GUÍA DE VISITA





Museu Valencià de la II-lustració i de la Modernitat

Museu Valencià de la II·lustració i de la Modernitat, MuVIM

President de la Diputació de València Jorge Rodríguez Gramage

Diputat del l'Àrea de Cultura

Xavier Rius i Torres

Director

Rafael Company i Mateo

Subdirectora

Carmen Ninet

Cap d'exposicions

Amador Griñó

Cap de producció i difusió cultural Marc Borràs

Administració i serveis tècnics

Fernando Baixauli · Nerea Franco · María Moya · Amparo Serrano

Biblioteca

Ana Reig · Benedicta Chilet · Sabina Tomás · Inma Sanchis

Exposicions temporals i itinerants

Pilar Albiach · María José Hueso · María José Navarro · Carolina Ruiz · Belén Iranzo

Exposicions permanents i patrimoni

arqueològic Rosa Albiach

Publicacions

José Antonio Granell · Bárbara Trillo-Figueroa

Projectes singulars

Ana Martínez

Producció, comunicació i activitats didàctiques

Ada Moya · Gloria Mata ·

Àgueda Forés · Bèrnia Mitjans

Atenció al públic en sales i en consigna

María Dolores Ballestar · Mercedes Aguilar · Elena Rosa Peña · Francisco Sánchez

Ordenances

Daniel Rubio · José Amadeo Díaz

PODER I PROPAGANDA

Les Imatges del poder / Cartell Cubà (1959 - 1989). Crònica gràfica de la historia recent de Cuba

Comissaris / Comisarios

Rafael Company, Amador Griñó i Moraima Clavijo

Cap d'exposicions / Jefe de exposiciones Amador Griñó

Supervisió técnica / Supervisión técnica Carmen Ninet

Coordinació tècnica / Coordinación

técnica

Mª José Hueso i Mª José Navarro

Guia de visita / Guía de visita

Marc Borràs i Belén Iranzo

Disseny i maquetació / Diseño y

maquetación Espirelius

Impressió / Impresión

Edicions 2001

- © dels textos / de los textos:
- els autors / los autores
- © de les imatges / de las imágenes:
- els autors / los autores
- © de la edició / de la edición:

Diputació de València. Museu Valencià de la II·lustració i de la Modernitat, MuVIM

Imprés en setembre de 2017 / Impreso en septiembre de 2017

Reservats tots els drest. Prohibida la reproducció total o parcial sense la corresponent autorització / Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial sin la correspondiente autorizació.

El ciclo «Poder y Propaganda» lo conforman dos exposiciones de tesis («Las imágenes del poder» y «Cartel Cubano (1959 – 1989). Crónica gráfica de la historia reciente de Cuba») que investigan, reflexionan y dan algunas pistas sobre cómo se construyen y transforman las formas de poder, su representación simbólica y el imaginario propagandístico / adoctrinador del que históricamente han hecho uso con la ayuda del lenguaje artístico.







LAS IMÁGENES DEL PODER

«Las imágenes del poder» analiza cómo y por qué ha cambiado la forma en que el poder se ha representado a sí mismo desde el siglo XIX hasta la actualidad. Fotografías de reyes africanos, retratos oficiales de monarcas españoles, dictadores y presidentes de la Diputación de Valencia e imágenes periodísticas seleccionadas por los medios de comunicación, sirven para ilustrar la evolución de las estrategias iconográficas y propagandísticas del poder. De un poder que irá suavizando sus tradicionales formas de expresión ampulosas y grandilocuentes con la llegada de la democracia.

IMÁGENES DEL PODER VERTICALIDAD VS HORIZONTALIDAD

La tesis principal de la exposición es que el poder ha atenuado sus formas más enfáticas de representación en consonancia con la consolidación del sistema democrático. Las formas de exteriorización y comunicación del poder han ido variando y modificándose al compás de las transformaciones históricas, económicas o sociales y de los regímenes o estructuras administrativas que los seres humanos hemos ido creando a la hora de organizarnos como sociedad.

El cambio en la naturaleza y las fuentes de legitimidad del poder ha modificado también sus cánones de representación. Mientras el poder se legitimaba sólo hereditariamente —la monarquía tradicional— o mediante el uso de la fuerza —la dictadura— este se manifestaba de forma pomposa y altisonante: el poderoso aparecía hierático y exhibiendo toda suerte de atributos de su autoridad (coronas, mantos reales, medallas, bandas o fajines de órdenes militares y otro tipo de emblemas regios) en actitud mayestática, distanciada de los cánones expresivos habituales en la vida civil.

Con la democracia cambian las formas de transmisión y legitimidad del poder político: la mecánica del sufragio que sustenta nuestro sistema representativo obliga a todo aquel que quiera acceder a alguna cuota de autoridad a buscar fórmulas expresivas que lo acerquen y no lo distancien del cuerpo electoral al que tiene que convencer en lugar de intimidar. Las artes plásticas que inmortalizaban al poderoso en retratos o esculturas darán paso a lenguajes propios de la propaganda (electoral) y la publicidad. Esto, de hecho, rompe con todo un régimen de la representación que había hecho de la verticalidad jerárquica el eje directriz de la acción y exteriorización del poder. En las democracias modernas la horizontalidad marca la pauta de las relaciones entre representantes y representados, que son en última instancia la fuente de legitimidad de un poder que, teóricamente, dimana de la soberanía popular.

Iniciamos ahora un recorrido en el que nos detendremos en algunas de esas imágenes que han marcado el curso de nuestra historia. Esta guía se articula en 3 ámbitos temáticos que nos ayudarán a comprender mejor algunas ideas clave acerca de la fuerza iconográfica y la evolución de las formas de representación del poder que hemos esbozado:

- 1. La Imagen disonante Los Reyes Africanos se retratan
- 2. La Imagen altanera Monarcas, Dictadores y Presidentes
- 3. La imagen desvaída Los políticos y la política hoy







El primero de los ámbitos temáticos contiene una selección de fotografías de monarcas africanos realizadas por Alfred Weidinger entre 2010 y 2015. Se trata de monarcas sin poder administrativo efectivo pero tolerados por los distintos gobiernos en tanto que representantes de estructuras tribales tradicionales.

Nos interesa destacar de estas fotografías dos cuestiones:

- el acusado contraste entre la parquedad de su poder real y la suntuosidad con la que posan ante la cámara.
- la utilización de códigos visuales y cánones de representación del poder que habían sido utilizados habitualmente por las monarquías de la Europa —y la España— del siglo XIX (ya caducos excepto en Gran Bretaña, ocasionalmente) de los que recogen la pomposidad y la propia idea o necesidad de representación y trascendencia.

Se produce así una doble disonancia. Primero, respecto a los cánones de representación del poder, plenamente occidentales a pesar de situarse en África: el colonialismo y dominio occidental han afectado el imaginario colectivo africano, creando hibridaciones iconográficas y culturales. Y, en segundo lugar, se advierte también una discrepancia cronológica: los soberanos africanos utilizan formas de representación ya en desuso en Occidente, influidos por formas de retrato institucional propias de la fotografía o la pintura de cámara occidentales del siglo XIX a la hora de representar un poder que, hasta el momento, no había necesitado ser retratado.

Alfred Weidinger





POMPA Y CIRCUNSTANCIA OBSOLETAS

La fotografía del **Lamido** (emir) **de Adamawa** (Nigeria) intenta reproducir el esplendor y suntuosidad de los retratos de gala de los monarcas europeos que veremos en el siguiente ámbito expositivo, como el de **Alfonso XIII**, realizado por José Mongrell en 1926.

Alfonso XIII, con su capa de Gran Maestre de las órdenes militares (Calatrava, Montesa, Santiago y Alcántara) y sus insignias, busca legitimar la grandeza de su poder respaldándose en la solera del pasado y la propia historia nacional.

El emir, con cetro dorado y sentado en un sillón a lo Luis XVI —aunque luciendo unas vestimentas que sí parecen autóctonas—, ha creado su propio canon representativo a base de pastiche y mezcla cultural, dejando clara su posición de mando con recursos estéticos que vamos a reconocer también en la próxima sección: el dorado, el exagerado tamaño de los atributos reales (cetro, espada), la pose. Un elemento clave sobre el que parece extraña esa pomposidad: el fondo de las fotografías, los "salones" reales, su decoración. Echémosle un último vistazo antes de continuar.

■ Alfred Weidinger

Ajhali Muhammadu Barkindo Aliyu Musdafa, Lamido de Adamawa Yola, Estado de Amadawa (Nigeria) / 2012

► José Mongrell Torrent

Retrato Alfonso XIII 1926 / Óleo sobre lienzo / Diputació de València





Vamos a comparar las imágenes anteriores — Lamido de Adamawa y Alfonso XIII— con las fotografías oficiales de **Felipe VI**, rey de España.

En la imagen de la izquierda aparece vestido de civil, con un simple traje, brazos cruzados y mirada amable dirigida al espectador (al ciudadano). Abajo aparece vistiendo uniforme de capitán general del Ejército del Aire, con fajín y cordón, insignias y otros atributos del poder militar.

La postura del monarca o la composición escénica del retrato no remiten en ningún caso a la pompa y los fastos representativos de sus antepasados, como Alfonso XIII. Al contrario, la imagen que transmite el actual rey de España sugiere cercanía, familiaridad, normalidad. Como la de alguien que ostenta la representación más alta del Estado con la misma actitud con la que un profesional desempeña su trabajo.

- ◆ © Casa de S.M. el Rey / DVirgili Fotografía oficial de Su Majestad el Rey Don Felipe VI
- ▶ © Casa de S.M. el Rey / **Gorka Lejarcegi**Fotografía oficial de Su Majestad el Rey Don Felipe VI con uniforme de diario
 para actos de especial relevancia de Capitán General del Ejército del Aire





Volvamos a Europa. Nos adentramos ahora en el universo de los retratos de monarcas y dictadores de España y presidentes de la Diputación de Valencia que a lo largo de los siglos XIX y XX van a reproducir las tradicionales formas magnificentes de exhibición del poder político: actitud majestuosa, protagonista que dirige su mirada al espectador rodeado de los atributos de su autoridad (mantos reales, coronas, cetros, etc.), y otros elementos legitimadores como crucifijos para referir a ese poder otorgado por la gracia de Dios.

En este ámbito, además de repasar los códigos que el arte al servicio del poder ha utilizado para engrandecerlo, vamos a ver también los guiños y las críticas veladas que algunos pintores supieron esconder en sus supuestamente laudatorias representaciones. La intención: hacer burla, desprestigiar o boicotear con disimulo los deseos de grandeza de los representados y dejarlos sutilmente en evidencia. Parecido a lo que —en el tercer ámbito lo veremos— hacen y deben hacer hoy los fotoperiodistas en sus "robados".

Proponemos empezar el recorrido con una parada en 4 cuadros clave para entender el juego estratégico de las imágenes: dos retratos de Franco—uno realizado por Segrelles y otro por Luis Dubón—, y dos ejemplos contrapuestos de representaciones de presidentes de la Diputación. Continuaremos después, mirando con ojo analítico, el resto de efigies de monarcas borbónicos—desde Fernando VII a Alfonso XIII—, de Amadeo de Saboya y de presidentes de la Diputación de Valencia; y dejaremos la selección de monedas para el final.

■ José Albiol López



José Segrelles Albert Retrato de Francisco Franco 1957 / Óleo sobre lienzo / Diputació de València (depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia)

SUBVERSIÓN PICTÓRICA. DOS FRANCOS SÓLO APARENTEMENTE IGUALES

Estos dos retratos de Francisco Franco fueron realizados por José Segrelles en 1957 (imagen izquierda) y Luis Dubón en 1952. Son fácilmente apreciables las coincidencias entre ambos: una escenografía muy parecida, los uniformes militares, la presencia de símbolos y atributos de poder (bandas, fajines, medallas, etc.). Sin embargo, el retrato de Luis Dubón introduce algunos —muy sutiles, casi inapreciables— matices que consiguen revertir la intención aparentemente suntuosa y magnificente del retrato (expresar el omnímodo poder del Generalísimo¹):

La perspectiva y composición. Dubón eleva ligeramente el enfoque del retratado (con una ligera perspectiva de su in sotto), con lo que consigue: (a) empequeñecerlo aún más; (b) deformar su figura (la línea de los hombros es mucho más ancha que la marcada por la cintura y los pies), tornándola troncocónica inversa; y sobre todo (c) conferir rasgos más sombríos —casi cadavéricos— al rostro.



Luis Dubón Portolés *Retrato de Francisco Franco* 1952 / Óleo sobre lienzo / Diputació de València

- La cruz. Si en el cuadro de Segrelles el crucifijo remite al universo figurativo de El Greco, referente de la espiritualidad contrarreformista castellana, el de Dubón es un Cristo crucificado doliente, símbolo de los pobres y oprimidos del mundo.
- La espada. Hay medallas, cruces heráldicas, fajines y bandas en ambos retratos. Pero no varas de mando. Sólo una espada en el retrato de Dubón, sobre la que parece «apoyarse» Franco, subrayando así que el origen —y legitimidad— de su poder era la fuerza, la victoria militar. En definitiva, la imposición y coacción.
- Los pies. Mientras en el retrato de Segrelles, Franco calza botas
 —poder militar—, en el de Dubón los pequeños pies sobre los que
 asienta la figura del jefe del Estado sirven para connotar su débil
 legitimidad.

Contundentes son las palabras que dedica a esta obra de Dubón Michelle Vergniolle, para quien «el pintor consigue ofrecer al público, bajo el pretexto del más excesivo respeto clásico, la discreta caricatura de un enano usurpador»².





OSTENTACIÓN O CONTENCIÓN SIMBÓLICA

La imagen de la izquierda corresponde al retrato oficial de José Antonio Perelló Morales como presidente de la Diputación de Valencia (1971-1974). La composición del cuadro y la actitud del retratado dan a entender la proximidad del personaje público, que aparece sentado en un sillón sin oropeles en una actitud desenvuelta y sin rigideces protocolarias. Ni el más mínimo ademán de grandeza proporcional al cargo político más importante, entonces, de todo el territorio valenciano.

El caso de Ignacio Carrau Leonarte (imagen derecha), ejemplifica todo lo contrario. La vara de mando y el fajín o la medalla de oro con el escudo de la institución —también en el sillón presidencial— representan su poder y marcan una distancia jerárquica con el espectador. Exhibe, además de las insignias del cargo, la cruz de la Cofradía del Santo Cáliz de Valencia, poniendo de relieve la vinculación entre el poder civil y el ámbito religioso. Sería el último caso en el que un presidente de la Diputación se representaba con tanta parafernalia simbólica.

Lo más curioso es que la presidencia de Carrau (1795-1979), fue posterior a la de Perelló Morales, lo que indica que la evolución de los códigos visuales no siempre sigue una línea cronológica rectilínea ni progresiva, a pesar de que ambos tuvieron al mismo retratista, Luis Arcas.

■ Luis Arcas Brauner

Retrato de José A. Perelló Morales. Presidente de la Diputación de Valencia de 1970 a 1974 S. XX / Óleo sobre lienzo / Diputació de València

▶ Luis Arcas Brauner

Retrato de Ignacio Carrau Leonarte. Presidente de la Diputación de Valencia de 1975 a 1979 S. XX / Óleo sobre lienzo / Diputació de València



EL PODER EN TU BOLSILLO

Las monedas no sólo han servido (más allá de su valor de cambio) para dejar constancia de quién ostentaba el poder en un determinado momento y señalar el alcance territorial del mismo, sino que se han utilizado también para justificar y legitimar el derecho al ejercicio de ese poder.

Esas vías legitimadoras, cuya evolución se aprecia a través de las piezas expuestas, van a ser básicamente dos: la que se ampara en el **derecho divino**, y la que lo hace en el **constitucional**. O lo que es lo mismo, la utilizada por los regímenes absolutistas/dictatoriales, o la elegida por aquellos que en mayor o menor medida podemos llamar regímenes constitucionales y parlamentarios, con sistemas democráticos más o menos desarrollados (sea en sus albores, sea en todo su supuesto esplendor). Hay también otra vía o solución, adoptada por unos y otros según el contexto histórico, que será la de la ausencia de referencias legitimadoras de un poder al que, por diversas causas (entre ellas la de ocultarse tras la imagen de la cercanía), no le interesa dar mayor explicación.

Además, los discos metálicos, que fueron soporte para atestiguar el poder de algunos monarcas y dictadores, también sirvieron en ocasiones para desacreditarlo con técnicas de damnatio memoriae a la romana. Hablamos de campañas de descrédito a través de uno de los más potentes medios de comunicación del momento —las monedas— cuyos mensajes, lejos de perderse en la nube o en el enjambre de información, quedaban nítidamente grabados, fijados, imborrables.



Rey Memo de España

Amadeo de Saboya, Amadeo I de España, fue un breve rey constitucional que, acosado por las vicisitudes de la época, no pudo sino dimitir de su cargo tres años después de haber sido elegido por las Cortes, con la subsiguiente proclamación de la I República en 1873. La leyenda de la moneda de 1871 que se exhibe del efímero reinado, incorpora un resello político, de guerrilla propagandística: después del término "Rey" los partidarios de la entronización de Alfonso de Borbón (futuro Alfonso XII) graban la palabra "Memo", leyéndose la inscripción "Amadeo I Rey Memo de España".

Caudillo por la gracia de Dios

El dictador, que no podía justificar su posición mediante el respaldo de ninguna constitución, sólo podía recurrir a la «Gracia de Dios», vinculándose con las monarquías de derecho divino del Antiguo Régimen. A diferencia de las piezas de la Restauración borbónica, las monedas del dictador sólo recurren a la fórmula tradicionalista. Lo hacen para legitimar un poder que, sin respaldo legal anterior alguno, sólo cabía esperar le hubiera sido concedido por la gracia de Dios — como se ve en las piezas de 5 pesetas (con el diseño inicial de Mariano Benlliure), y de 100 pesetas (obra de Juan de Ávalos), que se muestran en la exposición.



Ciudadano Felipe

Los últimos Borbones, a los que dio paso un caudillo por la gracia de Dios, van a iniciar con Juan Carlos una tipo de monedas que, iconográfica y estilísticamente siguen al principio el patrón de las pesetas franquistas, pero que van a dejar de mostrar las fuentes legitimadoras de su poder, rechazando cualquier otra referencia que no fuera la de la simple identificación: Juan Carlos I Rey de España.

Este estilo borbónico va a alcanzar su máximo desarrollo con la llegada de la moneda única europea En las piezas de 1 y 2 euros tanto Juan Carlos como Felipe VI se representan como el rey ciudadano de una España y una monarquía modernas. El busto no va acompañado ni del nombre del rey, ni de ninguna titulación: sólo incluye la fecha y el topónimo estatal (España) en castellano. Ni rimbombancias iconográficas, ni instrumentos de propaganda "de los de antes", sólo una refinada estrategia acorde a las necesidades que tiene el poder hoy para sostenerse: camuflarse, no parecer impuesto, mostrar al poderoso como uno más. Pero, eso sí, como el mejor.

Las monedas nos cuentan mucho más sobre nuestra historia y nuestro presente de lo que sospechamos. Son un efectivo medio de comunicación que lanza sus mensajes a las masas de la manera más eficiente posible: de forma directa, constante y repetitiva, garantizando el mayor número de impactos e impresiones. Sólo la potencialidad alcanzada por los mass media tras la llegada de internet es comparable a la de este antiguo y todavía vigente medio, siempre a la mano, en el bolsillo, en casa o en la mente de cualquier miembro de toda clase social.







El tercer ámbito de la exposición hace referencia a las nuevas formas de representar el poder en el contexto de la democracia y, en especial, al papel que han jugado y juegan en ese sentido la fotografía periodística y los medios de comunicación. Responsables de la sección de política de medios locales o con delegación en Valencia han escogido para esta sección imágenes que, a su parecer, sirven para ilustrar las formas de representar (y presentarse) el poder en la actualidad.

Por un lado, los políticos actuales saben que el poder que ostentan es transitorio: depende de la discrecionalidad electoral de los votantes. Por eso las manifestaciones imperativas con que se expresaba el viejo poder se han transformado en formas de exposición pública más amables, propias de la comunicación persuasiva. En democracia el candidato no ostenta ni impone: debe convencer al electorado para que le preste su voto.

Además, con la aparición de los medios de comunicación de masas, el poder ha perdido el monopolio de la imagen propia en beneficio de los periodistas gráficos. En la sección aparecen algunas fotografías de históricas manifestaciones de la Transición, de representantes del poder político valenciano, instantáneas de mandatarios internacionales y otras escenas que resultan especialmente ilustrativas de esas nuevas formas —evanescentes— con las que se exhibe el poder político hoy.

La fotografía de prensa, reveladora de verdades o engaños, hace a veces uso de su capacidad para "desnudar" al retratado, capturando lo que asoma detrás de la pose, haciendo —como hacía Dubón— visible y ridícula la pompa o incluso la impostada sencillez, señalando las nuevas formas y subversiones del poder hoy.

▲ Damián Torres / LAS PROVINCIAS

El día de su llegada a la ciudad, la alcaldesa de València, Rita Barberá, y el Presidente de la Generalitat, Francisco Camps, ofrecen el trofeo de la Copa América a los valencianos desde el balcón del Ayuntamiento. Ayuntamiento de València, 27.11.2003

◆ El Cameraman

Manifestación por el Estatut d'Autonomia. València, 09.10.1977



CARTEL CUBANO 1059 - 1089). CRONICA GRAFICA DE LA RISTORIA RECIENTE DE CUBA

«Cartel Cubano (1959 – 1989). Crónica gráfica de la historia reciente de Cuba» recoge las creaciones de los más prolíficos y relevantes artistas gráficos cubanos que desarrollaron su trabajo entre 1959 y 1989, desde el triunfo revolucionario hasta la caída del muro de Berlín.

La muestra plantea un recorrido visual por la historia reciente de la isla a través de la abundante y heterogénea producción gráfica de la época, con parada en 4 áreas temáticas: [1] Cartel Cultural, [2] Cartel Político, [3] Cartel Cinematográfico y [4] Propaganda Institucional. Cuatro ámbitos que abordan las similitudes y discordancias en el desarrollo del arte del cartel y su devenir estético en función de aquello que anunciaban, y del tipo de organismo emisor que realizaba el encargo.

El cartel busca seducir, convencer, vender, educar. La revolución popular, lejos de ostentar superioridad o legitimarla trata, con la propaganda, de empoderar al ciudadano y convertirlo, hacerlo sentir parte de su causa.

Con códigos y formas propias de la publicidad y del arte se exaltan posturas ideológicas y se procura representar a los nuevos cabecillas como líderes de masas entregados al servicio de esa causa común.

En esta breve guía propone un acercamiento a algunas de las obras clave de la exposición, que nos permitirá además reconocer la relación del particular universo gráfico cubano con las principales corrientes y tendencias artísticas del siglo XX que triunfaban, o lo había hecho ya, en EEUU y en Europa. Sea en los carteles que anunciaban la acelerada vida cultural de la revolución, sea en los que lanzaban mensajes de seño estrictamente político; el arte aplicado al cartel funcionaba como reclamo estético para dar mayor y mejor visibilidad a los mensajes y propuestas *culturizantes* del poder oficial.

Seguiremos las huellas del *art nouveau*, el postimpresionismo, el realismo socialista y sobretodo el pop y el *op art* en una producción gráfica cubana que logra incorporar los principales rasgos estilísticos de estos movimientos fundiéndolos en su particular y entreverado lenguaje.



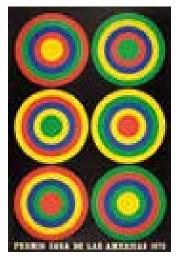




El nuevo régimen surgido de la Revolución vio en la democratización cultural una de sus principales estrategias de acción para el desarrollo del nuevo orden social. Proliferan en esta época políticas culturales orientadas a corregir desigualdades ilustrando a las masas, y a preservar y construir la nueva identidad cultural cubana.

La aparición en 1961 del Consejo Nacional de Cultura (CNC) sentará las bases para la renovación del hiperactivo y variado panorama cultural isleño. Exposiciones de arte, festivales, y representaciones de teatro y ballet crecen y se multiplican en La Habana tanto como sus carteles publicitarios, que van a convertirse inmediatamente en un vistoso elemento representativo de su paisaje urbano.

Nombres como los de Umberto Peña, José Villa, Héctor Valverde o grupos como el Taller de Gráfica de la Plaza de la Catedral trabajaron sin descanso durante más de una década, creando una ingente producción con la que conseguirán además de informar de la ajetreada vida cultural del momento, elevar el cartel publicitario a la categoría de obra de arte.





GEOMETRÍA LIBRE Y EXPLOSIÓN DE COLOR. DE KANDINSKY AL POP

La abstracción, pasada por el filtro cromático del pop, domina la totalidad del espacio en el que no hay más información que la estrictamente identificativa "Premio Casa de las Américas 1973". La formación artística de Umberto Peña, reconocido diseñador y cartelista cubano se verá reflejada en su producción (desde el 63 vinculada a Casa de las Américas), que se convertirá en vehículo de expresión y difusión de los lenguajes plásticos del momento con evidentes inclinaciones pop. (En otras creaciones Peña derivará a un expresionismo de tintes casi surrealistas)

Kandinsky fue uno de los más importantes precursores de la abstracción, en su vertiente lírica y en la geométrica. Además de una ventana al misticismo y una vía para la experimentación plástica, Kandinsky veía en la abstracción una forma de repulsa al materialismo imperante y, en esta y en el arte en general, una vía para la liberación.

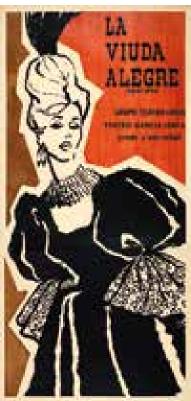
■ Umberto Peña

Encuentro de Plástica Latinoamericana Casa de Las Americas, 1973 Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

▶ Wassily Kandinsky

Estudio de color. Cuadrados con círculos concéntricos, 1913





POSTIMPRESIONISMO - LAUTREC

Otro movimiento que tuvo una influencia decisiva en el cartelismo cubano fue, como no podía ser de otra manera, el *art nouveau* y el postimpresionismo. Toulouse-Lautrec, artista del cartel por excelencia, logró transgredir los códigos estéticos del momento inspirándose en la estampa japonesa y adelantándose a la dulzura del *art nouveau*.; a la que hizo vibrar con trazos espontáneos y libres, humor y un trasfondo crítico con temas y formas adelantadas a su tiempo de absoluta vigencia y modernidad.

El cartel de Umberto Peña, al que antes habíamos visto sometido a la rigidez geométrica de la abstracción, es una muestra de esa heterogeneidad y riqueza estilística que no supo de límites cronológicos, estilísticos o estéticos. Manifiesta además la versatilidad de unos creadores que ponían toda su capacidad creativa al servicio del fin último que puede tener un cartel: seducir, informar.

- ◆ Toulouse Lautrec

 Jane Avril en el Jardin de París, 1893

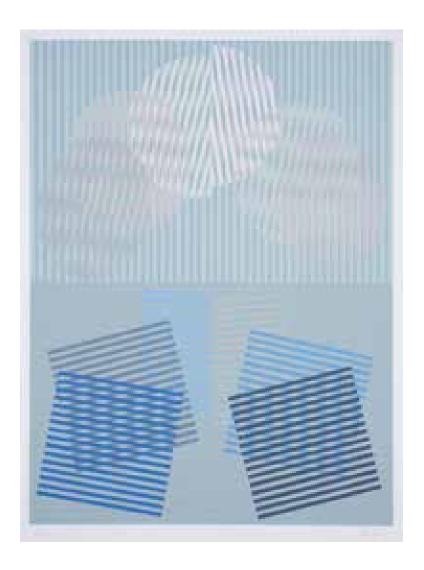
 Art Museum, San Diego
- Umberto Peña
 La Viuda Alegre, 1962
 Colección Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí»





En la Cuba de la segunda mitad del siglo XX las artes gráficas se convierten, con el cartel propagandístico a la cabeza, en vehículo de expresión de las complejas vicisitudes sociales posteriores al triunfo revolucionario. Los creadores del momento, que ya habían formulado las directrices de la emergente estética cubana vinculada al ámbito cultural, supieron aprovechar estas experiencias, reconvertir soportes y códigos propios del lenguaje publicitario de tintes capitalistas, superar la herencia del realismo socialista y crear una gráfica política de nuevo sello al servicio de la revolución.

Con organismos dedicados al cuidado y organización de la propaganda como la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR) y la implicación de los artistas y diseñadores en las campañas políticas, las propuestas se pluralizan y las soluciones estéticas se despegan de la rigidez socialista inicial para jugar con las posibilidades expresivas del color, el uso de recursos propios de tendencias pictóricas como el *art nouveau*, la abstracción geométrica, el pop art o el informalismo y la potencia comunicativa del diseño puramente tipográfico



CHE CALEIDOSCÓPICO Y POLÍTICA POP

Se trata de la primera obra realizada para la OSPAAAL (Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América latina), después de hacerse pública la noticia de la muerte del Che.

La autora sitúa la famosa foto del líder hecha por Alberto Korda, en una sucesión de planos superpuestos que brotando del centro al exterior crean el efecto óptico, y la alusión simbólica, de la multiplicación infinita de su imagen. Una imagen que revivía y que además se agigantaba a través del tiempo, alimentando la idea de su inmortalidad.

La influencia de la vanguardia pictórica se manifiesta en la gráfica cubana de los años 60 con ejemplos como este que, desde una estética predominantemente pop, construyen un pastiche de influencias de *op art*, cinetismo, suprematismo y psicodelia.

Eusebio Sempere fue uno de los precursores de la abstracción geométrica y la pintura cinética en España y uno de los artistas más importantes de nuestro siglo XX. Su vida en Paris le hizo pronto conocedor de las vanguardias llevándole a abandonar la figuración, y a adentrarse en un mundo de geometrías, juegos ópticos y color.



La abstracción, por la vía de la geometría, el color y la línea arquitectónica, da paso a movimientos como el constructivismo, la abstracción postpictórica y otros como el cinético y el arte *minimal*.

Mientras la pintura cinética buscaba incorporar movimiento a sus creaciones fundiéndose en algunos puntos con el *op art*, el *minimal* huye de todo artificio. Busca simplificar y apostar por el orden compositivo reduciéndolo (voluntariamente) a la mínima expresión formal y a cualquier posibilidad de significado o interpretación más allá de lo estético. No hay metáfora. Frank Stella fue el primer pintor considerado minimalista con el uso de sus rayas y la neutralidad de sus pinturas geométricas.

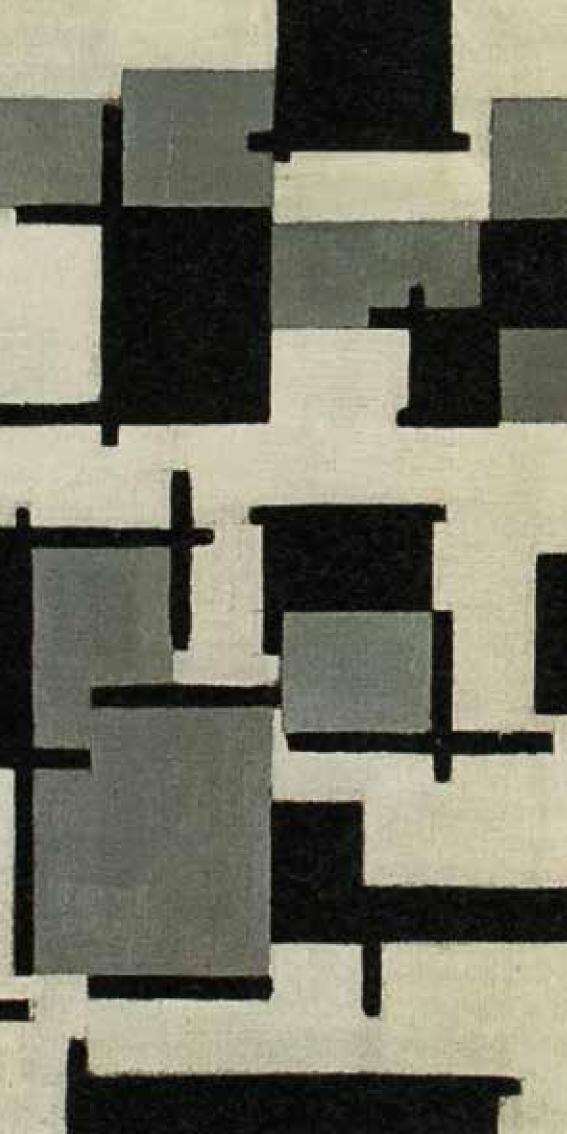
Cuando Jasper Johns inició su serie de banderas en 1954, el panorama artístico norteamericano seguía dominado por el expresionismo abstracto. Johns retomó la figuración para representar objetos o símbolos que, pasados por el filtro de la creciente sociedad de consumo, habían perdido su significado quedando reducidos a imágenes vacías que no remiten a nada más que a sí mismas. Es curioso que sea precisamente eso lo que ocurra poco después con el icónico retrato del Che Guevara que vemos en este cartel y que, reproducido hasta la saciedad, se convierte en un producto más y ya no significa nada.

■ Eusebio Sempere

Cuadrado tomado de Albers, 1964 Colección Eusebio Sempere. MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

▲ Jasper Johns

Tres Banderas, 1958 Whitney Museum of American Art, Nueva York





En la efervescencia creativa cubana del cartel tendrán un papel decisivo las instituciones oficiales fundadas para la promoción cultural en el país. Estos organismos avivaron la fuerza expresiva de la isla abriéndola a influencias externas y posicionándola como uno de los focos artísticos del momento, con un estilo y una producción propia que gozará de gran aceptación.

El cine, con la aparición en 1959 del ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico, se convierte en el principal campo de experimentación artística y en la vía para el desarrollo de un diseño gráfico caribeño de nuevo signo. Restricciones creativas propias de la serigrafía, la limitación cromática o la uniformidad de formatos, no sólo no empobrecieron el lenguaje en ciernes, sino que contribuyeron a impulsarlo alimentando su expresividad.

Se afianza una suerte de "marca cubana" que se impone incluso sobre las producciones importadas. La libertad para reinterpretar la publicidad de estas películas se revela como uno de los factores cruciales para la expansión de este particular universo gráfico y del ocio cinematográfico.

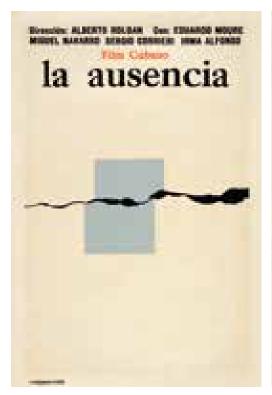
METÁFORA VISUAL. EXPERIMENTACIÓN VANGUARDISTA EN EL CINE Y SU CARTEL

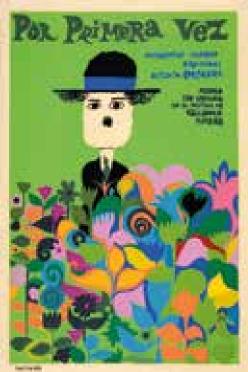
Los artistas cubanos no sólo bebían de las influencias del momento; sino también de aquellas que, aún vigentes, venían imponiendo su fuerza y sus efectos desde tiempo atrás.

Si las vanguardias dejaron alguna huella sobre el cine cubano y el arte de su cartel fue sobre todo la búsqueda de nuevos códigos y la experimentación. Las propuestas fílmicas y los carteles anunciadores fueron para los diseñadores el mejor campo de pruebas para el desarrollo de un lenguaje que incorpora o explota un elemento fundamental: la poesía y la metáfora visual.

Theo Van Doesburg Theo Van Does

Composición III, 1918 Stedelijk Museum, Amsterdam





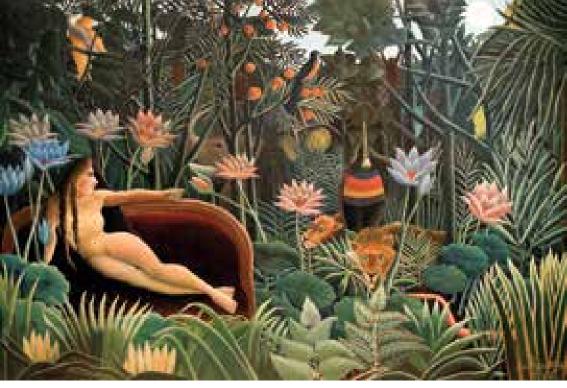
Desde lo figurativo, se tenderá hacia la estética dadá y el simbolismo naif. Las propuestas abstractas seguirán recurriendo principalmente a una geometría y un color que ahora además debían transmitir, evocar, el significado de la obra y su carácter.

«La ausencia», un film cubano del 68, destaca tanto por su arriesgada exploración temática como por la estética y la narrativa. No podía ser otro su cartel.

No hay imagen del protagonista, de la diva reclamo cabeza de cartel, de los mejores actores y actrices. En estos carteles hay arte, por el arte y por el pueblo. Esa es la premisa

Eduardo Muñoz Bachs, artista Valenciano, aunque cubano de adopción, tuvo el privilegio de crear el cartel del primer largometraje realizado por el ICAIC. En él hizo gala de un lenguaje visual muy distinto al que emplearía posteriormente, caracterizado por el color, las figuras de aire aparentemente infantil y la reiteración de la imagen de Chaplin casi como sinónimo de «cine», su símbolo, probablemente, más universal. A lo largo de tres décadas, Muñoz Bachs dejó su impronta en la historia del cartel fílmico cubano con composiciones frescas y sorprendentes que veían en el arte su fuente de inspiración.

El aire naif de "Por primera vez" nos remite a obras como las del francés Henri Rousseau pasadas por el tamiz más vanguardista de un Matisse que rozaba la abstracción y que tenía también influencias claramente roussonianas y primitivistas. En un tiempo de constante cambio y exigencias estéticas, el arte naif aparece como una abrumadora reacción de rechazo a las continuas novedades y exigencias técnicas estéticas. Apuesta, como el cine cubano, como su propio cartelismo, por la libertad creativa no sometido a modas ni tendencias, que no tiene ni siquiera que plegarse a la realidad (aunque beba de ella). Prima la experiencia, de quien representa y de quien observa, y los derroteros por los que le lleve su imaginación.





■ Alfredo Gonzalez Rostgaard

La Ausencia, 1968 Colección Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí»

Eduardo Muñoz Bachs

Por primera vez, 1968
Colección Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí»

▲ Henri Rousseau

El sueño, circa 1900 Nueva York, Museum of Modern Art (MOMA)

Henri Matisse

La tristeza del Rey, 1952 Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París





La supresión de los medios de comunicación y la nacionalización del tejido empresarial durante la "gran ofensiva revolucionaria" de 1968 generó una transformación del paisaje urbano cubano. En la ciudad cobra especial protagonismo la valla publicitaria reconvertida ahora en nuevo y efectivo medio de comunicación del régimen. Lejos de ser soporte para el reclamo consumista, éstas se van a dedicar a explicar las ventajas del régimen frente al mal hacer imperialista, divulgando todo tipo de mensajes políticos, sociales y culturales del nuevo statu quo.

La valla habla al pueblo con mensajes claros y rotundos que van a variar el fondo y ligeramente la forma, en función de su ubicación; adaptándose a la idiosincrasia de las diferentes áreas del país.

En un despliegue de recursos técnicos y estéticos heredados del cartelismo cubano, las vallas adquieren en poco tiempo una importancia clave y una entidad propia tanto en lo artístico como en lo identitario. Su carácter efímero, su constante renovación y su valor creativo, convierten a estos soportes en huellas documentales, testigos directos de la historia gráfica, política y social de la isla y en verdaderas obras de arte.

GRANDES MENSAJES. GRANDES FORMATOS

En la parte final de la exposición dedicamos un apartado a mostrar algunos de las vallas que hoy decoran y resignifican los espacios urbanos de Cuba.

Las razones por las que se decidió en un momento dado optar por este gran formato son evidentes: en un espacio libre de publicidad consumista este medio podía reaprovecharse para "vender" mensajes políticos y premisas ideológicas.

La incorporación de este soporte va a suponer además una transformación del propio lenguaje gráfico que venían desarrollando artistas y diseñadores en el formato cartel.

Estos cambios, fruto de la adaptación a la naturaleza del soporte y su ubicación (calles, carreteras, medianeras de la ciudad,) se pueden sintetizar en unos cuantos aspectos:

- · Aumento progresivo del protagonismo tipográfico
- Preferencia por el mensaje directo y claro frente a lo evocador, lo metafórico.
- Reducción del repertorio iconográfico: retratos de gran formato de los grandes líderes o camaradas.

El objetivo era llegar al mayor número de personas posible, y que los mensajes pudieran leerse y captarse a gran velocidad (literalmente: estas vallas se veían también y fundamentalmente desde el coche)

Las primeras vallas todavía arrastran las características heredadas del cartel, combinando efectivos mensajes con ilustraciones detalladas que poco a poco irán ganando en tamaño y simplificación.

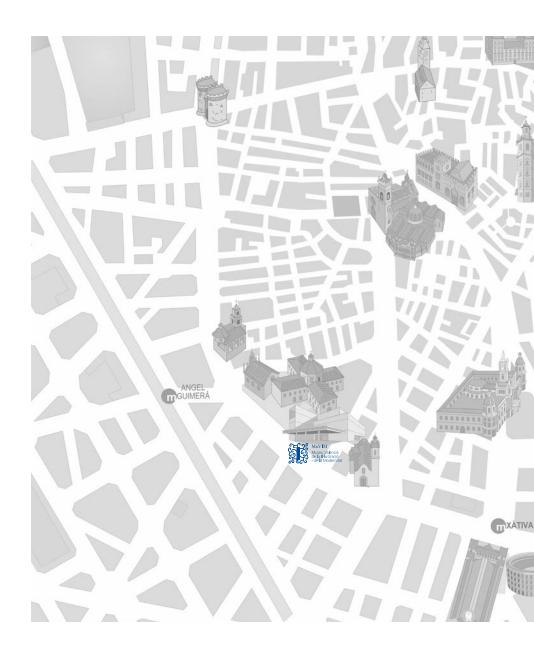




▲ Cuba vs bloqueo

Bloqueo. El genocidio más largo de la historia





Horario:

De martes a sábado, de 10 a 14 h. y de 16 a 20 h Domingos y festivos, de 10 a 20 h.

Información:

96 388 37 30 informacion.muvim@dival.es

www.muvim.es

╚ @MuVIM

 ${\color{red} \underline{f}}$ elMuVIM

@muvim.es

