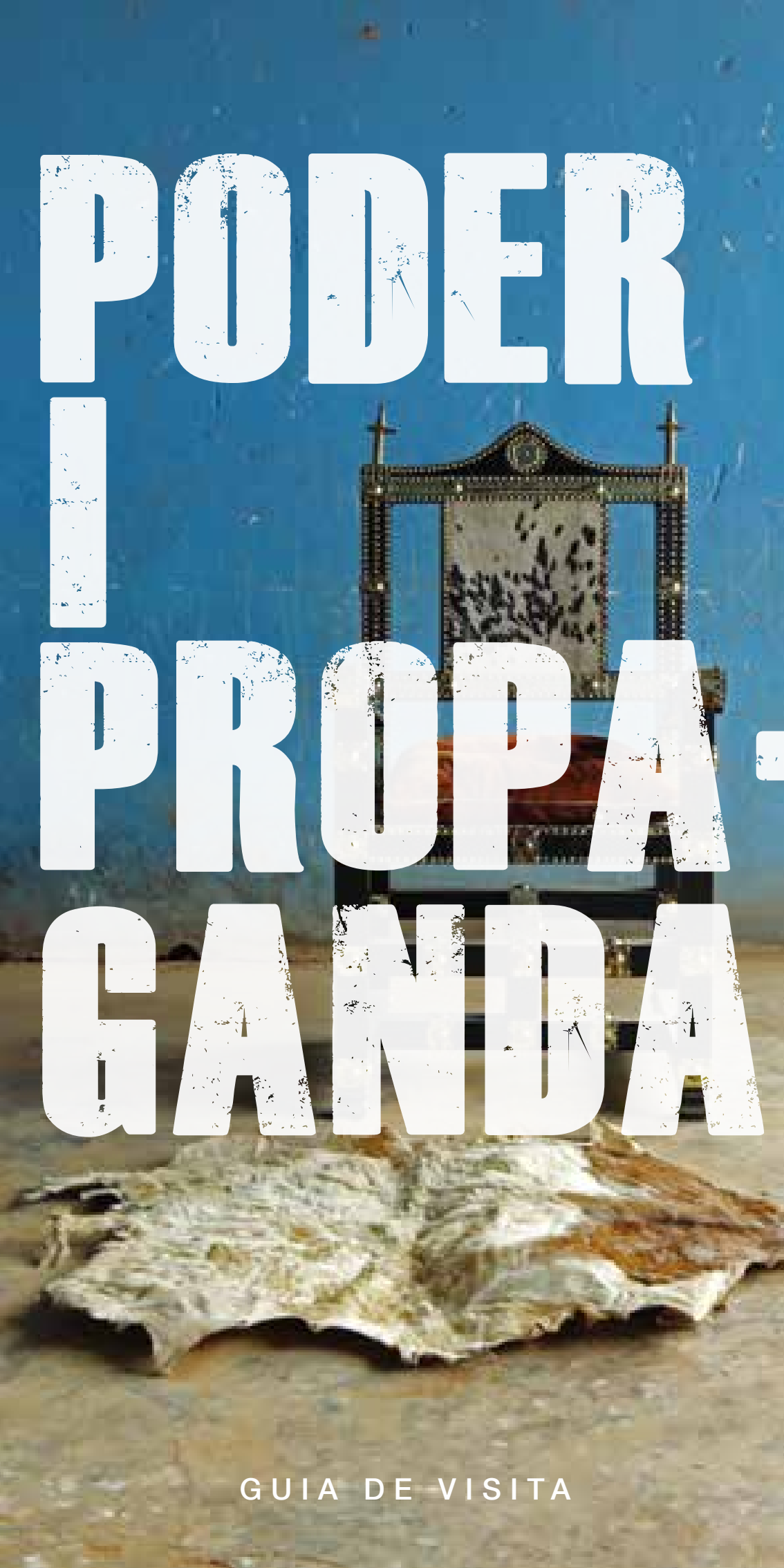




PODER I PROPA GANDA

GUIA DE VISITA

Museu Valencià de la Il·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 grà-
fica de la història recent de Cuba

Comissaris / Comisarios
Rafael Company, Amador Griñó i
Moraima Clavijo

Cap d'exposicions / Jefe de exposiciones
Amador Griñó

Supervisió tècnica / Supervisión técnica
Carmen Ninet

Coordinació tècnica / Coordinación técnica
M^a José Hueso i M^aJosé 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 Il·lustració i de la Modernitat, MuVIM

Imprés en setembre de 2017 /
Impreso en septiembre de 2017

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

**El cicle «Poder i Propaganda»
està compost per dos exposicions
de tesi («Les imatges del poder»
i «Cartell cubà (1959-1989).
Crònica gràfica de la història
recent de Cuba») que investiguen,
reflexionen i ofereixen algunes
pistes sobre la manera de
construir i transformar les formes
de poder, la seua representació
simbòlica i l'imaginari
propagandístic/adoctrinador del
que històricament han fet ús amb
l'ajuda del llenguatge artístic.**



LES IMATGES DEL PODER

«Les imatges del poder» analitza com i per què ha canviat la forma en què el poder s'ha representat a si mateix des del segle XIX fins a l'actualitat. Les fotografies de reis africans, els retrats oficials de monarques espanyols, dictadors i presidents de la Diputació de València així com les imatges periodístiques seleccionades pels mitjans de comunicació, valen per a il·lustrar l'evolució de les estratègies iconogràfiques i propagandístiques del poder. D'un poder que a poc a poc suavitzarà les tradicionals formes d'expressió ampul·loses i grandiloqüents amb l'arribada de la democràcia.

LES IMATGES DEL PODER. VERTICALITAT VS HORIZONTALITAT

La tesi principal de l'exposició és que el poder ha atenuat les seues formes més emfàtiques de representació en la mesura que s'ha consolidat el sistema democràtic. Les formes d'exteriorització i comunicació del poder han anat variant i s'han modificat al compàs de les transformacions històriques, econòmiques o socials i dels règims o estructures administratives que els éssers humans hem anat creant per a organitzar-nos com a societat.

El canvi en la naturalesa i les fonts de legitimitat del poder n'ha modificat també els cànons de representació. Durant el temps que el poder es legitimava només hereditàriament –la monarquia tradicional– o mitjançant l'ús de la força –la dictadura–, aquest es manifestava de forma pomposa i altisonant: el poderós tenia una presència hieràtica i exhibia tota mena d'atributs de la seua autoritat (corones, capes reials, medalles, bandes o faixins d'ordes militars i encara altres tipus d'emblemes reials) en una actitud majestàtica, allunyada dels cànons expressius habituals en la vida civil.

Amb l'arribada de la democràcia canvien les formes de transmissió i de legitimació del poder polític: la mecànica del sufragi que dóna suport al nostre sistema representatiu obliga a qui vulga accedir a alguna quota d'autoritat a cercar fórmules expressives que l'apropen i que no el distanci en del cos electoral al qual ha de convèncer en comptes d'intimidarlo. Les arts plàstiques, que immortalitzaven el poderós en retrats o escultures, ara faran un pas cap als llenguatges propis de la propaganda (electoral) i la publicitat. Això trenca amb tot un règim de la representació que havia fet de la verticalitat jeràrquica l'eix directriu de l'acció i exteriorització del poder. En les democràcies modernes l'horizontalitat marca la pauta de les relacions entre els representants i els representats, que són en última instància la font de legitimitat d'un poder que, teòricament, dimana de la sobirania popular.

Mamprenem ara un recorregut en el qual ens detindrem en algunes d'eixes imatges que han marcat el curs de la nostra història. Aquesta guia s'articula en tres àmbits temàtics que ens ajudaran a comprendre millor algunes idees clau sobre la força iconogràfica i l'evolució de les formes de representació del poder que hihem esbossat:

1. La imatge dissonant. Els reis africans es retraten
2. La imatge altiva. Monarques, dictadors i presidents
3. La imatge insignificant. Els polítics i la política hui





1

LA IMATGE DISSONANT. ELS REIS AFRICANS ES RETRATEN

El primer àmbit temàtic està format per una selecció de fotografies de monarques africans que va fer Alfred Weidinger entre 2010 i 2015. Es tracta de monarques que no disposen d'un poder administratiu efectiu encara que són tolerats pels diferents governs per ser representants d'estructures tribals tradicionals.

Ens interessa destacar d'aquestes fotografies dos qüestions:

- El contrast acusat entre la parquedat del seu poder real i la sumptuositat amb què es col·loquen davant la càmera.
- La utilització de codis visuals i cànons de representació del poder que eren habituals en les monarquies a Europa –i també a Espanya– durant el segle XIX (i que ara per ara podem considerar caducs excepte en el cas de la Gran Bretanya, i ocasionalment) dels quals arrepleguen la pompositat i la pròpia idea o necessitat de representació i transcendència.

Es produeix així una doble dissonància. Primer, respecte dels cànons de representació del poder, plenament occidentals tot i que situats a l'Àfrica: el colonialisme i el domini occidental han afectat l'imaginari col·lectiu africà, i han creat hibridacions iconogràfiques i culturals. I, en segon lloc, s'adverteix també una discrepància cronològica: els sobirans africans utilitzen formes de representació que estan en desús a Occident, influïts per formes de retrat institucional pròpies de la fotografia o la pintura de cambra occidentals del segle XIX, a l'hora de representar un poder que, fins ara, no tenia la necessitat de ser retratat.

◀ Alfred Weidinger

Bakary Yerima Bouba Alioum

Emir de Maroua

Maroua, Regió de l'extrem nord, Extrem Nord, el Camerú / 2012



POMPA I CIRCUMSTÀNCIA OBSOLETES

La fotografia de l'**emir d'Adamaua** (Nigèria) tracta de reproduir l'esplendor i la sumptuositat dels retrats de gala dels monarques europeus que veurem en l'àmbit expositiu següent, com és el cas d'**Alfons XIII**, fet per Josep Mongrell en 1926.

Alfons XIII, amb la capa de Gran Mestre de les ordres militars (Catalunya, Montesa, Santiago i Alcàntara) i les seues insígnies, cerca legitimar la grandesa del seu poder, i per això no dubta a recolzar-se en la tradició prestigiosa del passat i la pròpia història nacional.

L'emir, amb un ceptre daurat i assegut en una butaca d'estil Lluís XVI —encara que lluint una vestimenta que sembla autòctona— ha creat el seu propi cànon de representativitat a força de pastitx i barreja cultural, deixant clara la seua posició de capitost que disposa de recursos estètics que en la pròxima secció també reconeixem: el daurat, l'exagerada grandària dels atributs reials (ceptre, espasa), l'afectació. Hi ha un element clau sobre el qual eixa pompositat sembla estranya: el fons de les fotografies, els «salons» reials, la decoració. Fem-hi una última ullada abans de continuar.



Comparem ara les imatges anteriors –la de l'emir d'Adamaua i la d'Alfons XIII– amb les fotografies oficials de Felip VI, rei d'Espanya.

En la imatge de l'esquerra apareix vestit de civil, amb un simple trage, amb els braços plegats i la mirada amable adreçada a l'espectador (al ciutadà). A sota, apareix vestit amb uniforme de capità general de l'Exèrcit de l'Aire, amb faixí i cordó, insígnies i uns altres atributs del poder militar.

La posició del monarca o la composició escènica del retrat no remeten de cap de les maneres a la pompa i als fastos representatius dels seus avantpassats, com passa en el cas d'Alfons XIII. Al contrari, la imatge que transmet l'actual rei d'Espanya suggereix proximitat, familiaritat i normalitat, a la manera d'algú que ostenta la representació més alta de l'Estat amb la mateixa actitud amb què un professional fa la seua feina.

1 Alfred Weidinger

Ajhali Muhammadu Barkindo Aliyu Musdafa, emir d'Adamaua
Yola, Estat d'Amadua (Nigèria) / 2012

2 Josep Mongrell Torrent

Retrat d'Alfons XIII
1926 / Oli sobre tela / Diputació de València

3 © Casa de S.M. el Rey / DVirgili

Fotografia oficial de Sa Majestat el Rei Felip VI

4 © Casa de S.M. el Rey / Gorka Lejarcegi

Fotografia oficial de Sa Majestat el Rei Felip VI amb uniforme de diari per a actes d'especial rellevància de capità general de l'Exèrcit de l'Aire



AMADEO I.

2. LA IMATGE AL·TIVA. MONARQUES, DICTADORS I PRESIDENTS

Tornem a Europa. Ara ens endinsem en l'univers dels retrats de monarques i dictadors espanyols i presidents de la Diputació de València que durant els segles XIX i XX reproduïxen les tradicionals formes magnífiques d'exhibició del poder polític: una actitud majestuosa, un protagonista que adreça la mirada cap a l'espectador envoltat dels atributs de la seua autoritat (capes reials, corones, ceptres, etc.), i altres elements de legitimació com ara els crucifixos per a fer referència a aquell poder que és atorgat per la gràcia de Déu.

En aquest àmbit, a més de repassar els codis que ha utilitzat l'art posat al servei del poder per a engrandir-lo, hi veurem també com de tant en tant es fa l'ullet o s'emeten crítiques vetlades que alguns pintors van saber amagar en les seues suposadament laudatòries representacions. La intenció: fer-ne burla, desprestigiar o boicotejar dissimuladament els desitjos de grandesa dels representats i deixar-los subtilment en evidència. Un fet semblant al que –en el tercer àmbit ho veurem– fan i han de fer hui els fotoperiodistes en els seus *robats*.

Proposem començar el recorregut fent una parada en quatre quadres clau per a entendre el joc estratègic de les imatges: dos retrats de Franco –un que li va fer Segrelles i un altre altre de Luis Dubón–, i dos exemples contraposats de representacions de presidents de la Diputació. Continuarem, amb ull analític, amb la resta d'efígies de monarques borbònics –des de Ferran VII fins a Alfons XIII–, d'Amadeu de Savoia i de presidents de la Diputació de València, i deixarem la selecció de monedes per al final.

◀ José Albiol López

Amadeu I de Savoia

1928 / Oli sobre llenç

Diputació de València (dipositat en el Palau de la Generalitat)



Josep Segrelles Albert
Retrat de Francisco Franco
1957 / Oli sobre tela /
Diputació de València
(depositat al Museu de Belles
Arts de València)

SUBVERSIÓ PICTÒRICA. DOS FRANCOS NOMÉS APARENTMENT IGUALS

Aquests dos retrats de Francisco Franco, els feren Josep Segrelles en 1957 (imatge de l'esquerra) i Luis Dubón, en 1952 (imatge de la dreta). Les coincidències entre els dos quadres són fàcilment apreciables: tenen una escenografia molt semblant, els uniformes militars, la presència dels símbols i els atributs del poder (bandes, faixins, medalles, etc.). Ara bé, el retrat de Luis Dubón incorpora alguns –molt subtils, quasi inapreciables– matisos que aconsegueixen revertir la intenció aparentment sumptuosa i magníficent del retrat (com és expressar l'omnímode poder del Generalísimo¹):

- **La perspectiva i la composició.** Dubón eleva un poquet l'enfocament del retratat (amb una lleugera perspectiva *de su in sotto*), i amb això aconsegueix: (a) fer-lo encara més baixet; (b) deformar-ne la figura (la línia dels muscles és molt més ampla que la marcada per la cintura i els peus), i això la fa troncònica inversa, i, sobretot, (c) hi confereix trets més ombrívols –quasi cadavèrics– al rostre.



Luis Dubón Portolés

Retrat de Francisco Franco

1952 / Oli sobre tela / Diputació de València

- **La creu.** Si en el quadre de Segrelles el crucifix remet a l'univers figuratiu d'El Greco, el referent de l'espiritualitat contrareformista castellana, el de Dubón és un Crist crucificat dolent, símbol dels pobres i oprimits del món.
- **L'espasa.** Hi ha medalles, creus heràldiques, faixins i bandes en els dos retrats. Ara bé, no hi ha bastons de comandament. Només una espasa en el retrat de Dubón, sobre la qual sembla *recolzar-se* Franco, fet que vol subratllar que l'origen –i la legitimitat– del seu poder era la força, la victòria militar. En definitiva, la imposició i la coacció.
- **Els peus.** Mentre en el retrat de Segrelles, Franco calça botes –poder militar–, en el de Dubón els petits peus sobre els quals s'assenta la figura del cap de l'Estat li serveixen per a connotar-ne la feblesa de la legitimitat.

Michelle Vergniolle dedica unes contundents paraules a aquesta obra de Dubón. Per a ell «el pintor aconsegueix oferir al públic, sota el pretext del més excessiu respecte clàssic, la discreta caricatura d'un nan usurpador²».



OSTENTACIÓ O CONTENCIÓ SIMBÒLICA

La imatge de l'esquerra correspon al retrat oficial de José Antonio Perelló Morales com a president de la Diputació de València (1971-1974). La composició del quadre i l'actitud del retratat donen a entendre la proximitat del personatge públic, que hi apareix assegut en una butaca sense oripells en una actitud de desimboltura i sense rigidesa protocol·l·lària. Ni el més mínim gest de grandesa que poguera ser proporcional al càrrec polític més important que, llavors, hi havia a tot el territori valencià.

El cas d'Ignacio Carrau Leonarte (imatge de la dreta) és un exemple del contrari. El bastó de comandament i el faixí o la medalla d'or amb l'escut de la institució –també en la butaca presidencial— representen el seu poder i marquen una distància jeràrquica respecte a l'espectador. Hi exhibeix, a més de les insígnies del càrrec, la creu de la Confraria del Sant Calze de València, amb la qual posa en relleu la vinculació entre el poder civil i l'àmbit religiós. Potser fora l'últim cas en què un president de la Diputació era representat amb tanta parafernàlia simbòlica.

La cosa més curiosa és que la presidència de Carrau (1795-1799) és posterior a la de Perelló Morales, i això és una mostra que indica que l'evolució dels codis visuals no sempre segueix una línia cronològica recta ni progressiva, a pesar que tots dos van tenir al mateix retratista, Luis Arcas.

◀ Luis Arcas Brauner

Retrat de José A. Perelló Morales.
President de la Diputació de València de 1970 a 1974
S. XX / Oli sobre tela / Diputació de València

▶ Luis Arcas Brauner

Retrat d'Ignacio Carrau Leonarte.
President de la Diputació de València de 1975 a 1979
S. XX / Oli sobre tela / Diputació de València



EL PODER A LA BUTXACA

Les monedes no solament han servit (més enllà del seu valor de canvi) per a deixar constància de qui ostentava el poder en un determinat moment i mostrar-ne l'abast territorial, sinó que també han estat utilitzades per a justificar i legitimar el dret a l'exercici d'eixe poder.

Totes aquestes vies de legitimació, l'evolució de les quals s'aprecia a través de les peces que s'hi exposen, són bàsicament dos: la que s'empara en el **dret diví**, i la que ho fa en el **constitucional**. O el que és el mateix, la via que utilitzen els règims absolutistes/dictatorials, o la que trien aquells que en major o menor mesura podem anomenar règims constitucionals i parlamentaris, amb sistemes democràtics més o menys desenvolupats (siga com a principiants, siga en la seua suposada esplendor). Encara hi ha una altra via o solució, que és la que adopten uns i altres segons el context històric, que és la de l'absència de referències legitimadores d'un poder al qual, per diverses causes (entre elles la d'ocultar-se darrere la imatge de la proximitat), no li interessa donar més explicacions.

A més, els discos metàl·lics, que van ser suport del testimoni del poder d'alguns monarques i dictadors, també van servir en ocasions per a desacreditar-lo amb tècniques de *damnatio memoriae* a la romana. És el cas de les campanyes de descrèdit a través d'un dels més potents mitjans de comunicació del moment –les monedes–: en aquestes, els missatges, lluny de perdre's en el núvol o en l'eixam de la informació, quedaven nítidament gravats, fixats i inesborrables.



Rey *Memo* de España

Amadeu de Savoia, Amadeu I d'Espanya, va ser un rei constitucional de breu regnat que, assetjat per les vicissituds de l'època, no pogué fer res més que deixar el càrrec tres anys després que les Corts l'hagueren triat, amb la subsegüent proclamació de la I República, en 1873. La llegenda de la moneda de 1871 que s'exhibeix de l'efímer regnat, incorpora un resegellament polític, de guerrilla propagandística: després del terme *rey*, els partidaris de l'entronització d'Alfons de Borbó (futur Alfons XII) gravaren la paraula «Memo», de manera que en la inscripció es podia llegir: «Amadeo I Rey Memo de España».

Caudillo por la gracia de Dios

El dictador, que no podia justificar la seua posició mitjançant cap suport constitucional, només podia recórrer-hi a la «gracia de Dios»; d'aquesta manera es vinculava a les monarquies de dret diví de l'Antic Règim. Ara bé, a diferència de les peces de la Restauració borbònica, les monedes del dictador només recorren a la fórmula tradicionalista. Ho fan per a legitimar un poder que, sense cap suport legal, només podia esperar-se que li haguera sigut concedit per la gràcia de Déu –com es pot veure en les peces de 5 pessetes (amb el disseny inicial de Marià Benlliure), i en les de 100 pessetes (obra de Juan de Ávalos), que es mostren en l'exposició.



Ciudadano Felipe

Els últims Borbó, als quals va donar pas un «caudillo por la gracia de Dios», comencen a mostrar amb Joan Carles un tipus de monedes que, iconogràficament i estilística segueixen al principi el patró de les pessetes franquistes, però que deixen de mostrar les fonts de legitimació del seu poder i rebutgen qualsevol altra referència que no siga la de la simple identificació: «Juan Carlos I Rey de España».

Aquest estil borbònic aconsegueix el màxim desenvolupament amb l'arribada de la moneda única europea. En les peces d'1 i 2 euros, tant Joan Carles com Felipe VI es representen com el *rei ciutadà* d'una Espanya i una monarquia modernes. El bust no va acompanyat ni del nom del rei ni de cap titulació: només inclou la data i el topònim estatal (España) en castellà. Ni ampul·lositats iconogràfiques, ni instruments de propaganda dels d'abans, només una refinada estratègia concordant amb les necessitats que té el poder actual per a sostenir-se: camuflar-se, no semblar que ha sigut imposat, mostrar el poderós com un ciutadà més. Però, això sí, mostrar-lo com el millor.

Les monedes ens expliquen molt més sobre la nostra història i el nostre present del que sospitem. Són un efectiu mitjà de comunicació que envia missatges a les masses de la manera més eficient possible: de forma directa, constant i repetitiva, de manera que es puga garantir el més alt nombre d'impactes i impressions possible. Només la potencialitat que han aconseguit els mitjans de comunicació després de l'arribada d'internet és comparable a la d'aquest antic i encara vigent mitjà, sempre a la mà, a la butxaca, a casa o en la ment de qualsevol membre d'una classe social.



3

LA IMATGE INSIGNI CANT. ELS POLÍTICS I LA POLÍTICA HUI

El tercer àmbit expositiu fa referència a les noves formes de representar el poder en el context de la democràcia i, especialment, al paper que han jugat i juguen en eixe sentit la fotografia periodística i els mitjans de comunicació. Alguns responsables de la secció de política de mitjans locals o amb delegació a València han escollit per a aquesta secció les imatges que, al seu parer, poden il·lustrar les formes de representar (i presentar-s'hi) el poder en l'actualitat.

D'una banda, els polítics actuals saben que el poder que ostenten és transitori: aquest depén de la discrecionalitat electoral dels votants. Per això les manifestacions imperatives amb que s'expressava l'antic poder s'han transformat en formes d'exposició pública més amables, més pròpies de la comunicació persuasiva. En democràcia el candidat no ostenta ni imposa: ha de convèncer l'electorat perquè aquest li preste el seu vot.

A més, amb l'aparició dels mitjans de comunicació de masses, el poder ha perdut el monopoli de la imatge pròpia que s'ha traspassat als periodistes gràfics. En aquesta secció apareixen algunes fotografies de manifestacions històriques de la Transició, de representants del poder polític valencià, instantànies de mandataris internacionals i altres escenes que resulten especialment il·lustratives d'eixes noves formes –evanescents– amb què s'exhibeix el poder polític actual.

La fotografia de premsa, reveladora de veritats o d'enganys, a voltes fa ús de la seua capacitat per a *despullar* el retratat, capturant unes vegades el que aguaita per darrere del que es mostra, fent –com feia Dubón– visible i ridícula la pompa o fins i tot la impostada senzillesa, o assenyalant les noves formes i subversions del poder hui per hui.

▲ **Damián Torres / LAS PROVINCIAS**

El dia que va arribar a la ciutat, l'alcaldeessa de València, Rita Barberá, i el president de la Generalitat, Francisco Camps, oferiren el trofeu de la Copa de l'Amèrica als valencians, des del balcó de l'Ajuntament. Ajuntament de València, 27.11.2003

◀ **El Cameraman**

Manifestació per l'Estatut d'Autonomia. València, 09.10.1977



CARTELL CUBÀ (1959-1989) CRÒNICA GRÀFICA DE LA HISTÒRIA RECENT DE CUBA

«Cartell cubà (1959-1989). Crònica gràfica de la història recent de Cuba» recull les creacions dels més prolífics i rellevants artistes gràfics cubans que feren la seua feina entre 1959 i 1989, és a dir, des del triomf revolucionari fins a la caiguda del mur de Berlín.

La mostra planteja un recorregut visual per la història recent de l'illa a través de l'abundant i heterogènia producció gràfica de l'època, i fa parada en quatre àrees temàtiques: [1] Cartell cultural, [2] Cartell polític, [3] Cartell cinematogràfic i [4] Propaganda institucional. Quatre àmbits que aborden les similituds i les discordances en el desenvolupament de l'art del cartell i el seu esdevenir estètic en funció d'allò que anunciaven, i del tipus d'organisme emissor que en feia l'encàrrec.

El cartell vol seduir, convèncer, vendre i educar. La revolució popular, lluny d'ostentar superioritat o de legitimar-la tracta, amb la propaganda, d'apoderar el ciutadà i convertir-lo, en altres paraules, fer-lo sentir part de la seua causa.

Amb codis i formes pròpies de la publicitat i de l'art s'exalcen posicions ideològiques i es procura representar els nous capitosts com a líders de masses lliurats al servei d'eixa causa comuna.

En aquesta breu guia es proposa un acostament a algunes de les obres clau de l'exposició. Això ens permetrà, a més, reconèixer la relació del particular univers gràfic cubà amb els principals corrents i tendències artístiques del segle XX que triomfaven, o ja ho havien fet, als Estats Units i a Europa. Siga en els cartells que anunciaven l'accelerada vida cultural de la revolució, siga en els que llançaven missatges de signe estrictament polític, l'art aplicat al cartell funcionava com un reclam estètic per fer més àmplia i millor la visibilitat dels missatges i de les propostes culturitzants del poder oficial.

Seguirem les petjades del *Art Nouveau*, el postimpressionisme, el realisme socialista i, sobretot, el pop i l'*op art* en una producció gràfica cubana que aconsegueix incorporar els principals trets estilístics d'aquests moviments i els fon en el seu particular i entremesclat llenguatge.



▲ **Alfredo Fernández Reboiro**
45 Días, 1979
Colecció privada

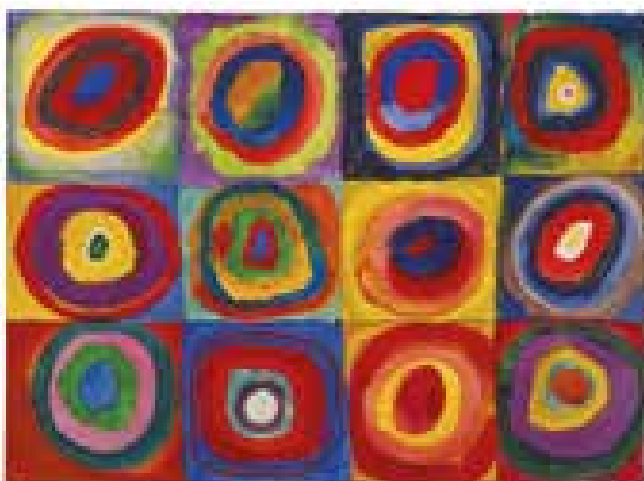
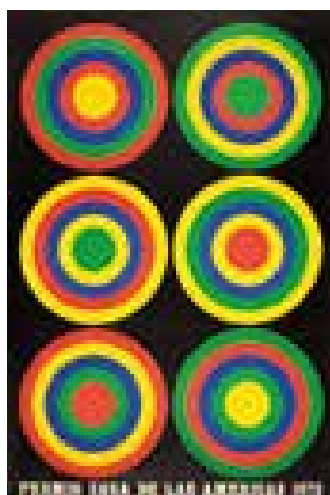


1 CARTELL CULTURAL

El nou règim que sorgeix de la Revolució trobà en la democratització cultural una de les seues principals estratègies d'acció per al desenvolupament del nou ordre social. En aquesta època proliferen les polítiques culturals orientades a corregir desigualtats mitjançant la il·lustració de les masses, i a preservar i construir la nova identitat cultural cubana.

L'aparició en 1961 del Consejo Nacional de Cultura (CNC) posarà les bases per a la renovació de l'hiperactiu i variat panorama cultural illenc. Les exposicions d'art, els festivals i les representacions de teatre i ballet creixen i es multipliquen a l'Havana tant com ho fan els cartells publicitaris, que immediatament esdevindran un vistós element representatiu del seu paisatge urbà.

Noms com els d'Umberto Peña, José Vila, Héctor Valverde o grups com el Taller de Gráfica de la plaça de la Catedral treballaren de valent durant més d'una dècada, per tal de crear una ingent producció amb la qual aconseguiran a més de donar informació sobre l'atrafegada vida cultural del moment, elevar el cartell publicitari a la categoria d'obra d'art.



GEOMETRIA LLIURE I EXPLOSIÓ DE COLOR. DE KANDINSKI AL POP

L'abstracció, passada pel filtre cromàtic del pop, domina la totalitat de l'espai on no hi ha més informació que l'estrictament identificativa com el Premio Casa de las Américas 1973. La formació artística d'Umberto Peña, reconegut dissenyador i cartellista cubà, es veurà reflectida en la seua producció (des del 63 vinculada a la Casa de las Américas), que es convertirà en el vehicle d'expressió i difusió dels llenguatges plàstics del moment amb evidents inclinacions cap al pop (en altres creacions, Peña deriva cap a un expressionisme de caire quasi surrealista).

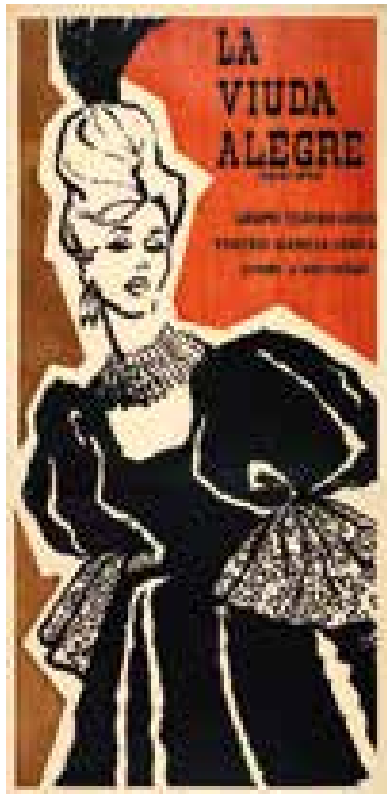
Kandinski va ser un dels més importants precursors de l'abstracció, en el seu vessant líric i geomètric. A més d'una finestra oberta al misticisme i una via per a l'experimentació plàstica, Kandinski trobava en l'abstracció una forma de repulsa del materialisme imperant i, en aquesta i en l'art en general, una via per a l'alliberament.

◀ **Umberto Peña**

Trobada de Plàstica Llatinoamericana Casa de Las Américas, 1973
Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

▶ **Wassily Kandinsky**

Estudi de color. Quadrats amb cercles concèntrics, 1913



POSTIMPRESSIONISME-LAUTREC

Uns altres moviments que van tenir una influència decisiva en el cartel·lisme cubà van ser, com no podia ser d'una altra manera, l'*Art Nouveau* i el postimpressionisme. Toulouse-Lautrec, l'artista del cartell per excel·lència, va ser capaç de transgredir els codis estètics del moment i per a això s'inspiraria en l'estampa japonesa i s'avançaria també a la dolçor de l'*Art Nouveau*, a la qual faria vibrar amb traços espontanis i lliures, humor i un rerefons crític amb temes i formes, que s'avançaven al seu temps, d'absoluta vigència i modernitat.

El cartell d'Umberto Peña, que abans havíem vist sotmés a la rigidesa geomètrica de l'abstracció, és una mostra d'eixa heterogeneïtat i riquesa estilística que no va conèixer límits cronològics, estilístics o estètics. A més de tot això, manifesta la versatilitat d'uns creadors que posaren tota la capacitat creativa al servei de l'objectiu últim que pot tenir un cartell: seduir, informar.

◀ Toulouse Lautrec

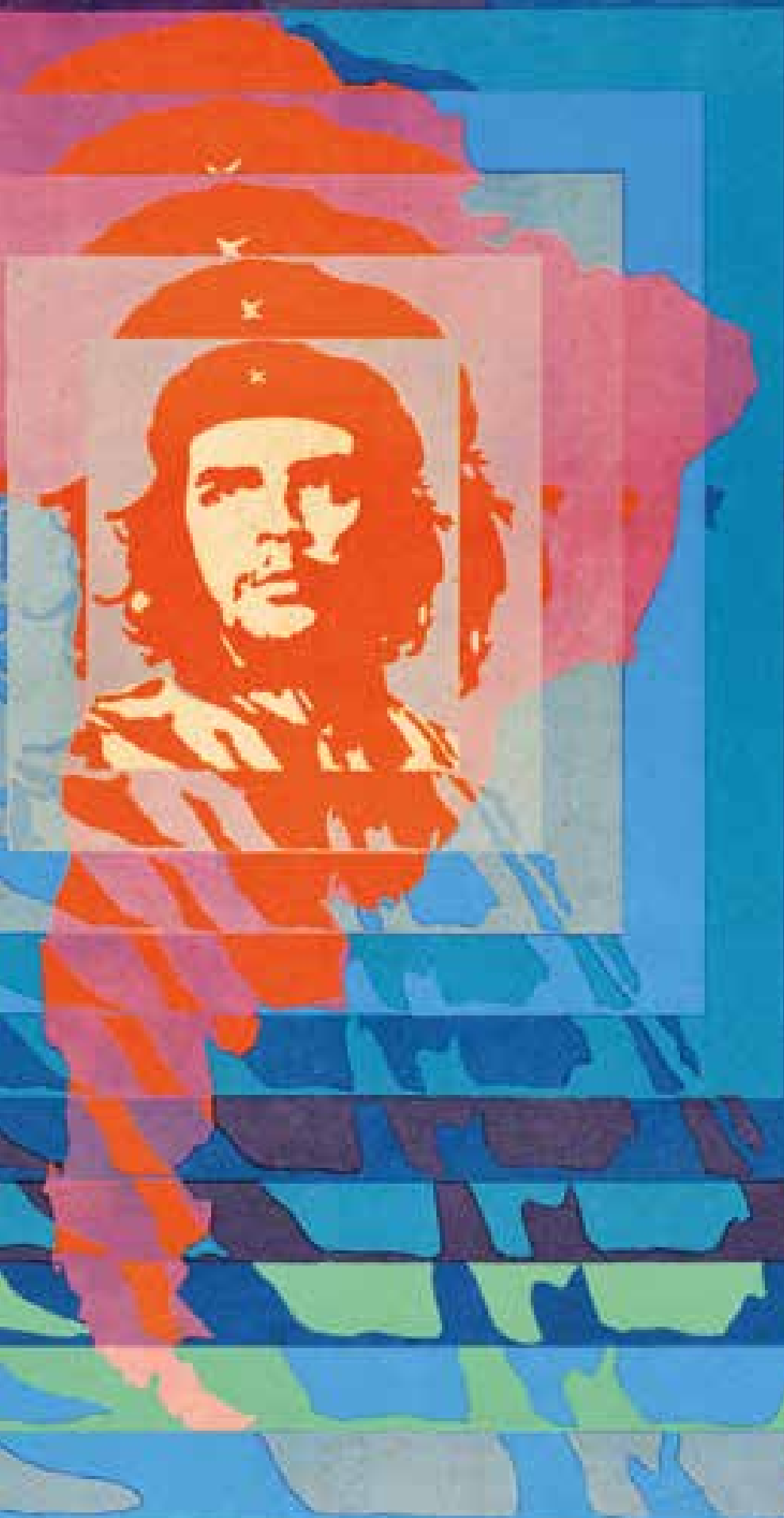
Jane Avril al Jardí de París, 1893
Art Museum, San Diego

▶ Umberto Peña

La Viuda Alegre, 1962
Colección Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí»

DAY OF THE NATION KATIBULLA OCTOBER 8

مؤيد القضاة الجائز



2 CARTELL POLÍTIC

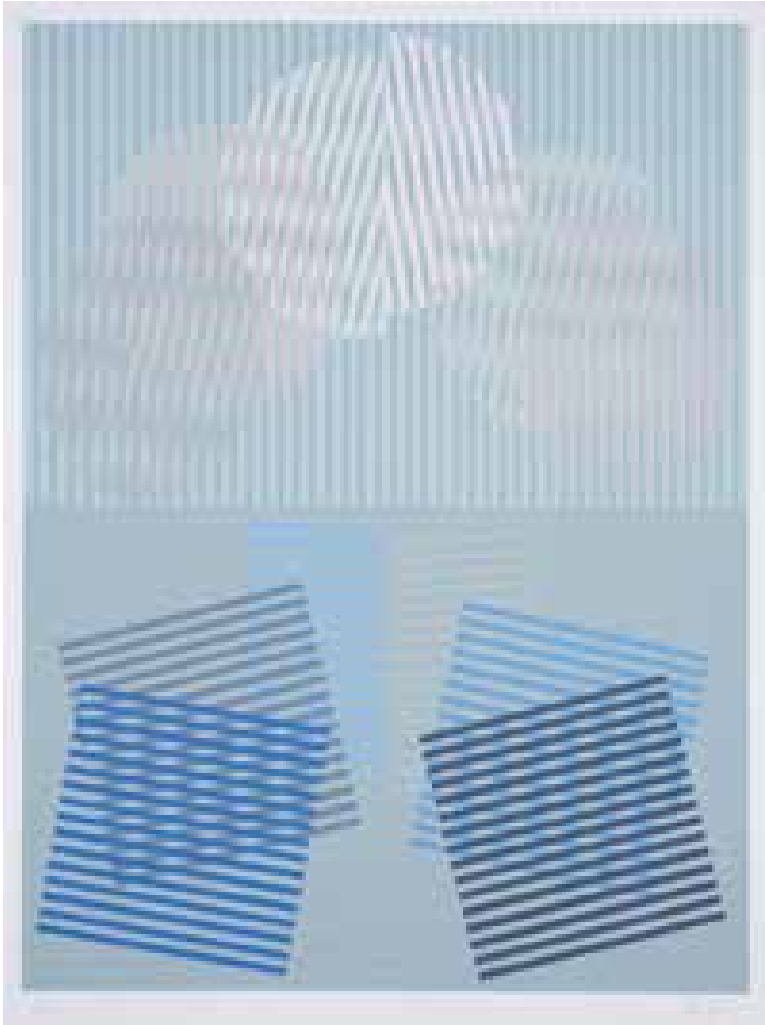
A la Cuba de la segona meitat del segle XX, les arts gràfiques es converteixen, amb el cartell propagandístic al capdavant, en vehicle d'expressió de les complexes vicissituds socials posteriors al triomf revolucionari. Els creadors d'aleshores, que ja havien formulat les directrius de l'emergent estètica cubana vinculada a l'àmbit cultural, van saber aprofitar aquestes experiències, reconvertir els suports i els codis propis del llenguatge publicitari de caire capitalista, superar l'herència del realisme socialista i crear una gràfica política de nou segell al servei de la revolució.

Amb organismes dedicats a ocupar-se i a organitzar la propaganda com ara la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR) i la implicació dels artistes i els dissenyadors en les campanyes polítiques, les propostes es fan més plurals i les solucions estètiques abandonen la rigidesa socialista inicial per a tenir més joc amb les possibilitats expressives del color, l'ús de recursos propis de tendències pictòriques com ara *l'Art Nouveau*, l'abstracció geomètrica, el pop art o l'informalisme i la potència comunicativa del disseny purament tipogràfic.

◀ **Helena Serrano**

Día del Guerrillero Heroico, 1968

Colecció Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana



CHE CALEIDOSCÒPIC I POLÍTICA POP

Es tracta de la primera obra feta per a l'OSPAAAL (Organització de Solidaritat dels Pobles d'Àfrica, Àsia i Amèrica Llatina), després de fer-se pública la notícia de la mort del Che.

L'autora situa la famosa foto del líder feta per Alberto Korda en una successió de plànols superposats que brollant del centre cap a l'exterior creen l'efecte òptic, i l'al·lusió simbòlica, de la multiplicació infinita de la imatge del Che. Una imatge que, així, revivia i alhora s'agegantava a través del temps, fet que alimentava la idea de la seua immortalitat.

La influència de l'avantguarda pictòrica es manifesta en la gràfica cubana dels anys seixanta amb exemples com aquest que, des d'una estètica predominantment pop, construeixen un pastitx d'influències d'*op art*, cinetisme, suprematisme i psicodèlia.

Eusebi Sempere va ser un dels precursors de l'abstracció geomètrica i de la pintura cinètica a Espanya i un dels artistes més importants del nostre segle XX. El seu pas per París féu que coneguera ben prompte les avantguardes i això féu que abandonara la figuració i s'endinsara en un món de geometries, jocs òptics i color.



L'abstracció, per la via de la geometria, el color i la línia arquitectònica, dóna pas a moviments com el constructivisme, l'abstracció postpictòrica i altres moviments com ara el cinètic i l'art minimal.

Mentre la pintura cinètica cercava incorporar moviment a les creacions fins a fondre's en alguns punts amb l'*op art*, el *minimal* fugia de tot artifici. Cerca simplificar i apostar per l'ordre compositiu mitjançant la reducció (voluntària) a la mínima expressió formal i a qualsevol possibilitat de significat o interpretació que anara més enllà de l'estètica. No hi ha metàfora. Frank Stella va ser el primer pintor considerat minimalista pel seu ús de les ratlles i la neutralitat de les pintures geomètriques.

Quan Jasper Johns va mamprendre la sèrie de banderes en 1954, el panorama artístic nord-americà continuava dominat per l'expressionisme abstracte. Johns va reprendre la figuració per a representar objectes o símbols que, passats pel filtre de la creixent societat de consum, n'havien perdut el significat i quedaven reduïts a imatges buides que no remetien a cap altra cosa que a si mateixes. És ben curiós que precisament això siga el que poc més tard passe amb l'icònic retrat del Che Guevara que trobem en aquest cartell i que, reproduït fins a quedar-ne associats, es converteix en un producte més i ja no significa res.

◀ **Eusebio Sempere**

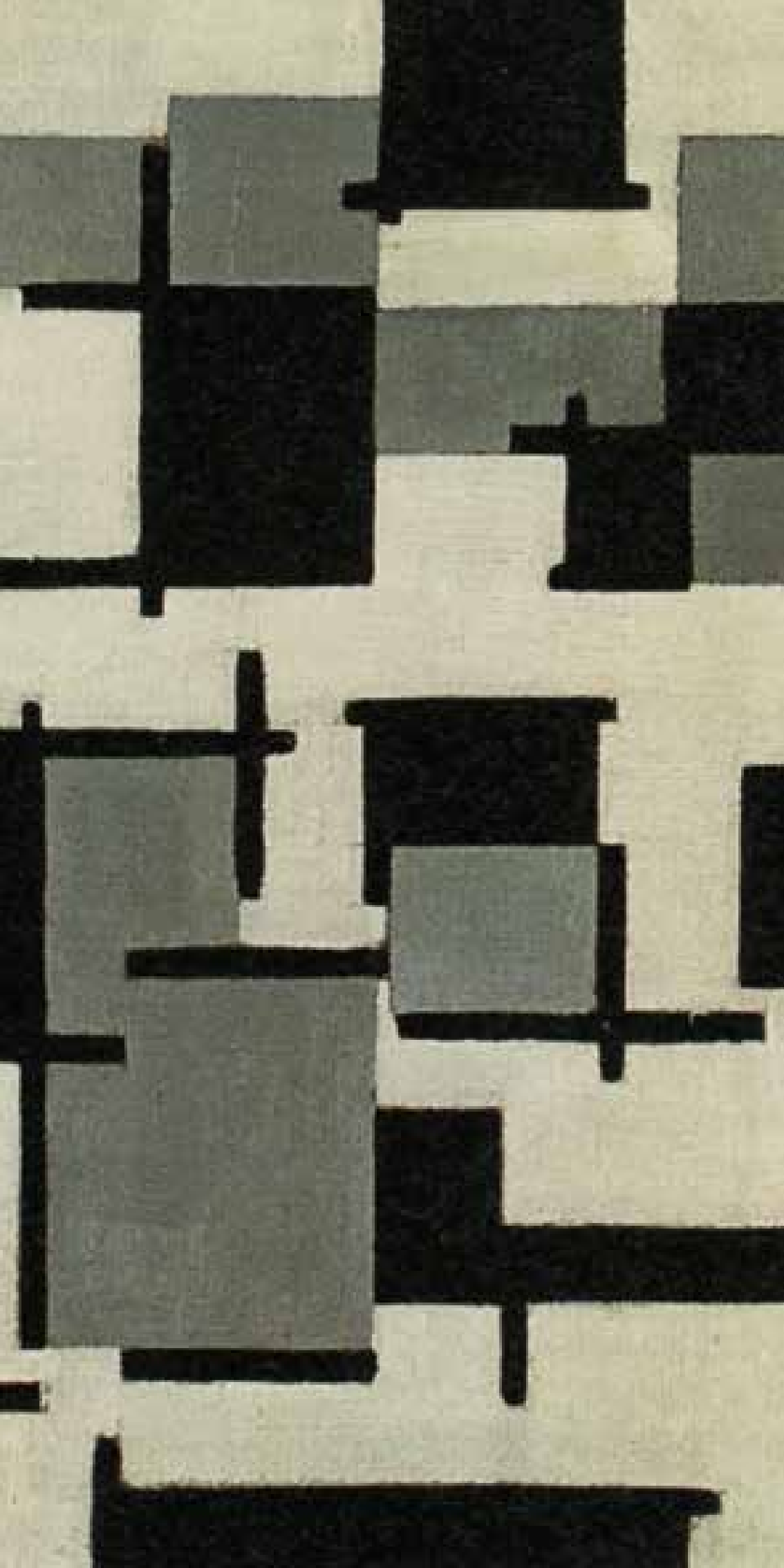
Quadrat pres d'Albers, 1964

Colecció Eusebio Sempere. MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

▲ **Jasper Johns**

Tres banderes, 1958

Whitney Museum of American Art, Nova York



3 CARTELL CINEMATogrÀFIC

En l'efervescència creativa cubana del cartell tindran un paper decisiu les institucions oficials que es fundaren per a la promoció cultural en el país. Aquests organismes van avivar la força expressiva de l'illa i, a més, l'obriren a influències externes, al temps que la posicionaven com un dels focus artístics del moment, amb un estil i una producció propis que gaudiran de gran acceptació.

El cinema, amb l'aparició en 1959 de l'ICAIC –Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográfica–, es converteix en el principal camp d'experimentació artística i en la via per al desenvolupament d'un disseny gràfic de nou signe al Carib. Les restriccions creatives pròpies de la serigrafia, la limitació cromàtica o la uniformitat de formats, no solament no empobriren el llenguatge que estava a punt d'esclatar, sinó que van contribuir a impulsar-lo alimentant la seua expressivitat.

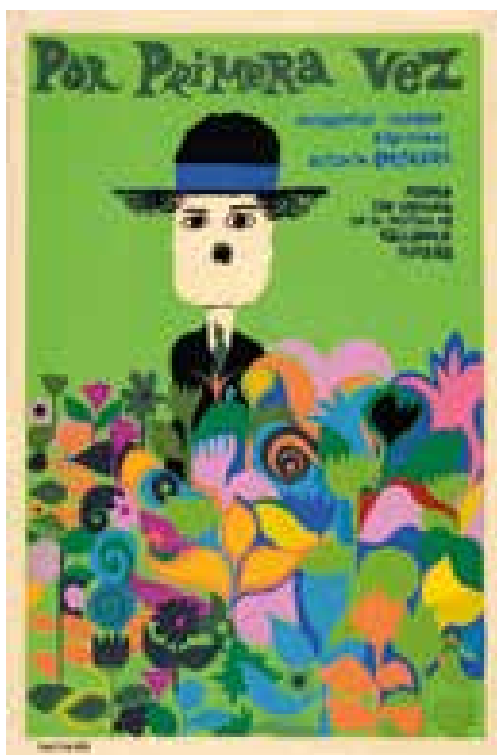
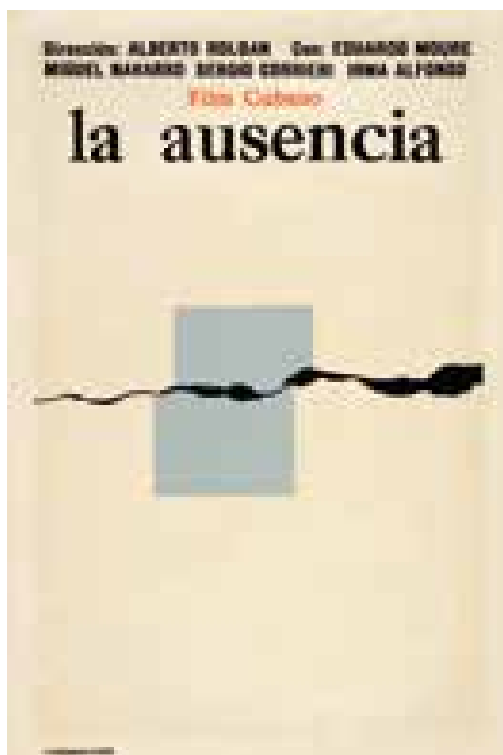
S'hi aferma una mena de «marca cubana» que s'imposarà fins i tot sobre les produccions importades. La llibertat per a reinterpretar la publicitat d'aquestes pel·lícules es revela com un dels factors crucials per a l'expansió del particular univers gràfic i de l'oci cinematogràfic.

METAFORA VISUAL. EXPERIMENTACIÓ AVANTGUARDISTA EN EL CINEMA I EN EL CARTELL

Els artistes cubans no sols bevien de les influències del moment sinó que també ho feien d'aquelles que, per estar encara vigents, imposaven la seua força i els seus efectes des de feia temps.

Si les avantguardes havien deixat alguna petjada sobre el cinema cubà i l'art del cartell aquesta va ser sobretot la cerca de nous codis i l'experimentació. Les propostes filmiques i els cartells que les anunciaven foren per als dissenyadors el millor camp de proves on poder desenvolupar un llenguatge que incorpora o explota un element fonamental: la poesia i la metàfora visual.

◀ **Theo Van Doesburg**
Composició III, 1918
Stedelijk Museum, Amsterdam



Des de l'art figuratiu, hi ha la tendència cap a l'estètica dadà i el simbolisme naïf. Les propostes abstractes continuen inclinant-se, principalment, cap a una geometria i un color que ara, a més, havien de transmetre, evocar, el significat de l'obra i el seu caràcter.

La ausencia, un film cubà del 68, destaca tant per la seua arriscada exploració temàtica com per l'estètica i la narrativa. El cartell no podia ser d'una altra manera.

No hi ha una imatge del protagonista, de la diva que faça de reclam del cartell, o dels millors actors i actrius. En aquests cartells hi ha art, per l'art i pel poble. Eixa és la premissa.

Eduardo Muñoz Bachs, artista valencià, encara que cubà d'adopció, va tenir el privilegi de crear el cartell del primer llargmetratge fet per l'ICAIC. En aquest cartell féu gala d'un llenguatge visual molt diferent al que empraria posteriorment, més caracteritzat pel color, les figures d'aire aparentment infantil i la reiteració de la imatge de Chaplin quasi com a sinònim de «cinema», el seu símbol, probablement, més universal. Durant tres dècades, Muñoz Bachs va deixar la seua empremta en la història del cartell filmic cubà amb composicions fresques i sorprenents que trobaven en l'art la seua font d'inspiració.

L'aire naïf de *Per primera vegada* ens remet a obres com les del francès Henri Rousseau passades pel sedàs més avantguardista d'un Matisse que fregava l'abstracció i que tenia també influències clarament roussonianes i primitivistes. En un temps de constant canvi i d'exigències estètiques, l'art naïf apareix com una aclaparadora reacció de refús a les contínues novetats i exigències tècniques i estètiques. Ell aposta, com el cinema cubà, com també ho fa el seu propi cartellisme, per la llibertat creativa sense sotmetre's a modes ni a tendències, ni tan sols ha de doblegar-se davant la realitat (encara que s'hi abeure). Posa per davant l'experiència, de qui representa i de qui observa, i els camins per on el porte la seua imaginació.



◀ **Alfredo Gonzalez Rostgaard**

L'absència, 1968

Colecció Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí»

Eduardo Muñoz Bachs

Per primera vegada, 1968

Colecció Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí»

▲ **Henri Rousseau**

El sueño, circa 1900

Nueva York, Museum of Modern Art (MOMA)

Henri Matisse

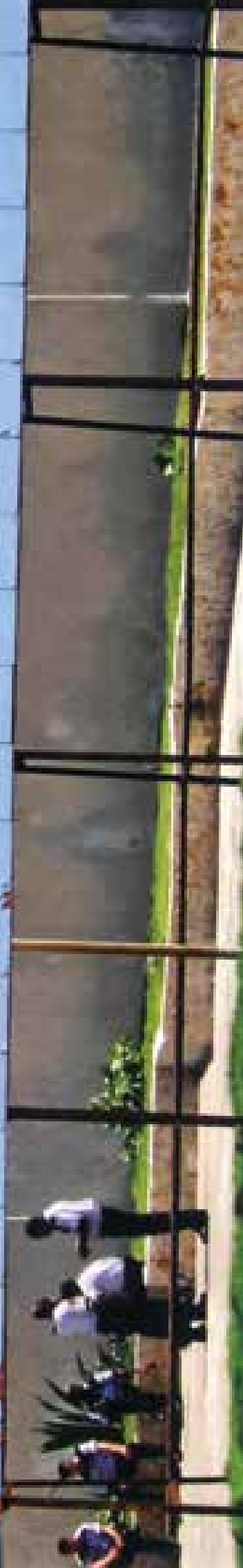
La tristesa del rei, 1952

Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París



**SEÑORES
IMPERIALISTAS**

**¡NO LES TEMEMOS ABSOLUTAMENTE
NINGUN MIEDO!**



4 PROPAGANDA INSTITUCIONAL

La supressió dels mitjans de comunicació i la nacionalització del teixit empresarial durant la «gran ofensiva revolucionària» de 1968 va generar una transformació del paisatge urbà cubà. A la ciutat guanya un especial protagonisme la tanca publicitària reconvertida ara en un nou i efectiu mitjà de comunicació del règim. Ben lluny de ser un suport per al reclam consumista, les tanques són utilitzades per a explicar els avantatges del règim davant les males arts imperialistes. I amb eixa finalitat divulguen tot tipus de missatges polítics, socials i culturals del nou *statu quo*.

La tanca li parla al poble amb missatges clars i rotunds. En aquests es varia el fons i lleugerament la forma, en funció de la seua ubicació, encara que adaptant-se a la idiosincràsia de les diferents àrees del país.

En un desplegament de recursos tècnics i estètics heretats del cartellisme cubà, les tanques adquireixen en poc temps una importància clau i una entitat pròpia tant en la part artística com en la identitària. El caràcter efímer d'aquests, la constant renovació i el seu valor creatiu, els converteixen en petjades documentals, en testimonis directes de la història gràfica, política i social de l'illa i en vertaderes obres d'art.

GRANS MISSATGES, GRANS FORMATS

En la part final de l'exposició dediquem un apartat a mostrar alguns cartells de les tanques que hui decoren i resignifiquen els espais urbans de Cuba.

Les raons per les quals es va decidir en un moment donat optar per aquest gran format són evidents: en un espai lliure de publicitat consumista aquest mitjà podia reaprofitar-s'hi per a *vendre* missatges polítics i premisses ideològiques.

La incorporació d'aquest suport representa a més una transformació del propi llenguatge gràfic que de feia temps estaven desenvolupant els artistes i dissenyadors en el format cartell.

Aquests canvis, fruit de l'adaptació a la naturalesa del suport i la seua ubicació (carrers, carreteres, parets mitgeres de la ciutat) es poden sintetitzar en uns quants aspectes:

- Augment progressiu del protagonisme tipogràfic.
- Preferència pel missatge directe i clar enfront d'allò que és evocador, allò que és metafòric.
- Reducció del repertori iconogràfic: retrats de gran format dels grans líders o camarades.

L'objectiu era arribar al major nombre possible de persones i que els missatges pogueren llegir-se i captar-se a gran velocitat (literalment: aquestes tanques es veien també i fonamentalment des del cotxe).

Les primeres tanques encara arrossegueu les característiques heretades del cartell, en què es combinen missatges efectius amb il·lustracions detallades que a poc a poc aniran guanyant en grandària i simplificació.



▲ Cuba vs bloqueig

Bloqueig. El genocidi més llarg de la història

MUVIM

Quevedo 10 | 46001, València



Horari:

Dimarts a dissabte, de 10 a 14 h. y de 16 a 20 h

Diumenges i festius, de 10 a 20 h

Informació:

96 388 37 30

informacion.muvim@dival.es

www.muvim.es

[@MuVIM](https://www.instagram.com/MuVIM)

[f eiMuVIM](https://www.facebook.com/eiMuVIM)

[@muvim.es](https://www.instagram.com/muvim.es)

