda anulada por la descomposición espacial. Es casi imposible establecer alguna relación entre al título y a la composición pictórica, ya que lo único que puede hacer referencia al primero, son los guisantes, que pueden haber sido representados de manera simplificada como meros círculos. Con respecto al resto, no hay elementos identificables de la realidad, puesto

27 Óleo sobre lienzo, 100,5 x 73 cm, Instituto de Arte de Chicago.

28 Óleo sobre lienzo, robada en 2010 del Museo de Arte Moderno. Centro de Georges Pompidou, París.

que esta se ha simplificado y esquematizado pasando por el filtro de la fase que Andrés Luque Teruel había denominado como abstracta, dentro del cubismo analítico.



Figura 13. Picasso. Paloma con Guisantes. París, 1911.

*Ma Jolie* (1912)<sup>29</sup> (Fig. 14), es una obra datada entre 1911-1912, dedicada a Eva Gouel, su pareja. Y es necesario aclarar la representación puesto que, en dicha obra, no hay ningún elemento que nos de algún indicio de qué se está representando. Podríamos considerarla como una composición totalmente abstracta puesto que no hay ningún elemento real o natural en ella más que el título de la propia obra, que aparece claramente en el centro de la parte inferior de la composición. Que hacen de forma equitativa, más entendible la imagen y a la vez más compleja. Excluyendo este elemento, el resto, no representa ningún componente figurativo. No será la primera ni la última vez que el artista introduzca en obras que podemos considerar abstractas, caracteres tipográficos, a veces aislados y otras agrupados en frases. Estos elementos siempre remiten a un objeto o ser de la realidad, este hecho de introducir letras en composiciones pictóricas fue iniciado por los surrealistas y aprovechados por los artistas cubistas. Volviendo a la obra, se ha de señalar que esta es ya puramente cubista analítica, han desaparecido en ella toda señal de modelado plástico a favor de la representación de un gran espacio constituido por numerosos y pequeños segmentos asimétricos, los que al igual que la obra anterior, están diferenciados unos de otros por cortantes líneas negras, siendo de la misma manera, los tonos oscuros, concretamente marrones y pardos y negros lo que dominan todo el lienzo. No hay señal de tridimensionalidad, todo ha pasado a formar parte del plano donde la única profundidad es otorgada de nuevo por los colores y los ángulos. Estas obras, son abstracciones con letras, dado que no hay más elementos reconocibles en ella.

29 Óleo sobre lienzo, 100 x 64,5 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

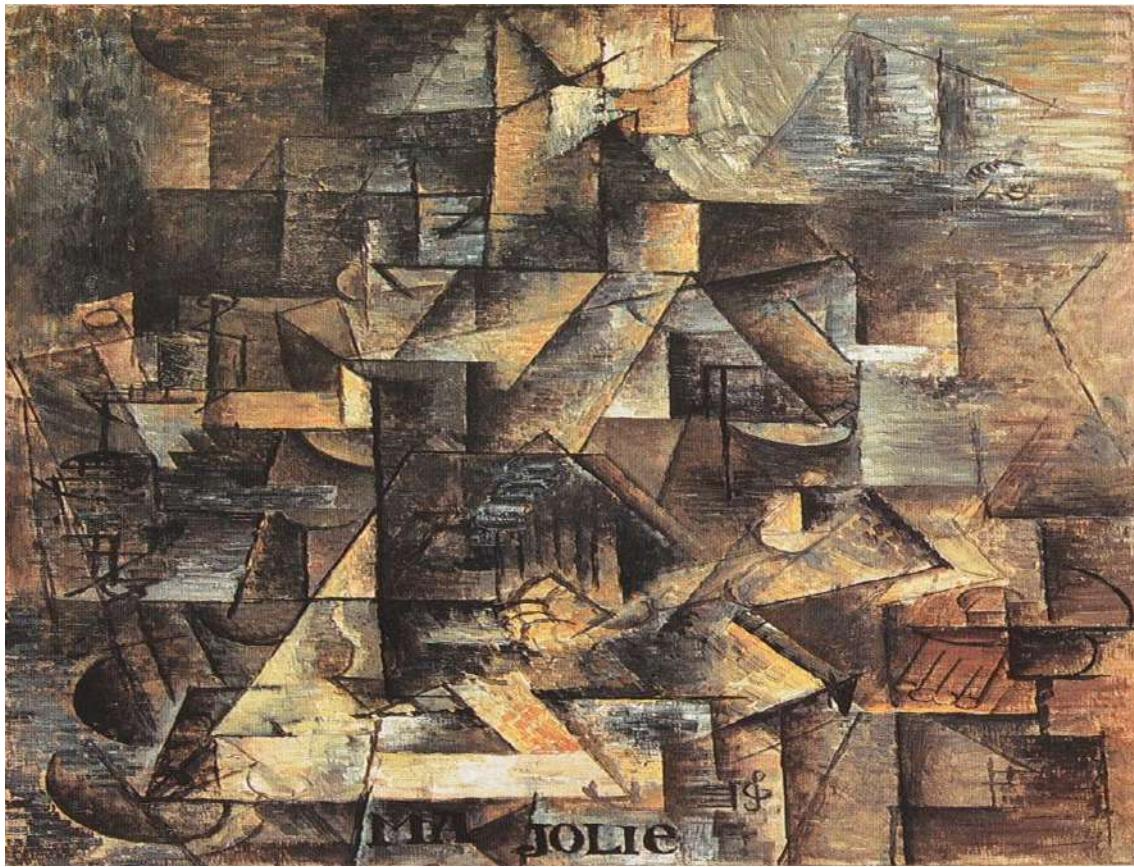


Figura 14. Picasso. *Ma Jolie*. Nueva York, 1912.

*Guitarra (1913)*<sup>30</sup> (Fig. 15), la otra vía por el que Picasso llega a la abstracción es a través de la etapa cubista sintética, en la que Picasso buscó la misma fusión en la cuarta dimensión, pero esta vez con fondos muy simplificados y figuras reducidas a siluetas desdobladas en aquellas obras que mantuvo elementos reconocibles (la mayoría), siguió ligado a la realidad desde un punto de vista conceptual. En las obras que prescinde de esos elementos reales, llegó de nuevo a la abstracción como en este caso, en el cual encontramos una abstracción mucho más radical. Es imposible comprender lo que representa puesto que lo único que vemos es la superposición de formas sin ninguna intención de semejanzas al objeto real, no hay figuración de ningún tipo, solo color aplicada de manera esquemática y simplificada donde predomina el tono amarillo que compone el fondo. No hay volumen, solo objetos dispuestos de manera bidimensional sobre el plano donde lo único que crea profundidad es la superposición de los mismos. Este cuadro sí es completamente abstracto por todas las características que en él se representan.



Figura 15. Picasso. *Guitarra*. Colección particular, 1913.

## VII CONCLUSIONES.

De todo lo expuesto se pueden obtener una serie de conclusiones, tanto generales en torno al camino que llevó a la abstracción en las Vanguardias Históricas, tanto específicas de los pintores elegidos aquí como representativos de esa problemática:

La abstracción no es una opción nacida en el siglo XX. Existe en distintos grados desde las primeras manifestaciones artísticas del hombre.

Las primeras abstracciones contemporáneas surgen en la actividad de dos de los grandes artistas del siglo XIX como William Turner y James M. Whistler.

Las tendencias realistas desde finales del siglo XIX, incluido el impresionismo, también muestran una cierta inclinación hacia los modelos abstractos, como puede verse en la obra de Monet *Los Nenúfares*, aunque estos por la fecha en la que fueron concluidos, pertenecen al siglo XX.

Dentro del movimiento impresionista Monet depuró tanto su lenguaje que la representación en los primeros planos de fragmentos de la realidad, dificultan en extremo la identificación de los mismos, quedando a un solo paso de crear obras completamente abstractas.

La abstracción en el siglo XX no es patrimonio exclusivo de un artista determinado ni un contexto concreto, puesto que surge de modo simultáneo con el desarrollo de distintos conceptos artísticos en localizaciones geográficas tan diversas y distantes como Berlín, París o Moscú.

Matisse fue siempre un pintor figurativo, pero su concepción del espacio implica un alto grado de abstracción, pues la unificación tonal por medio de un solo color proporciona una base neutra y abstracta que solo se resuelve en la figuración, con la superposición de los elementos figurativos. Nunca llegó a ser un pintor abstracto, pero sí podemos considerar que aportó claves fundamentales para determinados tipos de abstracción.

Picasso llegó a la abstracción varias veces durante su larga trayectoria artística, en lo que aquí nos concierne, lo hizo dos veces dentro del nuevo concepto cubista del arte.

Picasso alcanza la abstracción en el cubismo analítico en el que integró en un mismo plano el espacio y el volumen, anulando por completo las perspectivas y las dos sensaciones (espacio y volumen), además, añadió la visión simultánea de las distintas facetas de la realidad previamente analizadas. De este modo aportó un nuevo espacio de representación en el que pudo insertar objetos reales o prescindir de ellos. En estos casos se puede hablar de una fase cubista abstracta.

Picasso aborda de nuevo la abstracción con el cubismo sintético, pero esta vez reduciendo el facetado de los planos a siluetas yuxtapuestas o superpuestas. De nuevo las obras se distinguen por incorporar elementos de la realidad, exceptuando por casos extremos en los que prescindió por completo de estos, por lo que volvemos a encontrar la abstracción en ellos. Tanto en las pinturas cubistas analíticas o sintéticas de Picasso, estas obras supusieron la culminación de un proceso.

Cada vez que Picasso llegó a planteamientos puramente abstractos, inmediatamente retoma las referencias de la realidad. Nunca permaneció en este estilo, no le interesa puesto que creía que perdía la

capacidad de comunicación.

## BIBLIOGRAFÍA.

ALARCÓ, Paloma: *Monet y la abstracción*. Madrid, 2010

APOLLINAIRE, Guillaume: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, 2001

ARAGÓN, Louis: *Henri Matisse* (II vol). París, 1971.

BARNETT ENDICOTT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSEY, Thomas: *Kandinsky y Mondrian, dos caminos hacia la abstracción*. Barcelona, 1994.

BARREIRO, LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*.

Madrid, 2009.

BERNADAC, Marie-Laure: *Picasso. Genialidad en el arte*. Barcelona, 2011.

BROWN, Julia: Después de montañas y mar. Frankenthaler 1956-1959. Bilbao, 1998, [Catálogo de Exposición]

CAIZERGUES, Pierre. SECKEL Hélène: *Picasso/Apollinaire, correspondencia*.

Madrid, 2000.

CARRÁ, Maximino: *La obra pictórica de Matisse*. Barcelona, 1976. CIRLOT, Juan-Eduardo: *Del expresionismo a la abstracción*. Barcelona, 1955 CIRLOT, Juan Eduardo: *El espíritu abstracto*. Barcelona, 1993.

CIRLOT, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona, 1993.

DEVRE, Howard: *Modern pioneers, Monet, Wrought a magic un color an light*; New York Times, vol, II, 1956.

D'ORS, Eugenio: *Pablo Picasso. Las tres revisiones*. Barcelona, 2003. DÜCHTING, Hajo: *Wassily Kandinsky*. Alemania, 2007.

DURET, Theodore: *Les Peintres impressionnistes, Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*. Paris, 1978.

ELGER, Dietmar: *Abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid, 2007.

ELGER, Dietmar: *Arte abstracto*. Alemania, 2008.

ESTEBAN, Paloma, *Los grandes genios del arte contemporáneo: Picasso*. Madrid, 2005

ELUARD, Paul: *Antología de escritos sobre el arte*. Buenos Aires, 1967.

ESSERS, Volkmar: *Matisse 1869-1954: maestro del color*. Alemania, 1993. FONTI, Daniela: *Matisse*. Madrid, 1979.

FRANCIS, Francina: *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*. Madrid, 1998

GARCÍA SÁNCHEZ, Laura, *Monet*. Madrid, 2001.

GIORGIO, Rosa: *Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauvos*. Madrid, 1998.

GIORDANA TORDELLA, Piera: *Kandinski*. Milán, 1992-1994. GREENBERG, Clement: *The Later Monet*. Nueva York, vol.26 1956.

GREENBERG, Clement, *Abstracto y representacional. En arte y cultura*. Barcelona, 1979.

GUADAGNINI, Walter: *Matisse*. Barcelona, 1993.

HENRI, Matisse: *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Barcelona, 2010. JIMÉNEZ, José: *Monet*. Sevilla, 2005.

KANDINSKY, Wassily: *Cursos de la Bauhaus*. Madrid, 1991. KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona, 1992. KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea en el plano*. Barcelona, 1993.

KENNETH, Lindsay. KANDINSKY Wassily: *Complete writings on art*. Nueva York, 1994.

LA RUBIA, Leopoldo: *La aventura de la abstracción: fenomenología de la abstracción desde el Paleolítico a las neovanguardias*, Barcelona, 2015.

LLORENS SERRA, Tomàs: *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*. Navarra, 2001.

LUQUE TERUEL, Andrés: *Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso*. Sevilla, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: *La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona 1998-99)*. Sevilla, 2014.

LUQUE TERUEL, Andrés: *Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta del Ebro y París, en 1990*. Sevilla, 2015.

MALORNY-BECKS, Ulrike: *Kandinsky*. Alemania, 1994.

MANNERING, Douglas: *El arte de Matisse*. Barcelona, 1982. MASSON, André:

*Monet le fondateur*. París, vol VII, 1952.

MONDRIAN, Piet: *La nueva imagen de la pintura: la realización del neoplásticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Madrid, 1983.

MONDRIAN, Piet: *Realidad natural, realidad abstracta*. Madrid, 1989. POTTS, Vanessa, *Monet*.

Barcelona, 2004.

RAGON, Michael: *Diario del arte abstracto*. Barcelona, 1992.

RUBIN William: *Jackson Pollock and the modern tradition*. Nueva York, vol. V, 1967. SCHAPIRO, Meyer: *Nature of abstract art*. Nueva York, 1937.

SEITZ, William: *Monet*. Nueva York, 1960.

SILVESTER, David: *En of the Streamlined Era in Painting and Sculpture*. Londres, 1955.

SPROCCATI, Sandro, *Monet*. Madrid, Mondadori, 1992.

SPURLING Hillary: *Matisse; El pintor desconocido (1869-1908)*. Barcelona, 2007. TATARKEWICZ, WIADYSLAW: *Historia de la Estética (3 Vol)*. Madrid, 1970.

VV.AA: *Matisse*. Barcelona, 1994.

WALTHER, Ingo, F: *Pablo Picasso 1881-1973: el genio del siglo*; Alemania, 1990. WARCKE, CARSTEN-PETER: *Pablo Picasso 1981-1973*. Alemania, 1998.

WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*. México, 2013.



Los Ballets Russes en el Patio de los Leones de la Alhambra en 1918.

# Las Pintura de Vanguardia para los Ballets Rusos

Claudia Robles

**Resumen:** El artículo trata sobre las relaciones entre la danza y las Vanguardias Históricas a través de los principales artistas y las obras fundamentales con las que tuvieron una relación directa. Eso permite analizar obras efímeras que en su día tuvieron una importante repercusión en la evolución de los principales movimientos artísticos y musicales.

**Palabras clave:** Ballets rusos; Vanguardias; Picasso; Cubismo; Futurismo; Diaghilev.

**Abstract:** The article deals with relations between dance and the historical avant-gardes through leading performers and fundamental works that had a direct relationship. That allows to analyze ephemeral works that once had an important repercussion on the evolution of the main artistic and musical movements.

**Keywords:** Ballets Russes; Vanguards; Picasso; Cubism; Futurism; Diaghilev.

## I EL BALLET HASTA LA LLEGADA DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

La danza existe prácticamente desde que el hombre vive en la Tierra, pero al igual que hoy, no se limita a ser un medio de expresión, sino que también se usa con fines comunicativos.<sup>1</sup> En un principio formaba parte de rituales, pasando luego a ser parte del teatro hasta que finalmente se independizó de él formando un propio mundo de representación con su propia realidad figurativa. Esta disciplina fue considerada un arte desde la Edad Antigua por los griegos, casi llegando a desaparecer en la Edad Media, pero consiguiendo estar tímidamente presente hasta el Renacimiento, que trajo una nueva clasificación social y con ella surge una demanda mayor de crear espectáculos. Las primeras colaboraciones de artistas plásticos surgen en esta época, durante el Renacimiento, con artistas como Botticelli o Da Vinci, ayudando en el diseño escenográfico. Pero es varios siglos después, en Francia donde la danza coge realmente la fuerza necesaria, de la mano de Luis XIV. Con el Rey Sol la danza se incluye como una disciplina y se regulariza más seriamente, y con el coreógrafo Beauchamps sube al fin al escenario, gestándose así lo que hoy conocemos como danza clásica o ballet.<sup>2</sup>

Varias son las escuelas que se fundan de ballet con gran prestigio por Europa, pero sin duda la Escuela por el método de Agrippina Vaganova en Rusia destacará por su impecable técnica. Situándonos en Rusia, un país que había pasado del feudalismo medieval al capitalismo, y luego a la Revolución en relativo poco tiempo tiene bastante protagonismo en el desarrollo del ballet. El período de arte moderno ruso también ha tenido mucha implicación en la historia del país.<sup>3</sup> El impulso de este fenómeno no hubiera existido sin la aparición de un importantísimo personaje, Sergei Pávlovich Diaghilev (1872-1929). Y no es que haya sido Diaghilev el único personaje en realizar esta simbiosis, pero si el primero y el más significativo, puesto que otras propuestas se han alejado más de la figura del bailarín. Incluso teorizando con la idea de prescindir de ellos en el espacio escénico y sustituirlo por algo artificial, que era una de las ideas nacidas en la Bauhaus en los primeros estudios sobre el teatro.<sup>4</sup> “La paradoja es que este hombre, que ni era bailarín, ni músico, ni pintor, ni coreógrafo, ni pensador, logró durante veinte años guiar a toda una generación de artistas en un proyecto común”.<sup>5</sup>

La compañía de Diaghilev es un pilar en la danza del siglo XX, su estética renovadora impulsó el progreso de la danza modernizándola e integrándola en otras artes. Estuvo operativa entre los años 1909 y 1927 y dirigida por Sergei Diaghilev (Fig. 1). Este personaje puso en valor el arte de la danza como un arte independiente y no complementario de otras artes.<sup>6</sup> Desarrollar la vida de esta compañía y por lo tanto la de su director es una manera de analizar a una gran cantidad de artistas de vanguardias que participaron

1 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia...*, op.cit., p.21.

2 *Ibidem.* p.38.

3 NASH, J.M.: *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*. Barcelona, 1975, p.49.

4 AA.VV.: *The theatre...*, op.cit., p.29.

5 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia...*, op.cit., p. 219.

6 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 32.

en la creación de elementos escenográficos como la decoración y el figurinismo. Serguéi Diaghilev tuvo una vida relativamente corta.<sup>7</sup> Nacido en la aristocracia y siempre interesado por las artes, viajó durante varios años y organizó exposiciones. Estuve al frente durante muchos de la revista *Mir Iskusstva* (El Mundo del Arte), en la que Diaghilev luchaba por sus creencias artísticas y estaba en contra de la decadencia del arte. Gracias a su trabajo en la revista, hizo contactos con marchantes y coleccionistas. En ella se puede intuir su afán por unir las artes.<sup>8</sup> Cuando su amigo Benois comenzó a colaborar con Michel Fókin en los ballets de Diaghilev sintió el deseo de mostrarlo en París y en 1908 ya estaba al frente de la compañía de ballet.<sup>9</sup> La parte original de este asunto es que Diaghilev había conseguido por primera vez formar un conjunto de elementos artísticos al mismo nivel de calidad. Además, consiguió viajar por una gran parte del mundo mostrando así lo que tanto trabajo y dedicación le había llevado realizar. De este modo llega así por primera vez en París la danza rusa. No fueron pocas las colaboraciones de importantes pintores con Diaghilev. Aunque algunas son más destacables que otras. Pero lo que si es cierto es que desde sus inicios contaba ya con artistas y escenógrafos para realizar los decorados y otros elementos, como Polunin o Benois. Al principio, con sus primeros pintores como diseñadores, las influencias eran más orientalistas, historicistas o más cercanas al Art Noveau.

Su producción de obras de danza es dividida por numerosos historiadores en dos etapas. En la primera etapa, se encuentran obras como *El pájaro de fuego* (1910) de Stravinsky, que fue la primera gran colaboración entre coreógrafo, compositor y diseñadores en los Ballets Russes.<sup>10</sup> La mayoría de los artistas que participaron en esta obra y en las siguientes tenían un estilo más nacionalista. Bakst, se encargó de hacer decorados junto a Benois. De hecho, Benois promovía el Art Noveau en Rusia, dejando la huella de este movimiento en sus primeras obras de ballet como escenógrafo y como pintor. Las principales fueron *Les Sylphides* (1909), *Giselle* (1910) y *Petrushka* (1911).<sup>11</sup> *Le Pavillon d'Armide* de 1909 es una de sus colaboraciones más destacadas, entre sus bocetos se encuentran escritos sobre catedrales, liturgia, maneras de hablar e incluso escultura junto a bocetos de Versalles que buscó en el Museo del Hermitage.<sup>12</sup> Tuvo una relación complicada con Diaghilev, peleaban a menudo y estuvieron sin trabajar juntos hasta 1920 para hacer *Le Marriage d'Aurora*. Pero Benois no trabajaría sólo, él se encargaría de la escena y para el vestuario Natalia Goncharova sería su compañera. El vestuario fue una mezcla de los disfraces de Benois de *Le pavillon d'Armide* más una serie de trajes nuevos del estilo siglo XVIII.<sup>13</sup> Junto a León Bakst trabajó en muchas ocasiones. Uno de los trabajos más influyentes que realizó para Diaghilev fue *Schéhérazade* (1910), marcando una fuerte presencia oriental en la moda de Europa.<sup>14</sup> El vestuario de Bakst era una amalgama de estilos orientales, sobre todo con influjos otomanos y



Fig. 1. Serguéi Pávlovich Diaghilev.

7 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 41-44.

8 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, 2004, p. 165.

9 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 141-147.

10 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 172.

11 BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Madrid, 1991, p. 459.

12 BELL, Robert: *Ballets Russes. The Art of Costume*. Australia, 2010, p. 56.

13 BELL, Robert: *Ballets Russes...* op.cit., p.145.

14 AA.VV.: *Los Ballets ...*, op.cit., p. 19.

persas.<sup>15</sup> En 1914 Bakst usa el historicismo del siglo XIX con algunas agregaciones del estilo de la época victoriana para *Papillons*.<sup>16</sup> El éxito económico también fue considerable y esto permitió realizar más obras como: *La consagración de la primavera* (1913), *Le coq d'or* (1914) y *Soleil de nuit* (1915).<sup>17</sup> Gracias al maravilloso trabajo de estos pintores en su pintura para los ballets la fama fue aumentando.

En la siguiente etapa Diaghilev acerca más la compañía a las vanguardias y cuenta con un mayor número de pintores, sabiendo que mostrar un telón de un pintor reconocido da mayor prestigio e interés a la actuación. Son muchísimos los artistas, sobre todo pintores, que colaboran con Sergei Diaghilev en los Ballets Russes y con los que él se rodea en su ambiente. Y es que es aquí donde se llega a considerar que consigue transformar el ballet como *Gesamtkunst-werk* (obra de arte total).<sup>18</sup> Uno de los proyectos más interesantes que compartía con su amigo y compañero de trabajo Jean Cocteau era el de la “Sala de Plástico”. Se trataba de un espacio donde se harían representaciones de vanguardia y de danza más teatro juvenil que además alternarían las funciones con la proyección de películas de danza. Aquí quería contar con artistas como: Picasso, Braque, Gris, Derain, Matisse y Delaunay y escultor cubista Laurens.<sup>19</sup> Una vez fallecido, en 1929, la compañía se dispersó en poco tiempo, este proyecto no pudo llevarse a cabo y aunque hubo varios intentos de revivir la compañía fracasaron. Demostrando así que él era una pieza clave para el éxito.<sup>20</sup>

“De ser un arte ignorado casi por completo hasta su momento, con la danza adquiere una importancia social, artística e histórica que, como muchos historiadores habrían de sostener, nunca ha vuelto a ser igualada”.<sup>21</sup>

El paso de la compañía de los Ballets Russes entre 1916 y 1921 por España supuso un momento clave para la modernidad del país. (Fig. 2) En España aparece el término Edad de Plata para referirse a este período cultural que acontece en el primer tercio de este siglo, aunque tiene una delimitación cronológica marcada por varios estudiosos. Se sitúa entre 1916 y 1936. Estas fechas siguen en disputa por su difícil delimitación. José María Jover marca la fecha de inicio por la llegada de los Ballets Russes de Diaghilev en España, pero hay que mencionar que José Carlos Mainer fue el que difundió esta denominación en su libro “La Edad de Plata (1902-1939)”. A su vez la Edad de Plata puede dividirse en dos subperiodos. El primero sería desde 1916 hasta 1931, en estos años prima la invención y el folclore. Y en el segundo período, de 1931 a 1936 destaca Antonia Mercé y sus Ballets Espagnols durante la II República. Era usual en la Guerra Civil española que, sobre todo, la República, usara las artes escénicas de manera propagandística y política. Se concluye esta etapa en 1936 con la llegada de la Guerra Civil Española, ya que lo que acontece a partir de ese momento es muy distinto a lo anterior. Es muy importante la aportación de artistas españoles durante este período, ya que son numerosos. Aunque en general la gran mayoría de los artistas considerados de vanguardia han participado en las artes escénicas de diversas maneras.<sup>22</sup>

15 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 96.

16 *Ibidem*. p. 125.

17 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp.198-203.

18 *Ibidem*. p. 200.

19 *Ibid.* p. 445.

20 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 219.

21 *Ibidem*. p. 220.

22 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 11.



Fig.2. Los Ballets Russes en el Patio de los Leones de la Alhambra en 1918.

## II LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. SIMBOLISMO.

El Simbolismo seguramente no sea una corriente tan popular como otras, de hecho, hasta la vuelta del redescubrimiento de los prerrafaelistas y los nabís no tuvo tanta fama. Este movimiento nace en Francia, pero poco después va extendiéndose por Europa hasta llegar al territorio suizo y noruego. En el contexto histórico nace en momentos donde la vida cada vez es más capitalista y la sociedad es de consumo, así como la industria avanzaba de manera imparable. Por ello el simbolismo busca una respuesta espiritual alejándose de todo ello, buscando pureza y una imagen alejada de la realidad y más subjetiva, sirviéndose de la metafísica. Hodler afirmaba que era una corriente nihilista y por encontraba influencias en el romanticismo en cierto modo, y que no sólo era un movimiento artístico sino también una actitud mental, que se enriquece del mundo interior de las personas.<sup>23</sup>

Los Ballets Russes estrenaba *El pájaro de fuego* (1910). Aquí trabajó León Bakst, pero no estuvo sólo, sino en compañía de Aleksandr Golovin, un pintor y diseñador escénico ruso con el que Diaghilev ya había trabajado anteriormente en sus exposiciones. Bakst se había empapado en el arte popular ruso y en el renacimiento de la artesanía. Este conjunto de folclore ruso estaba ambientado en el jardín del palacio Kostchei, Golovin diseñó una rica decoración simbolista muy decorativa (Fig.3). El vestuario era inspirado en la ropa eslava festiva de hombres y mujeres, con ceñidas túnicas en colores claros, y brocados con trenzas en color oro, con aros sobre los dobladillos de los vestidos, superpuestos a las faldas de las túnicas, dándole así un aire más fantástico. Este vestuario fue modificado años después



Fig.3. Escenario de Golovin para *El pájaro de fuego* diseñado.

<sup>23</sup> WALTER, Ingo F.: *El genio del siglo*. Alemania, 1989, p.17.



Fig. 4. Figurín de Bakst para *El pájaro de fuego*.

por **Natalia Goncharova** en 1926, artista cubista y futurista, que le añadirá más adornos (Fig.4).<sup>24</sup>

León Bakst, de nuevo trabaja junto a Diaghilev como era costumbre, para *Thamar* (1912), Bakst se impregna del espíritu romántico, que era la cultura dominante en los Cáucaso de Rusia. La creación de *Thamar* se debe al poeta ruso Mikhail Lermontov. El conjunto de Bakst dramatizaba la aislada estancia de Thamar en su castillo, junto al río Terek, proporcionando un fondo austero para el suntuoso y rico disfraz de la reina, los cortesanos, guardias y pretendientes. El vestuario masculino estaba basado en el tradicional *cherkeska* cáucaso, era como un abrigo circasiano, o en el *kafkan* con *beshmet* de ropa interior, mostrando los bolsillos de cuero pequeños, los *gazynitzas*, donde guardaban los cartuchos de rifles de madera cosidos como decoración. El vestuario femenino, estaba basado en los tradicionales del siglo XIX del sur de Rusia, los *ponevas*. Eran conjuntos con motivos geométricos y romboidales, ornamentados con trenzas y apliques metálicos. El traje de Thamar llevaba una bufanda de seda *cerise* con la que ella atraía a los desventurados pretendientes.

Se estrenaba en 1912 de nuevo con diseños de Bakst en colaboración con los Ballets Rusos. En esta ocasión trabajó junto a Nijinsky para estudiar las posturas clásicas griegas del arte ático. El diseño simbolista tenía tonos oscuros y con partes resplandecientes en figurinismo y decorado. Los patrones del vestuario eran geométricos y ondulantes. Los bailarines acentuaban esa ondulación durante la coreografía en el escenario, posando en posturas parecidas a los frisos clásicos. Nijinsky se dedica a explorar la bidimensionalidad eliminando técnicas del ballet clásico y llevando un disfraz de animal en interpretación del fauno. Las ninfas en contraste con la sinuosidad de Nijinsky, estaban ancladas por unas faldillas casi arquitectónicas en tela metálica plisada.<sup>25</sup> Fueron muchas las críticas a este ballet por las connotaciones onanísticas del final de la coreografía de este bailarín, pero Rodin en cambio se atrevió a realizar una crítica favorable.

Bakst en 1911 realiza *Sadko* junto a Boris Anisfeld, y en 1916 Natalia Goncharova lo renueva. La aportación de Boris Anisfeld al vestuario es de extremada elegancia, influencia del art nouveau y del arte de secesión, donde vemos figuras alargadas suavemente moteadas. Fue un gran contraste en cambio con el estilo de Goncharova, que es mucho más robusto, ella diseñó criaturas marinas como caballitos de mar dorados con grandes motas y calamares, de ondulantes tentáculos con líneas metálicas, basándose en la tradición rusa, también diseñó tocados para estos personajes marinos. Para los fondos ultramarinos usó sedas. Este ballet fue acompañado por una coreografía de Fokine basada en movimientos muy fluidos, para simular que estaban debajo del mar.<sup>26</sup>

En 1914 **Natalia Goncharova** hace el diseño para *Le Coq d'Or*, un cuento ruso. Esta extraordinaria pintora moderna dibujó complejos bocetos neoprimitivos de fantasía rusa con cúpulas estriadas rojas, rosadas y amarillas, bloques cuadrados audaces y edificios perfectamente geométricos para el telón de fondo (Fig.5). Para los vestidos usa colores tradicionales rusos del folclore popular de los *luboks*, que eran grabados y

24 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 104.

25 *Ibidem.* pp. 116-119.

26 *Ibid.* p. 131.



Fig. 5. Telón de fondo de Goncharova para *Le Coq d'Or*.



Fig. 6. Figurín femenino de Goncharova para *Le Coq d'Or*.

manualidades. Los colores eran de alta gama y las formas abstractas, creando un espectáculo de riqueza bizantina y complejidad. Los tejidos tenían representaciones simbólicas, con suaves aplicaciones de algodón en los trajes de las campesinas que contrastaban con el fuerte bordado de terciopelo del suntuoso traje del rey, con colas de armiño. El vestuario del rey de gran volumen y pesadez enfatizaban con los torpes movimientos de la coreografía como representación de la decreciente autoridad del rey en medio de un campesinado vigoroso que volvía a la vida como juguetes mecánicos de estridentes colores. Esta clase de simbolismo era recurrente al borde de la Primera Guerra Mundial, debido al fuerte impacto del vehículo y al primer modernismo.<sup>27</sup>

Los simbolistas habían encontrado una fuerte inspiración en lo oriental de manera romántica e idílica y encajaron esto con la belleza de la danza clásica, además de llevar los conceptos simbolistas más allá de lo oriental (Fig. 6).<sup>28</sup>

### III LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. CUBISMO

Hallamos el gen primigenio de la pintura cubista en el último período de Cézanne, donde vemos la distribución del espacio por medio de grandes planos que se diferencian por el color dando profundidad sin usar la perspectiva. Es considerado por muchos estudiosos que el punto de partida oficial fue de la mano de Pablo Picasso en 1907 con *Las señoritas de Avignon*. En esta obra los elementos aparecen en facetas de manera geométrica y superpuesta, que es en lo que se basa el cubismo, en reproducir el objeto desde varios ángulos

27 BELL, Robert: *Ballets Russes...* op.cit., p. 127

28 RUHBERG; SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte...*, op.cit., p. 23.

al mismo tiempo. La investigación acerca de este estilo la inician Pablo Picasso y Georges Braque, usando temas como naturalezas muertas, instrumentos musicales, objetos cotidianos y domésticos, etc. Y en cuanto al color ambos se limitan a una escueta paleta, usando con frecuencia colores terrosos. A esta corriente también se le sumó el español Juan Gris, el cual también veremos su aparición en los teatros.<sup>29</sup> Este movimiento es una revelación contra el arte occidental desde el Renacimiento, por su ausencia de modelado, la falta de claridad del espacio, la imposición de la geometrización y la deformación a capricho.<sup>30</sup> Recoge inspiración en las esculturas ibéricas y africanas, en el primitivismo en general, manteniendo el equilibrio entre el naturalismo y la abstracción.<sup>31</sup>

Aunque no sea la más conocida, la primera participación de un pintor cubista en el mundo de la danza fue hecha por **Vladimir Polunin**. Por desgracia apenas queda documentación acerca de este autor en relación con su etapa escenográfica. Trabajó para Diaghilev para hacer *El médico* en 1909. Polunin pinta un telón con una casa popular campesina en mal estado con esquemas cubistas. Las paredes se inclinan hacia dentro y en ellas hay una ventana que deja ver un triste paisaje de cipreses y lejanamente una montaña. Este telón se ha comparado con el que realizó Picasso para *Pulcinella*, es muy probable que trabajaran juntos en más de una ocasión.<sup>32</sup>

Sin duda el ejemplo más claro del Cubismo en la escenografía para ballet es el de *Parade*. Francis Steedmuller ha sugerido que las novedades artísticas de **Pablo Picasso** llegaron al público de forma más amplia, a través de esta faceta como escenógrafo y figurinista, fueron apreciadas mucho antes que las que realizó para exposiciones y coleccionistas.<sup>33</sup> Seguramente Picasso sea de los vanguardistas que participó más activamente en la pintura para escenografía de ballet y danza. Esto ocurrió gracias a Diaghilev, que apostó por mezclar estas disciplinas artísticas en un mismo escenario. En el tiempo en el que se rodeó Picasso con la compañía de ballet de Diaghilev mezcló toda clase de técnicas y estilos, pero sobre todo le dio luz al cubismo. El primer encargo de Diaghilev para Pablo Picasso para sus Ballet Rusos fue *Parade*. Diaghilev conoció a Picasso en su estudio por medio de Jean Cocteau, que se relacionaba con la sociedad cubista.<sup>34</sup> En ese momento, el pintor, estaba finalizando su etapa del cubismo sintético y comenzaba a introducirse en un neoclasicismo que se acercaba al período ingreso. No fue hasta meses después del primer encuentro cuando Picasso accede para trabajar para la producción de un ballet, *Parade*, junto a los pintores Satie y Cocteau.<sup>35</sup> En 1917 se estrenaba la obra de *Parade*. Representaba un pequeño trozo de París, mostrando una calle suburbial, con personajes representativos. Cocteau quería darle un toque más realista y figurativo al escenario, pero en cambio Picasso prefería algo más fantasioso y práctico, que al final fue por lo que se optó, también aconsejó incluir tres personajes que serían directivos discutiendo de manera paródica y escandalosa. Pero es cierto que ambos querían representar la Modernidad a través de personajes realistas.<sup>36</sup> La función de Picasso fue la de poner en acción sus pinturas por medio de la investigación de las acciones múltiples por medio de la tridimensionalidad y el movimiento, lo cual le apasionaba. No se le puede considerar tanto un decorador, como un constructor de la

29 CIRLOT, Lourdes: *Primeras Vanguardias*. Barcelona, 1993, pp. 57-58.

30 WALTER, Ingo F.: *El genio...* op.cit. Alemania, 1989, p.37.

31 *Ibidem*. p. 41.

32 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 459.

33 STEEDMULLER, Francis. *Cocteau*. Boston.1970, p.165. Citado por MURGA CASTRO, Idoia: *Pintura en danza...*, op.cit., p. 51.

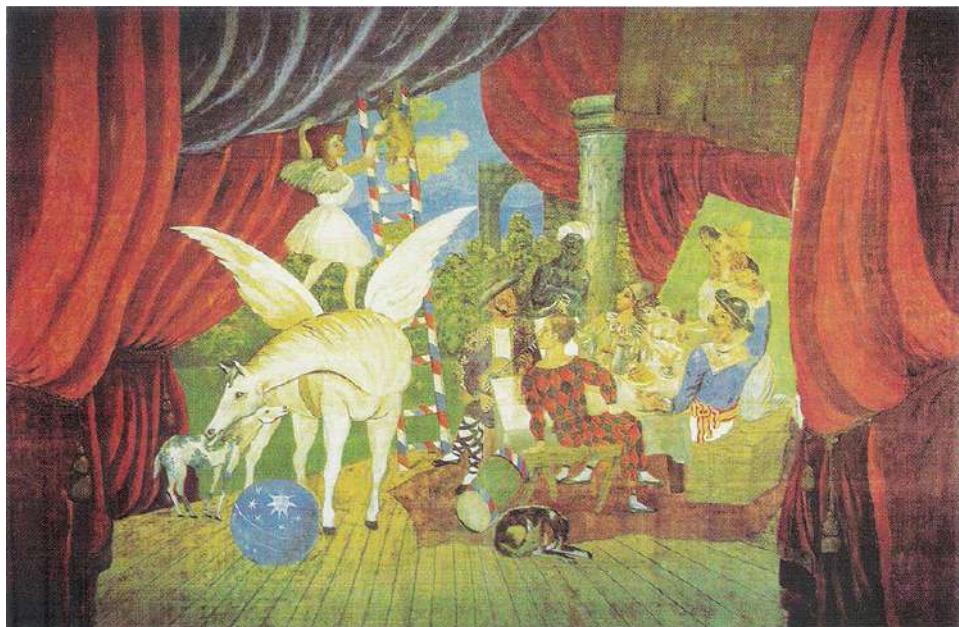
34 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 345.

35 WALTER, Ingo F.: *El genio...*, op.cit., p. 91.

36 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 354-356.

realidad de sus obras a la escala del espacio escénico.<sup>37</sup> Se podría decir que a base de componentes cubistas agregados a la figuración realista crea un insólito concepto.<sup>38</sup>

Para esta obra Picasso sacó al Cubismo de su estatismo y probó algo más innovador.<sup>39</sup> Picasso realizó para *Parade* un telón que contrariamente a lo esperado no era de estilo cubista, sino más bien precubista. Posiblemente influenciado por su reciente estancia en Roma donde descubrió el futurismo, creó un escenario dentro de otro escenario y pintó telones carmesíes en el mismo telón. Al fondo podía verse unas ruinas arquitectónicas y el Vesubio de fondo en el paisaje, todo ello mezclado con vegetaciones. A la izquierda, hay una figura femenina alada de pie y encima de un Pegaso blanco que a su vez amamanta a su potrillo, esta mujer adiestra a un mono que se sujetó en una escalera de colores rojo, blanco y azul. Estos eran los colores que se usaban para identificar los postes de las barberías. Justo en frente de este grupo hay una esfera azul estrellada, que se asemeja al vestuario de los acróbatas. Y al otro lado, en la derecha, alrededor de una mesa, se encuentran de manera convencional merendando sobre las tablas del escenario siete pintorescos personajes: un torero, un arlequín, un cura, un personaje negro con turbante, un marinero y dos jovencitas. Por delante de este grupo vemos un perro durmiendo que se apoya sobre un tambor. Este telón ha sido comparado por algunos investigadores con *La merienda campesina* de Manet y con *Almuerzo de los remeros* de Renoir (Fig.7).<sup>40</sup>



<sup>°</sup>Fig. 7. Telón de fondo de Picasso para *Parade*.

El otro telón se trataba de una puesta urbana que él conocía perfectamente, un entorno plenamente cubista, donde el inmueble era típicamente francés capital. Algunas ventanas de los edificios parecían iluminadas, pero la mayoría estaban pintadas de negro. Dominando aquí los colores ocres y grises, una paleta típica de esta corriente, más algún verde poco saturado en los árboles.<sup>41</sup>

El vestuario, tuvo una estrategia parecida a la de los telones, que era combinar la figuración con el Cubismo, simbolizando así los cambios del clasicismo a la vanguardia, y del pasado al futuro.<sup>42</sup> El traje

37 WALTER, Ingo F.: *El genio...*, op.cit., p. 303.

38 WARNECKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso*. Colonia, 1998, p. 95.

39 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 44.

40 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 363-364.

41 *Ibidem*. p. 364.

42 PAZ CANALEJO, Juan: *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid, 2006, p. 282.

del personaje mago chino del bailarín Massin era en tonos escarlatas, amarillos y negros, se componía de pantalones y una camiseta muy ancha y cuadrada complementado con un peculiar gorro. Shabelska era la bailarina que interpretaba a la muchacha americana, llevaba una falda plisada, un blazer y un enorme lazo en la cabeza. Los acróbatas, interpretados por Lopujóva y Svérev llevaban unas mallas azules y blancas con estrellas, que se asemejaban a la esfera del telón. Lo más llamativo del vestuario sin duda fue lo correspondiente a los directivos, puesto que llevaban unas estructuras tridimensionales claramente cubistas. Una fusión entre vestuario y escultura. Con esto consigue Picasso demostrar que el cubismo no es un arte estático. El directivo francés era el que tenía un sombrero de copa negro y la pechera almidonada en la parte delantera, como si se tratara de un personaje con traje, además llevaba pipa y bastón, y estaba decorado con castaños parisinos en la parte posterior. El directivo americano tenía un diseño más futurista, reflejando el principio de la simultaneidad, era como un robot, que encarnaba la mecanización y la deshumanización de la vida moderna, este llevaba una trompetilla, la estructura entera era de edificios y rascacielos de Manhattan y en los hombros banderillas.<sup>43</sup> En la parte superior llevaba un gran tubo de estufa como si fuera un sombrero y en las piernas hacía referencia a unos zahones de cowboy como los de Buffalo Bill. El último directivo en un principio iba a ser un negro a caballo, con dos hombres metidos en el mismo disfraz, pero tras los ensayos se vio que no era posible, y tan sólo se dejó el caballo. Y es que hay que mencionar que la coreografía de algunos bailarines fue dificultada por los trajes tan complejos que diseñó Picasso.<sup>44</sup> El caballo era en tonos marrones y tenía una cabeza que encajaba con el estilo cubista anterior, de gran tamaño (Fig. 8). Este espectáculo causó escándalo, y la crítica se mostró dispar. Apollinaire se aventuró a usar por primera vez la denominación surrealista para definirlo.<sup>45</sup>



Fig. 8. Vestuario de los directivos de Picasso para *Parade*. De izquierda a derecha: directivo francés, directivo americano y el caballo.

Es curioso el acercamiento que tiene Picasso en su primera participación en la escenografía de danza, puede que el público esperara algo diferente en primera estancia de él en este ámbito y puede que por ello la crítica se mostró dispar. A Pablo le llegaron cartas de injurias y protestas acusándolo de haber abandonado el Cubismo. Realmente Picasso no lo había abandonado del todo, puesto que es evidente en muchos elementos

43 WARCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso...*, op.cit., p. 95.

44 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 47.

45 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 364-365.

están muy presente. Aunque es cierto que él mismo ya estaba comenzando a evolucionar con la corriente a otro lenguaje artístico, aun así, demuestra que el cubismo no se quedaba sólo en un caballete, sino que el campo de investigación era ilimitado. Puede que al plasmarlo sobre un arte vivo no se encasillara tanto en la geometrización, ya que no le hacía falta para mostrar los diferentes ángulos de visión, no veía razón en obstruirlo y en limitar la gama de colores sobria propia del cubismo. Sus compañeros de profesión en general tuvieron muy buenas críticas hacia *Parade* como Juan Gris y Bakst. Para Juan Gris la acción de Picasso fue sencilla y de buen gusto, nada cursi ni excéntrico, además de apreciar sus innovaciones. Y Bakst opinó que Picasso había encontrado otro hueco más en el mundo artístico. Apollinaire daba importancia en su crítica a que Picasso había conseguido no reproducir el objeto sino representarlo, veía *Parade* como una obra de arte revolucionaria y que además ayudaría a acercar a los espectadores a la modernidad.<sup>46</sup> Para el público fue una provocación mayor que *L'Aprés de midi d'un faune* que se había estrenado anteriormente, porque en esa ocasión el escándalo se debió por el erotismo pero en *Parade* rompía con la mayor de las concepciones antes vistas en un montaje de ballet.<sup>47</sup>

*Pulcinella*: inspirado en la *Commedia dell'arte*, se trataba de una comedia italiana, estrenada en 1920 en el Teatro Nacional de la Ópera de París. Otro encargo más que recibía Pablo Picasso. La idea primigenia de este pintor fue la de usar un estilo contemporáneo, pero Diaghilev le rechazó enseguida la idea e incluso tuvieron una disputa. En los bocetos se planteaba la idea del teatro dentro del teatro, que recuerda a *Parade*. En ellos se presenta un teatro clásico con palcos en una calle de Nápoles y en otro un teatro de color blanco y oro de aspecto más parisino. Ambos bocetos con una propuesta muy parecida, en ellos aparecen personajes en los palcos, arreglados y vestidos a la manera de 1860. Finalmente se llegó al acuerdo de representar una calle napolitana con remates cubistas, donde se veía la bahía, unas casitas y un barco, con el Vesubio de fondo y una gran luna llena. La paleta que se eligió era de azules, grises, marrones oscuros y blancos. Para la luna, Picasso mandó una alfombra blanca, quería conseguir un efecto más atmosférico. Sin duda el resultado fue hermoso y con una buena acogida por parte del público parisino. En los bocetos del vestuario la mayoría de personajes aparecen con sombrero, pero sin duda que más destacarán serán las máscaras. Estas máscaras identifican a los personajes masculinos, los femeninos no llevan, y se asocian a su personalidad. Eran típicas de los *pulcinellas* tradicionales pero reinterpretadas con un lenguaje moderno.<sup>48</sup> Sin duda la expresión artística por medio del teatro hizo mejorar las habilidades del pintor en un sentido más amplio. Supo adaptar su obra al escenario y darle movimiento. Con sus pinceladas consiguió transmitir su peculiar lenguaje a través de la danza de una manera innovadora.<sup>49</sup>

**Robert y Sonia Delaunay.** Esta pareja de pintores estuvo un tiempo instalada en la península, concretamente en Barcelona y luego en Madrid, que es donde conocen al peculiar Diaghilev. Gracias a este contacto Sonia, tuvo mucho éxito en el país y recibió multitud de encargos para vestidos y decoraciones. Además de en ballets, también participaron en óperas, como la de *Aida*. Es complicado saber exactamente que estilo artístico emplean para cada escenografía, y aunque usan el tratamiento cubista en general, el que emplean es muy diferente al usado por Picasso, es un estilo más decorativista. Igualmente, los resultados son interesantes ya que toda la vitalidad de sus obras es ampliada por el cuerpo de los bailarines y el movimiento en la escena. Nijinsky, el coreógrafo y bailarín principal en esos años de Diaghilev supo llenar de ritmo y de

46 WALTER, Ingo F.: *El genio...* op.cit., p. 302.

47 PAZ CANALEJO, Juan: *La caja...*, op.cit., p. 281.

48 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 397.

49 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p.221.

vida los elementos diseñados con movimientos intensos.<sup>50</sup>

Con *Cleopatra* en 1918 se estrena una nueva escenografía de Robert Delaunay, incorporando además dos nuevos trajes creados por su mujer Sonia. Bakst ya había realizado esta labor, pero desgraciadamente se había perdido casi todo en 1907 a causa de un incendio. Pero se siguieron usando algunos los trajes antiguos que hizo él. En escena el llamativo colorido de Delaunay destacaba por encima del de Bakst.<sup>51</sup> Robert Delaunay llevó en mente la idea de algo simple, pero a la vez dramático, algo diferente a los excesos orientalistas de Bakst. Sonia para el diseño de Amoun hizo un traje de gran variedad de colores, y todos muy vivos, destacando las combinaciones: rojo y verde, verde y morado o negro y dorado. El vestuario de Amoun estaba repleto de símbolos egipcios en morado, negro y en la parte superior un color oro contorneado (Fig. 9).<sup>52</sup>

De nuevo Diaghilev cuenta con el matrimonio Delaunay y con su amigo Falla para la obra de *La bella durmiente* que se estrenaba en Madrid en 1921.<sup>53</sup> El diseño de escena y vestuario era cubista. Los trajes eran incómodos y dificultaban la coreografía, la crítica notó este percance y no fue favorable, en especial en Londres donde el *The Times* publicó que era un fracaso.<sup>54</sup> Dicha crítica no apreció la confluencia de los contrastes de colores con la coreografía, la simultaneidad creada a raíz de un espacio, y este creado por las vibraciones de esos colores.<sup>55</sup>



Fig. 9. Bailarines de los Ballets Rusos con el vestuario de Sonia Delaunay para *Cleopatra*.

50 AA.VV.: *La danza de los colores: en torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid, 2009, p.56.

51 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 387.

52 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit. p.75.

53 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p.414.

54 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p.206.

55 AA.VV.: *La danza...*, op.cit., p.57.

Sin duda de todos los pintores decoradores de los ballets, **Juan Gris** ha sido el más ordenado y meticuloso en cuanto al diseño y trabajo. Procuraba dejar siempre maquetas en los talleres de decoración a los empleados que trabajaban con él en estos proyectos. Sin duda la parte más complicada de estos proyectos era llevarse bien con Sergei, tenían personalidades muy diferente y a menudo discutían.<sup>56</sup>

Después de quedarse sin el encargo de *L'Après-midi d'un faune* en 1922 por la impaciencia creadora de Picasso, encarga a Juan Gris otro decorado y vestuario para *Las tentaciones de la pastora*. Juan Gris se sentía afligido, porque no se consideraba un pintor de éxito como sus compañeros, y aunque no odiaba a Picasso por su éxito, si estaba dolido por sentir que lo olvidaba constantemente.<sup>57</sup> Diaghilev le rechazaba ideas originales e innovadoras al pintor, lo que le desmoralizaba más. Gris se atrevería con una versión cubista del estilo Luis XIV, pero ambos discutirán, ya que Diaghilev buscaba algo más estilizado y que encajara mejor con el ambiente de Versalles. Era difícil la combinación de este vestuario porque Braque había hecho una calle del pueblo sobre el telón en tonos marrones y verdes, y París había sido representado por Benois con marrones y grises, sin mucha variedad cromática. Finalmente optará por la estilización versallesca en el traje de Luis XIV usando el gris azulado y el color plata.<sup>58</sup> También diseñará un traje nuevo para Dolin en el ballet de *Dafnis y Cloe*.

Otro de los encargos será diferente, y es que Gabriel Astruc involucró a Diaghilev en una fiesta cuya finalidad era reunir fondos con el fin restaurar el Castillo de Versalles, llamada la “fiesta maravillosa” en 1923. La función de los Ballets Russes de Diaghilev era que la compañía paseara y danzara en la fiesta divirtiendo a los invitados. Juan Gris fue contratado para el diseño del Salón de los Espejos y para algunos trajes. El escenario alcanzaba un tercio de la longitud del espacio, colocó unas escaleras con frentes de espejo en la zona de baile. Gris ya había diseñado un traje en la primera parte del ballet de *La boda de Aurora* para el personaje de Luis XIV, y de nuevo hizo otro traje para este mismo personaje representado en la fiesta. El vestuario era de estilo romano, con colores azules y oro, coronado por pomposas plumas y un gran manto que arrastraba por las escaleras hasta llegar a su trono.<sup>59</sup> Durante varios años estuvo recibiendo encargos en óperas también como *La Colombe* en 1923, y recibía buenos elogios de las críticas pero el trabajo para este artista en el mundo de la escenografía no le hacía sentir cómodo.<sup>60</sup> A finales de ese mismo año, Diaghilev le pidió de urgencia un decorado y dos trajes para el vestuario de *la Education Manquée*, que en un principio era un encargo para Picasso y lo había rechazado a última hora, siendo esta su última colaboración en el mundo escenográfico.

**Marie Laurencin**, una pintora que todos consideraban cubista menos ella misma. Trabajó para los Ballets Rusos en *Les Biches*, en 1923. Laurencin diseña un traje para la bailarina Vera Nemtchinova, para el número de las *Muchachas de Gris* por encargo de Diaghilev. Aquí se jugaba con la ambigüedad y las connotaciones eróticas. La idea original del traje era diferente, pero Diaghilev en un arrebato lo cortó y luego le añadió por petición de la bailarina unos guantes blancos que se convirtieron en casi protagonistas de la coreografía.<sup>61</sup> Para este ballet usó una gama de colores en tonos suaves y fluidos, como el rosa y el azul pálido, y tocados de plumas, encajes y perlas.<sup>62</sup> En sus bocetos para *Les Biches* predominan las formas femeninas y alargadas.

56 KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris: Vida y Pintura*. Madrid, 1971, p.86.

57 *Ibidem.* p.80.

58 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 453.

59 *Ibidem*, pp.445-450.

60 KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris...*, op.cit., p.84.

61 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 212.

62 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p.456.

Entre los artistas cubistas no puede faltar **Georges Braque**. Pese a que Braque y Picasso son pintores diferentes, siempre aparecen relacionados en los estudios de ambos, puesto que ambos tuvieron el punto de partida en el Cubismo Inicial.<sup>63</sup> Braque es otro de los artistas cubistas que trabajó junto a Sergei Diaghilev. Su primera colaboración juntos fue en 1923 para los diseños de *Les Fâcheux* que se estrenó en 1924. Pocos años después volvieron a trabajar de nuevo en *Salade* (1924), *Zéphyre et Flore* (1925) y en *Les Sylphides* (1926).

En sus trabajos para los Ballets Russes no empleará demasiado el estilo cubista, lo cual es un fenómeno bastante común que ocurre con los artistas de vanguardia. Para los *Les Fâcheux*, Diaghilev había elegido a Braque para que diseñara un telón de boca con un agujero en el centro, como si estuviera en una cueva rodeado de vegetación. El diseño de vestuario que empleó es sencillo y de época, dominando una paleta de colores suaves.<sup>64</sup> En los siguientes ballets en los que participa continúa usando ese cromatismo de varias tonalidades de blancos y grandes manchas azules (Fig.8). El ballet de *Salade* volvió a interpretarse en esta década en el Museo Pompadour con los telones originales que hizo el artista, donde sobre fondos azules trazó arquitecturas blancas y marrones de carácter provinciano.<sup>65</sup> A diferencia de otros artistas de vanguardia, Braque no implicará tanto su estilo pictórico de manera evidente a la hora de crear el conjunto escenográfico de una obra, aunque si deja ver sus influencias, y puede que por ello los estudios sobre su relación con las artes escénicas sea más limitado.



Fig. 10. Figurines de Braque para *Les Fâcheux*.

**Pedro Pruna** fue uno de los protegidos por Picasso en París, que era donde vivía desde muy joven y ya participaba en el movimiento cubista de una manera más tímida. En 1925 Diaghilev le pide que trabaje con él para hacer el decorado y figurines de *Les Matelots*. En este ballet Pruna proyectará escenas marinas en los telones, en ellos representará pueblecitos a pie de costa con edificaciones sencillas y populares. En la atmósfera creada sobre estos hay ciertas semejanzas en las plazas de Giorgio de Chirico según algunos

63 VALSECHI, Marco, CARRÀ, Massimo: *La obra pictórica completa de Braque: de la descomposición cubista a la recuperación del objeto 1908-1929*. Barcelona, 1976, p.5.

64 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 462.

65 <https://www.centre Pompidou.fr/cpv/resource/cgzRLM/rpEkoB> (Consultado el 28.03.18).

historiadores del arte.<sup>66</sup> Había un componente móvil sobre el escenario ideado por Pruna, se trataba de un cubo de gran tamaño que se colocaba en las diferentes partes del escenario. Durante el desarrollo de la trama este cubo podía rotarse varias veces mostrando cuatro imágenes en relación a la trama, estas eran: un barco, Cupido, una pareja y un marinero.

En 1926 participa en *La Pastorale*, haciendo la escenografía, los telones y el figurinismo. Para este ballet crea un elegante telón de boca con aire pastoril. Los figurines son alargados un tanto vaporosos y elegantes. En los bocetos se aprecia una fluidez en el dibujo probablemente por la inspiración directa de la danza. La estética del vestuario era de un gusto andaluz. Estas características hacen que hayan sido comparados estos diseños con la Etapa Rosa de Picasso. El último trabajo que realizó con Diaghilev fue el de *The Triumph of Neptune* al año siguiente. Aquí estuvo a cargo de los figurines, con una temática marina vistió a los bailarines con maillots que imitaban a trajes de baño y con ropa de verano.<sup>67</sup>

#### IV LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. FUTURISMO.

Este movimiento de vanguardia, al igual que otros, no quedó sólo en plano pictórico, sino que implicó varias disciplinas, aunque es cierto que los pintores fueron los primeros en introducirse en ella. El italiano Filippo Tommaso Marinetti concibió un manifiesto que se convirtió en la base del Futurismo, con sede en Milán. El amor por la acción y la velocidad, venían ligados al mismo, así por consecuente la automovilística, y su dogma era hacer creer al hombre en que podría convertirse en lo que quisiera. Marinetti veía el pasado como algo que se debe dejar atrás radicalmente, no hacerle caso omiso y echarlo abajo.<sup>68</sup> Como se puede apreciar ese gusto por la violencia hizo que muchos vanguardistas vieran esta corriente más como una afinidad por ese sentimiento que como una expresión artística o un lenguaje plástico. El Futurismo encajó con el fascismo, que fue otro de los motivos por los que no llegaron a simpatizar tantos artistas con este.<sup>69</sup>

Es curioso que el Futurismo fuera de las vanguardias que más tuviera un acercamiento al mundo escénico y no sólo a nivel estilístico. Se acercaba al público por medio del teatro y del music-hall. Según la ideología futurista era necesario dejar atrás lo tradicional en el teatro y buscar nuevas posibilidades y expresiones. El deseo por la velocidad era tal que también se buscaba transmitir las sensaciones que produce a través de representaciones y transmitírselas a los espectadores, se buscaba la provocación del público.<sup>70</sup> Era común que los futuristas aparte de preparar obras artísticas o reuniones políticas durante sus tertulias prepararan también escenografías. Por ello esa aproximación a la danza ocurre de manera natural, es una búsqueda más de expresión por otra alternativa artística. Para el futurismo el teatro es un espacio perfecto para demostrar sus ideas sintétistas y realizar acciones simultáneas de manera artística.<sup>71</sup>

**León Bakst** fue uno de los colaboradores más recurrentes en los Ballets Russes de Diaghilev, y fue de los primeros en aplicar nuevas técnicas en la escenografía, comenzó destacando con *Schéhérazade* (1910),

66 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 58.

67 MARKESSINIS, Artemis: *Historia...*, op.cit., p. 216.

68 NASH, J.M.: *El Cubismo...*, op.cit., pp. 33-35.

69 BENET, Rafael: *El Futurismo comparado con el movimiento Dadá*. Barcelona, 1949, p. 71.

70 AA.VV.: *Espacios escénicos...*, op.cit., p. 262.

71 OLIVAR, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, 1999, pp. 345-344.

marcando una fuerte presencia oriental en la moda de Europa.<sup>72</sup> Baskt al comienzo de su trabajo también tenía un estilo más simbolista y naif, como se puede apreciar en *L'après-midi d'un faune* o en *Daphnis y Chloe*, ambas de 1912. En estas la estética que primaba era clásica, aunque poco a poco va buscando otras influencias y estilos, como el romanticismo, la abstracción, el historicismo o incluso el neopromotivismo, su esencia rusa siempre impregnaba sus obras. Tuvo un intento de acercamiento al movimiento futurista a través de la escenografía de danza con la obra de *Las mujeres de buen humor* (1921), donde incluso marcha a Italia a empaparse de ese y otros movimientos artísticos, no quería estancarse como le había pasado a Benois, que lo consideraba anticuado. Quería diseñar la escenografía italiana a modo de espejo cóncavo para intentar asemejarse más a este movimiento, inclinando los edificios<sup>73</sup>, pero Diaghilev le rechazó esta propuesta, no la consideraba adecuada para la ocasión pese a sus esfuerzos.<sup>74</sup> Aun así el público supo apreciar sus avances y originalidad en la creación de los telones de la obra, es curioso que muy poco después se empleó este efecto óptico para filmar la película de *El doctor Caligari* en Alemania. Además, León Bakst siempre fue un artista que animaba y apoyaba a otros artistas de vanguardia, como a Picasso, Derain, Chagall o Modigliani.<sup>75</sup>

**Giacomo Balla** se encontraba en la corriente del Futurismo, pero dentro de esta estudiando su abstracción, y había pasado de analizar la velocidad automovilística al esquematismo de las ruedas. Es considerado uno de los genios del futurismo que también se interesaba por el movimiento del cuerpo humano.<sup>76</sup> De los futuristas es de los pocos que se preocupa por la representación el movimiento, por ello hace una aproximación con el mundo de la danza que es una manera de representar también.<sup>77</sup> Este italiano consiguió llamar la atención de Diaguilev con una representación íntima y privada de la *Macchina tipografica*, esta se componía de doce personas y cada una de ellas representaban una parte de una máquina. De estas doce personas seis hacían el movimiento de pistón y las otras seis de las ruedas, y acompañaban lo movimientos con sonidos honomatepéyicos.<sup>78</sup>

El único elemento decorativo se hallaba en el telón de fondo donde Balla había pintado la palabra “tipografica” (Fig.9), usaban también marionetas a lo largo de la actuación, relacionando así las ideas de Edward Gordon Craig. Y así en 1917 Diaghilev junto a Giacomo Balla, prepara un *happening*, para *Fuegos artificiales*. En esta ocasión era un decorado móvil para acompañar unos fuegos artificiales mientras sonaba una pieza de Igor Stravinsky. Prescindieron de los bailarines y el movimiento se encontraba en el decorado se caracterizaba que era móvil y libre al igual que el movimiento de luces. Las formas que se creaban en el conjunto eran incisas y redondeadas.<sup>79</sup> Haciendo de la iluminación un factor imprescindible aquí ha sido un recurso expresivo muy significante en la escenografía, produce múltiples intenciones, sensaciones y produce múltiples sensaciones y emociones en el espectador. El movimiento de luces era dirigido por Balla, la crítica lo describió como una pintura tridimensional futurista.<sup>80</sup>

72 AA.VV.: *Los Ballets...*, op.cit., p. 19.

73 PAZ CANALEJO, Juan: *La caja ...*, op.cit., p. 279.

74 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 353.

75 CARPENTIER, Alejo: *Obras completas de Alejo Carpentier IX*. México, 1986, p. 15.

76 <http://www.redalyc.org/html/653/65323979013/> (Consultado el 21.04.2018).

77 NASH, J.M.: *El Cubismo...*, op.cit., p. 37.

78 DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro como espacio*. Barcelona, 2009, p. 145.

79 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...* op.cit., p. 360.

80 GÓMEZ MOLINA, Juan José. CABEZAS, Lino. COPÓN, Miguel. RUIZ, Catalina. ZUGASTI, Ana: *La representación de la representación*. Madrid, 2007, p.199.



Fig. 11. Telón de fondo de Balla para *Macchina tipografica*.

## V LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. ABSTRACCIÓN

El Arte Abstracto es el arte que más se aleja de la realidad, pero no por ello sus formas son fortuitas, sino que señala los aspectos formales del plano pictórico.<sup>81</sup> Considerado un legado del Cubismo para algunos, para otros una manera de resistencia a las influencias externas sociales y políticas. La abstracción es el esencialismo representado con su propio lenguaje de una imagen, por ello uno de sus principales recursos es la geometría y se apoya en teorías neoplatónicas.<sup>82</sup>

El primer acercamiento de la abstracción en el ballet es con **Léon Bakst**, de los diseñadores más cercanos a Diaghilev. Bakst diseña *Daphnis et Chloé* en 1912, inspirado en una novela pastoral. Elige trajes simples y túnicas con diseños abstractos con unos patrones audaces que muestran una divergencia del orientalismo decorativo más familiar de este pintor. Diseña diferentes estampados en telas de lanas con influencias de las cerámicas negras griegas. Los colores fueron muy vivos y vibrantes. Fokine, el coreógrafo de ese ballet, colaboró con Bakst, acentuando la asimetría en los movimientos de los bailarines (Fig.10 y 11). Algunos de estos trajes fueron cedidos después al modisto francés Jeanne Paquin para la serie de “fantasías del vestido moderno” del mismo año.<sup>83</sup> Es un acercamiento muy sutil al diseño abstracto pero influyente en las obras posteriores.



Fig. 12. Figurín de Bakst para *Daphnis et Chloé*.

81 HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis, PERRY, Gil: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*. Madrid, 1993, P.198.

82 *Ibidem*. p. 183.

83 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 122.



Fig. 13.1. Vestuario de Bakst para *Daphnis et Chloé*.

**Mijaíl Lariónov** se encargó del diseño del espectáculo *Chout*. Para *Chout*, la idea empezó a desarrollarse varios años antes, en 1915 pero su estreno no fue hasta 1921 en París en el el Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Lariónov hizo para esta obra sus primeros diseños, y además este artista también hizo parte de la coreografía. Estos fueron los más atrevidos y abstractos que ha llevado Diaghilev a uno de sus ballets. Sobre el escenario se veía un conjunto brillante, vivo y distorsionado. Sin lugar a dudas de los elementos más llamativos que creó para este ballet fueron los telones con esa amplia gama de colores contrastados (Fig.13). El vestuario era como ver lienzos vivos y animados según los testimonios de los espectadores. El material usado para los vestidos era una lona pesada, que acentuaba algunos movimientos de los bailarines. También Lariónov ideó para los personajes más divertidos, como unos miriñaques hechos con caña que hacían formas asimétricas. Los bailarines se vieron en dificultades para llevar los vestidos, por el peso y la incomodidad (Fig.14). *Chout* también dejará influencias en *Le Pas d'acier* además de compartir el mismo compositor music.<sup>84</sup>

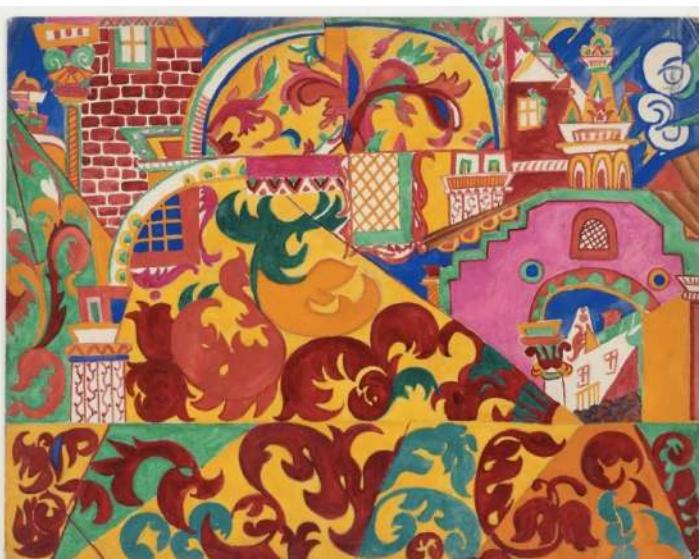


Fig. 13. Telón de fondo de Larionov para *Chout*.



Fig.14. Vestuario femenino de Larionov para *Chout*.

## VI DE INSPIRACIÓN ESPAÑOLA

Entre estas participaciones en escenografía de los Ballets Rusos se encuentran pintores españoles de vanguardia: José María Sert, Pablo Picasso, Juan Gris, Pedro Pruna y Joan Miró.<sup>85</sup> Diághilev durante la gira llega a España por invitación del rey Alfonso XIII, entre los años 1916 y 1921, marcando un avance hacia la modernidad artística en el país. En España encontraron un lugar de refugio durante los años de guerra.<sup>86</sup> Probablemente la atracción de estar presente en el país de España se debiera al factor de exotismo que concordaba con los gustos del director y del éxito de esto en la época.<sup>87</sup> El rey Alfonso se autoproclamó protector del ballet y esta compañía tuvo siempre una calurosa acogida en España. Diaghilev quedó tan extasiado por la cantidad de obras de arte del Prado que decidió hacer un ballet español, que a su vez sería una manera de agradecerle al rey la ayuda que le estaba proporcionando. Por lo tanto, es normal que por estas razones hubiera un vínculo con nuestros artistas nacionales.<sup>88</sup> Los pintores españoles son una parte clave para entender el desarrollo de las colaboraciones de la pintura de vanguardia en el ballet, tanto en España como en el resto de países.<sup>89</sup>

**José María Sert** fue el primer pintor extranjero que colaboró en esta compañía. Se presupone que estas participaciones se deben más a la buena posición de Sert en el ámbito económico que a su faceta como artista, pero no es algo que esté lo suficientemente claro como para afirmarlo. Se encarga en 1914 Sert de realizar la escenografía de *La Légende* de Joseph, y los figurines son encargados a Bakst. En esta obra hay cierto vínculo entre el telón y la pintura mural, parece que quiere hacer similar esas atmósferas venecianas de las pinturas de Tintoretto o Verónés. Otros trabajos suyos en obras autóctonas son reutilizados más tarde por diferentes compañías incluida la de Diaghilev. Sus diseños eran italianizantes, destacados por composiciones con grandes arquitecturas.

Este ballet español que se le encargó lo tituló *Las meninas* (1916) en homenaje a la obra de Velázquez y su estreno tuvo lugar en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, con la música de Fauré y la coreografía de Massine. El decorado era de Socrate, un pintor y escenógrafo, el cual era bastante sobrio. Para el vestuario femenino Sert había diseñado cinco fabulosos trajes, aunque con bastante inconvenientes. Se trataban de unos miriñaques muy anchos y pesados, al igual que las pelucas, que también eran amplísimas. Los tonos elegidos fueron las combinaciones del púrpura y dorado y del rosa salmón y plateado en un tejido de terciopelo (Fig, 15 y 16). Los testimonios de la compañía aseguran lo incómodo que era llevar estos trajes a escena incluso para transportarlos.<sup>90</sup> Años después, en el año 1918, recibe otro encargo más, el del ballet *The Gardens of Aranjuez*. Aunque para este proyecto se le encargó la parte de los figurines y se le dejó a Socrate los telones. Esta decoración fue una de las que Diaghilev reutilizó unos años más tarde para *La Boutique fantasque*. Sert pintó para la escenografía monumentales arquitecturas, las cuales tienen rasgos de sus propias pinturas murales y de los edificios de tradición catalana. Esta escenografía contenía un pasillo de columnas compuestas en dos partes, con un lujoso ambiente con aires venecianos. La paleta era elegida con gusto mediterráneo, mayoritariamente los colores eran rojizos y marrones, de tonos cálidos.<sup>91</sup>

85 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 41.

86 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 199.

87 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 38.

88 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 346-347.

89 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 60.

90 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 348.

91 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 40-43.



Fig. 15. Figurinismo de Sert para *Las Meninas*.



Fig. 16. Bailarinas durante el espectáculo de *Las Meninas*, diseñado por Sert.

Por supuesto en este apartado no podía faltar el notable trabajo de **Pablo Picasso**. En España Diaghilev hizo nuevas amistades, como Manuel de Falla, aunque ya lo había conocido en París en 1910. A raíz de ahí se empezaba a encaminar lo que sería el proyecto de *El sombrero de tres picos*. Para Diaghilev la obra era como un homenaje al pueblo español que los había acogido en tiempos de guerra.<sup>92</sup> Durante los viajes en tren por España, Diaghilev incitaba a los bailarines de su compañía y a los coreógrafos a que se empaparan de danzas folclóricas. Incluso mandó a Félix, un bailarín que contrató español, a que trabajara con las castañuelas y enseñara a los demás. Se decidió que sin duda Falla sería el compositor para *El sombrero de tres picos*, así como Picasso era quien debía hacer los decorados y el vestuario y Massine la coreografía. Para este trío Goya fue una importantísima fuente de inspiración. Picasso en el vestuario usó majos y majas, Falla para la composición de la música y Massine en las puestas en escena. El consejo de Picasso era buscar la estilización de diversas danzas españolas más que mostrarlas tal y como son, ya que se trataba de un homenaje a España y a Francisco de Goya.<sup>93</sup>

92 *Ibidem.* p. 201.

93 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 376.

Picasso, ya después de la experiencia de *Parade*, diseñó unos trajes más cómodos para bailar, para ello estudió los movimientos de las coreografías y los cuerpos de los bailarines. La influencia cubista también podía verse en los bocetos del vestuario, en las geometrías usadas en el diseño y en los cortes de las líneas. La iluminación jugó un papel importante en este conjunto, puesto que resaltaba el juego de volúmenes que Picasso había creado dándole diferentes profundidades en diversos planos.<sup>94</sup> Diaghilev le dio completa libertad a Picasso, sin normas ni condiciones para su contribución creativa.

Para la escenografía de estética cubista, también pensó que lo más adecuado sería dejar un amplio espacio para darle libertad a los bailarines y dejar que la danza fuera la protagonista en escena. En general la estética de la obra tuvo un aspecto divertido y alegre. No innovó con los motivos, que eran clásicos del folclore español, sino con la forma de representarlos en escena, jugando con ellos y exagerando los tamaños. Quería que hubiera una concordancia entre la línea del ballet y entre la estética de la época en la que se narra la historia en su texto original, ubicada a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como resultado ideó una estilización de lo popular nacional elevando el espíritu del folclore español, que a la vez era el sentimiento original de este proyecto.<sup>95</sup> Es evidente que para la creación de todo esto su principal fuente de inspiración es Goya, en especial la obra que hace entre los años 1777 y 1792, donde trata temas pintorescos y cortesanos, como en *El baile de San Antonio de la Florida* (1777), *La gallina Ciega* o *El Pelele* (1791). Esas pinturas le sirvieron como fuente para la proyección de texturas, estéticas y colores fijándose en las majas y majos, aunque se suprimieron algunos volúmenes por practicidad para los bailarines. La doctora Inés Hellín Rubio contempla la posibilidad de que es probable que también usara *El Columpio* (1867) de Jean Honoré Fragonard como fuente de inspiración, y es que caza con la estética en muchos sentidos: el paisaje, las tonalidades y las formas.<sup>96</sup> A rasgos generales en esta obra Picasso hace una creación más superficial, centrándose más en rasgos visuales y estéticos, no es tan profunda como *Parade*.



Fig. 17. Telón de fondo de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos*.

El trabajo de Pablo Picasso estuvo en consonancia con el libreto de la obra, así que plasmó un ambiente rural.<sup>97</sup> Picasso plasmó en 58 guaches, acuarelas y dibujos lo que sería el decorado, vestuario y *atrezoo* de la obra. El negro es un color muy imperante en todos sus diseños para *El Sombrero de Tres Picos*, y se potencia con el contraste de los demás colores vivos, esta es una de las características donde se ve esa influencia goyesca.<sup>98</sup> Para esta obra Picasso pintó mayoritariamente el telón de boca, que se ha convertido en un símbolo de la plástica audaz desarrollada en la escenografía. Actualmente se conserva el que se usaba para reposición. Para el estreno en Londres había dos telones. Usó un estilo sencillo y sobrio combinándolo con elementos clásicos y populares. El conjunto de figuras se compone de: un hombre, cuatro mujeres y un joven vendiendo fruta, en un palco con vistas a una plaza de toros. Todos ellos vestidos a la manera de España durante el siglo XVIII (Fig. 17).<sup>99</sup>

94 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 200.

95 HELLÍN RUBIO, Inés: *La danza española...*, op.cit., pp. 244-245.

96 *Ibidem.* pp. 246-248.

97 *Ibid.* p. 74.

98 *Ibid.* pp. 242- 243.

99 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 47.

Para el vestuario fueron diseños simples pero audaces y lleno de detalles, incluso en el cuerpo de baile es difícil encontrar dos vestidos iguales o parecidos. Para los campesinos y oficiales eligió colores marrones, con rojos para los hombres y amarillos para las mujeres. En el vestuario femenino decoró las voluminosas faldas y mangas con decoración de arabescos y flores en colores azules, negros y blancos. Las peinetas iban a juego con las mantillas y también eran voluptuosas.<sup>100</sup> El cuerpo de baile además llevaba aparejos del mundo rural como: sacos de harina, cestos de mimbre, abanicos o bastones. Para los personajes principales había un mayor nivel de perfeccionamiento.

El personaje del torero, fue una invención del ballet, porque no existía en el libreto, y era el más fiel a su apariencia original que los demás, llevando sus elementos característicos como la montera y el capote, y el traje amarillo y rojo. La montera del torero si está más estilizada, pero con su color clásico, el negro. El Corregidor llevaba el emblemático sombrero tricornio negro, una pieza fundamental, y también llevaba bastón, guantes y capa. El vestuario de la Corregidora es de mayor estética romántica, ha sido comparado con la estética de las Meninas, por ser un traje romántico y voluminoso, debajo de la falda llevaba un miriñaque. Portaba una gran mantilla conjuntada con su traje y un abanico, todo en colores azules y lilas.<sup>101</sup> El Molinero llevaba un vestuario con una gama de colores más sobria que el resto, en tonos tierra, y vestido como un hombre rural de su tiempo: con un fajín rojo, chaleco malva oscuro y pantalones marrones. Sabiendo el nivel de precisión de Picasso, seguramente los colores tenían un simbolismo con el personaje. La Molinera ha sido el vestuario que más cambios ha sufrido desde el estreno de la obra. La idea original era que llevara una falda más larga, pero no fue posible por el tipo de coreografía que desempeñaba en escena, la intérprete necesita un vestuario que le permitiera más agilidad y comodidad, ya que su sólo era de una velocidad vertiginosa. Por esto La Molinera dejó de llevar mantilla y se le unió el pico de flecos al escote y a la espalda del vestido. Aun así, no perdió el encanto y seguía reflejando la idea de Picasso, de mostrar una mujer presumida (Fig. 18)<sup>102</sup>



Fig.18. Figurín de Picasso para la Molinera en *El sombrero de tres picos* y bailarina con el vestido con él.

100 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 76.

101 HELLÍN RUBIO, Inés: *La danza española...*, op.cit., p. 249.

102 *Ibidem.* pp. 251-252.

Todas las críticas sobre *El sombrero de tres picos* eran elogiosas y beneficiosas para la fama del espectáculo. La transcendencia de esta obra fue tal, que se abrieron escuelas de baile español en Londres. Diaghilev había puesto de moda España en un momento oportuno, el orientalismo era tendencia en el resto de Europa y España tenía las características idóneas para este fenómeno estético.<sup>103</sup> Con este éxito, apareció el término de “la española”.<sup>104</sup> En 1934, se retoma la producción emblemática de *Le Tricorne*, estrenándose de nuevo en el Auditorium Theatre de Chicago. Pero se siguieron tomando los diseños de Picasso de 1919. Se añadieron algunos modelos nuevos masculinos pero basados en los antiguos, con el mismo estilo de patronaje y la misma disposición de color para darle un carácter similar.<sup>105</sup>

Unos años después del éxito de *El sombrero de tres picos* Diaghilev quería montar un espectáculo que fuera un ballet español con sus bailarines rusos, con música y cante en las funciones, pero sin intentar plagiar el flamenco tradicional. Nace así *Cuadro flamenco* en 1921, que tuvo estreno en la Gaîté Lyrique. Aunque no fue un ballet longevo por la imposibilidad de mantener bailaores españoles durante la gira. Diaghilev aconsejado por Picasso, le pide a Juan Gris que se encargue del decorado. Pero casi de manera inevitable Picasso hace todos los dibujos así que cuando llegó Juan Gris le encargó retratos, que hizo a lápiz, de manera clásico nada cubista. Picasso tomó uno de los decorados de *Pulcinella* como referencia para el diseño. En el telón pintó un cortinaje del siglo XIX que enmarcaba una naturaleza muerta, un jarrón con flores. A ambos lados del cortinaje pintó dos palcos, los llenó con figuras como si fueran unos elegantes espectadores, menos el de abajo a la izquierda en el que realizó una interpretación de *La Loge* de Renoir. En el techo hizo una Fama en falsa perspectiva, tocando la trompeta (Fig. 19).<sup>106</sup>



Fig. 19. Telón de fondo de Picasso para Cuadro flamenco.

103 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., pp. 391-393.

104 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 38.

105 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 172.

106 *Ibidem.* pp. 416-417.

## VII LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRÁFIA. FAUVISMO

La primera aparición del Fauvismo fue en París, en 1905, en una exposición que tuvo unas críticas no muy favorables al principio. El público quedó impactado por la utilización del color, y es que como decía André Derain utilizaban el color como “bombas”. El primero en llevar la voz cantante en el Fauvismo fue Henri Matisse, pero más tarde lo siguieron artistas como: Derain, Braque o Chagall. Los artistas fauvistas se caracterizan por esa paleta vibrante de colores y la búsqueda de la pureza cromática, por ello solían usar colores primarios y vibrantes. El uso del contorno grueso y de dejar el dibujo a un segundo plano también es una característica del fauvismo. La pincelada es en muchas ocasiones agresiva y tosca, dándole esa impresión de espontaneidad y dinamismo.<sup>107</sup>

**André Derain**, nos mostrará de los mejores ejemplos del Fauvismo usado para escenografía de ballet. Este pintor fauvista, se caracteriza como tal, por su uso del color, pero también por su extraordinaria pincelada. La cual se caracteriza por una fluidez y soltura extraordinaria, además de poseer una capacidad síntesis precisa que plasmaba a través de un estilo muy vivo y alegre. Dentro de su estilo tiene una influencia clasicista que deja entrever en sus obras.<sup>108</sup> Derain encontró en los encargos una manera de evasión en un mundo que le fascinaba, amaba la música y la fantasía que le hacía sentir el espectáculo.<sup>109</sup> Poco después de su colaboración con los Ballets Rusos consagraría varias de sus pinturas y consiguió mayor visibilidad por famosos marchantes como Khanweiler o Paul Guillaume.<sup>110</sup> Más tarde rechazó el mundo parisino y los espectáculos, no consideraba estos aspectos dignos de la pintura sino los veía como influencias más vulgares.<sup>111</sup>

En 1919 llega *El hada de las muñecas* en un principio el diseño iba a ser encargado por Bakst pero finalmente Diaghilev decide modernizar la obra y le da el trabajo a Derain para que hiciera uso de su estilo fauvista. La escenografía consistía en una juguetería en los soportales de San Petesburgo, aunque se ha perdido mucha documentación acerca de esta colaboración.<sup>112</sup>

*Le Boutique fantasque* (1919) también se la encargó a Derain, aunque inicialmente el encargado de la decoración y figurinismo era Bakst, pero Diaghilev quería apostar por algo más vanguardista y por ello le quita esa tarea y se la da a Derain.<sup>113</sup> Este ballet tuvo un efecto parecido al que tuvo *Parade* en París, con una crítica dividida. Derain usó un estilo post-impresionista, con influencias del cartelismo y alejándose un poco del fauvismo primigéneo. Diseñó un telón impreciso lleno de colgaduras, este telón había elementos como palmeras, bastidores con arreglos florales, instrumentos, soportes heráldicos, un bodegón y una mujer vestida a la moda del siglo XIX, con una falda que asomaba los pantalones de debajo. Se suponía que el paisaje debía corresponder a Nápoles, era poco parecido, pero aun así era hermoso, se trataba de una ensenada con colinas rodeándola. Para el escaparate de la tienda que tenía que ser transparente, Diaghilev tuvo la idea de poner unas cortinas de un color gris azulado.<sup>114</sup> Para *Le Boutique fantasque* hizo una gran variedad de juguetes, algunos mecánicos otros más cómicos, como los cómicos caniches con efecto gastado de encanto andrajoso. En cuanto al vestuario el más destacado sin duda es el de los autómatas, llevaban bastantes detalles, y todos

107 RUHBERG; SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte...*, op.cit., p. 37.

108 *Ibidem.* p. 41.

109 DIEHL, Gastón: *André Derain*. Madrid, 1965, p. 61.

110 *Ibidem.*, p. 56.

111 *Ibid.* p. 62.

112 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...* op.cit., p. 387.

113 PAZ CANALEJO, Juan: *La caja...*, op.cit., p. 279.

114 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 390.

caracterizados según su personaje.<sup>115</sup> Los tejidos escogidos eran de alegres colores, Derain diseñó varios estampados inspirándose para ello en naipes, ya que era un amante de las cartas, podemos ver ese ejemplo directo en el vestuario de los personajes del rey y de la reina (Fig. 20).<sup>116</sup>



Fig. 20. Figurines de André Derain para *Le Boutique fantasque*.

**Henri Matisse**, al igual que Derain está considerado uno de los artistas más representativos dentro de la corriente fauvista. Matisse era amante de las aves y poseía centenares de pájaros exóticos en su domicilio, así que no pudo evitar aceptar el encargo de Diaghilev para el diseño del ballet *Le Chant du rossignol* (1920) en cuanto escuchó el título de la obra. Este trabajo para Matisse era todo un reto, porque lo aceptaría a pesar de no saber nada acerca de la escenografía o del figurinismo. Para ello contó con la ayuda de Polunin. Para inspirarse y aprender acerca de las colecciones asiáticas visitó varias en varias ocasiones el Victoria & Albert Museum en Londres, y así hacer un estudio sobre el material asiática al iba a tener que acercarse. De todas formas, optó por un diseño singular y modesto. Eligió para el fondo colores neutros, blanco con trazas negras y algunos toques de color azul celeste. Para el vestuario de los trajes chinos se inspiró en los colores de la porcelana *Ming*, usando tonos claros y combinaciones como el verde y el rosa o blanco con rayas anaranjadas y negras. También en algunas piezas añadió el color amarillo azafrán. La forma de las camisetas era de grandes "T" y tenían motivos chinos y japoneses. Algunos personajes llevaban túnicas sueltas hechas de seda, que se contrastaba con el grueso fieltro de otros vestuarios. Con un material más grueso pero ligero y arrugado se hacían triángulos y chevrones de terciopelo azul marino que alude a la muerte en oriente, y se le añadían estos apliques a la seda. Estas túnicas estaban inspiradas en los ciervos chinos, que simbolizan la longevidad en China como símbolo de la larga vida del emperador en el ballet, la franja central de la espalda de cada túnica

115 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit. p. 132.

116 <http://www.museecarteajouer.com/quand-derain-fait-danser-les-cartes/> (Consultado el 05.07.2018)

llegaba hasta la cabeza formando un tocado con orejas (Fig.21).



Fig. 21. Vestuario diseñado por Matisse para *Le Chant du rossignol*.

El mismo Matisse se encargó de cortar las piezas de terciopelo con un cincel, técnica que más tarde aplicaría en sus obras murales. Las señoras de la corte y criados llevaban sedas en colores pastel con nubes o flores. Los bailarines vestidos de luto llevaban las combinaciones más dramáticas, con triángulos azul noche y galones en la espalda.<sup>117</sup> Para el diseño de las armaduras de los soldados se inspiró en las originales conservadas en el Musée Guimet, usando colores celestes y blancos de nuevo (Fig. 22). En el papel del Ruiseñor, interpretado por Karsávina se hizo sin intencionalidad de darle aire de pájaro con realismo, ya que a Diaghilev no le gustaba ese efecto y Matisse tomó como inspiración las formas de una rosa blanca. Diseñó túnicas singulares, unas largas y otras cortas, concebidas en dos dimensiones. En cambio, el vestuario del Ruiseñor Mecánico si llevaba un largo pico, y el bailarín Idskovski que lo interpretaba iba dentro de un armazón esférico. La bailarina Sokolova como la Muerte llevaba mallas escarlatas y collar de calaveras con otra calavera como tocado encima de la cabeza. Hubo un momento destacado en el diseño de la escenografía que impactaba al público, cuando el Emperador cubría el escenario casi por completo con una enorme capa de color bermellón. En uno de los bocetos que se

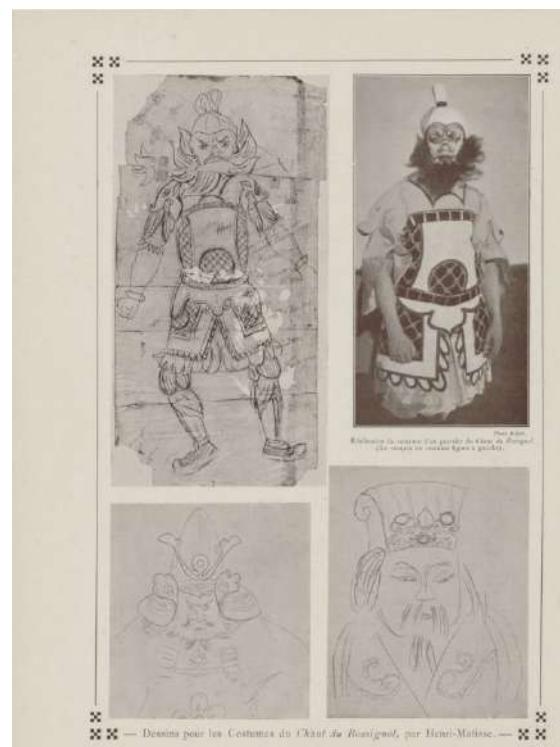


Fig. 22. Bocetos de Matisse de armaduras para *Le Chant du rossignol*.

117 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit. p. 76.

conservan de Matisse hay dibujados dos *Kylins* (animal mitológico chino) flanqueando un panel que tiene tres máscaras sobre un fondo floreado (Fig.23).<sup>118</sup> La crítica incidió en los dibujos, calificándolos de ser demasiado simples y sintéticos<sup>119</sup>, quizás esta crítica estaba acostumbrada a ver obras de Matisse con mayor número de elementos y más saturación de colores.<sup>120</sup> La sensación visual que daba en escena el conjunto era que había un patrón continuo como si fuera una pintura en rollo.<sup>121</sup> Se produjo una fusión entre el estilo fauvista de Matisse con el arte oriental, la energía de Matisse era transmitida por el diseño de los trazos grandes y los volúmenes, que se reflejan mejor en el vestuario que en el decorado, en cambio la paleta fauvista de Matisse es rebajada y menos vibrante, también es minimizada en cantidad de colores. Esta participación en la escenografía es decisiva en la carrera de Matisse, porque en ella usará por primera vez técnicas que más tarde las repetirá y además hay ciertos indicios de abstracción.<sup>122</sup>



Fig. 23. Diseño de Kylin de Matisse para *Le Chant du rossignol*.

En la etapa en la que **Georges Rouault** más se interesó por la hiperdimensionalidad es coincidente a cuando realiza un proyecto junto a los Ballets Rusos. También empezó a buscar más influencias en la pintura tradicional y a imbuirse de lleno en los temas devotos con iconografía sacra. Por ello su genuina pintura encajaba perfectamente para el próximo encargo que le haría Diaghilev.<sup>123</sup>

*El hijo pródigo*, basado en la parábola evangélica, fue encargado a este pintor en 1929, para que hiciera el decorado y el vestuario, siendo este el último ballet dirigido por Diaghilev, estrenado en el Teatro de Sarah

118 BUCKLE, Richard: *Diaghilev...*, op.cit., p. 394-395.

119 Ibidem. p. 397.

120 RUHBERG; SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte...*, op.cit., p. 38.

121 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 135.

122 RUHBERG; SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte...*, op.cit., p. 38.

123 KOJA, Stephan: *Georges Rouault*. Madrid, 1995, pp. 14-16.

Bernhardt. Este pintor francés tan polifacético solía inspirarse para crear su obra en maestros medievales franceses además de en temas religiosos y seculares, por lo tanto, se le confió fácilmente esta obra, no había pintor que entendiera de manera más adecuada una temática religiosa. Los historiadores afirman que fue tal la lentitud del pintor que Diaghilev tuvo que encerrarlo en una habitación de hotel para que finalizara los diseños.<sup>124</sup> Usó gruesas capas de pintura, pero ricas, simples y monumentales para los telones (Fig. 24). Rouault diseñó varios elementos que usados de diferentes formas durante la actuación podían transformarse en varios objetos, como por ejemplo una mesa que podía transformarse en un barco. En cuanto al vestuario, era apropiado para temas bíblicos, acorde históricamente, pero con toques fauvistas como se puede ver en el uso de los colores. En algunos momentos la estética tenía un erotismo estilizado para representar el personaje de la Sirena.<sup>125</sup> Viendo en conjunto la obra, es cierto, que en podemos deducir que se trata de Rouault, sobre todo gracias a los telones y elementos decorativos, porque en cuanto al figurinismo encontramos menos de su personalidad y de su estilo particular, pero igualmente lleno de emoción y adecuado históricamente (Fig.25).

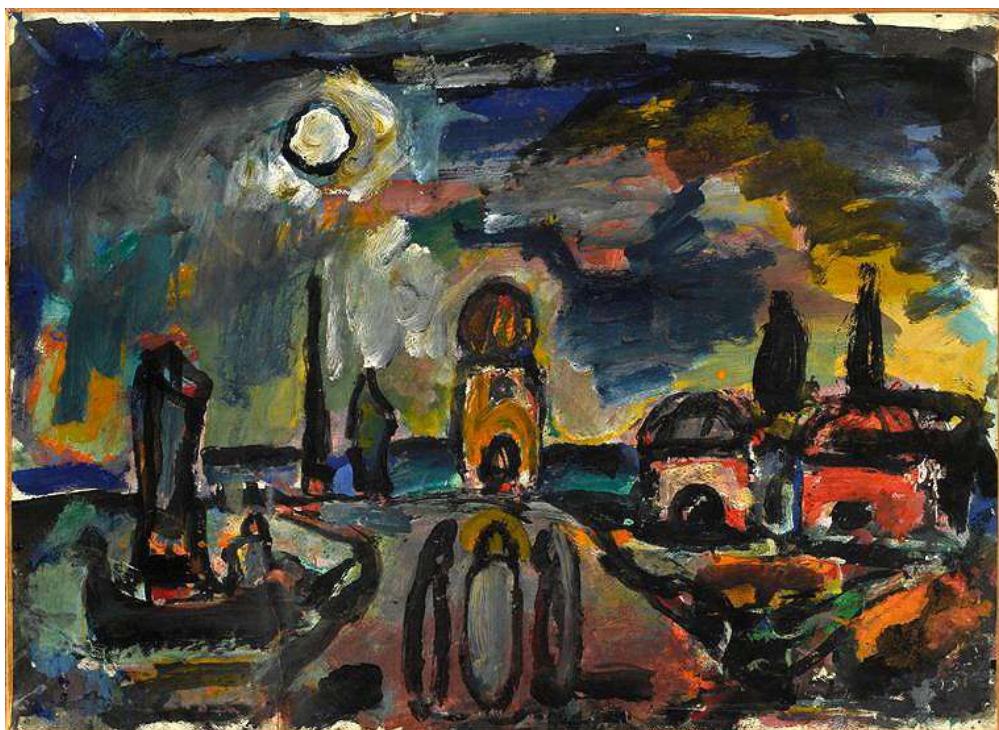


Fig. 24. Telón de fondo para *El hijo pródigo* de Rouault.



Fig. 25. Bailarines en *El hijo pródigo*, estilismo diseñado por Rouault.

124 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...*, op.cit., p. 218.

125 MARKESSINIS, Artemis: *Historia...*, op.cit., p. 239.

## VIII LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. SURREALISMO.

El *Manifiesto del Surrealismo* de André Bretón en 1924 está considerado como el punto de partida de esta corriente. Es uno de los movimientos más importantes del siglo XX, y el más diferente con respecto a los demás. Hereda conceptos del Dadá, pero al contrario que este aportará una visión más positiva en el hombre.<sup>126</sup> Los surrealistas encontrarán su principal inspiración en el subconsciente, en el mundo de los sueños y en la sexualidad.<sup>127</sup> Los ejemplos del Surrealismo en la escenografía son tan diversos como las propias manifestaciones surrealistas en la pintura. Cada uno de ellos aplicará su propio lenguaje en sus trabajos y no atenderá a una línea estética dentro de la corriente artística. No es sorprendente que algunos de los pintores surrealistas se aventuraran a hacer figurinismo y decoración para la danza, ya que el Surrealismo se muestra múltiple en sus vías de expresión.<sup>128</sup> Los más destacados fueron: Miró, Ernst, Chirico y Dalí. Aunque Salvador Dalí fuera el más activo de todos en esta faceta, nunca trabajó para los Ballets Rusos de Diaghilev, por ello en este apartado queda brevemente mencionado pero excluido en los ejemplos.<sup>129</sup>

El último encargo conocido que le hizo a Sert fue en 1924 para el ballet de *L'Astuce féminine*. con cierto acercamiento surrealista. Sert se ocupó de hacer la escenografía y el vestuario para este espectáculo. Los ricos trajes estaban complementados con elementos surrealistas que cubrían las estructuras barrocas de la escenografía, siendo esta una de las más peculiares combinaciones sobre escena en uno de los ballets de Diaghilev.<sup>130</sup> Aunque no es una de las aplicaciones surrealistas a la escenografía demasiado conocida.

La primera colaboración con un artista surrealista y Diaghilev será con el polifacético pintor mallorquín **Joan Miró** en 1926, en la obra de *Romeo y Julie*, donde también colaboró **Max Ernst**, cada uno usando el surrealismo de manera diferente, pero con coherencia.<sup>131</sup> Primero se estrenó en París, luego en Londres durante el mismo año, y al año siguiente en España. En el tiempo en el que Miró recibió este encargo él trabajaba en las *pinturas de sueño*, con un estilo surrealista, y este mismo fue el estilo que usó en su participación en *Romeo y Julieta*. Por la documentación existente consta que Miró trabajó más en el primer acto, y representó en el telón de boca un ensayo de los mismos bailarines.<sup>132</sup> Aquí vemos las características principales de su obra. Como los fuertes trazos negros y manchas independientes de colores brillantes sobre el telón, con un sentido colorista que se acercaba a la influencia japonesa. Un conjunto claramente lleno de su lenguaje, con su propio simbolismo infantil y folclore que siempre lo han acompañado en su obra.<sup>133</sup> En el decorado, que incluía paneles móviles, tenía formas sencillas y geométricas en colores blancos y negros, y el fondo estaba pintando en una gama de grises. Participó también en el vestuario, donde eligió formas sencillas pero elegantes. Los bailarines llevaban túnicas ajustadas y maillots estrechos con grandes manchas de colores primarios y puros, algunas de los diseños eran esquemáticos. Para apreciar el estudio que desarrolló con estas ideas es

126 GARCÍA DE CARPI, Lucía: *Las claves del Arte Surrealista: cómo interpretarlo*. Barcelona, 1990, pp. 3-6.

127 *Ibidem*. p. 9.

128 FER, Briony; BATCHELOR, David, WOOD, Paul: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, 1993, pp. 175-176.

129 [http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_culturales/el\\_sombrero\\_de\\_tres\\_picos\\_2.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_culturales/el_sombrero_de_tres_picos_2.html) (Consultado el 05.05.2018).

130 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit. p. 151.

131 ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet...* op.cit., p. 216.

132 *Ibidem*. p. 55.

133 BUCCI, Mario: *Joan Miró: Grandes Maestros del siglo XX*. Barcelona, 1970, p. 36.

muy interesante consultar su cuaderno de bocetos ubicado en la Fundación Miró de Barcelona (Fig. 26).<sup>134</sup>

**Max Ernst** se encargaba en más profundidad del segundo acto, donde hace uso del *frottage*, técnica que llevaba usando desde el año anterior. Max Ernst se basa en el mundo de los sueños para sus creaciones, y con ese estilo surrealista fue como hizo los telones. Pintó sobre ellos formas alargadas y arquitecturas imposibles sobre un fondo negro con vibrantes colores rojizos. (Fig. 27).<sup>135</sup> Esta obra también atrajo la polémica, las críticas fueron diversas entre los mismos artistas del surrealismo, y sorprendentemente donde tuvo mejores críticas fue en España, puede que se deba a que fue representada en Barcelona, ciudad donde siempre ha tenido muy buena acogida este artista.<sup>136</sup>

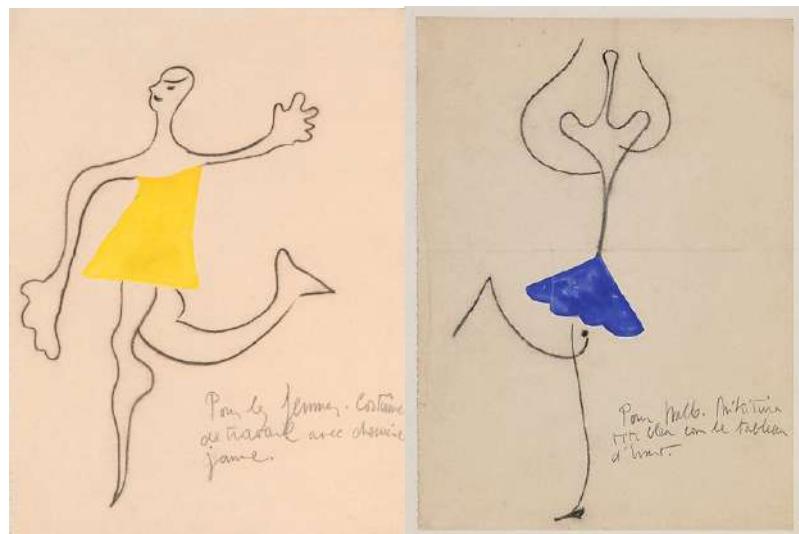


Fig. 26. Bocetos del figurinismo de Miró para *Romeo y Julieta*.



Fig. 27. Telón de fondo de Max Ernst para el segundo acto de *Romeo y Julieta*.

**Giorgio de Chirico** se embarca en la aventura de trabajar junto a Diaghilev en uno de sus Ballets Ru-

134 DUPIN, Jaques: *Miró*. Barcelona, 2009, pp. 21-23.

135 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 55.

136 MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas...*, op.cit., p. 55.

sos en 1929. En esos momentos Giorgio de Chirico trabajaba el Surrealismo de una manera más realista. Le interesaban los espacios diáfanos que estuvieran desolados y despoblados para crear en ellos, y esta inspiración la usó para crear la escenografía de *Le Bal*. Convirtió el espacio escénico en una sala austera con cornisas exageradas y aberturas de extrañas proporciones, salpicada con fragmentos de arquitectura clásica. (Fig. 28) En el vestuario usó la misma estética, convirtiendo a cada bailarín en un elemento móvil de un conjunto arquitectónico. Las chaquetas y los pantalones se convirtieron en pilastras y columnas, las camisas y los vestidos eran complementarios para que estilaran los órdenes clásicos (Fig. 29). Todo ello se complicaba aún más con el peso de las pelucas hechas con estuco, que daban un aire sofisticado de antigüedad. Esta solidez contrastaba con la coreografía de Balanchin que era ligera y acrobática.<sup>137</sup> El argumento que trataba sobre el dualismo, la confusión y el engaño conjugaba perfectamente con la estética creada por Chirico. Juega con los conceptos de moderno y clásico, y de razón y el subconsciente como artista surrealista.<sup>138</sup> Este ballet fue un ejemplo más de como el novecentismo italiano vuelve a la moda clásica de finales de los años 20.<sup>139</sup>



Fig. 28. Diseño de Chirico para una escena de *Le Bal*.

137 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 162.

138 <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/10/23/le-bal-de-chirico-y-balanchine/> (Consultado el 02.06.2018).

139 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 162.



Fig. 29. Vestuario de Chirico para *Le Bal*.

En 1928 Diaghilev para hacer *Ode*, contó con el artista surrealista **Pavel Tchelitchew**. Y aunque no se sabe en qué medida, Pierre Charbonnier también colaboró en esta obra. El estreno de *Ode* tuvo lugar en el Teatro de Sarag Bernhardt de París justo el mismo día que tuvo Diaghilev una enorme discusión con el coreógrafo, Leonidas Massine. Un tiempo después Massine contó que este desencuentro se originó cuando Diaghilev le rechazó negativamente su idea de proyectar algunas escenas cinematográficas hechas por él y por Tchelitchew. Y es que Diaghilev no le gustaba demasiado el mundo de la filmografía, por tampoco le gustaba la idea de hacer grabaciones de sus ballets. El artista Tchelitchew creó formas tridimensionales geométricas con delineaciones en el espacio escénico usando cuerdas blancas. Sobre este extraño espacio colocó marionetas que eran miniaturas de los bailarines, estas ocupaban el lugar de los bailarines simultáneamente en otra perspectiva. El vestuario también era de notable peculiaridad. En su gran mayoría los bailarines llevaban monos integrales negros, blancos, grises o azules, a veces en telas transparentes. Encima llevaban unas faldas voluminosas con formas geométricas simples hechas con lentejuelas o cuentas espejadas. Muchos de los elementos escenográficos estaban pintados con pintura fosforescente y se veían con las luces de neón que estaban colocadas en posiciones angulares (Fig. 30). Este conjunto de gran dinamismo era un continuo juego de reflejos, brillos y luces en perfecto equilibrio.<sup>140</sup>

140 BELL, Robert: *Ballets Russes...*, op.cit., p. 159.

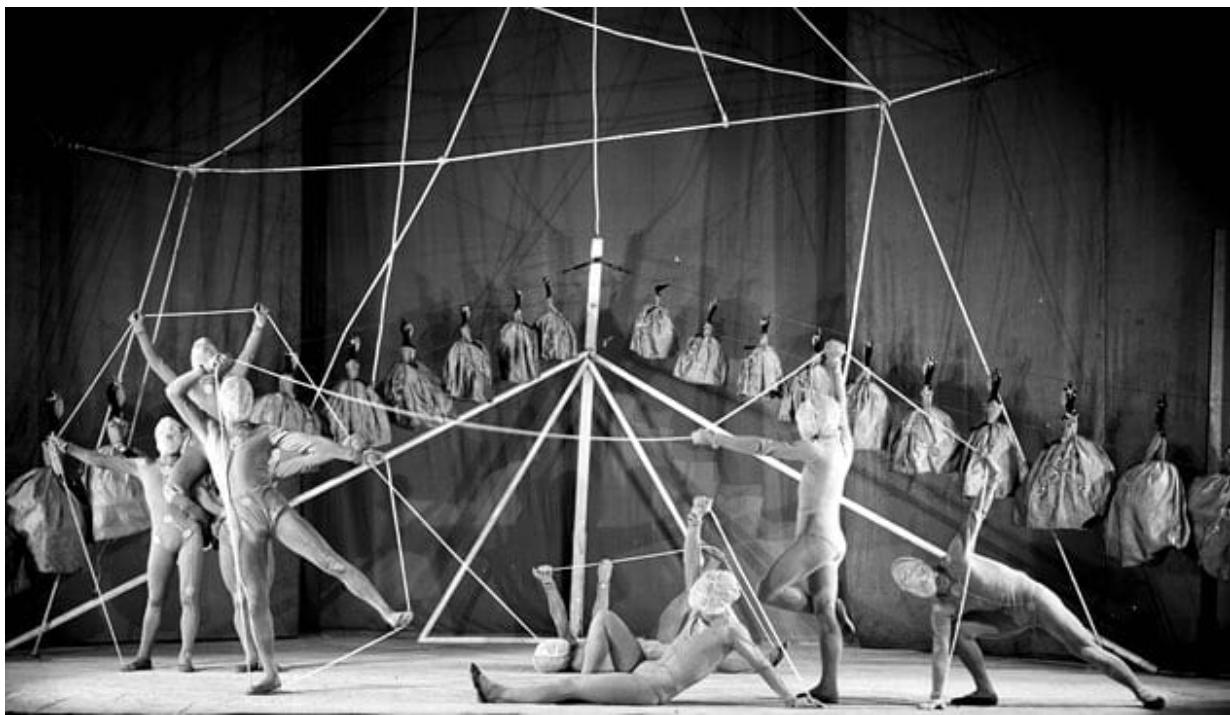


Fig. 30. Fotografía de una escena de *Ode*, escenografía de Tchelittchew.

## IX LAS VANGUARDIAS APLICADAS EN LA ESCENOGRAFÍA. CONSTRUCTIVISMO.

El movimiento constructivista destacó sobre todo en Rusia y parte de Europa del este. En sus obras se mostraba la transformación de la humanidad por la industrialización y la mecanización que habían hecho desnaturalizar la vida. Estos conceptos se ponían en contra posición al neoprimitivismo, del cual recoge gran parte de su influencia. Esta corriente buscaba un ritmo universal y la armonización global.<sup>141</sup> Al contrario que el expresionismo, se alejaba de todo aquello superfluo y los materiales que usaban no eran nobles sino más bien de tipo industrial.<sup>142</sup> Es curioso que el Constructivismo beba de las influencias neoprimitivistas, pues Diaghilev fue de los primeros en apoyar este concepto y tuvo una aproximación temprana con el mismo. De hecho, en 1906, en el Salón de Otoño de París se encargó de la exposición de arte ruso. En esa exposición destacaron Mijaíl Larionov y Natalia Goncharova.<sup>143</sup> Cuando a Diaghilev le preguntaban acerca de los orígenes intelectuales y estéticos de los Ballets Rusos mencionaba que uno de ellos era el campesino ruso, y este concepto lo ponía en relación con la sección de arte ruso que organizó, donde mostraba objetos ordinarios como trineos y trajes tradicionales.<sup>144</sup> Diaghilev hizo más acerca del Constructivismo aparte de introducirlo en sus ballets de manera estética, puesto que en algunos ballets de este período introdujo danzas *polovtsianas*. Con estas danzas quería transmitir al público la energía y la vitalidad rusa a los refinados parisinos que acudían a ver sus ballets, quería alejarlos un poco de la burbuja esnob que conocían y darles una perspectiva nueva. La idea del Constructivismo aplicado en el teatro era que no tuviera la escena un solo plano, sino agregarle tridimensionalidad, aprovechar la escenografía en su totalidad, pero para eso hacía falta remodelar el montaje del espacio escénico, y no siempre se pudo llevar a cabo.<sup>145</sup> Finalmente, esta corriente después del paso por

141 AA.VV.: *La danza de los colores: en torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid, 2009, p. 57.

142 AA.VV.: *Espacios escénicos...*, op.cit., p. 248.

143 NASH, J.M.: *El Cubismo...*, op.cit., p. 49.

144 AA.VV.: *La danza....*, op.cit., p. 29.

145 DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro como espacio*. Barcelona, 2009, p. 131.

los Ballets Rusos y de estar el país en manos de la U.R.S.S. evoluciona de una manera muy distinta. La escenografía rusa constructivista de vanguardia pasará a no tener ningún tipo de decoración y a ser meramente funcional<sup>146</sup> y centrarse únicamente en la acción.<sup>147</sup>

*Le Pas d'acier*, una obra de preguerra, estrenada en 1927 en París, en el Teatro de Sarah Bernhardt, fue el único ballet constructivista jamás creado en Rusia y fuera de Rusia. En otros ballets encontramos influencias constructivistas, y artistas del movimiento trabajando para ballets y óperas, pero genuinamente es la única constructivista como tal. No tiene nada que ver con los temas exóticos o fantasías populares vistas antes. En ella trabajaron Larionov, Goncharova y Yakulov. Estos artistas vinieron después de Bakst y Benois, y aunque siguieron la estética constructivista no abandonaron el legado de usar el colorido vibrante heredado de los diseños de los ballets anteriores.<sup>148</sup>

La estética de esta obra fue llevada por **Mijaíl Larionov** y por **Natalia Goncharova**, ambos eran los principales protagonistas al principio de esta vanguardia rusa. Fueron compañeros de estudios en Moscú, y en el mismo año, en 1914, se unieron a Diaghilev para trabajar como diseñadores. Ambos coincidían en que sus influencias se encontraban en dos factores principales. El primero en las otras vanguardias que concurrían en el resto de Europa, en especial en los manifiestos sobre el cubismo y sobre el futurismo. Y el otro foco de influencia era el primitivismo, la iconografía y el folclore ruso, en especial para Natalia Goncharova, que además esta artista ya era reconocida por sus trabajos en el teatro y había destacado con *Le Coq d'Or*.<sup>149</sup> **Georgy Yakulov**, el tercer colaborador, era un artista futurista, que se encargaría de hacer el vestuario y la escenografía. Georgy Yakulov, había estado trabajando anteriormente en el teatro experimental de Kamerny, en Moscú y había sido ganador del premio de la exhibición internacional de 1925 en París. En la National Gallery de Australia se conservan muchas piezas de esta producción.<sup>150</sup> El escenario de este ballet se convirtió en una metáfora de la transformación que sufrió la Unión Soviética cuando pasa a ser una nación industrial. (Fig. 31) Fue el único de los *Ballets Russes* que trató un tema revolucionario y para ello Yakulov hizo un diseño constructivista, no emplearía en esta ocasión el estilo futurista por el que estaba más reconocido en ese momento. La ambientación era una fábrica y un mercado de aldea, con héroes y heroínas de la clase trabajadora, vestidos con ropa gris, azul o marrón, todo en una estética muy industrial. El vestuario de los trabajadores era asimétrico, hecho con materiales sintéticos gruesos que imitaban pieles (Fig. 32). La gama cromática era muy sobria, dominando los colores grises y azules. Este no fue un

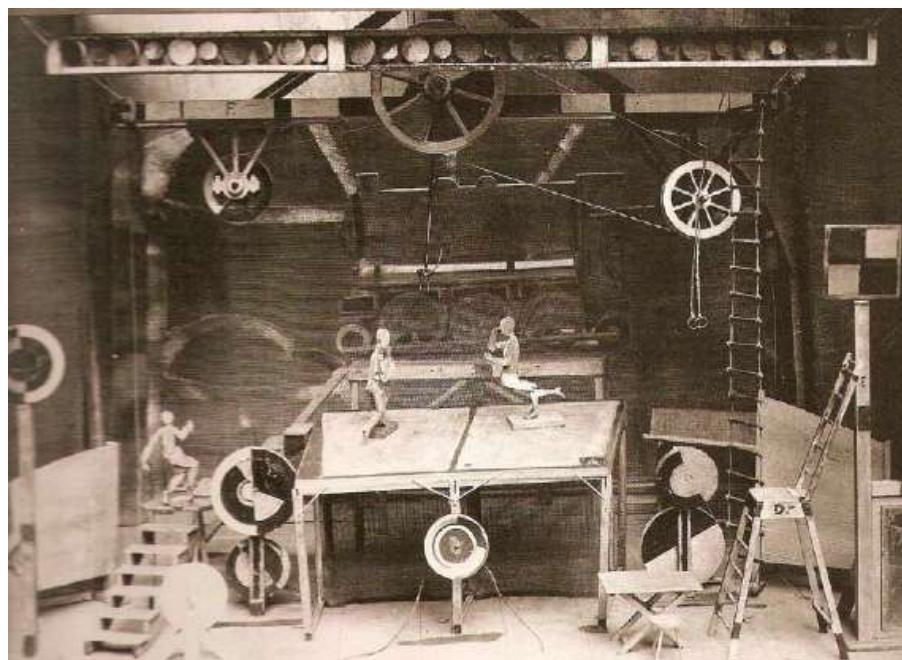


Fig. 31. Escenografía diseñada por Yakulov para *Le Pas d'acier*.

146 BENET, Rafael: *El Futurismo comparado con el movimiento Dadá*. Barcelona, 1949, p. 62.

147 DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro...*, op.cit., p. 131.

148 DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro...*, op.cit., p. 131.

149 NASH, J.M.: *El Cubismo...*, op.cit., p. 49.

150 BELL, Robert: *Ballets Russes...* op.cit., p. 78.

ballet con una gran acogida y no se hizo muy popular.<sup>151</sup>



Fig. 32. Bailarines en *Le Pas d'acier*. Estilismo: Larionov y Goncharova, vestuario: Yakulov.

## BIBLIOGRAFÍA

AA. VV.: *Los Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Decó*. Salamanca, 2011.

AA. VV.: *Espacios escénicos: El lugar de la representación en la historia del teatro occidental*. Sevilla, 2004.

AA. VV.: *La danza de los colores: en torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid, 2009.

AA. VV.: *The theatre of the Bauhaus*. Estados Unidos, 1961.

AA. VV.: *Vaslav Nijinsky: dios de la danza*. Valencia, 2002.

AA. VV.: *Arte del siglo XX*. Köln, 2005.

ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, 2004.

BALANCHINE, George. MASON, Francis: *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid, 1988.

BELL, Robert: *Ballets Russes. The Art of Costume*. Australia, 2010.

BENET, Rafael: *El Futurismo comparado con el movimiento Dadá*. Barcelona, 1949.

BLAKE, Yvonne: *El Vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid, 2009.

BOZAL, Valeriano: *El arte del siglo XX*. Madrid, 2013.

BROOK, Peter: *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, 1993.

151 *Ibidem*. p. 157.

BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Madrid, 1991.

BUCCI, Mario: Joan Miró: *Grandes Maestros del siglo XX*. Barcelona, 1970.

CARPENTIER, Alejo: *Obras completas de Alejo Carpentier IX*. México, 1986.

CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso*. Madrid, 1982.

CIRLOT, Lourdes: *Primeras Vanguardias*. Barcelona, 1993.

DAVIS, Tony: *Escenógrafos: artes escénicas*. Madrid, 2002.

DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *El teatro como espacio*. Barcelona, 2009.

DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 1966.

DENVIR, Bernard: *El fauvismo y el expresionismo*. Barcelona, 1975.

DIEHL, Gastón: *André Derain*. Madrid, 1965.

DUPIN, Jaques: *Miró*. Barcelona, 2009.

FAR, Isabella: *I Maestre del Colore: Giorgio de Chirico*. Italia, 1966.

FER, Briony; BATCHELOR, David, WOOD, Paul: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: El arte de entre-guerras (1914-1945)*. Madrid, 1993.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio: *Siglo XX (1900-1945)*. Barcelona, 1991.

GARAFOLA, Lynn: *Legacies of twenty-centuries dance*. Estados Unidos, 2005.

GARCÍA DE CARPI, Lucía: *Las claves del Arte Surrealista: cómo interpretarlo*. Barcelona, 1990.

GÓMEZ MOLINA, Juan José. CABEZAS, Lino. COPÓN, Miguel. RUIZ, Catalina.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis, PERRY, Gil: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*. Madrid, 1993.

HELLÍN RUBIO, Inés: *La danza española y la narrativa escénica*. Madrid, 2016.

KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris: Vida y Pintura*. Madrid, 1971.

KOJA, Stephan: *Georges Rouault*. Madrid, 1995.

LENIASHIN, Vladimir, DE LA TORRE PRADOS, Francisco: *La época de Diághilev en el arte ruso de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de la colección del Museo Ruso*. Málaga, 2016.

LIFAR, Serge: *La danza*. Barcelona, 1968.

LODDER, Christina: *El Constructivismo Ruso*. Madrid, 1988.

OLIVAR, César, TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, 1999.

PAZ CANALEJO, Juan: *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid, 2006.

PRESS, Stephen D.: *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*. Estados Unidos, 2006.

PRIETO LÓPEZ, Juan Ignacio: *Teatro total: Arquitectura y utopía en el período de entreguerras*. Argentina, 2015.

PUIGSERVER, Fàbia: *Hombre de teatro*. Madrid, 1993.

MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, 1995.

MILLERSON, Gerald: *Escenografía básica*. Madrid, 1987.

MUNARI, Carlo. *Arte del mundo moderno*. Barcelona, 1977.

MURGA CASTRO, Idoia: *Arte y Artistas. Escenografía de la Danza en la Edad de Plata (1919-1936)*. Madrid, 2009.

- *Pintura en danza: Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, 2012.

NASH, J.M.: *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*. Barcelona, 1975.

RUESGA, Juan: *Escenografías*. Sevilla, 2008.

SAYER, Derek: *Prague, capital of the twentieth century: a surrealist history*. New Jersey, 2013

SALAZAR, Adolfo: *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. México, 1950.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, 2004.

SCHLEMMER, Oskar: *Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet: cartas y diarios*. Barcelona, 1987.

TSVIETÁIEVA, Marina: *Natalia Goncharova: Retrato de una pintora*. Praga, 1929.

VALSECHI, Marco, CARRÀ, Massimo: *La obra pictórica completa de Braque: de la descomposición cubista a la recuperación del objeto 1908-1929*. Barcelona, 1976.

WALTER, Ingo F.: *El genio del siglo*. Alemania, 1989.

WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso*. Colonia, 1998.

ZUGASTI, Ana: *La representación de la representación*. Madrid, 2007.

## FUENTES DIGITALES

FERNÁNDEZ, Diana: "Le Bal". *De chirico y Balanchine*. Vestuario Escénico. 23 de octubre del 2013. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/10/23/le-bal-de-chirico-y-balanchine/> (Consultado el 02/06/2018).

SARRIUGATE GÓMEZ, Íñigo: El Futurismo Esotérico de Giacomo Balla. Universidad del País Vasco. 22 de abril del 200. <http://www.redalyc.org/html/653/65323979013/> (Consultado el 21.04.2018).

<http://braque.guggenheim-bilbao.eus/fr/obras/ballets.html> (Consultado el 27.03.18).

<https://www.centre Pompidou.fr/cpv/resource/cgzRLM/rpEkoB> (Consultado el 28.03.18).

<http://www.museecarteajouer.com/quand-derain-fait-danser-les-cartes/> (Consultado el 03.04.18).

<https://vimeo.com/30280715> (Consultado el 05.04.18).

[http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_culturales/el\\_sombrero\\_de\\_tres\\_picos\\_2.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_culturales/el_sombrero_de_tres_picos_2.html) (Consultado el 05.05.2018).

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-exposicion-ballets-rusos-diaghilev/1246959/> (Consultado el 12.05.2018).

<https://theredlist.com/> (Consultado el 13.06.2018).

<http://www.museecarteajouer.com/quand-derain-fait-danser-les-cartes/> (Consultado el 05.07.2018).



# SÍFILIS



Curación  
absoluta y radical  
en el  
**Sanatorio para sifilíticos**  
**Calle Mayor de la Bonanova. 74.**

Para mas informes al D<sup>r</sup> Abreu, calle Vergara, 10. Barcelona

ó en el mismo establecimiento

al Administrador S<sup>r</sup> Rumiá

J. THOMAS — BARCELONA

Cartel para sanatorio sifilítico. Ramon Casas.

# El VIH/SIDA bajo la mirada en el Arte

Rubén Mariscal

**Resumen:** A la irrupción VIH/SIDA le sucedieron una serie de rechazos y prejuicios hacia los sectores marginados y débiles de la sociedad, sectores que, a través de su concienciación, desarrollarían toda una práctica activista para dar visibilidad a la enfermedad y sus afectados, para romper el silencio. Así, el arte se hace eco de la gravedad del asunto y a través del cuerpo y el concepto, proponen al VIH/SIDA como un nuevo protagonista al que analizar. España, tomando como modelo lo acontecido en EEUU, abrirá en este terreno un nuevo e interesante campo aún por abonar.

**Palabras clave:** Enfermedad, VIH, Sida en el arte, Pepe Espaliú, arte en el s. XX.

**Abstract:** The irruption of HIV / AIDS was followed by a series of rejections and prejudices towards the marginalized and weak sectors of society, sectors that, through their awareness, would develop an activist practice to give visibility to the disease and its affected, to break the silence. Thus, art echoes the seriousness of the issue and through the body and the concept, they propose HIV / AIDS as a new protagonist to analyze. Spain, taking as a model what happened in the US, will open in this field a new and interesting field yet to be paid.

**Keywords:** Disease, HIV, AIDS in art, Pepe Espaliú, art in the s.XX.

## 1. LA ENFERMEDAD COMO REFLEJO DE LA MORAL SOCIAL:

A cualquier enfermedad se le atribuyen los temores más profundos y despiertan reacciones de terror totalmente pasadas de moda, pues basta temerla para que se convierta en moralmente contagiosa<sup>1</sup>. Dichos temores son expresados a través de metáforas y serán, por ende, expresadas en literatura y artes plásticas. Y es que no hay más que acudir a las excepciones que nos ofrece la RAE sobre la misma como “pasión dañosa o alteración en lo moral o espiritual”, así como “anormalidad dañosa en el funcionamiento de una institución, colectividad, etc.” para mostrar lo que la sociedad entiende por peligro. Enfermedad es, a su vez, sinónimo de mal, de perturbación y ruina; de enfermo, caído o virulento<sup>2</sup>. El VIH/SIDA participa de todos estos conceptos, una enfermedad que afecta en la contemporaneidad y que tomará elementos iconográficos de otras tantas y graves enfermedades como la sífilis, la tuberculosis o el cáncer.

La sociedad es capaz de asociar una determinada clase social con la enfermedad. Así, por ejemplo, solía concebirse la tuberculosis como una enfermedad de la pobreza, de cuerpos flacos, habitaciones frías, mala higiene y vestimentas ralas. En cambio, el cáncer, es una enfermedad de clase media que se asocia con la opulencia, con el exceso; en los países ricos es donde más cáncer hay<sup>3</sup>.

Ambas tienen en común el que se piensen o se pensaran como enfermedades de la pasión. Con la tuberculosis se convierte en imagen o variante del amor y afectaba a quien pecara de temerario o sensual. Por el contrario, muchos ven en el cáncer una insuficiencia de pasión, la pasión reprimida<sup>4</sup>. La atracción sexual que un tuberculoso despertaba se debe a su propio aspecto, símbolo de una vulnerabilidad atractiva, de una sensibilidad superior, que se convierten en ideal de la mujer.

La tuberculosis, por ejemplo, en su variante pulmonar, tisis, estuvo representada hasta mediados del XX por la mujer hermosa, refinada a la vez que indigna, lujuriosa y extraviada. Así, cabe citar en literatura a Margarita Gautier en *La Dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas hijo. Refinada, culta y de bellas facciones, como también lo era Violetta Valéry, protagonista de *La traviatta* (1852) de Giuseppe Verdi<sup>5</sup>.

El panorama literario de la España de inicios del XX no se ve exento del tratamiento de tal temática. Ramón del Valle-Inclán, escribió en 1902 *Sonata de otoño* en torno a la mujer enferma de tuberculosis, Concha, cuya vulnerabilidad era motivo de una fuerte atracción sexual: “...como es tan bella, no quisiera verla nunca curada” marqués de Bradomín, *Sonata de Otoño*<sup>6</sup>.

Esta apariencia enferma se tornará a un misticismo que eleva a la afectada a la categoría de diosa, de santa, por la blancura de su tez e incluso por su vestuario. Se eleva así a una belleza etérea y espiritual a la vez que inquietante, configurándose una imagen que será plasmada en tiempos de los prerrafaelistas, como *La Anunciación* (1850) de Dante Gabriel Rossetti [Fig. 1]. Imagen de su tiempo, la dama se



FIG. 1.

1 SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Madrid, 1996, p. 13.

2 AA.VV.: *El arte látex. Reflexiones, imágenes y sida*. Valencia, 2006, p. 15.

3 SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas...*, op. cit., p. 21.

4 *Ibidem*, pp. 27-29.

5 AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., p. 15.

6 VALLE-INVLÁN, Ramón María del: *Sonatas: memorias del marqués de Bradomín*, Madrid, 1968 consultado de AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., p. 168.

representa tanto espiritual como sexual, pues aunque abrumada y decaída, en sus ojos aún puede apreciarse destellos de deseo.

Frente a todo este halo romántico, los reaccionarios mostrarán la enfermedad en tintes dramáticos. Clarín publicó en *Cuentos morales* (1896) el *Dúo de la Tos*, cuyos amantes se conocen ya afectados y en donde la enfermedad irrumpre para impedir el amor de ambos. El mismo Clarín ironizó sobre la explosión social asociada a la mujer enferma, sugiriendo que el amor febril de dos enfermos correspondería a la compasión cristiana.

Y la tragedia pronto se plasma en las artes plásticas. El noruego Edvard Munch, de forma temprana, configura obras en esta línea fruto de su drama personal, pues perdió a su madre y hermana por culpa de esta horrible enfermedad. *La niña enferma* (1885-86) [Fig. 2] o *Junto al lecho de muerte* (1895) [Fig. 3] muestran el patetismo de los cuerpos enfermos como metáforas de la misma muerte<sup>7</sup>.



FIG. 2.



FIG. 3.

La sífilis, otra de las enfermedades que afectaron los siglos XIX y XX, ofreció por el contrario interpretaciones diferentes. Se presentó en sociedad con posibilidad moralizadora al ser una fuente de transmisión sexual, al igual que el sida, aunque a diferencia de éste último, la sífilis también se sensibilizó al contagiar a numerosos intelectuales de la época. En la novela de Joris-Karl Huysmann, *À Rebours* (1899), ofrece la descripción de una figura fantasmagórica en representación de la enfermedad que supo plasmar con maestría el pintor Arnold Bröcklin en su obra titulada *La Peste* (1898) [Fig. 4]. No obstante, la mujer seguirá siendo la imagen de lo terrible. William Blake, en sus poesías *Silenciosa noche de silencio* habla del “placer honesto que se destruye por las seducciones de una ramera”.

Al igual que con el sida, la sociedad llevó a cabo una lucha preventiva contra la sífilis, viéndose la misma como causa de la prostitución y convirtiéndose en compañera de la misma a la hora de carteles, pinturas y literatura. Y con respecto a la primera de las manifestaciones, Darío de Carmona (h. 1937) configuró un cartel durante la Guerra Civil española donde se equipara a la mujer con las balas enemigas [Fig. 5]; o el realizado por Ramon Casas (1900), destinado a un sanatorio sifílico [Fig. 6], en el que rápidamente el espectador es consciente de la languidez y debilidad de la afectada. De nuevo, la enfermedad se propone como propia de la mujer dispersa y de caprichos



FIG. 4.

7 *Ibidem*, pp. 17-19.

destructivos, aunque igualmente ofrece un juicio moral, pues, a diferencia del cáncer, se propone más indigno y fruto de una persona de vicios<sup>8</sup>.



FIG. 5.



FIG. 6.

Y es que, este aprovechamiento de la guerra para movilizar ideológicamente las masas ha convertido la idea de la guerra como metáfora para todo tipo de campañas curativas cuyos fines se plasman en una derrota de un “enemigo”. El utilizar la guerra como metáfora no consiste en que se le preste mayor atención, proporcionando ayudas y dedicación a la investigación, sino que sirve para describir a la enfermedad como un enemigo, al “otro”. Las metáforas militares sirven para estigmatizar ciertas enfermedades y, por ende, a quienes están enfermos<sup>9</sup>.

Dadas las metáforas que han hecho del cáncer una enfermedad del mal y de la tuberculosis, la sexual, en el caso del sida, culpabilidad y vergüenza van unidas de la mano. La transmisión sexual de la misma se presenta como una calamidad que uno mismo ha buscado, y por tanto, está siendo castigado por su sexualidad activa. No obstante, y al contrario que como ocurre con la tuberculosis, el sida es una muerte dura, o así se cree<sup>10</sup>.

El Virus de la Inmunodeficiencia humana, al igual que la lepra con las marcas que produce en el rostro, o la sífilis, produce signos de mutación progresiva que saca a relucir la organicidad del cuerpo<sup>11</sup>. Es por ello que la “peste” se convierte en la metáfora más utilizada para el Sida y por ello, ha banalizado al cáncer. De igual modo que ésta, el sida nace en el “continente negro”, y más tarde se difundió a Haití, luego a Estados Unidos y Europa,... Se lo tiene como una enfermedad más del tercer mundo. Además, al igual que la peste,

8 AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., p. 21.

9 SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas...*, op. cit., pp. 97-99.

10 *Ibidem*, pp. 211-212.

11 *Ibid.*, p. 126.

fue considerada como juicio a la sociedad<sup>12</sup>.

Lejos de promover medidas preventivas, el sida puede ser utilizado como un fin más complejo en esa comparación con lo extranjero. Las ideologías políticas tienen intereses creados en promover el miedo, la sensación de una inminente invasión por extranjeros – y para ello las enfermedades son útiles al introducir el miedo a lo extranjero. Y si puede ser utilizado contra la entrada de inmigrantes, también puede ser utilizado como excusa, por parte de los sectores más conservadores, para producir el odio al sector homosexual<sup>13</sup>.

Del sida todos tenemos claro su fuente de trasmisión, alzándose así como una enfermedad no casual que ataca, sobre todo, al individuo marginal: homosexuales y drogadictos, al menos en sus primeros momentos. Tras esta sentencia, la infección a jóvenes parejas heterosexuales será vista como perversidad.

En suma, la enfermedad que nos concierne toma elementos iconográficos de aquellas que en etapas anteriores se asociaron a la marginalidad, a comportamientos fuera de la moralidad imperante, a la pasión o libertinaje, al dolor físico, a la pobreza, la vergüenza y culpabilidad, etc. y al igual que éstas, el Sida crea dos epidemias: la realidad externa o reacción social, y la estructura de pensamiento individual o miedo a la infección<sup>14</sup>. El primero es consecuencia del último, pues conduce a la ignorancia y a las prácticas violentas en búsqueda de un verdugo. Así, la enfermedad mortal por excelencia es aquella que roza del modo más escandaloso los límites de la ética. En la historia, la lepra se unió a la pobreza; la peste con la higiene; la sífilis con la promiscuidad de los hombres; la tuberculosis con las mujeres, etc.<sup>15</sup>.

Las enfermedades actúan como evidenciadoras de una época, pero no desde el punto de vista estadístico de la mortalidad, sino por ser generadoras de una conciencia de la debilidad humana.

## 2. EN BUSCA DE LOS CULPABLES DE LA PANDEMIA:

Desde el punto de vista biológico, el SIDA se define pronto: se trata de un síndrome de inmunodeficiencia adquirida que resulta de la acción de un retrovirus denominado VIH sobre los linfocitos T CD4, acción que acaba por destrozar las posibilidades de defensa del organismo frente a múltiples enfermedades oportunistas. Sin embargo, cuando se pasa a analizar qué es lo que realmente significa SIDA en nuestra sociedad, nos damos cuenta que inmediatamente representa mucho más de lo que se acaba de decir. De hecho, probablemente el SIDA sea, de entre las enfermedades que nos rodean, una de las que se encuentran más cargadas de significados<sup>16</sup>.

Por más que algunos se empeñen y hayan empleado con todas sus fuerzas a lo largo de la corte historia del SIDA en señalar con el dedo a unos pocos como víctimas elegidas por esta enfermedad, esta idea no deja de ser una visión malintencionada en la mayoría de los casos.

La importancia de la orientación sexual como un factor causante de la enfermedad fue puesta de manifiesto en la categorización del enfermo de SIDA durante los primeros meses de 1982, al incluir la

12 *Ibid.*, p. 135.

13 *Ibid.*, p. 144.

14 ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José M. G.: *De Amor y Rabia. Acerca del Arte y el Sida*. Valencia, 1993, p. 93-94.

15 SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas...*, op. cit., p. 11.

16 AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., p. 159.

dolencia dentro de una GRIDS (Síndrome de la Inmunodeficiencia relacionado con la homosexualidad)<sup>17</sup>. Esto marcó de manera contundente la construcción ideológica del SIDA, más aún cuando recordamos que el SIDA fue conocida como la *peste gay* durante sus primeros momentos de aparición, y algo más tarde, se habló del síndrome de las tres H: homosexuales, heroinómanos y haitianos. Ni que decir tiene que este tipo de nomenclaturas provenían de sectores fácilmente identificables de la sociedad no precisamente caracterizados por su caridad cristianas, que hablaron del SIDA como de un castigo divino a seres humanos de costumbres y hábitos perversos, viciosos y antinaturales<sup>18</sup>.

Aún hoy, pese a que la información sobre la enfermedad es abundante, la idea de que el SIDA es una enfermedad de “maricones” y “gente de mal vivir” está arraigada en la sociedad.

En 1983, se empieza a considerar la transmisión heterosexual debido a que dos mujeres, cuyas parejas tenían SIDA, contrajeron la enfermedad. Las falsas creencias de que las mujeres no corrían riesgo de contraer el VIH/SIDA – caracterizándola como una enfermedad que sólo afectaba a hombres homosexuales – desvió la atención de los problemas de la población femenina en las primeras fases de la epidemia. Hoy en día las mujeres representan la mitad de la población infectada con el VIH, y la principal fuente de contagio de dichas infecciones es la vía heterosexual<sup>19</sup>.

La historia del SIDA ha puesto de manifiesto que el papel que se le ha otorgado a la mujer dentro de la misma se encuentra bajo el estigma de “vectoras” de la enfermedad, es decir, como posibles portadoras del virus “a otros” – hijos o pareja sexual –, tendencia que todavía hoy sigue vigente. No han sido contempladas más allá de su rol reproductivo como sujetos con una sexualidad que transciende al mandato histórico de la reproducción biológica. Este hecho se ve demostrado en las estrategias de prevención que fueron diseñadas en este sentido, las cuales proponían inculcar la abstinencia sexual, el retraso de la iniciación sexual, la reducción de compañeros/as sexuales, el uso de preservativos o la práctica de la monogamia<sup>20</sup>.

Aunque las mujeres, como los hombres, son vulnerables a la infección por VIH, el contexto de la desigualdad de género coloca a aquellas en mayor riesgo de ser infectadas y afectadas por el SIDA. Pues aunque la fisiología influye en el mayor riesgo de las mujeres respecto de la transmisión por VIH, es la falta de poder de mujeres y niñas en lo que a sus cuerpos y a su vida sexual se refiere, apoyada y reforzada por la desigualdad social, lo que las convierte en un grupo más vulnerable al SIDA en comparación con los hombres. Al mismo tiempo, si las mujeres como grupo son más vulnerables al SIDA que los varones, la vulnerabilidad entre las mismas mujeres es aún más fragmentada por una combinación de factores tales como raza, clase, edad, etnicidad, localización urbana/rural, orientación sexual, religión y cultura<sup>21</sup>.

Las mujeres, además, son castigadas socialmente desde el punto de vista económico. La dificultad de acceso a la educación añadido a los problemas de desempleo y bajos sueldos, perpetúan en muchos países que las mujeres se vean obligadas a ejercer la prostitución como única vía de supervivencia. Es por ello que son

17 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Madrid, 2010, p. 47.

18 AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., p. 159.

19 DENENBERG, Risa. “Qué significan las cifras” en *La mujer, el SIDA y el activismo*, Cambridge, 1999, p. 1.

20 LLAMAS, Ricardo: *Construyendo identidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*. Madrid, 1995, p. 19.

21 GÓMEZ, Adriana: “Gender an the HIV/AIDS Pandemic” *Women’s Health Journal*. 2, diciembre 2002.

muchas las tentativas encaminadas a asociar el SIDA “con el comportamiento “desviado” de ciertos grupos de mujeres, como por ejemplo, las prostitutas, las consumidoras de determinadas drogas, o las inmigrantes del África negra (...) Por una parte, se representa a las mujeres como simples receptoras pasivas, objetos sexuales “inocentes” (...) y por otra, se insiste en la imagen de la mujer que infecta”<sup>22</sup>

Así actualmente “el SIDA asume ciertas características muy definidas: su rostro es cada vez más femenino, más joven y más pobre”<sup>23</sup>. Desde el punto de vista biológico la evidencia de las investigaciones sugiere que el riesgo que corren las mujeres de infectarse con VIH a causa del sexo sin protección es por lo menos dos veces mayor que en el caso de los varones<sup>24</sup>.

Otro caso de “pasotismo” institucional es la prostitución. A pesar de que existen algunas campañas específicas para este colectivo lo cierto es que desgraciadamente todavía hay heterosexuales que se sienten inmunes al virus y consideran que no existe peligro de contagio en este tipo de prácticas. Cindy Patton critica duramente la investigación sobre prostitución y SIDA, haciendo hincapié en que no se trata de una cuestión terminológica que sustituya “prostituta” por “trabajadora sexual” sino que “la contabilidad y la buena salud capitalista sigue dependiendo de la separación entre la esfera doméstica (femenina y sexualizada) y la pública (masculina, sexualmente neutral y universalizada). Esta separación haría impensable de forma frontal el intercambio sexual fuera de la esfera de la vida privada, y a lo sumo se definiría, estricta y rigurosamente, como un intercambio comercial; obviando e ignorando, desde nuestras visiones eurocéntricas, que en otras culturas y en otros contextos pueden tener otros significados”<sup>25</sup>

En cuanto a la búsqueda de sus orígenes<sup>26</sup>, las primeras hipótesis veían en África el foco de infección, dado el sufrimiento de las peores consecuencias del SIDA y su historia vapuleada por la hegemonía blanca. La teoría se basaba en registrar en el continente la mayor variedad de tipos de VIH. No obstante, y como podía esperarse, muchos africanos consideraron esta teoría como una calumnia hacia “el continente negro” subrayando que la enfermedad se detectó, por primera vez, en varones homosexuales blancos americanos. Edward Mbidde, un destacado investigador ugandés sobre SIDA, asegura de un modo terminante que “no es cuestión de fanatismo el afirmar que el virus tuvo su origen en África”<sup>27</sup>. A pesar de todo, la forma y los modos en los que se ha venido difundiendo esta teoría puede resultar racista.

En la actualidad, los datos epidemiológicos hablan por sí solos. El SIDA afecta mucho más a heterosexuales que a heroinómanos y homosexuales. El sida se traspasa a través de los fluidos y son, precisamente los heterosexuales, los que se están mostrando con una menor sensatez de prevención.

22 AA. VV.: *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid, 2005, pp. 56.

23 GÓMEZ, Adriana. “La feminización de una pandemia: el VIH/SIDA y sus implicaciones de género” en *Sociología de la sexualidad*. Madrid, 2003, p.162.

24 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 95.

25 AA. VV.: *El eje del mal es heterosexual...*, op. cit., p. 56.

26 Pese a la gran cantidad de hipótesis generadas en torno a la aparición del VIH/SIDA – tales como su origen en primates africanos y que sería traspasado a humanos mediante contacto sexual, o bien como un arma biológica o de laboratorio – no hemos considerado oportuno la inclusión de éstas en un proyecto que pretende indagar en cuestiones sociales e histórico-artísticos. Para saber más, consulte la tesis de Rut Martí: MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit.

27 SCHOOFS, Mark. “Parte 4. El virus: pasado y futuro” en *SIDA, la agonía de África*. Madrid, 2006, p. 2.

### 3. LA ESTETIZACIÓN DE LA ENFERMEDAD:

El acercamiento del arte no solo supone un acercamiento a la epidemia, sino que además suponen un intento de insertarse en lo social, informando sobre el virus e intentando modificar la concepción de la ciudadanía hacia sus portadores. Podría decirse que los artistas que plasman tal problemática en sus obras ya no sienten, en palabras de Miguel Hernández-Navarro, la necesidad de crear mundos, sino que juegan con la pasión por la realidad y se alejan del idealismo artístico. Ahora atienden al objeto ya creado sobre lo que es necesario actuar, intervenir y observar<sup>28</sup>. Los artistas de la contemporaneidad empezarán a decantarse por los aspectos multidisciplinares que ponen en evidencia la relación del arte con la política, la sociología, la antropología o la economía a través de la reflexión en torno a cuestiones identitarias, políticas y sociales.

Desde las primeras etapas de la epidemia, el arte se ha utilizado de manera individual y pública para iluminar la realidad del VIH y el impacto del mismo para despojarlo así de toda la mitificación que desde entonces venía desarrollando en torno a sí mismo.

La epidemia ha provocado una amplia variedad de respuestas en la cultura y en la sociedad. Los conceptos de enfermedad y muerte, dolor y pérdida, esperanza y desesperación son particularmente relevantes para las artes plásticas que abordan este tema. El arte sobre el VIH/SIDA intenta reflexionar sobre la posición que el SIDA tiene en el mundo contemporáneo y sobre los modos que se han buscado para reaccionar individual o colectivamente ante una situación de urgencia social como la que la epidemia ha generado. Es por esto por lo que el mundo del arte se ha convertido en una de las plataformas más eficaces a través de la cuál potenciar posiciones críticas ante una epidemia que hoy afecta a millones de personas. Las connotaciones políticas de las obras sobre el VIH/SIDA son incuestionables, pero si algo las define más allá de su carácter político es su posición activista<sup>29</sup>.

El cuerpo se convierte como agente primario de las relaciones entre el “yo” y el “otro”. Para Ricardo Llamas, esta representación del cuerpo responde a una preocupación por contar alguna de las mil historias que en torno suyo se tejen, para señalar sus heridas, como supuso Joseph Beuys<sup>30</sup>. Se pone énfasis en la materialidad del cuerpo para problematizarlo y cuestionar las reacciones más conservadoras hacia el VIH, aquellas que lo veían como un castigo divino. Además, reflexiona sin escrúpulos sobre las prácticas y usos sexuales que reprobaban los sectores más retrógrados de la sociedad.

Si en los años 60 y 70 un grupo de artistas habían puesto a prueba el cuerpo como instrumento, en los 80 y 90 será utilizado como respuesta un uso “político” de la representación del cuerpo, dada la demonización de las personas que se consideraban indeseables (homosexuales, toxicómanos, negros, hispanos, prostitutas). El cuerpo deja de ser algo meramente físico para extrapolarse a la esfera moral, cuestionándose con él las relaciones de poder y los valores a modificar.

Tampoco se tratará al cuerpo de manera gloriosa o exaltadora, sino que ahora se ahonda en su caducidad, en lo efímero del sujeto. No se puede olvidar que el cuerpo es un recordatorio físico de la enfermedad, de la realidad material y acercamiento a la muerte. El SIDA produce claras marcas corporales y vivimos en una cultura en donde la juventud y la belleza están impuestas como perpetuas. La representación de esta

28 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”. *Revista de Occidente*. 297, 2006, p.9.

29 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo....*, op. cit., pp. 129-131.

30 LLAMAS, Ricardo. “En busca de una perdición”, en *Sujeciones*. Valencia, 1998, p. 27.

descomposición, de estas lesiones se ha convertido en un símbolo del SIDA<sup>31</sup>.

El sida proyecta rápidamente una historia visual sobre el cuerpo masculino. La idea de que el cuerpo en el enfermo de SIDA coexiste el deseo y la muerte no siempre es cierta. El cuerpo de un hombre joven enfermo sigue siendo el de un hombre joven. Este tipo de retrato no está definido totalmente por esa condición.

Otro aspecto a tener en cuenta es la representación de la homosexualidad. A principio de los 80, dicha condición sexo-afectiva había conquistado el derecho a decir “yo”, pero con la aparición del SIDA el espacio conseguido quedó duramente limitado ante la oleada de homofobia que convertía a la comunidad gay en un grupo de riesgo<sup>32</sup>. Los artistas que criticaron dicha asociación SIDA-homosexualidad, lo hicieron desde tal perspectiva que marcaron la época continua. El cuerpo gay no se definía a sí mismo únicamente a través de su deseo, sino que se abordarían diferentes cuestiones para reafirmar su identidad, adaptarse y reinventarse.

La vigencia de este discurso sigue considerándose nuestros días fundamental para construir una iconografía del VIH/SIDA desligada de los planteamientos morbosos que, en ocasiones, construyen y difunden los *mass media*. Este tipo de imágenes que fomentaban un sentido desvirtuado de la enfermedad, y que resultaban además poco informativas, fue sustituido por parte de grupos activistas, exposiciones, carteles, graffitis y pintadas hacia una imagen metafórica de dolor y rabia a través de imágenes que por desgracia, resultaban incómodas para muchos sectores sociales. Partiendo de las primeras, se potenciaban las marcas físicas: “El SIDA plantea cuestiones que problematizan el campo visual y las formas de representación en general. Por ejemplo, el virus invisible, cuya relación con las marcas visibles del cuerpo es inevitablemente compleja; la prueba de la visibilidad a la que se somete a las personas con SIDA, en la que se busca en el aspecto externo señales de supuesta esencia interna; y por último, el problema de la representación de los infectados evitando la intrusión o el voyeurismo, sin colaborar con una imagen que se considera la imagen fotográfica y el texto impreso como medios valiosos de disciplina y castigo”<sup>33</sup>

Como resultado del citado rechazo, la censura hizo su aparición de la mano de comentarios homófonos y reaccionarios. Como degradante ejemplo las declaraciones que *Vanity Fair* publicó del artista norteamericano Mark Kostabi: “esos comisarios de museos, la mayor parte de ellos homosexuales, que han controlado el mundo del arte durante la década de los ochenta se están ahora muriendo de SIDA. Aunque esto me parece triste, sé que será para bien, porque los homosexuales no están participando activamente en la perpetuación de la vida humana”<sup>34</sup>

Más adelante, con los avances científicos, se producirá un cambio de expresión desde la desesperación y rabia a una actitud de desafío, de supervivencia con la enfermedad.

De las primeras exposiciones que programaron instituciones de prestigio dentro del mundo artísticas fueron las muestras fotográficas de Nicholas Nixon y Rosalin Salomon. En 1988 el Museo de Arte Moderno de Nueva York expuso la obra fotográfica de Nixon bajo el título “*Retratos de gente con SIDA*” [Figs. 7-8] y la Grey Art Gallery programó “*Retratos en la era del SIDA*” de Rosalin Salomon [Figs. 9-10]. Ambos presentaban a personas con SIDA, incidiendo en las marcas de la enfermedad<sup>35</sup>.

31 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 132-133.

32 *Ibidem*, pp. 134.

33 SMITH, Paul J. “La representación del SIDA en el Estado Español en CARDIN, Alberto y NAVÉ, Eduardo: *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianas y gays en el Estado español*. Barcelona, 1997 p. 304.

34 KOSTABI, Mark. *Revista Vanity Fair*. Junio 1989.

35 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 137.



FIG. 7.



FIG. 8.



FIG. 9.



FIG. 10.

“Para todos aquellos que hayan prestado atención a los modos de representación del SIDA en los medios de comunicación, puede que les parezca que nada de esto importa, porque lo que vemos en las fotografías de Nixon es principalmente la reiteración de lo que ya ha sido dicho o mostrado de la gente

con SIDA: que han sido destrozados, desfigurados, debilitados por el síndrome; que están normalmente solos, desesperados pero resignados a su muerte “inevitable”<sup>36</sup>

La exposición de Nixon despertó la polémica incluso por las propias personas infectadas, que se veían retratados como monstruos abandonados a su muerte. Estos personajes se encuentran recluidos en espacios interiores, a veces, en ambientes hospitalarios.

La visión de Salomon es algo más positiva, ya que presenta a los enfermos en espacios públicos y, en ocasiones, no aparecen solos y aislados como los de Nixon. Aunque, apunta Rut Martín, ninguna de las dos propuestas iconográficas son válidas para mostrar una imagen del sida. Al menos la visión de Salomon no es tan apocalíptica<sup>37</sup>.

Entonces, ¿cómo ha de plantearse el VIH en las artes? son muchos los interrogantes que surgen a la hora de plantearse este tema. “¿Debe el arte representar a los enfermos con SIDA directamente, o debe dar la vuelta a su foco exterior, retratar el mundo circundante y que a menudo oprime a las personas con SIDA? ¿si un enfermo de SIDA va a ser representado, cómo deben ser estas representaciones? ¿sí se dirige al mundo exterior de que debe tratar entonces el trabajo? ¿la falta de acción del gobierno? ¿el mundo de la investigación médica? ¿el virus en sí mismo? ¿cómo se pueden abstraer conceptos como homofobia, miedo, cólera o demencia? ¿cómo puede representarse la supervivencia, la resistencia o el ser VIH positivo?”<sup>38</sup>. El arte dará respuestas a todos estos interrogantes, convirtiéndose así en un espejo nada complaciente de la sociedad.

Cierto es que quizá esta manera al mostrar los asuntos cuestionados se debe la convivencia de los artistas con la enfermedad, la cual acabó con un gran número de artistas como Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Keith Haring, Félix González o Pepe Espaliú entre otros: “En su mayor parte, la obra cultural sobre el SIDA ha sido realizada por aquellos que están afectados directamente por la epidemia, artistas que están infectados por el VIH o que han perdido amigos, amantes, familiares o miembros de una comunidad por culpa del SIDA. El arte ha intentado transmitir lo que se siente cuando tratas con la epidemia: estar enfermo, cuidar a los que están enfermos, enfrentarse a la muerte, estar de luto, haber sido ultrajado, ser derrotado. Pero el arte sobre el SIDA también ha intentado combatir directamente la epidemia – enseñando prácticas de sexo seguro, informando a la gente sobre los riesgos, luchando contra la discriminación, exponiendo las mentiras de los gobiernos y de los medios de comunicación y estimulando el enfado y la protesta de los grupos afectados”<sup>39</sup>

Por último, hemos de destacar la gran diversidad dentro de las obras que han tratado el VIH/SIDA. Estas, van “desde el fotorrealismo más periodístico y la frialdad documental, pasando por el relato intimista y personal y la mirada inocente e ingenua, o los efectos debilitadores que tiene sobre el cuerpo la enfermedad, hasta llegar a la denuncia demoledora, la contundencia gráfica y el desparpajo narrativo del acto sexual desbocado, las miradas sobre el SIDA son proteicas y, en muchos casos conscientes de lo efímero de los mensajes propuestos que siguen, al dedillo, los avances de la enfermedad, la carencia de los pacientes, el sistema de caring-buddying, la discriminación racial y sexual producida, los efectos de desinformación...”<sup>40</sup>.

36 CRIMP, Douglas: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid, 2005, p. 139.

37 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 138.

38 BAKER, Rob: The art of AIDS: from stigma to conscience, *Continuum*, New York, 1994, p. 137, citado de MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p.137.

39 CRIMP, Douglas: *Posiciones críticas...*, op. cit., p. 129.

40 ALIAGA, Juan Vicente. “Unidos por la ira. Arte y activismo político sobre el SIDA en Estado Uni-

#### 4. ARTE Y SIDA EN LOS ESTADOS UNIDOS: LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS:

Ronald Reagan no pronunció la palabra SIDA en público hasta el año 1987, seis años después del descubrimiento de la enfermedad. Ni el presidente Reagan ni su administración asignaron suficientes fondos para luchar contra la extensión del VIH. Y pese a ser el primer país en aprobar medicamentos contra la enfermedad, estos eran inasequibles debido a la falta de financiación federal<sup>41</sup>.

Pese a ello, Estados Unidos se convierte en referente claro en cuanto a estrategias reaccionarias a nivel institucional. Los fotógrafos, como ya veíamos en el apartado anterior, serán los primeros en introducir el tema en sus obras para acercarlo a la sociedad, apoyados en la realidad. Así, la fotografía se presenta como la fórmula más afectiva de luchar contra la manera de entender el sida en una primera época de crisis<sup>42</sup>.

La aparición del SIDA transformó considerablemente el mundo del arte en Estados Unidos. Pero las manifestaciones artísticas y el desarrollo del conocimiento sobre el VIH tienen que ser entendidos a través de las acciones que los grupos activistas norteamericanos llevaron a cabo durante la década de entre 1980 y 1990. En Estados Unidos, el panorama artístico durante los años de gobierno del republicano Ronald Reagan estuvieron sometidos por el *sistema commodity* (mercancía absoluta) y por el llamado *museum industry* o, lo que es lo mismo, la industria cultural –mejor que la cultura convertida en industria- situación contestada por algunos artistas del postmodernismo activista. De productor de objetos de arte, el artista pasó a “manipulador” social de signos artísticos y, a su vez, el espectador dejó el papel de pasivo contemplador estético o consumidor del espectáculo artístico, para convertirse en lector activo de mensajes<sup>43</sup>.

De estos grupos activistas, quizás el más destacado sea ACT-UP<sup>44</sup> (coalición para Liberar las Fuerzas contra el SIDA), fundado por el activista Larry Kramer en 1987. Su primera sede fue en Nueva York, en 1988, pero a principios de los noventa había más de cien por todo el mundo. Pretendía acabar, mediante la acción directa, con la crisis que la enfermedad estaba provocando y con los aspectos psico-sociales que conlleva. Con el paso del tiempo, ensanchó su lucha, exigiendo que el lanzamiento de las terapias tuviesen procesos de aprobación más cortos y ha insistido en la financiación de los tratamientos experimentales. Ha impulsado la creación y la puesta en práctica del plan federal de intercambio de agujas, de las distribuciones de condones a nivel local y de un programa serio de educación sexual en las escuelas primarias y secundarias.

En 1996 desgastado por divisiones internas sobre las tácticas, y agotado por la muerte de muchos de sus miembros perdió mucha de la fuerza que tenía en Estados Unidos, sus sedes diversificadas por todo el mundo siguen luchando desde los mismos paradigmas<sup>45</sup>.

En su entorno y en 1988, surge un grupo de artistas que se darán a conocer como Gran Fury. El grupo, se mantuvo activo hasta 1994, manteniendo siempre una autoría colectiva y una puesta en discusión permanentes”, en *Talleres de Escultura*. Valencia, 1993, p.93.

41 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 175.

42 AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., p. 62.

43 GUASH, Anna María: *El arte último del s. XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid, 2000, p.17. 476.

44 Junto a este, también destacan Group Material y Las Guerrilla Girls en la denuncia hacia la falta de implicación política mediante la promoción del debate, las medidas de prevención y atención. El primero, además, también tuvo cierto apego a las artes en la línea de Act-up. AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., pp. 62-63.

45 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 178.

nente. Pretendían utilizar todo tipo de medios y le concedían poca importancia los medios tradicionales: “Después de todo, usamos el arte para decir que el arte no es suficiente. Queremos explotar el poder del mundo del arte si éste nos permite hacer aquello que queremos hacer, allí donde queremos hacerlo”<sup>46</sup>. Convierten así al arte en un arma crítica hacia la ideología de las diferentes instituciones políticas y sociales, una crítica a la construcción social del poder y a las relaciones sociales, sexuales y afectivas establecidas. Uno de sus soportes predilectos para ello fueron las vallas publicitarias<sup>47</sup>.

De sus proyectos más destacados, cabe citar *Let the Record Show...* (1987) [Fig.11], consistente en la intervención de una de las ventanas del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York en el que destaca, además del lema “SILENCIO=MUERTE” junto con el triángulo rosa creado por Keith Haring en luces de neón, seis fotografías tamaño natural de “criminales del SIDA” - utilizando la misma terminología usada por ellos y entre los que aparece el propio presidente – debajo de las cuales insertan unas palabras en cemento: “serán juzgados por la historia”, “Es patriótico hacerse la prueba del SIDA y que de negativo”, “El SIDA es el castigo de Dios a una sociedad que no sigue Sus reglas”, etc. Desde luego, uno de los rasgos fundamentales de la obra es su concepción para ser vista desde el exterior del museo, dirigido tanto al mundo del arte como invadiendo al público para cuestionar la dinámica tradicional<sup>48</sup>.

Junto con esta obra destacan *Besar no mata. La avaricia y la indiferencia sí*, de 1989 [Fig. 13] y en la que se lucha contra la homofobia a través de su colocación en los laterales de las paradas de metro y autobuses en ciudades como San Francisco, Chicago, Nueva York o Washington DC.; así *Sin título* (Bienal de Venecia) [Fig.12], en 1990 donde achaca contra la jerarquía católica. El texto que rodea una foto del Papa Juan Pablo II corresponde a unas declaraciones que realizó el cardenal O’Connor “La verdad no está en los condones o en las agujas limpias. Eso son mentiras... buena moralidad es buena medicina”. En los laterales se incluye un manifiesto atacando a la Iglesia Católica por su oposición a la práctica del sexo seguro “es una mala medicina negar información a

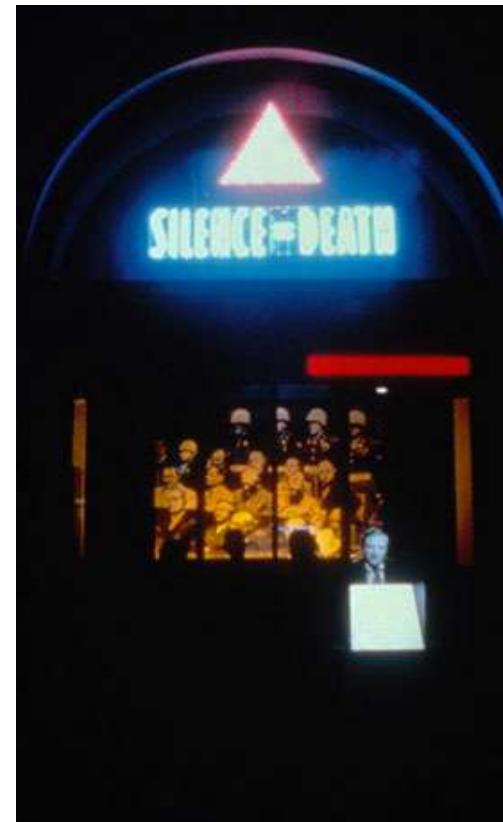


FIG. 11.

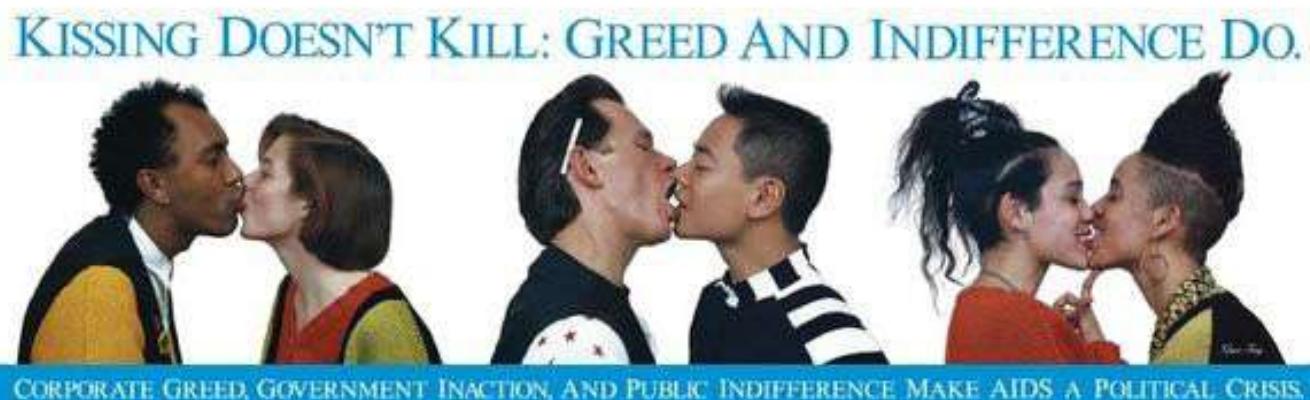


FIG. 13.

46 GRAN FURY: Discourses conversation in Postmodern Art and Culture, *The Mit Press*, New York, 1990, citado de MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo....*, op. cit., pp.205-206.

47 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo....*, op. cit., p. 179.

48 Para saber más, DE DIEGO, Estrella: “Silencio=Muerte”, *Lápiz*, n.º 68, 1990

la gente que pueda ayudar a acabar con la crisis del SIDA. Condones y agujas limpias salvan vidas. El SIDA está causado por un virus y un virus no tiene moral". El director de la sección de artes visuales de la Bienal, censuró la obra y rehusó mostrarla, argumentando que eso no era arte. Otros artistas americanos amenazaron con retirar sus obras y al final, cedieron. Mientras tanto muchos periódicos habían hablado del tema y por lo tanto se habían conseguido los objetivos de llegar a mucha gente<sup>49</sup>.

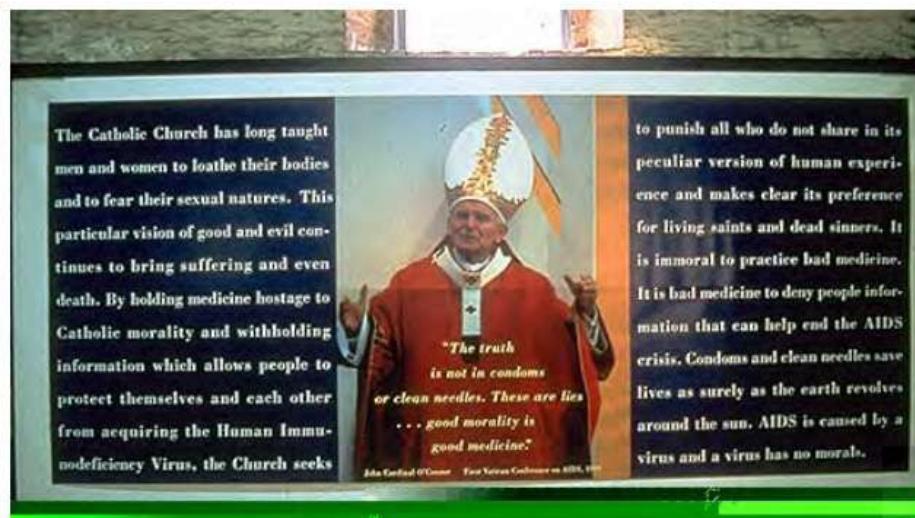


FIG. 12.

De entre los artistas más destacados dentro de este grupo, hemos de hacer especial mención a Robert Gober, David Wojnarowicz, Félix González Torres y Keith Haring:

El segundo de los artistas mencionados, miembro de la primera ola de artistas del East Village de Nueva York, expone su trabajo en la década de los 80. A finales de dicho periodo, y tras haber sido diagnosticado de SIDA, su obra se vuelve política y se involucró en los debates referentes a la investigación científica y el uso de los fondos públicos, la moralidad y la censura en las artes, así como los derechos legales de los artistas. A causa de la enfermedad, el artista fallece con 37 años.

Sus fuentes son tiras cómicas, ciencia ficción, los periódicos y la publicidad. A través de ellas desarrolló un vocabulario particular de símbolos que toman su significado a través de combinaciones que se contraponen en forma irónica y metafórica. Se inspiró en el arte pop y se basó en las imágenes populares norteamericanas para construir relaciones formales abstractas. Su obra *Wáter*, de 1987, así como *Sex Series*, del año siguiente, ejemplifican lo dicho. Si en la primera ahonda en su concepción personal de la vida, fruto de la tristeza que le invadía, en la segunda muestra una sociedad en continuo desbarajuste<sup>50</sup> [Figs. 14-15].

Por su parte, el fotógrafo cubano Félix González Torres se mostró preocupado por temas existenciales, sociales e ideológicos. Además de trabajar dentro del colectivo "Group Material", en donde trató los temas relacionados con la sexualidad y el SIDA, su trabajo individual gira en torno a la relación entre público y privado, entre individualidad y colectividad. Las fechas, los lugares y las imágenes de sus vivencias se funden con los eventos colectivos, algunos de ellos cruciales en la historia americana. Llena las formas aparentemente simples de sus piezas con sus propios pensamientos, emociones y experiencias que se completan en la relación que establecen con el espectador que, a su vez, participa con sus propias vivencias y sensaciones. Sus imágenes y objetos están dotados una gran carga conceptual: "Puede considerarse a González

49 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 180-184.

50 *Ibidem*, pp.188-89.



FIG. 14.



FIG. 15.

Torres como maestro de la humanización intencional de formas manufacturadas, reconvirtiendo todo lo que toca en una forma que resulta significativa para nuestras vidas, sin que disminuya su impacto artístico”<sup>51</sup>

De sus obras más ilustres dentro del panorama en el que nos movemos, traemos a colación *Untitled (The End)*, 1990 [Fig. 16] donde reflexiona sobre las ideas tradicionales del hecho artístico y cómo generalmente se ha constituido como un recurso en manos del poder; así como *Untitled*, 1990 [Fig. 17], quizás su obra más conocida: una cama doble desecha pero llevada a 24 vallas publicitaria. Lo llamativo es una imagen relacionada con el contexto privado en la calle. La sensación que provoca tiene que ver con ese pudor que se establece cuando somos testigos de algo que no nos corresponde ver, más aun cuando se trata de una cama, pues ésta es uno de los lugares que representan la máxima intimidad dentro de la vida privada. La cama es el terreno en el que se materializan o se hacen físicos nuestros afectos, en el que se producen nuestros sueños, el lugar que nos acoge cuando estamos enfermos. Es el territorio físico más parecido a nuestro “ello” psíquico o el espacio en el que somos más libres, entendiendo por libertad la ausencia de normas sociales que condicione nuestro comportamiento. Por otro lado, una cama doble habla también de una relación íntima entre dos personas, sin alusión a género, edad o clase, de manera que transmite que las normas y prejuicios a nivel social no son imperativas dentro del contexto privado.

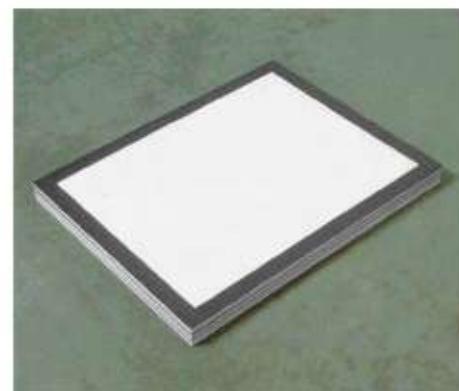


FIG. 16.



FIG. 17.

51 TERRY, Myers. “Crónicas: Félix González Torres”. *Lápiz*, 94, 1993, p. 85.

También se reflexiona a través de las huellas de la almohada, dejando ver a quienes “aún ocupan la cama”, esto es, la muerte. La huella es la metáfora del hueco que queda después de la pérdida de un ser querido. La obra fue realizada al poco tiempo de morir la pareja de Feliz González a causa del SIDA<sup>52</sup>.

Por último, cabe dedicar unas palabras al artista Keith Haring, muerto en 1990 a causa de SIDA, lo cual explica su uso del arte como una herramienta radical de activismo para alterar el sentido público hacia la enfermedad y conseguir así reformas sociales y médicas. A principios de los 80, Haring, formaba parte del “arte del graffiti” del East Village de Nueva York, intentando suprimir los límites de la cultura elitista por formas populares de expresión y llegando a un público más amplio. Utilizó su obra para promover la máxima de prácticas sexuales seguras en la gente joven, un mensaje que impulsó además a través de sus artículos irónicos como camisetas ilustradas y libros cómicos<sup>53</sup>.

Haring hará uso de un lenguaje cuanto menos peculiar, un lenguaje que puede considerarse a medio camino entre la contemporaneidad y lo arcaico, entre lo culto y lo popular [Figs. 18-19]. El dinamismo, el erotismo, lo explícito y el uso de iconos de los 80 convertirán al artista en uno de los creadores más reconocidos a nivel internacional<sup>54</sup>.



FIG. 18.

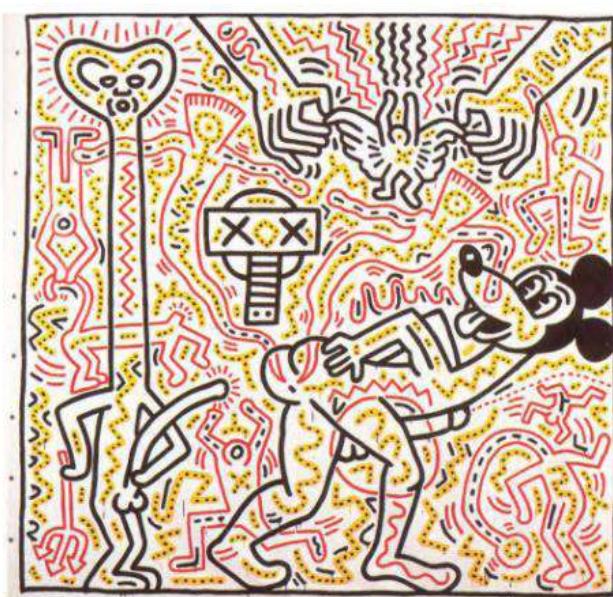


FIG. 19.

52 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 92-95.

53 *Ibidem*, pp. 197-200.

54 Para saber más, <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Keith-Haring-el-combatiente-artista-co-del-Sida/5948> (Consultado el 14-05-2018).

## 5. ARTE Y SIDA EN ESPAÑA: NOTAS HISTÓRICO-ARTÍSTICAS:

El primer caso oficial de SIDA en España se diagnosticó, retrospectivamente, en un homosexual en 1981. Al año siguiente se determinó otro caso homosexual y el primer caso en drogadictos y hemofílicos. La prensa trata por primera vez el tema en 1982 y lo hace desde la perspectiva sensacionalista que reproduce la idea de grupos de riesgo, muy en la línea de las primeras y alarmantes noticias que tuvieron lugar en Estados Unidos en los primeros momentos de la epidemia. A principios de los 80, de manera similar al resto de Europa, no existe una conciencia clara por parte de las instituciones sanitarias de la envergadura de la enfermedad que se ve reafirmada por la idea de que la población heterosexual está desvinculada del problema. A pesar de que el 63% de los casos de SIDA en España durante la época de los 80 corresponde a toxicómanos frente al 17% de contagio homosexual, es este último colectivo el que asume más voz.

En el año 1983 se detectaron los primeros casos de fallecimientos de hemofílicos, pero las autoridades sanitarias les restaron importancia. Tras la detección de más casos, la comunidad científica advirtió sobre la necesidad de tomar medidas y en 1984 se propuso a España la adopción de un programa de prevención similar a la que iban a aplicar otros países europeos, pero las autoridades se negaron: "España no tiene un problema con el sida"<sup>55</sup>. Las consecuencias fueron que 1147 de los 2799 fueron infectados por sangre contaminada entre 1981 y 1987, siendo mayor el índice de contagio entre los años 1983 – 1986, es decir, cuando en el resto de Europa ya se habían empezado a tomar medidas serias en este sentido.

El punto de inflexión para los españoles fue la muerte de Rock Hudson<sup>56</sup> en 1985. La cobertura informativa que se le concedió dio lugar a una gran cantidad de artículos y reportajes que vinieron a reafirmar la concepción de que el SIDA atacaba a determinados sectores de la población. Por otro lado, difundieron una serie de informaciones dudosas y falsos mitos que aumentaron el estigma hacia los enfermos. Todo ello permitió que la enfermedad fuera conocida por la mayoría de la población y, a pesar de ello, se comenzaron a cosechar cifras de enfermos heterosexuales.

A partir del año 1986, algunos colectivos homosexuales empiezan a repartir preservativos gratis en locales de ambiente con la intención de favorecer su uso. "Por un lado, la población general, no sintiéndose afectada por la enfermedad, ni teniendo problemas ni preocupaciones respecto a ella, difícilmente es consciente de las precauciones que deben tomarse respecto al síndrome inmunodeficiente. Por otro lado, la población homosexual, gracias a esa predisposición (elaborada desde un punto de vista estigmatizador) reacciona convirtiéndose en un colectivo ávido de información (...). La gestión del riesgo frente al SIDA por los homosexuales españoles tiene una lógica interna. El objetivo de esa gestión es vivir la homosexualidad sin problemas añadidos a los que ya genera el contexto social"<sup>57</sup>

Habida cuenta de estas notas históricas de la enfermedad en nuestro país, hay que tener en cuenta, en relación al panorama artístico, la gran diversidad de autores y propuestas que se realizaron, unidas con la difusión que concedió el Estado, hablar del panorama artístico español durante las últimas décadas resulta complejo. Por ello, y siguiendo el discurso de Almagro, tomaremos de por aquel entonces aquellos aspectos que

55 <http://www.el-mundo.es/elecciones/temas/sanidad/sanid-04.html> (Consultado el 12-03-2018)

56 Rock Hudson, de nombre real Roy Harold Scherer, Jr. fue un actor de cine estadounidense famoso por sus papeles de galán del cine clásico moderno estadounidense; el fallecimiento de artistas reconocidos supuso uno de los mayores alicientes para tomar conciencia de la gravedad del asunto: MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo....*, op. cit., pp. 265-267.

57 GUASH, Oscar: *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama, 1991, pp. 150-151.

nos sirvan para entender la trayectoria de los artistas insertos en la representación del VIH/SIDA en las artes, rasgos que compartirán, no sólo el círculo sevillano al que se vincularía Espaliú a raíz de su participación en la revista Figura, sino también la mayoría de jóvenes a partir de la entrada de la democracia que comienzan a trabajar<sup>58</sup>.

Desde finales de los setenta hasta entrados los noventa, España vivió un cambio de dirección que produjo el florecimiento de intereses hasta entonces ocultos. Aunque a priori ese giro pudiera parecer vertiginoso y deseoso de parangonarse rápidamente con el resto de países occidentales, lo cierto es que nos topamos que la elaboración de esos caminos responden – en parte – a unas necesidades anteriores al propio cambio y que algunas de las directrices existieron antes de la apertura al mundo. Entonces, se entiende que estas posturas en el ámbito artístico afloran de manera impulsiva y rápida acentuadas por los cambios sociales, políticos y económicos que suponen el cambio de una dictadura a una democracia.

El país, a través de una nueva imagen, se pretende alcanzar la madurez tanto artística como democrática. Esta imagen debía de proyectarse no solo hacia el exterior, sino también hacia el interior para así producirse una autorecibibilidad nacional. En el intento por construir esa nueva imagen de Estado, el ámbito cultural – y concretamente, el artístico – se presenta como el campo idóneo para tal fin. Y en referencia a este último campo, el artístico, se caracterizaría por entonces por la carencia de público capaz de garantizar el mercado y la continuación de modelos anteriores.

Ello dará como resultado la sensación de no pertenencia a ningún lugar, de vértigo, propiciando, en palabras de Almagro, una mezcolanza entre los productos de importación y la recuperación de los fuertes prototipos españoles y castizos que se fundieron con las nuevas experiencias artísticas –como las performance –, llegando tanto a la negación de las propias raíces como una mezcla entre los antecedentes y las tendencias internacionales históricas actuales.

El grupo de artistas sevillanos es quizás uno de los mejores ejemplos de esta mezcla, entre los que se denota una fuerte influencia del Kitsch como rasgo definitorio de sus propuestas, aunque pasaremos a su análisis más adelante<sup>59</sup>.

Por analizar algunos de los rasgos definitorios del panorama artístico de la España de finales de los 80 y principios de los 90, podríamos señalar una convivencia generacional entre distintas posturas distanciadas, no solo generacionales teniendo en cuenta a los exiliados; nuevas generaciones sin cohesión entre ellos y el consecuente intento de unificar posturas bajo una misma apariencia que en nada favoreció la verdadera riqueza del estado español y por último, la falta de instrumentación como consecuencia de la anterior política. Podríamos decir, en grandes rasgos, que hubo una confluencia de líneas extranjeras con españolas. No obstante, esta yuxtaposición es general en el resto del occidente postmoderno. El interés por la situación española despertará el interés del resto del mundo debido, precisamente, a la actitud renovadora.

Cabe señalar, además, que España, que de por sí era una cultura ecléctica, se encuentra con una generación de jóvenes en un momento en el que a la par que soñaba con el parangón europeo, se derrumbaban los grandes ideales, la linealidad histórica e ponía en duda, la fe en el progreso estaba bajo sospecha y la hegemonía de Occidente comenzaba a tambalearse, al menos, en teoría. Ello, como consecuencia, traería la dispersión

58 RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba, 2002, p. 234.

59 RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte...*, op. cit., pp. 234-235.

de actitudes, un incentivo del eclecticismo<sup>60</sup>.

Ante la falta de un mercado consolidado, será el Estado – a excepción de algunas instituciones privadas como la Fundación La Caixa o Juan March – el que fomente y adquiera la producción artística de por el momento. A la inversión central ha de sumarse los recursos de las administraciones locales y autonómicas. Ello fomentará el desarrollo de distintos focos, entre los cuales, destaca el sevillano, que pasó de tener sólo la galería de Juana de Aizpuro a Rafael Ortiz (1984), La Máquina Española (1984), María Genis (1986) y Fausto Velázquez (1986). Y estos focos serán utilizados como la imagen de la nueva democracia, una democracia joven que se debatía entre tradición y tendencias.

Con respecto a la evolución formal que experimentará la situación artística española de los años ochenta, cabe señalar el paso de la pintura a la escultura. Hasta mediados de la década citada, habrá un claro cambio del lenguaje pictórico hasta que se haga patente la influencia de la escultura alemana e inglesa y las revisiones de Duchamp y Beuys<sup>61</sup>.

A partir de finales de los ochenta, encontraremos ya una profundización verdadera en los distintos discursos nacionales, cuando las largas listas de artistas se transformen en análisis pormenorizados e individuales, donde las muestras colectivas se presenten como respuestas a unas determinadas problemáticas y no como aglomeración de artistas regionales. Sólo a partir de 1992, volveremos a observar la reaparición de nuevos proyectos nacionales y regionales en los que se puede observar un intento de alejarse de los tópicos y un deseo de presentar una revisión de la corta e intensa historia democrática española<sup>62</sup>.

Como argumenta Alfonso del Río “aunque en nuestro país la creación artística introdujo un debate público hasta entonces inexistente y supuso un replanteamiento de sus propios límites y de su capacidad para incidir en lo social, hablamos de vida, amor y muerte y ante ello no supimos sacrificar o cuanto menos conjugar lo estético a favor de lo político, aun sabiendo que lo estético también es un posicionamiento ideológico frente al mundo, también es una postura política”<sup>63</sup>

“La atomización del asociacionismo contra el SIDA en el Estado Español, unido a su falta de radicalidad política ha impedido alcanzar el nivel de concienciación exigibles a un país con un número semejante de enfermos. (...) Digámoslo a las claras: su lenguaje ofende a las asociaciones subvencionadas, que ejercen alguna crítica con la boca pequeña, y a los bienpensantes y a los profesionales /déspotas ilustrados del SIDA – aquellos sectores están dispuestos a trabajar desde el SIDA, pero sin mostrar los hechos sangrantes de la dura realidad de la enfermedad, y que nunca se atreverán a cuestionar a la Administración, pues de ella reciben honorarios”<sup>64</sup> Esto explica que las voces activistas a la crisis del SIDA hayan sido, por lo general, débiles, efímeras y poco constantes.

A pesar de ello, si existieron colectivos que han tratado de luchar de una manera activa y explícita. La mayor parte de estos grupos trabajan desde la perspectiva de las luchas de identidad de género. Por lo tanto, la fuerza anti-SIDA suele estar directamente relacionada con la comunidad gay de nuestro país. Y aunque la

60 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 240.

61 GUISASOLA, Félix: “Aproximaciones al arte de los 80 en España”, *Rev. Zehar*, 20, Guipúzcoa, 1993, págs. 14-16 citado de RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte...*, op. cit., p. 251.

62 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 251.

63 AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., p. 70.

64 ALIAGA, Juan Vicente. “El ejemplo de Act Up. Militancia y SIDA” citado de MIRALLES, Pepe: *Pensar la SIDA*. Valencia, 1996, p. 234.

reacción homosexual española fuese tardía, debemos de tener en cuenta el contexto en el que surgen tales colectivos; el periodo de afirmación sexual sólo sucede en España con la llegada de la democracia, años en los que empiezan a darse los primeros casos de SIDA. Por aquel entonces, el movimiento homosexual no adquiere la fuerza como para formar grupos sólidos de acción, concentrando todos sus esfuerzos en acabar con la discriminación sexual. Durante la dictadura la homosexualidad había sido duramente perseguida y castigada. En 1954 se endurece y amplía la Ley de Vagos y Maleantes y en 1970 se aprueba un sofisticado instrumento de control social: la “Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social”. Los que antes eran considerados “desviados” y “pecadores” ahora además eran “peligrosos sociales”<sup>65</sup>.

El primer grupo activista constituido como asociación en España es “Agrupación Homófila para la Igualdad Sexual”, surge en Barcelona en el año 72. Este grupo sirve como ejemplo para otra serie de asociaciones que surgen por la geografía española a nivel regional que se unificarán en el año 1977 bajo la denominación “Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español”. Figuras como Alberto Cardín o Jordi Petit lucharon en este contexto.

No obstante, aun derogada la Ley de Peligrosidad Social, surgen diferencias internas que desunifican y hacen perder fuerza las reivindicaciones. También es cierto que durante los años ochenta, aun cuando el gobierno socialdemócrata estaba comprometido con las causas sociales, esa tolerancia no era suficiente como para conformar una visibilidad autónoma.

Durante la década de los 90 van a surgir un mayor número de propuestas activistas que basan su fuerza en la imaginación y en la incorporación de los modelos radicales que cuestionan las identidades homosexuales clásicas: lo *queer*, lo transexual, sadomasoquista, travestí o lesbofeminismo. Existe una mayor diversidad y con ella unos planteamientos más amplios. Desde estas comunidades, se fomentó el uso del preservativo y de la peligrosidad de mantener relaciones sexuales sin el mismo, lo cual supuso una mayor concienciación<sup>66</sup>.

Con la llegada del nuevo siglo se consigue mayor visibilidad y se va a evolucionar del “gueto” al “barrio moderno gay”, como Chueca, en Madrid. Este tipo de agrupación no parte de un sentimiento político, solidaridad o lucha, sino que es una cuestión de mercado, de consumo, buscando un consumidor tipo. Esto es algo que no cabe en la mentalidad homosexual izquierdista de los años 70, y tampoco es que estas agrupaciones, hayan supuesto un punto a favor de la comunidad, que se reduce ahora en aspectos estéticos o de mercado.

Uno de los puntos de inflexión fue la legalización del matrimonio homosexual, permitiendo protección e igualdad jurídica y legal a personas del mismo sexo que decidan formalizar su unión. Esto trae consigo un paso contra la discriminación y el prejuicio y supone, junto con la derogación de la Ley de Peligrosidad Social, el logro más importante en nuestro país<sup>67</sup>.

“El SIDA (y el outing) son dos elementos clave para entender el activismo queer en el Estado español (como había sucedido también fuera), que en gran parte surge como respuesta radical y llena de rabia a la crisis de la pandemia y que va a animar la colaboración entre bolleras y maricas. El SIDA es urgente, exige movilizarse, establecer redes, trabajar en la prevención, y denunciar la pasividad de las instituciones”<sup>68</sup>

65 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 295-231.

66 *Ibidem*, pp. 295-231.

67 *Ibid.*, pp. 295-231.

68 AA. VV.: *El eje del mal es heterosexual...* op. cit., p. 35.

Herederos, sin duda, del activismo artístico estadounidense, en la línea de Gran Fury, van a basar su éxito en la utilización de un lenguaje explícito que permita crear una identificación con el destinatario y ponga en evidencia la inoperancia del lenguaje críptico que las instituciones públicas suelen utilizar en sus políticas de prevención.

“Paralelamente las actitudes activistas establecen un desafío al orden cultural, utilizando tácticas artísticas que se basan en la creación de un sistema visual altamente comprensible, así como la utilización de imágenes sin mucho nivel de complejidad, con el fin de que sean muy efectivas y fácilmente asimiladas por un público mayoritario y en principio no iniciado en el arte”<sup>69</sup>

De los colectivos más representativos del panorama español, destaca The carrying society, surgido durante el taller “La voluntad residual. Parábola del desenlace” impartida en 1992 por Pepe Espaliú, en Arteleku. Formado por Espaliú, Jorge González, Josu Sarasúa y Xanti Eraso, estuvo abierto a todos los participantes dispuestos a presentar sus proyectos. Desde el principio, focalizaron sus proyectos a la crisis del SIDA en España y a promover un trabajo grupal como estrategia ante el aislamiento del ser. Se llevaron a cabo proyectos como *Este río, es este río, y este río* o *Lo que queda de la idea de Dios*, aunque sin duda es más relevante y el que más se expandió por la geografía española fue la acción *Carrying* ideada por Espaliú. Se llevó a cabo en Madrid el día uno de diciembre de 1992, así como en Pamplona y Barcelona, ciudad en la que se ideó alrededor de la Cárcel Modelo para denunciar la falta de medidas en torno a los presos seropositivos<sup>70</sup>.

En el 93, llevaron a cabo en Cuenca la acción *Rompe-cabezas*, montándose un rompecabezas gigante de 400 piezas cuyas partes componían un conjunto de manos unidas que dejaban un punto central vacío. Las piezas eran distribuidas por los participantes para crear una metáfora sobre la necesidad de interacción y de implicación social a la hora de afrontar temas que, como el SIDA, nos afectan a todos, pues, la principal diferencia entre el enfermo de sida y del presunto sano, es la conciencia de la muerte<sup>71</sup>

Uno de los proyectos posteriores más importantes fue el realizado en 1995, *Como una antorcha*, que tuvo lugar el 24 de marzo al 15 de abril en Álava, San Sebastián, Valencia y Sevilla. Se trataba de una instalación sonora que recogía unas 30 horas de grabaciones magnetofónicas realizadas por afectados de VIH en diferentes comunidades españolas. Así, se le daba voz a sus portadores, compartiendo sus miedos, intereses, ilusiones y dudas con posibilidad de identificarse y definirse: “¿Qué pueden decirnos personas que se saben portadoras de un virus que les anuncian como mortal? ¿qué ocurre con aquellos que se ven de la noche a la mañana rechazados por ser el reflejo de esa muerte anunciada? ¿qué ocurre con aquellos que se ven obligados a ocultar lo que es básico en sus vidas? ¿qué pueden enseñar estas personas a todos aquellos que todavía se creen eternos? (...) “Como una antorcha” es un trabajo no mediático, donde el “otro” es la obra”<sup>72</sup>

Junto a The Carrying Society, sobresale los colectivo de Pepe Miralles: Dentro del ámbito universitario y cultural, *Proyecto 1 de diciembre* nace en 1991 [Fig. 20] como consecuencia de la exposición que Pepe Miralles propone a sus alumnos de Bellas Artes,

69 MIRALLES, Pepe. “Sobre arte, compromiso y sida”, *Diario Uno más uno*, 18, 1994, p. 7.

70 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo....*, op. cit., pp. 301-302.

71 MILLAS, Juan José: “Lo Real”. *El País*, 1995 citado de citado de MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo....*, op. cit., pp. 301-302.

72 THE CARRYING SOCIETY: *Como una antorcha: espacios sonoros*, San Sebastián: Arteleku, 1995, pág. 7.

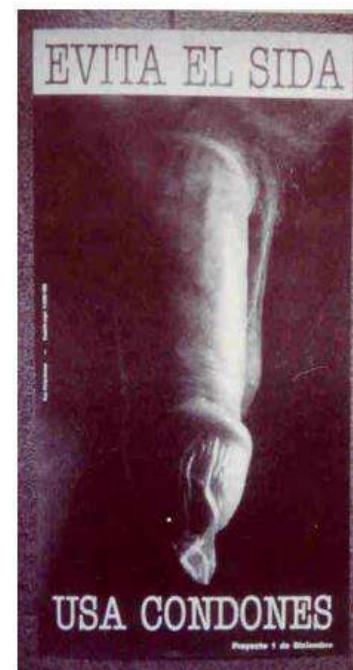


FIG. 20.

cuyos trabajos irían en línea con el activismo artístico estadounidense, una autoría colectiva que basan sus fuerzas en la difusión. A través de pancartas, llevaron a los transeúntes mensajes como “Culpar las víctimas es política”, “No mates con metáforas” o “vive con el SIDA”. Un año después, impactan a los viandantes a la manera norteamericana; a través de una imagen explícita a la vez que artísticamente construida, juegan con la retención del imaginario colectivo para inculcar el mensaje de prevención: “Evita el SIDA, usa condones”. Junto a este colectivo, resalta también Colectivo Local Neutral y Proyecto Sid Social<sup>73</sup>.

Además de estos, cabe citar el colectivo LSD, el Radical Gay, Act-up, Stop Sida, Lambda o Actúa. De todos ellos, no obstante, hemos de señalar una escasa difusión.

## 6. DIFERENCIAS ENTRE LAS ESTRATEGIAS NACIONALES Y NORTEAMERICANAS:

“Mientras que los norteamericanos han respondido a la enfermedad sobre todo con rabia, la respuesta española ha estado llena de amor. En mi opinión, este amor es compatible en todo punto con la estrategia fatal y se manifiesta en los motivos recurrentes de los restos y las prótesis: los restos sugieren un respeto por el cuerpo y sus fluidos incluso en la más absoluta abyección, incluso ya en la muerte; las prótesis representan un añadido del cuerpo, que penetra en las que en su momento fueron las membranas herméticas, acabando con los límites entre uno mismo y el otro”<sup>74</sup>

Una de las principales diferencias con respecto al panorama internacional es que en nuestro país, en los primeros años, destacaba el número de afectados por vía intravenosa. Esto es, por el consumo de drogas. Es por ello que nunca ha tenido posibilidad al acceso público y la exclusión llevaba a la imposibilidad de expresión. Las pocas demandas llegaban, por el contrario, por parte de los colectivos homosexuales, cuyo porcentaje de infección ha sido menor y, en los últimos años, superado por vías de trasmisión entre heterosexuales. No obstante, estos colectivos no poseían la fuerza suficiente como para llevar a cabo un movimiento o sentimiento de comunidad que les permitiera expresarse públicamente. Es más, la aparición de las distintas organizaciones homosexuales coincide casi con la presencia de la enfermedad. Más aún se agrava la situación cuando son conocidas las continuas disputas dentro de las organizaciones y asociaciones en las que los intereses por determinadas subvenciones parecen hacer olvidar las verdaderas necesidades.

Por otra parte, la fragmentación del país en comunidades autónomas mermó el impacto de las acciones realizadas, aunque esta fragmentación también actuó de manera favorable al contribuir con una mayor amplitud del campo sobre el que trabajar, favorecido por intervenciones locales<sup>75</sup>.

Cabe también citar la ideología política y social que caracterizaba la España de los ochenta, marcados por el aumento de afectos y la formalización del discurso homófobo y xenófobo. El cambio de percepción en torno a la enfermedad y el intento de construcción ideológica, hicieron que la crisis del sida pasara a un plano secundario, favoreciendo así la aparición de unos discursos políticamente correctos y fácilmente asimilables,

73 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 305-310.

74 SMITH, Paul J. “La representación del SIDA en el Estado Español en CARDIN, Alberto y NAVE, Eduardo: *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianas y gays en el Estado español*. Barcelona, 1997 p.307.

75 CARDÍN, A., y DE FLUVIÀ, A.: *Sida ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?*. Barcelona, 1985, p. 95.

pese a que los casos aumentaban y entre ellos, el silencio<sup>76</sup>.

En nuestro país la creación artística puso sobre la mesa el debate público hasta entonces inexistente y supuso un replanteamiento de sus propios límites y de su capacidad de incidir en lo social. No obstante, no se supo sacrificar o cuando menos conjugar lo estético a favor de lo político, aun sabiendo que lo estético es también un posicionamiento ideológico frente al mundo, también es una postura correcta. Por ello no sería exacto hablar de un activismo radical en España por parte del mundo del arte. Este activismo se ha dado sólo en algunos autores y en los grupos de acción menos tenidos en cuenta, entre otras causas or cuestionar y exigir responsabilidades a los órganos de poder y la propia institución artística de la que se apartan en favor del trabajo en la calle.

Ahora bien, tampoco todos los trabajos desarrollados en Norteamérica han estado marcados por este compromiso activista, como los trabajos de Juan Guardiola Román<sup>77</sup>, quien propone tres vías por las que el mundo del arte anglosajón ha materializado la respuesta a esta crisis:

La primera de ellas es la más conservadora y consistiría en la recolección de fondos que permitiesen sufragar investigaciones científicas relativas a la enfermedad, en la que además se integran numerosos proyectos en los que se pretende concienciar a la ciudadanía. Sus críticas han venido en tanto que sus detractores consideran que estas acciones ocultarán la verdadera raíz del problema y que las investigaciones científicas, la salud pública y la educación son responsabilidad del Estado y no de la llamada *iniciativa privada*.

En segundo lugar, la creación individual de una obra encaminada a expresar el sufrimiento y dolor ante la muerte y, por último y como tercera vía, una más diversa que iría desde el impacto de la enfermedad de un modo incidental y esporádico, a la creación de obras generales bajo la influencia del clima del sida (en la que estacan, entre otros, las obras de Félix González-Torres).

## 7. ARTISTAS “VICTIMAS”<sup>78</sup> DEL SIDA EN EL ESTADO ESPAÑOL Y LA IMPRONTA DE PEPE ESPALIÚ:

La enfermedad ha impactado de manera evidente en el panorama artístico español. Esto se traduce en que no todos los artistas que abordan la temática del VIH/SIDA en el arte hayan sufrido la enfermedad. El miedo a la discriminación se encuentra entre las prioridades conceptuales y el dar voz a los afectados ayuda a la normalización de la enfermedad. Ha de señalarse además que, entre los artistas, se advierten unas características comunes: en contraposición a lo que planteaba Alberto Mira “el dolor es privado, el SIDA es un problema público, las opiniones en torno al SIDA se generan en un ámbito público, y es aquí donde pueden alterarse”<sup>79</sup> o la urgencia que desprendían las declaraciones de Dougls Crimp: “no necesitamos un renacimiento cultural: lo que necesitamos son manifestaciones culturales comprometidas activamente

76 AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit., p. 70.

77 GUARDIOLA ROMÁN, Juan: “Arte y sida: La fotografía de la enfermedad” en AA.VV.: *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Bilbao, 1994, pp. 249-253 citado de RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte...*, op. cit., p. 140.

78 El término “victima” ha sido descartado por muchos activistas por la connotación negativa que comporta y muchos afectados niegan que ser portador del VIH o tener SIDA tenga que ser visto como algo tremendista.

79 ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José M. G.: *De Amor y Rabia...*, op. cit., p. 154.

en la lucha contra el SIDA” ¿hay artistas que aún piensen que es hora de irse a dormir?”<sup>80</sup>, parece que los artistas españoles se han dejado influir por la pérdida de interés que impera en la sociedad española y que se ve propiciada y reflejada en la atención que le prestan los medios de comunicación.

El cordobés Pepe Espaliú lo planteaba, en relación a lo citado, de la siguiente manera: “algo como el SIDA, que está afectando de forma tan profunda a la cultura mundial, no encuentra en este país ni una sola institución cultural que haya hecho absolutamente nada ¿Cómo es posible que esta gente que dedica sus energías y nuestro dinero a exposiciones mediocres, a horteradas, no destinen ni un sólo céntimo a nada que tenga que ver con una de las mayores preocupaciones actuales del mundo del arte?”<sup>81</sup>

El arte siempre fue la única posibilidad de decir lo indecible ya que, amparado en su condición de ficción, está más a salvo de la censura y obstaculización que el poder ejerce contra otras formas de expresión de mayor conexión con lo real. Esta semimpunidad del arte nos posibilita el decir todo aquello que otros medios no pueden; es ésa la opción de un arte como generador de un cambio social, como creador e impulsor de un “nuevo estado de conciencia”<sup>82</sup>.

A continuación procedemos a analizar los artistas más destacados en cuanto a su producción relacionada con el VIH/SIDA en las artes, si bien es cierto, que destaca la importancia que a nivel nacional e internacional supone la figura del artista Pepe Espaliú, introductor de dicha preocupación:

### 7.1. PEPE ESPALIÚ:

En 1990 irrumpió el SIDA en su vida y produce en su lenguaje creativo una depuración, pero no una ruptura trágica. Durante este periodo – de 1986 a 1993, año de su fallecimiento –, dará paso a una breve trayectoria compuesta de multitud de fragmentos que en su totalidad constituye un acercamiento a la identidad del sujeto a través de su corporalidad; el cuerpo como umbral entre la identidad y un entorno que siempre se le antojó hostil. Su lenguaje y evolución formal tiende a la simplificación del lenguaje y a la concentración de significados.

Desde el punto de vista técnico fue un artista multidisciplinar. Inicialmente se interesó por la pintura, desechándola a medida que se introducía en el uso del objeto, encaminándose hacia la tridimensionalidad. A raíz de la voluntad de intervención en lo público y la consiguiente necesidad de establecer una relación directa con las personas, se adentró en las acciones. Junto a todo ello y de manera paralela, aparecen dos disciplinas como hilos conductores: el dibujo y la poesía<sup>83</sup>:

“Espaliú tenía un profundo conocimiento de la relación entre el blanco del papel y su equivalente en la vacuidad y la plenitud del espacio físico. Los bordes de las cosas, sus siluetas, resultaban importantes para él y su forma de dibujar era en gran medida la de un escultor. (...). El dibujo también es algo cercano a la escritura (a la que precede en el tiempo), permitiéndole exactamente la misma inmediatez y espontaneidad que ésta. Dibujar es, en gran medida, como escribir, por cuanto se trata de una actividad introspectiva y priva-

80

MIRALLES, Pepe: “Sobre arte,

compromiso y sida”, *Diario Uno más uno*, 18, 1994.

81      ESPALIÚ, Pepe: “La Fuerza del SIDA”. *El Europeo*. 43, 1992, p.56.

82      ESPALIÚ, Pepe. “El arte como acción”. citado de ALIAGA, Juan Vicente: *Pepe Espaliú*, Madrid, 2002, p.198

83      MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 357.

da, en la que tiene cabida todo tipo de transgresión de las leyes físicas o morales”<sup>84</sup>

De su biografía destaca su paso por la capital hispalense y su vinculación con entorno de la revista Figura. Como ya antes hacíamos mención, Sevilla se torna en uno de los focos con más resonancia tanto en el panorama nacional como el internacional va a ser el sevillano, más en concreto, los vinculados a la Galería La Máquina Española<sup>85</sup> y que ahondan en cuestiones en torno al individuo contemporáneo y su distanciamiento con respecto al mundo como causa última que imposibilita intervenir en lo real, asunto del que arrancaba el discurso de Espaliú<sup>86</sup>.

Frente a ellos, encontramos que en general destaca como característica primordial, una fuerte y constante crítica hacia las posturas tradicionales siguiendo la tradición del realismo lírico y poético. Esta práctica realista, si bien representa un pequeño fragmento de la experiencia de los artistas sevillanos, por otra se convierte en el verdadero tópico al que se enfrentan. No obstante hay que aclarar dos cuestiones: por una parte, que la actitud crítica de los artistas sevillanos era la postura propia de aquellos años no solo en el panorama nacional sino también en el internacional y, por otro, que no podemos hablar de una “escuela sevillana” ni tan siquiera para aquellos miembros de la Máquina española dada la diversidad de propuestas<sup>87</sup>.

En sus primeras obras, se aprecian referencias figurativas corporales conjugadas con una profunda carga gestual conseguida a través de grandes manchas de color y acusados contrastes. Para Espaliú, los verdaderos valores plásticos, la experiencia estética no son interesantes en absoluto. El trabajo interesante está en el metalenguaje, en jugar con los códigos<sup>88</sup>. La Máquina Española lanzará a Espaliú a los mercados artísticos, tanto nacionales como internacionales. Poco a poco, irá cediendo terreno a una escultura más metafórica que conceptual.

En los 90, su discurso cambia y se dirige hacia lo político y social a consecuencia de su toma de contacto con la enfermedad. Sus obras cada vez se tornarán más sintéticas, incidiendo en los problemas de marginación del enfermo para despertar la concienciación de una necesidad de apoyo. Su estancia en Nueva York durante esta década es crucial para entender su lenguaje, pues le pondrá en contacto con aquellas actividades llevadas a cabo por el ACT Up y con artistas cuyas obras eran sinónimo de reflexión y crítica en relación a la citada enfermedad. Obras como las de David Wojnarowic o Robert Gober [Fig. 21] serán fundamentales en tanto que Espaliú extraerá los conocimientos de los lenguajes de dichos creadores<sup>89</sup>.

De entre sus constantes conceptuales, la primera de ellas y la más importante La fisicalidad corporal. A través de través de la misma y de la existencia del yo, con el tiempo deriva en un “sistema de conocimiento de uno mismo y de los demás”<sup>90</sup>. Con el cuerpo, ahonda también con su entorno, el cual será entendido como lo externo, diferente al ser. Por eso, el primero aparece deformado, herido, fragmentado; las alusiones a las cicatrices como símbolos de la ruptura con lo externo.

84 SEARLE, Adrian. “La pérdida de Pepe Espaliú”, *Acción Paralela*, 1, junio de 2007, p. 55.

85 RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte...*, op. cit., pp. 267-268.

86 *Ibídем*, p.275.

87 *Ibíd.*, pp. 268-272.

88 ESPALIÚ, Pepe. “Espaliú: “El verdadero conceptual soy yo”. *La Vanguardia*, 27 de abril de 1988, p. 39.

89 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 259-260.

90 CLOT, Manel: *Catálogo Pepe Espaliú*, Madrid, 1994, pág. 2.

Constantemente, encontramos en la obra de Espaliú los referentes corporales, formas orgánicas tales como rostros, cuerpos en posición fetal, perfiles, prótesis corporales, heridas, grietas, cicatrices, etc. para mostrar así la problemática del ser humano para enfrentarse al mundo, a lo exterior, la necesidad del individuo de reconciliarse con su otredad; la falta de identidad como mecanismo por el que reconocerse entre el resto; el estado marginal del enfermo, etc.

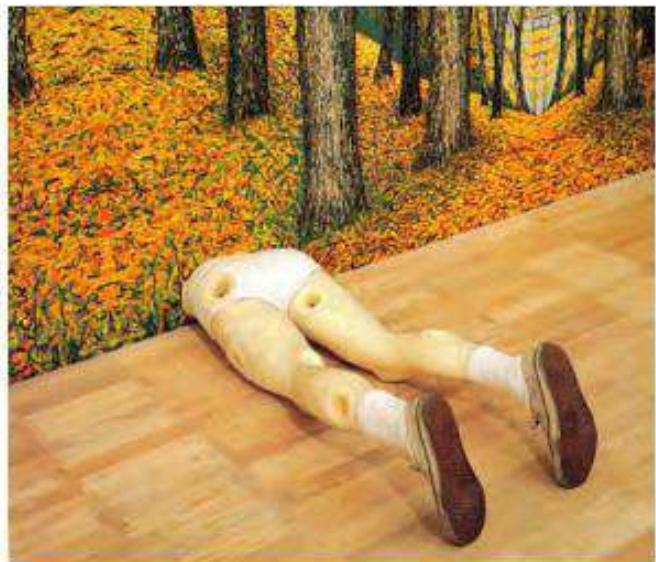


FIG. 21.

A raíz de su contacto con la enfermedad cuando Espaliú comience a darle importancia a su contexto, a ponerse en relación con “lo real” más allá de un mundo creado para subsistir de manera aislada e independiente: “El arte ha sido mi gran coartada...Un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí”<sup>91</sup>. La enfermedad rescata al hombre de su nivel de organicidad y lo hace situar en un nuevo eslabón de percepción frente al mundo. Por primera vez es consciente de sí mismo, del alejamiento que supone verse en la muerte, pensarse muerto<sup>92</sup>.

Ahora bien, su percepción de ente lo externo como algo ajeno comenzó a sentirlo Espaliú en el momento de la pérdida de su madre, que consideraba su cordón umbilical su conexión con el mundo. Desde entonces, se convirtió en una realidad triste en la que no cabían ilusiones, una realidad que solo tenía una explicación: estar en contra de sí misma<sup>93</sup>. La homosexualidad homosexualidad y su seropositividad, viene a fomentar dicho sentimiento de diferencia y la enfermedad corporal vendrá a potenciar el sentimiento de estigma, aunque al contrario de lo hasta entonces dicho, sabida su enfermedad, se observa un cambio de actitud y se convertirá en un motor que le hace cuestionar su relación con lo social<sup>94</sup>.

Para esa inclusión de la que hablábamos seguirá diferentes estrategias. Una de ellas va a ser la apropiación de las características de los medios de comunicación para trasmitir su mensaje. Normalmente, dichos medios presentaban una imagen del enfermo de connotaciones negativas y Espaliú tratará de contrarrestar este hecho cediendo un gran número de entrevistas que le permitieran poner en voz propia el sida<sup>95</sup>.

Es el rostro otro de los elementos que más se repiten dentro de su obra, pues es para Espaliú la zona

91 ESPALIÚ, Pepe. “Retrato de un artista desahuciado”, *El País*, 1 de diciembre de 1992.

92 RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte...*, op. cit., p. 56.

93 ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José M. G.: *De Amor y Rabia...* op. cit., p.228.

94 ESPALIÚ, Pepe. “Retrato de un artista desahuciado”, *El País*, 1 de diciembre de 1992.

95 *Ibidem*.

que más información retiene que nos identifica, nos da individualidad<sup>96</sup>. No se tratan de retratos, sino de signos y rasgos identificativos que se difuminan, se borran, que no pertenecen a nadie y que parecen hablar de la imposibilidad de tener una identidad fija. Dicho rostro, en una evolución hacia la desaparición formal, empieza a tronarse en máscara como aquello que se alude a través de la ausencia. La máscara, elemento utilizado por infinidad de artistas contemporáneos, es también un elemento viable para esa barrera que dificulta la relación con el “otro”. Dicha barrera se potencia a través de los elementos utilizados, tales como la piel o el algodón, materiales degradables que potencian la imposibilidad de protegernos ante las agresiones del entorno<sup>97</sup>.

Al igual que las máscaras, Espaliú establecerá el mismo recurso expresivo con otra serie de objetos que pierden su función para cuestionar la utilidad para las que fueron concebida y que pasan a convertirse en otra cosa; tortugas que aparecen separadas del caparazón, campanas desposeídas del sonido en su serie de “guantes”, los mismos palanquines de su serie “carrying” y las “Muletas”. En otras series dicho objeto desaparece y toma presencia directamente a través de su sombra como prueba evidente de la fisicidad de los mismos. A la vez, la sombra es prueba de existencia, aunque intangible; es reflejo del objeto real que parece hablarnos de fragilidad<sup>98</sup>. Así mismo, las referencias de aquello que queda una vez desaparecido en un objeto, lo ausente o lo vacío, remitirá a la perdida para marcar la sensación de indefensión y vulnerabilidad.

Otra constante será las referencias al cuerpo sexuado unido a los juegos en los que el placer y el dolor se confunden. Tanto el placer como el dolor aparecen como formas de relación vinculadas a actitudes de sumisión-castigo que están también presentes en la obra de Jean Ganet, uno de sus más admirados autores. Así mismo, también se puede relacionar con la filosofía de Bataille en la que el dolor y el placer son dos caras de la misma moneda<sup>99</sup>.

“La obra de Espaliú trata de los prejuicios, los límites, las imposiciones morales que se oponen al cuerpo y al deseo. Trata también de la imaginación, del horizonte del lenguaje y de lo que cae más allá de él. La obra repite y repite los mecanismos de desplazamiento y subterfugio con los que se protege del dolor y el deseo. Detrás de los objetos, de las formas y las palabras, siempre está lo sexual, el deseo a la busca de objeto, de un objeto que tome el lugar de la pérdida.”<sup>100</sup>

También están presentes en su obra continuas alusiones a temáticas religiosas, pues a través de estas o sus ritos, reflexiona sobre el sentido del dolor y el sufrimiento. Dicho interés por la religión, de alguna manera, responde a los esquemas de relación y roles que ésta emplea, más que a cuestiones de fe. Explícito es el uso de la temática cristiana en el “Libro de Juan. Cuento del hijo pródigo”, en el “Libro de Caín. Cuento para artistas” en dónde asemeja la ira de Dios con el virus del SIDA o en piezas como “El evangelio según San Mateo” y el desarrollo de la acción *Lo que queda de la idea de Dios* desarrollada en el seminario de Arteleku “La Voluntad residual. Parábolas del desenlace”. Así mismo en “El nido”, que se analizará con más detalle posteriormente, están presentes ritos sufíes<sup>101</sup>.

Pasando al análisis de las influencias claves para entender su obra va a ser el psicoanálisis, con el que

96 RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte...*, op. cit., p.106.

97 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 362.

98 RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte...*, op. cit., p. 97.

99 ALIAGA, Juan Vicente. “Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú”, *Acción Paralela*, 1, 2007.

100 SEARLE, Adrian. “La pérdida de Pepe Espaliú”, *Acción Paralela*, 1, junio de 2007, p. 57.

101 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 364.

empezó a tomar contacto en Barcelona, en la década de los 70, de la mano de Oscar Massotta, introductor de los estudios en España. De hecho, uno de los motivos de su traslado a París será el deseo de asistir a una de las conferencias de Jaques Lacan en la Universidad de Vicennes. Este acercamiento, unido a sus estudios de semiología o lingüística, gestaron un metalenguaje caracterizado por la limpieza del gesto y la ausencia de lo anecdótico propio de sus últimas obras<sup>102</sup>.

Lo africano hizo también impacto en Espaliú tras su visita al British Museum. Esta experiencia, tal y como explica él mismo, se concibe como motor de su serie máscaras: He comenzado algunos dibujos a partir de eso. Incidiendo en la idea, muy –muy museística- de máscara apoyada en superficie horizontal. Por cierto, te imaginas una exposición “de museo” con todo lo que ello supone (...), en la que se exhibieran estas mismas máscaras africanas que me han fascinado pero vueltas del revés, apoyadas en fantásticos pedestales, pero sólo mostrando su interior, su vacío....”<sup>103</sup>

A través del grupo “Trama” conocerá el grupo francés Support-Surface, de ideología marxista cuya manera de entender el proceso de creación es a través del “Nuevo Reduccionismo”, considerando la pintura como un objeto de pensamiento en busca de incidir en lo real frente al capitalismo burgués imperante en el mundo del arte.

Igual de fundamental para entender su creación en sus últimos años es la obra de Joseph Beuys. De hecho, la temática de la enfermedad y la muerte va a ser común con el discurso de Beuys. La superación del arte y de las variantes estéticas que Beuys propone serán acogidas por Espaliú en un intento de cuestionamiento político, de compromiso en base a un sistema ideológico. “También Beuys decía que el artista sólo puede actuar a partir del punto en el que se encuentra, a partir de las premisas que sean las suyas, y en los ámbitos que han generado su situación...Ese punto o lugar es para muchos de nosotros hoy el SIDA; somos ante y sobre todo afectados por el VIH, y toda nuestra vida está condicionada y determinada por ese hecho. Es, pues, en y con el SIDA, puesto que ésa es hoy mi posición en el mundo, que puedo manifestarme como artista. El arte debe volver a mellar en lo Real, incluso utilizando otros medios ajenos a él.”<sup>104</sup>

Obras desde el sida:

#### 1. Carrying [Figs. 22-23]:

“Carrying” surge de una confusión lingüística que el propio Espaliú observó en Nueva York. Los hispanos que cuidaban a los enfermos terminales de SIDA confundían “caring” que significa cuidar, por el de “carrying”, transportar. “Carrying” se trata de una serie escultórica completada por el dibujo y desarrollada por diferentes espacios de la geografía española<sup>105</sup>.

Desarrollada entre 1991-1992, esta serie de palanquines se inspiran conceptualmente en los utilizados por los nobles en la Edad Media para ser transportados estableciendo un paralelismo con la situación de los enfermos: “En un catálogo de la colección de carroajes del anterior duque de Alba, se aludía al palanquín como una forma de transporte utilizada por los nobles, dado que, supuestamente, son personas que tienen

102 *Ibidem*, p. 365.

103 ESPALIÚ, Pepe. “Carta a Guillermo. Londres, 13 de noviembre de 1987” citado de: ALIAGA, Juan Vicente: *Pepe Espaliú*, Madrid, 2002, p.106-107.

104 ESPALIÚ, Pepe. ”El arte como acción” citado de: ALIAGA, Juan Vicente: *Pepe Espaliú*, Madrid, 2002, p. 198.

105 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo....*, op. cit., p. 271.

condiciones muy específicas, ya sea de debilidad física, una incapacidad o una extremada delicadeza, y van así protegidos, sin ni siquiera hablar con los portadores...Me pareció una descripción perfectamente apta para definir a los enfermos de SIDA: personas que no pueden moverse mucho, que están continuamente cansadas, con posibilidad de contagio y con un escaso flujo de voz, porque nos afecta un tipo especial de neumonía, que fue, en mi caso, lo que hizo detectar la enfermedad”<sup>106</sup>



FIG. 22.

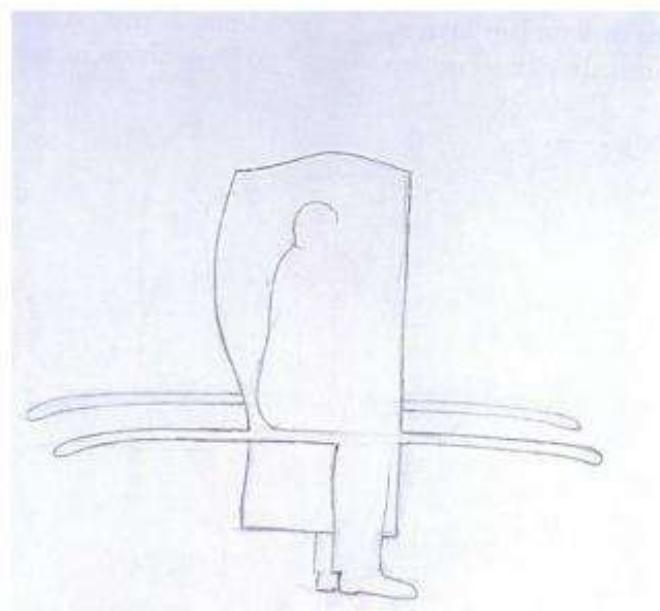


FIG. 23.

Esta reflexión de los palanquines culmina con la acción “Carrying” [Fig. 24], desarrollada por primera vez el 26 de septiembre de 1992 en San Sebastián<sup>107</sup>. Ésta, consistió, en organizar una cadena humana que recorriera el centro urbano, un recorrido que a su vez se dividiera en segmentos iguales. En cada uno de ellos, una pareja transporta a un enfermo de SIDA sin que llegue a tocar el suelo. En relevos, el enfermo, descalzo y sin tocar el suelo, pasa de una pareja a otra aunando la idea de transportar y la idea de ayuda<sup>108</sup>.

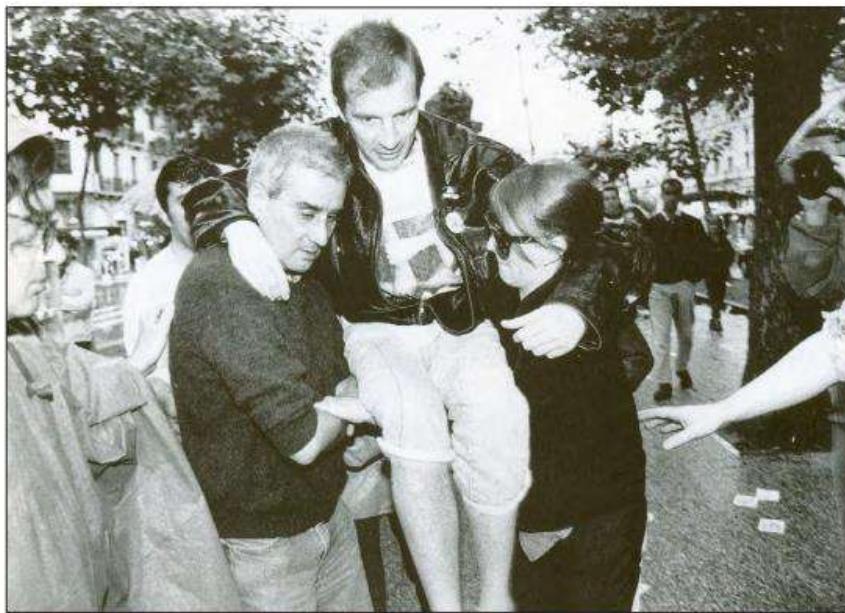


FIG. 24.

106 ESPALIÚ, Pepe: “La Fuerza del SIDA”. *El Europeo*. 43, 1992, p.52.

107 <http://www.arteleku.net/4.1/articulo/adjuntos/96> (Consultado el 06-04-2018).

108 ESPALIÚ, Pepe: “La Fuerza del SIDA”. *El Europeo*. 43, 1992, p.56.

## 2. Serie jaulas [Figs. 25-27]:

Esta serie desarrollada entre los años 1992 y 1993, junto con las muletas, dibujos y otros proyectos, forman parte de su última etapa creativa. Estas estructuras de hierro contrastan con el hieratismo de los palanquines, pero comparte algunas similitudes conceptuales. En ellas observamos la reducción de su lenguaje hacia la síntesis depurada llena de resonancia poética. Estas jaulas encierran su vivienda y unen una identidad compartida y la prisión creada por barrotes de hierro que unen como lazos indivisibles<sup>109</sup>.

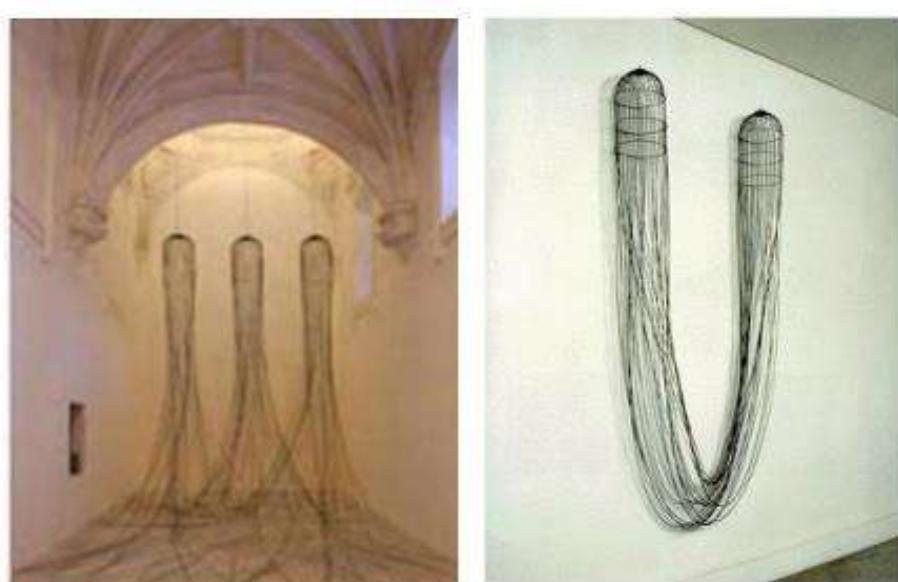


FIG. 25 Y 26.

Se trata de espacios vacíos que aprisionan. La dualidad entre exterior e interior, lleno y vacío puede observarse con claridad. Espaliú trata de poner en evidencia cómo el vacío puede estar lleno y el lleno puede remitir a una presencia ausente, como el caso de las piezas de las tortugas. Así mismo, las jaulas aluden a la confrontación entre lo privado y lo público, reflexionando sobre el espacio habitado a la vez que se establece una metáfora directa con la identidad<sup>110</sup>.



FIG. 27.

<sup>109</sup> ESPALIÚ, Pepe. En: ALIAGA, Juan Vicente (com.). Pepe Espaliú, (MNCARS: 14 de enero al 31 de marzo de 2002). Madrid: MNCARS en coproducción con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2002, p.162

<sup>110</sup> MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 377-379.

### 3. El nido [Figs. 28-29]:

En el marco del Festival de Sonsbeek 93 en la población holandesa de Arnhem se desarrolló otra interesante acción: “El Nido”. La idea parte de la ampliación del espacio museístico y formalizar una opción que sacó de las paredes del Gemeente Museum de Arnhem. Junto al bosque que se encontraba situado a su lado, eligió un árbol como plataforma para desarrollar su acción, la cual remite al concepto de circularidad presente en todas sus creaciones. Desde una ventana podría apreciarse la acción como si de un audiovisual se tratase, remitiendo así a la concepción de ventana renacentista. Así, la acción, como es propio de la obra de nuestro artista, reflexiona en torno a las particularidades del espacio público y privado, planteando los modos en los que la construcción de un espacio privado se puede realizar desde una intervención en el espacio público<sup>111</sup>.

Colocó una plataforma octogonal en la que Espaliú subió y dio ocho vueltas mientras iba desprendiéndose de su ropa (ocho prendas), dejándola acumulada en el borde de la plataforma y conformando, así, una especie de nido hasta acabar completamente desnudo. El último día escribió: “Aids isa round” (en torno al SIDA). El número ocho estaría asociado a la armonía en un intento de conciliar los individuos, además de recuperar o instalar la armonía en el cuerpo enfermo<sup>112</sup>.

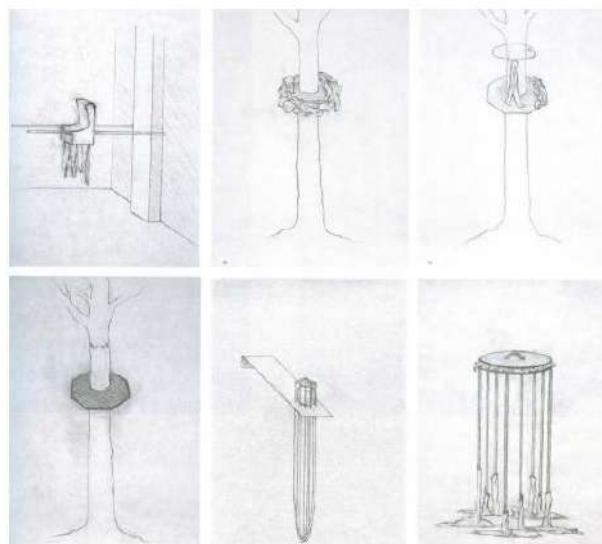


FIG. 28.

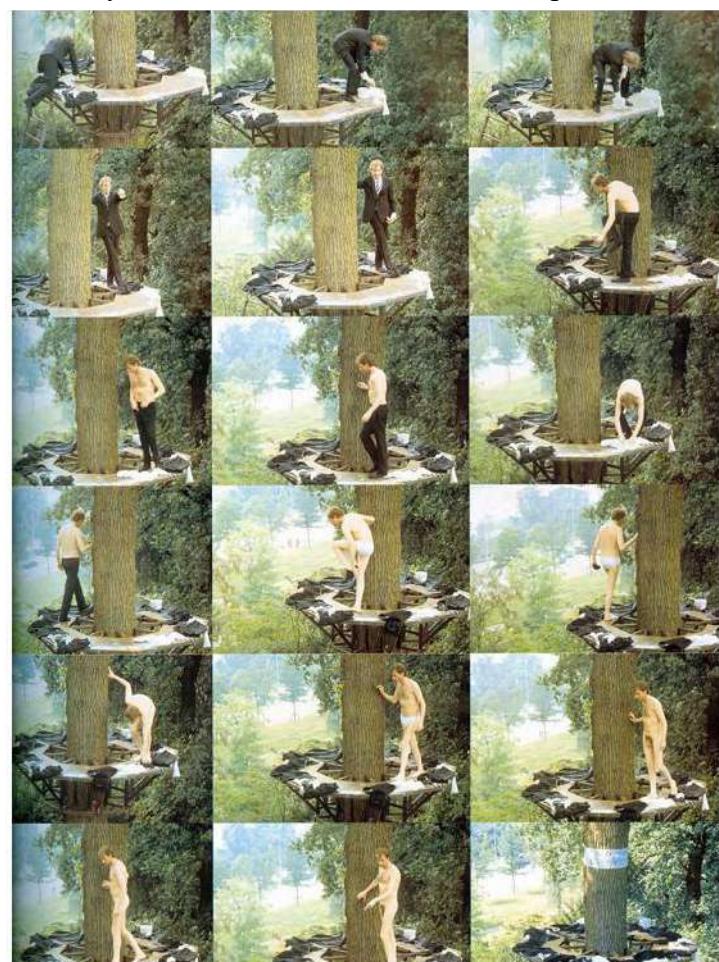


FIG. 29.

### 4. Muletas [Figs. 30-31]:

Si los palanquines eran estructuras herméticas que albergaban el cuerpo, las muletas ayudan al enfermo a valerse por sí mismo. En teoría, realmente se trata de piezas para discapacitados elaborados en hierro, mientras que Espaliú, utilizando la madera, contradice su funcionalidad, de tal manera que tornan a objetos sin función como los palanquines o las máscaras.

Utilizando el recurso de la repetición, las muletas se unen para formar parejas, círculos o escaleras. Apoyadas sobre las paredes están condicionadas por el espacio que ocupan. De igual manera que la serie “Carring”

<sup>111</sup> BERNADAC, Marie Laure. “Las muletas del arte” en ALIAGA, Juan Vicente: Pepe Espaliú, Madrid, 2002, p.66 citado de: MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 378.

<sup>112</sup> MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 380-382.

modifica su significado dependiendo de la forma en la que Espaliú sitúa los elementos en el espacio, en la serie “Muletas” logra que la sombra que proyectan sea tan importante en el resultado de la obra como el objeto mismo. La sombra débil que hace referencia al cuerpo enfermo<sup>113</sup>.



FIG. 30.



FIG. 31.

### 1.2. Pepe Miralles:

El artista valenciano es otro de los nombres más relevantes en cuanto a la representación y concienciación del VIH/SIDA en nuestro país. De manera explícita, se cuestionará los problemas que se asocian a la enfermedad y revindica la necesidad de mejora en cuanto a información, calidad de vida de los afectados y aceptación.

De manera paralela a su trayectoria plástica, ha desarrollado una intensa actividad teórica desde 1992 en búsqueda de potenciar políticas de solidaridad conjuntamente con una información clara y actualizada como bases de combatir la enfermedad. Además, defiende que los artistas tienen el arma para dicha mejora social<sup>114</sup>.

La obra de Miralles está conformada fundamentalmente por su labor de activista ligada a grupos de colectivos de intervención pública, hacedoras de un lenguaje directo y ligado al activismo norteamericano de los años 80 y 90, sobre todo el utilizado por el Gran Fury (Act Up). Es, a través de dichas manifestaciones, donde Miralles encuentra el resurgimiento del compromiso del artista<sup>115</sup>.

Al igual que Espaliú, la corporalidad será una de sus referencias más utilizadas. El cuerpo, entendido en su concepto orgánico material, plasma la huella que deja la enfermedad y por ende, su identificación. Cuerpos individuales, identificados en tanto que solitarios, deshechos, que potencian la sensación de desposesión. En otras ocasiones, estas referencias se insinúan a través de la ausencia del mismo pero a través de la utilización

113 SEARLE, Adrian. “Cómo vivir dos veces” citado de ALIAGA, Juan Vicente: *Pepe Espaliú*, Madrid, 2002, p.55

114 MIRALLES Pepe, “La Memoria docente” en MONFORT, Jaume :*Llocs Lliures 4. Siete intervenciones en el Centro Histórico de Jávea*, Alicante, 1996.

115 MIRALLES, Pepe. “No es hora de irse a dormir”, *Diario Uno más uno*, 17, México, 1994.

de objetos que le remiten, logrando una mayor afectividad hacia el cuerpo enfermo aunque no esté presente<sup>116</sup>.

Otro de los conceptos sobre los que trabaja es el problema de la invisibilidad. Para ello utiliza la visibilidad de lo invisible o el sentimiento de no querer ver. Junto a esta constante, los textos: Miralles incluirá en sus obras textos enunciativos que informan sobre la afección y prevención de la enfermedad, utilizando enunciados tomados de la prensa y que el espectador tomará para cuestionarlos. En ocasiones, Miralles contesta a esos enunciados, los cuales nunca irán manuscritos, sino tipográficos, para que así el espectador se aproxime a una estética publicitaria y se identifique con la misma. Por esto, podemos entender la obra de Miralles con una actitud pedagógica<sup>117</sup>.

### 1. Pensar el sida (1992) [Fig. 32]:

Expuesta en un escaparate del Gran Café de Abastos, en Valencia, se interviene en un espacio público para difundir un mensaje claro y directo. Sobre el cristal y en tipología imprenta a color rojo, aparece la frase “Pensar en SIDA” y detrás, en un segundo plano, una caja de cartón con un rostro en cada uno de sus planos oculto bajo una cinta blanca que tapa los ojos y parte del rostro de cada uno de ellos.

El SIDA toma la calle y aborda al individuo por una demanda de atención. Las fotografías del rostro son un autorretrato del artista, aunque identificable. Este ocultar su rostro tiene dos interpretaciones: por un lado, alude a la invisibilidad del enfermo y, por otro, los ojos tapados son la metáfora de todas aquellas personas que no quieren ver la realidad o no quieren implicarse con ella. La caja, en alusión a la de Pandora, oculta los males del mundo, los malos presagios que ponen de manifiesto cómo el SIDA ha cambiado el modo de relacionarnos con los demás<sup>118</sup>.

Además de este tipo de obras, Pepe Miralles abordó numerosos proyectos que toman conciencia de la problemática que abordamos. Ejemplo de ello es *Dinero = Poder = Muerte* de 1993 [Fig. 33], en la lonja de la Contratación de Benissa, Alicante. Se convierte este proyecto en una vía de reflexión del impacto del medio periodístico como generador de opinión y el interés de las compañías farmacéuticas en el beneficio económico en lugar de un interés sanitario.

En el patio de la Lonja, en dos muros enfrentados, se podía leer por un lado el título del proyecto y, por otro, una información que recogía un medio



FIG. 32.



FIG. 33.

periodístico: “El AZT (Retrovir) no retrasa la aparición del SIDA en contra de lo que dicen sus fabricantes. La noticia ha sido tan devastadora para los enfermos como para los accionistas de la Wellcome que han visto bajar el valor de sus acciones en 50.700 millones de pesetas en un solo día. ¿Y nosotros qué?”. Miralles

116 MIRALLES, Pepe. “Última habitación a la derecha, zona de infecciosos del Hospital General de Valencia” citado de: MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 392.

117 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 392-393.

118 *Ibidem*, pp. 395-396.

pretende manifestar las contradicciones con las que topan los lectores. En un momento en el que aún no han surgido terapias combinadas y el Sida parecía aún controlable, todas las noticias que cuestionaban la validez de los medicamentos tenían un impacto determinante. Se dejaba claro, a través de los números de referencia, la indefensión en la que se encontraban millones de personas que necesitaban de los mismos para mejorar su calidad de vida y prevenir las infecciones que acabarían con su vida. Resulta curioso cómo se identifica igual de afectados los accionistas y enfermos, una comparativa que resulta casi ofensiva si se tiene en cuenta las cuestiones que entran en juego, el dinero y la muerte<sup>119</sup>.

### 1.3. Javier Codesal:

Natural de Badajoz, abordó la temática durante más de siete años (1989-1996). A través de soportes diversos, reflexionó sobre la problemática del SIDA, sus símbolos, el papel del enfermo y la muerte. Codesal, en “Días de SIDA” una de las primeras exposiciones volcadas en el tal cuestión, mostró una visión poética que trataba de acabar la visión dramatizada que se tenía por aquel entonces de la enfermedad. Se trata, sin duda, de la obra más ilustre del artista sobre el VIH/SIDA.

Según el artista, se “interesa la poética de los iconos (...), nunca he jugado a destruir iconos, sino a utilizarlos pues son enormes depósitos de lectura, no se puede prescindir fácilmente de ellos porque en gran medida conforman nuestro imaginario”<sup>120</sup>. La obra de Javier está cargada de metáforas, símbolos y licencias poéticas llenas de significado. No obstante se pueden apreciar unas constantes en su discurso, tales como sus preocupaciones vitales, conceptuales y formales, pues, si algo puede decirse de la obra de Codesal es su íntima relación con sus propias vivencias [Fig. 34].



FIG. 34.

Como punto fundamental nos encontramos la religión cristiana [Fig. 35]. Cabe destacar la presencia del ángel. Y es que en lo religioso, según Codesal, se concede a los actos una importancia mayor y además, son actos útiles porque abren la puerta de las cosas. La belleza, en religión, es un modo de conocimiento y acción<sup>121</sup>.

De igual manera, nos encontramos en la producción del artista numerosas referencias a lo cotidiano, lo rural y al folclore. Javier Codesal se interesaría en ellos por su peso y densidad en el lenguaje, pues a través

119 *Ibid.*, pp. 398-399.

120 MURRÍA, Alicia. “De donde surge la luz. Entrevista con Javier Codesal” en *Tras la Piel*. Zaragoza, 1995, p.37.

121 MURRÍA, Alicia. “De donde surge la luz... op. cit., p.38.

de ellos se comunica de una manera más directa y la expresión se vincula con la fuerza de su origen<sup>122</sup>.

Junto a estos dos aspectos, cuerpos desnudos que implican conciencia del mismo, del placer y del erotismo. Por ende, encontramos también un interés hacia la sexualidad desde una postura que potencia las imágenes de forma positiva y sin contrarrestar toda la imaginaria negativa que la rodea<sup>123</sup>.

#### 1.4. Jesús Martínez Oliva:

Murciano nacido en 1969, basa su producción en los conceptos ligados a la construcción de lo masculino, la identidad sexual y el concepto de cuerpo basándose en las teorías de Foucault, Judith Butler y Leo Barsani. Relacionado con estos planteamientos, reflexiona sobre cómo el VIH/SIDA condiciona la sexualidad contemporánea y la construcción del cuerpo homosexual. La homofobia existente en la sociedad contemporánea y en los medios de comunicación, se debe, en palabras del artista, a raíz del descubrimiento del SIDA. Así, llevaría a cabo una labor crítica y activista a través de la comunidad gay y empezaría a cuestionarse las estructuras de privilegio de la masculinidad<sup>124</sup>.

En sus primeras obras el cable de cobre de distintos colores se enrosca sobre sí mismo, formando masas rizomáticas que se repliegan. El cable como elemento sin fin, a través del cual se transmite la energía. Cables como venas, arterias y vasos linfáticos por donde fluyen los líquidos del cuerpo o como fibras musculares que permiten poner el cuerpo en movimiento. El cuerpo está presente en el fluir del deseo que transita por los cables que, según tramos, están abiertos dejando escapar hilos de cobre, como una herida a través de la cual fluye la sangre. Así mismo la corporeidad se hace patente en las formas que adquieren las masas, que recuerdan explícitamente a partes de la anatomía humana, ojos y penes inundan las paredes que son la piel del cuerpo y que dejan patente la fragmentación del mismo.

La representación del cuerpo que se conforma a través del resto y del fragmento es algo que, así mismo, está planteado cuestionando la unicidad corporal como consecuencia de la enfermedad, del SIDA: “El cuerpo, en su desmoronada fisicidad, carecía hasta entonces de piel externa, de envoltorio que lo hiciera entendible (...). Los cuerpos de Martínez Oliva hablan desde otro lado; son internos, masas y de conductos y vías embrolladas”<sup>125</sup>

122 *Ibidem*, p. 37.

123 MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., pp. 429-433.

124 MARTÍNEZ OLIVA, Jesús: *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia, 2005, p.187.

125 ALIAGA, Juan Vicente. “El ejemplo de Act Up. Militancia y SIDA” Citado de MIRALLES, Pepe: *Pensar la SIDA*. Valencia, 1996, p. 132.



FIG. 35.



FIG. 36.

Con el cambio de siglo, los referentes de Martínez Oliva van a ir desprendiéndose de la corporalidad para indagar en espacios públicos en los que tienen lugar experiencias colectivas. Se va a seguir hablando de la construcción de la masculinidad gay pero desde una perspectiva más antropológica. Ejemplo de esta evolución es la serie “Paisajes” en los que va a fotografiar lugares de encuentro homosexual. Estos espacios son captados de día y de noche, para evidenciar su transformación de espacio público a espacio privado según la hora del día. Lugares que, por otra parte, son el escenario de polémica dentro de la comunidad gay, constituyendo para unos el símbolo de la represión y la marginalidad a la que se ven sometidos y para otros, lugares de perversión<sup>126</sup>.

Una vez pasada esta entrada forzosa hacia la realidad del VIH/SIDA nos encontramos con las otras dos obras. “Sin título” (1992) [Fig. 37] y “Sin título” (1993). La primera de ellas presenta una cama cuya colcha tiene incorporada una cenefa con la imagen repetida de un preservativo envuelto. La cama se recomponen, tras los somieres dejados atrás ve añadido un colchón y una colcha para tomar la forma de un lecho, cuidadosamente ordenado, que recuerda mucho a aquellos que se encuentran en los hospitales y centros hospitalarios.

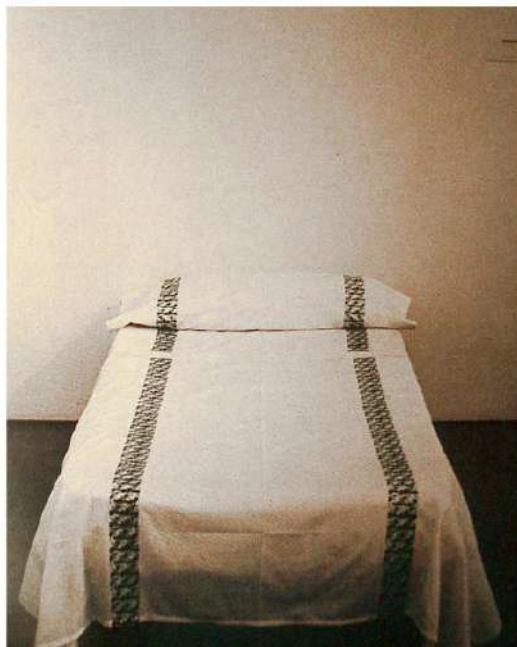


FIG. 37.

- Sin título, 1997 [Fig. 38]:

Fotografía que formó parte de la exposición que presentó la sala “La Galera” (Valencia) bajo el título “Sujeciones” en el año 1998. Se trata de un torso masculino en el que afloran multitud de anos. Manchas que, al igual que en la fotografía, recuerdan a marcas del sarcoma de Kaposi asociadas al SIDA. La iconografía propia de la enfermedad le sirve a Jesús Martínez Oliva para tratar otra de sus preocupaciones, la permeabilidad del cuerpo masculino. Un cuerpo cuyo interior se encuentra más comunicado con el exterior por la profusión de aperturas que afloran en su piel. Así relaciona la permeabilidad con la posibilidad de ser penetrado. “Esta idea de “ser penetrado” asociada a la feminidad tiene como consecuencia la asimilación del “hombre penetrado” con la mujer, siendo ésta a su vez rebajada a la categoría de inferior dentro de esta visión sexista y misógina de las cosas”<sup>127</sup>

126 ALIAGA, Juan Vicente. “Bottom/Top: La masculinidad gay en la obra de Jesús Martínez Oliva” en ALIAGA, Juan Vicente: *Bajo vientre: representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia, 1997, p. 212.

127 GENTAZ, Cristophe. “*L'homophobie masculine: préservatif psychique de la virilité?*”, en WELTER

En este sentido la masculinidad se configura desde su impenetrabilidad ya sea ésta afectiva, sexual o corporal y todo lo que “abra” el cuerpo masculino será entendido como un símbolo de su debilidad.

En la actualidad, aunque los discursos son muy distintos a los fraguados en los 90 frente al silencio, las voces que siguen luchando no consiguen calado y apoyo social dada la normalización que está sufriendo el tema del SIDA en los países desarrollados. Además de pasar desapercibidas, no son fácilmente comprensibles y las voces más fuertes contra el SIDA en España han muerto y con ellas, la manera de entender el arte y la enfermedad<sup>128</sup>.

Y aunque la forma de enfrentarse al SIDA ha cambiado, los avances científicos no. Es por ello que sigue siendo una enfermedad que constituye una sentencia de muerte con cuestiones aún por resolver.

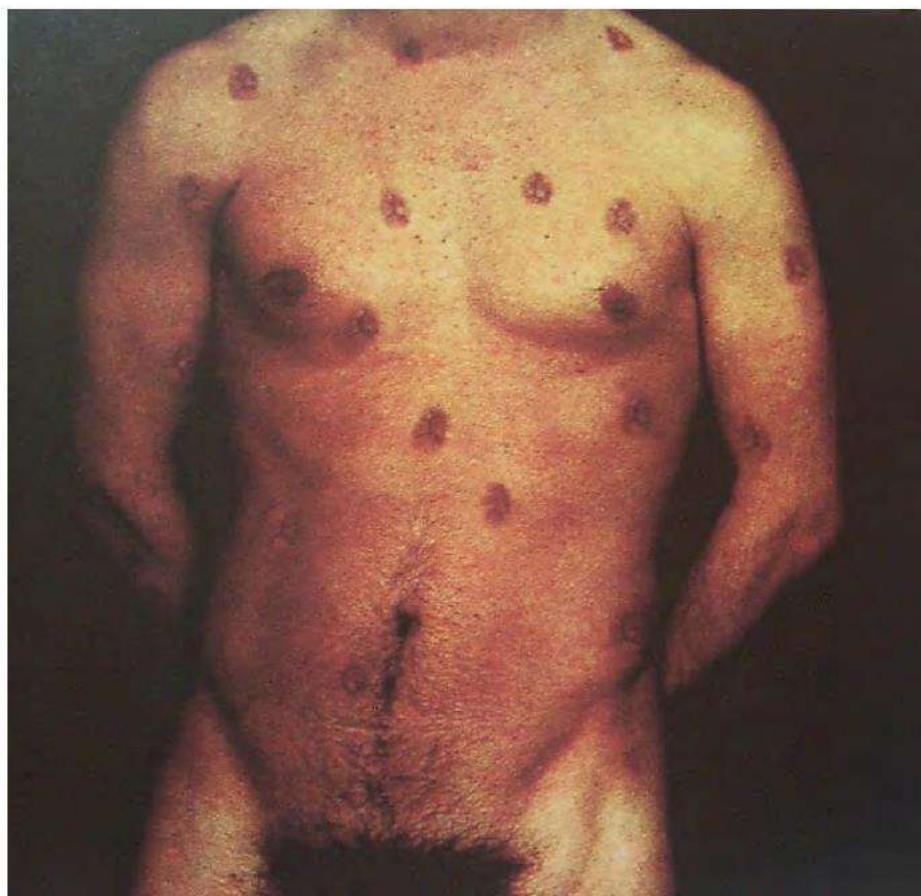


FIG. 38.

## 7. CONCLUSIONES:

Se ha calificado el VIH/SIDA como la mayor pandemia del siglo XX. Desgraciadamente, hemos pasado el umbral del siglo XXI y esta afirmación sigue siendo válida. La enfermedad supuso en la sociedad contemporánea la aparición de reacciones relacionadas con la irracionalidad y las explicaciones moral-religiosas, sobre

—LANG, Daniel; DUTEY, Pierre y DORAIS, Michel: *La peur de l'autre en soi. Du sexisme à l'homophobie*. Montreal, 1999, p. 194 citado de: MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo...*, op. cit., p. 218.

128 Para saber más sobre las manifestaciones artísticas referentes al sida, consulte AA.VV.: *El arte látex...*, op. cit. Por razones obvias, el proyecto se ciñe a los artistas más representativos del estado español durante la primera oleada de sida.

todo al tener en cuenta la trasmisión de la enfermedad a través del contacto sexual, vínculo que históricamente se ha relacionado con la suciedad y el caos.

El sida, como otras tantas enfermedades, comenzó a tratarse bajo la metáfora, haciendo de ella una enfermedad moral antes que física – aspecto sobre el que giran muchas de las manifestaciones artísticas citadas – aun cuando ha de ser entendida desde el punto de vista médico-sanitario. También será tema recurrido en el arte la relación de la misma con la homosexualidad o su identificación con grumos como hemofílicos o drogadictos, asociándose la enfermedad a sectores “desviados” en esa constante e incierta búsqueda de culpables.

Es necesario remarcar que los homosexuales consiguieron hacerse visibles a través de una serie de estrategias que pudieron llevar a cabo gracias, en parte, a una posición social y cultural que lo permitía. Gracias a estas acciones activistas, entre los homosexuales se ha producido una fuerte y arraigada concienciación de la problemática que aún en nuestros días debería producirse entre los heterosexuales. Por desgracia, drogadictos, prostitutas y presos ni siquiera pueden luchar por una consideración que es tan baja que no posibilita ningún tipo de plataforma desde la que hacerse visible

Igualmente se ha relacionado con la pobreza – muy especialmente con el sector femenino y joven de la población –, no solo dentro de occidente, sino también de los países terciermundistas. Pero pocas son las noticias que al respecto recibimos, aún a sabiendas que se trata de la enfermedad que produce una mayor tasa de mortalidad entre la población joven. Y es que solo interesa hablar de ella para culpabilizar y producir rechazos.

Todas estas relaciones, desgraciadamente, siguen vigentes en muchas de nuestras mentes fruto de la falta de dedicación y concienciación por parte de las autoridades: sólo nos hablan de sida el 1 de diciembre, día internacional de la lucha contra el SIDA. Ante todo lo citado, recabamos en que hablar de sida es hablar de una enfermedad que no solo afecta a aquel que la contagia, sino también afecta desde el punto de vista médico, político, social, económico y cultural.

Y si faltos estamos de información, hemos de sumar, en el caso del campo artístico, los problemas de difusión de las obras de arte relacionadas con el VIH/SIDA. Las respuestas aportadas en este terreno suponen un amplio abanico frente a las imágenes sensacionalistas y en línea de lo anteriormente citado que ofrecen los medios de comunicación. Por lo general, abordan las relaciones que se establecen entre los valores culturales y las necesidades sociales que el VIH ha impuesto y las dificultades que esto conlleva, así como la inoperancia política y los problemas médicosanitarios a los que se enfrentan.

Ahora bien, el arte se convirtió, desde los primeros momentos, en una plataforma a través de la cual generar posiciones críticas que denunciaran y acabaran con el estigma de portadores y enfermos.

Así mismo, el virus ha obligado a releer la historia visual en torno al cuerpo masculino y más en concreto, el homosexual. El VIH/SIDA ha traído este cuerpo al primer plano y ha potenciado representaciones más explícitas que afrontan la necesidad de visibilizar el deseo homosexual para luchar contra el estigma en pos de normalización.

El arte, en esa búsqueda de acabar con el silencio y a través de la obra de arte contemporánea, supone un acercamiento a la experiencia artística, un asimilamiento de la problemática como algo propio.

En cuanto al caso español, cabe citar el positivismo ante las libertades que se habían ido conquistando y que suponían un avance radical con respecto a tiempos pasados propiciado por la nueva democracia. Ahora

bien, ante la enfermedad, se retomaron los discursos represivos de épocas anteriores y el entendimiento de la enfermedad como un problema de “otros”. Cabe mencionar que todavía, hoy día, la sociedad española sigue sin interiorizar del todo la crisis del VIH/SIDA como un problema propio.

España no tiene la tradición de movimientos civiles por los derechos sociales con la que cuenta Estados Unidos, por lo que a los artistas españoles les ha costado conjugar lo estético con una toma de postura política, que es una de las características específicas de muchas de las propuestas estadounidenses y una de las cuestiones que otorga impacto y repercusión directa a las obras que tratan de contradecir la construcción de la enfermedad y de informar y educar en la prevención del VIH.

Por otra parte, la mayoría de las acciones e intervenciones norteamericanas vinieron de la mano de una comunidad homosexual fuerte que se unió para formar una plataforma desde la que denunciar la homofobia, el sexismoy el racismo que estaban detrás del discurso sobre el VIH/SIDA y para reclamar medidas políticas y sanitarias que sirvieran para controlar de forma efectiva el ritmo de la epidemia y la mejora en la calidad de vida de los afectados. En España no ha existido esa noción de comunidad lo que ha restado fuerza a las intervenciones que, bajo esta perspectiva, se han venido realizando en nuestro país. La afirmación de la identidad sexual sólo sucede en España a partir de la democracia, algo próximo a los primeros casos de SIDA. No ha habido tiempo para formar grupos sólidos de acción que, por otro lado, todavía estaban centrando sus esfuerzos en acabar con la discriminación sexual, cuestión ya superada en Estados Unidos en ese momento.

Las especificidades de la cultura norteamericana influyen así mismo en cómo se generan dichas comunidades y esto es difícilmente exportable a otros países, incluido España. La falta de información objetiva sobre el virus, así como la asociación con determinados grupos sociales, potenciaron en nuestro país la idea, fuertemente afianzada de “grupos de riesgo”, aspecto que todavía sigue presente y que ha traído consigo serias consecuencias. Buena parte de la responsabilidad en esta asunción de la enfermedad como un problema que sólo afecta a “otros”, es de la prensa y los medios de comunicación que, desde el principio de la epidemia, incidieron en determinadas cuestiones que potenciaban esa interpretación.

Las campañas de prevención realizadas por los organismos públicos también influyeron en la representación del VIH/SIDA en España. Si bien es cierto que a menudo han caído en los mismos tópicos que los medios de comunicación, se relacionan con el proceso creativo con una clara función pública.

Por último, la visión del panorama artístico español, en su diversidad y complejidad que aquí se ha podido apuntar, merece aún mayor profundidad y estudio. El camino sigue abierto y vigente, e invito a los lectores a tomar partido en la ardua tarea de la concienciación e información del VIH/SIDA.

## 8. BIBLIOGRAFÍA:

- ❖ AA. VV.: *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid, 2005.
- ❖ AA. VV.: *El arte látex. Reflexiones, imágenes y sida*. Valencia, 2006.

- ❖ AA.VV.: *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Bilbao, 1994.
- ❖ ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José M. G.: *De Amor y Rabia. Acerca del Arte y el Sida*. Valencia, 1993.
- ❖ ALIAGA, Juan Vicente. “Unidos por la ira. Arte y activismo político sobre el SIDA en Estado Unidos”, en *Talleres de Escultura*. Valencia, 1993.
- ❖ ALIAGA, Juan Vicente: *Bajo vientre: representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia, 1997.
- ❖ ALIAGA, Juan Vicente: *Pepe Espaliú*, Madrid, 2002.
- ❖ BAKER, Rob: The art of AIDS: from stigma to conscience, *Continuum*, New York, 1994.
- ❖ CARDÍN, A., y DE FLUVIÀ, A.: *Sida ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?*. Barcelona, 1985.
- ❖ CARDIN, Alberto y NAVÉ, Eduardo: *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianas y gays en el Estado español*. Barcelona, 1997.
- ❖ CLOT, Manel: *Catálogo Pepe Espaliú*, Madrid, 1994.
- ❖ CRIMP, Douglas: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid, 2005.
- ❖ DE DIEGO, Estrella: “Silencio=Muerte”, *Lápiz*, 68, Madrid, 1990.
- ❖ DENENBERG, Risa. “Qué significan las cifras” en *La mujer, el SIDA y el activismo*, Cambridge, 1999.
- ❖ ESPALIÚ, Pepe. “El verdadero conceptual soy yo”. *La Vanguardia*, 27 de abril de 1988.
- ❖ ESPALIÚ, Pepe. “Retrato de un artista desahuciado”, *El País*, 1 de diciembre de 1992.
- ❖ ESPALIÚ, Pepe: “La Fuerza del SIDA”. *El Europeo*. 43, 1992.
- ❖ GÓMEZ, Adriana: “Gender an the HIV/AIDS Pandemic” *Women's Health Journal*. 2, diciembre 2002.
- ❖ GÓMEZ, Adriana. “La feminización de una pandemia: el VIH/SIDA y sus implicaciones de género” en *Sociología de la sexualidad*. Madrid, 2003.
- ❖ GRAN FURY: Discourses conversation in Postmodern Art and Culture, *The Mit Press*, New York, 1990.
- ❖ GUASH, Anna María: *El arte último del s. XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid, 2000.
- ❖ GUASH, Oscar: *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- ❖ GUIASOLA, Félix: “Aproximaciones al arte de los 80 en España”, *Rev. Zehar*, 20, Guipúzcoa, 1993.
- ❖ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”. *Revista de occidente*. 297, 2006.
- ❖ <http://artxibo.arteleku.net/es> (Consultado el 7-04-2018)

- ❖ <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Keith-Haring-el-combatiente-artistico-del-Sida/5948> (Consultado el 14-05-2018).
- ❖ <http://www.el-mundo.es/elecciones/temas/sanidad/sanid-04.html> (Consultado el 12-03-2018).
- ❖ KOSTABI, Mark. *Revista Vanity Fair*. Junio 1989.
- ❖ LIAGA, Juan Vicente. “Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú”, *Acción Paralela*, 1, 2007.
- ❖ LLAMAS, Ricardo. “En busca de una perdición”, en *Sujeciones*. Valencia, 1998.
- ❖ MARTÍN, Rut: *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Madrid, 2010.
- ❖ MARTÍNEZ OLIVA, Jesús: *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia, 2005.
- ❖ MIRALLES, Pepe: *Pensar la SIDA*. Valencia, 1996.
- ❖ MILLAS, Juan José: “Lo Real”. *El País*, 1995.
- ❖ MIRALLES, Pepe. “No es hora de irse a dormir”, *Diario Uno más uno*, 17, México, 1994.
- ❖ MIRALLES, Pepe. “Sobre arte, compromiso y sida”, *Diario Uno más uno*, 18, 1994.
- ❖ MONFORT, Jaume :*Llocs Lliures 4. Siete intervenciones en el Centro Histórico de Jávea*, Alicante, 1996.
- ❖ MURRÍA, Alicia. “De donde surge la luz. Entrevista con Javier Codesal” en *Tras la Piel*. Zaragoza, 1995.
- ❖ RÍO ALMAGRO, Alfonso Del: *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba, 2002.
- ❖ SCHOOFS, Mark. “Parte 4. El virus: pasado y futuro” en *SIDA, la agonía de África*. Madrid, 2006.
- ❖ SEARLE, Adrian. “La pérdida de Pepe Espaliú”, *Acción Paralela*, 1, junio de 2007.
- ❖ SMITH, Paul J. “La representación del SIDA en el Estado Español en CARDIN, Alberto y NAVÉ, Eduardo: *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianas y gays en el Estado español*. Barcelona, 1997.
- ❖ SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Madrid, 1996.
- ❖ TERRY, Myers. “Crónicas: Félix González Torres”. *Lápiz*, 94, 1993.
- ❖ THE CARRYING SOCIETY: *Como una antorcha: espacios sonoros*, San Sebastián: Arteleku, 1995.
- ❖ VALLE-INVILÁN, Ramón María del: *Sonatas: memorias del marqués de Bradomin*, Madrid, 1968.
- ❖ WELTER –LANG, Daniel; DUTEY, Pierre y DORAIS, Michel: *La peur de l'autre en soi. Du sexisme à l'homophobie*. Montreal, 1999.



*El pájaro  
de Benín*

---

Número 4 | Sevilla | Diciembre 2018

ISSN: 2530-9536

Grupo Vanguardias y Últimas tendencias artísticas

©2018