

Septiembre 2022



páginas 3—25

**La mirada de Bierstadt
a una calle de Nasáu:
un cuadro sobre la
posibilidad de ser**
Alba Campo Rosillo

páginas 26—38

**«Por favor, no digas
sincronismo...»**
Clara Marcellán



páginas 39—54

**«Lady Britain»: el retrato
de la duquesa Millicent de
John Singer Sargent**
Alba Campo Rosillo

páginas 55—71

**Mirar y ser mirado:
Cabinas telefónicas
de Richard Estes**
Paula Pérez Arias



Presentación

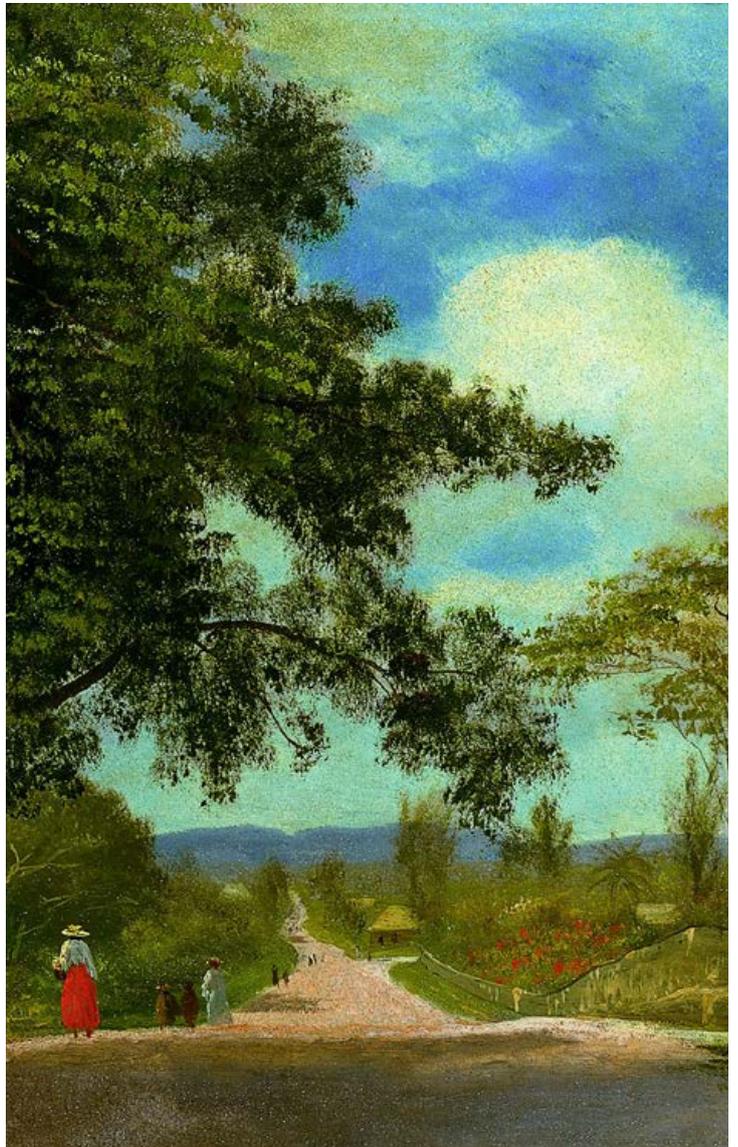
Con motivo de la exposición *Arte americano en la colección Thyssen*, este nuevo número de *Ventanas*, la revista digital dedicada a la publicación de los trabajos de investigación sobre las obras del museo, lo dedicamos al arte estadounidense. Esta investigación, una práctica cotidiana de los conservadores, no se limita a apoyar las exposiciones, sino que estudia y explora nuevos datos e interpretaciones de las obras de la colección con un enfoque autorreflexivo sobre las últimas corrientes historiográficas.

Según esta pauta, en el primer texto, dedicado a estudiar *Calle en Nasáu* de Albert Bierstadt, un pintor de formación alemana conocido principalmente por sus paisajes del Oeste americano, Alba Campo Rosillo trata cuestiones de raza e identidad nacional que interesaron al pintor durante sus visitas a la capital de las Bahamas. En este mismo número, Campo Rosillo nos acerca a la apasionante figura de la duquesa de Sutherland, retratada por John Singer Sargent en 1904. Por su parte, Clara Marcellán narra la gestación y evolución del sincromismo americano, coincidiendo con la presentación en nuestras salas de una selección de obras de este experimento artístico procedentes de la Vilcek Foundation de Nueva York. Y finalmente, Paula Pérez Arias se aproxima a la compleja pintura hiperrealista de Richard Estes *Cabinas telefónicas*, de 1967, atendiendo al contexto político y artístico en que fue creada.

Ventanas 11

La mirada de Bierstadt a una calle de Nasáu: un cuadro sobre la posibilidad de ser

Alba Campo Rosillo



Albert Bierstadt
Calle en Nasáu, hacia 1877-1880
(detalle)

[\[+ info\]](#)



fig. 1

Albert Bierstadt
Calle en Nasáu, hacia 1877-1880
Óleo sobre tabla sobre lienzo,
35,5 × 48,3 cm
Colección Carmen Thyssen,
inv. CTB.1996.19

Albert Bierstadt tenía una habilidad especial para captar el ambiente de su época en obras de gran fuerza que ejercían una clara fascinación sobre el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza¹. Nacido en Alemania en 1830, el artista creció en New Bedford, Massachusetts, en Estados Unidos, antes de regresar a su país natal para estudiar en Düsseldorf entre 1853 y 1857. Tras finalizar su formación alemana, Bierstadt regresó a América, donde se especializó en la creación de sensacionales paisajes del Oeste del país. Al igual que el pintor, el barón tenía ancestros alemanes y un marcado gusto por el paisajismo romántico. Con motivo del centenario del nacimiento del barón, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza llevó a cabo un proyecto de investigación para profundizar en la historia de su colección de arte americano, un proyecto que condujo a interesantes hallazgos. Por ejemplo, se descubrió que entre 1980 y 1996, el barón —primero en solitario y posteriormente junto con su última esposa, Carmen Cervera— adquirió siete obras de Bierstadt que constituían una muestra muy representativa de su producción. Los cuadros están fechados entre 1863 y 1900 y nos permiten examinar el estilo y los temas preferidos del artista.

1

Quiero expresar mi agradecimiento a Anne S. Cross y Jill Vaum Rothschild por sus sugerencias y comentarios para mejorar este artículo.

A diferencia de sus pinturas de gran formato sobre las maravillas naturales de América, un pequeño cuadro en particular, *Calle en Nasáu* [fig. 1], señala un cambio en la obra de madurez de Bierstadt. En 1877 el artista visitó Nasáu por primera vez. Viajó a las Bahamas en compañía de su esposa Rosalie, a la que habían diagnosticado tuberculosis y aconsejado que buscara un clima templado para aliviar sus problemas pulmonares en invierno. Durante su estancia en la isla, Bierstadt comenzó a realizar bocetos que introducen una nueva faceta en su obra: en lugar de los grandes paisajes por los que era conocido y que celebran la naturaleza virgen con una paleta armoniosa, el artista se dedicó a plasmar escenas cotidianas utilizando pequeños toques de color. Cuando Bierstadt comenzó esta nueva línea de trabajo, su reputación estaba en declive y las pinturas por las que había sido aclamado ya no gozaban del favor de la crítica. En el presente trabajo argumento que fue su experiencia en la isla lo que provocó este cambio de tema y de perspectiva, tal y como se refleja en *Calle en Nasáu*, y examino la producción poco estudiada de Bierstadt en las Bahamas situándola en el contexto más amplio de su obra. Para ello, exploraré la diversidad cultural local y la compleja situación política de la época que obligó al artista a crear estos cuadros tan excepcionales como reflexivos en torno a cuestiones como el color, la raza y la identidad nacional.

La obra de Bierstadt

Calle en Nasáu muestra un camino rural que discurre a lo largo de una propiedad amurallada y un conjunto de cabañas al fondo. En primer plano, a la izquierda, dos personas descansan en un banco mientras un hombre y una mujer interactúan de pie bajo la sombra de un árbol. Los dos grandes y frondosos árboles de la izquierda surgen del interior de la propiedad amurallada, que tiene una entrada con pilares y capiteles piramidales junto a la que se encuentra un niño o un hombre con sombrero. Es de día y el cielo azul asoma entre las nubes. A media distancia y ligeramente descentrada dentro de la composición, se aleja una mujer con una blusa blanca y una falda de brillante color rojo que sostiene una cesta cargada de productos. Su ubicación en la composición y la vivacidad del color con el que está

fig. 2
Albert Bierstadt
Escena de montaña, 1865-1870
 Colección privada



representada la convierten en el elemento central de la pintura. Por delante de ella, pequeños grupos de personas se alejan caminando por la carretera. Los árboles enmarcan ambos lados de la escena, los de la derecha menos frondosos que los de la izquierda. Más allá, la carretera conduce hacia un conjunto de casas de una sola planta y hacia las montañas. Las construcciones son cabañas afrobahameñas con tejados de paja que contrastan con la mansión que se intuye a partir del muro de piedra de la izquierda.

Calle en Nasáu constituye una excepción dentro del conjunto de obras de Bierstadt presentes en la colección del barón. En contraste con sus pequeñas dimensiones y su tema mundano, las otras seis obras que pertenecieron en algún momento al barón Thyssen son todas grandes escenas de amplios valles con espectaculares efectos de luz. Son representaciones de lo sublime en las que los elementos del paisaje se muestran a gran escala y con toda su fuerza para enfatizar el poder de la naturaleza sobre el ser humano². *Puesta de sol en Yosemite* sumerge al espectador en un resplandeciente baño de luz con imponentes montañas cuyo color se extiende hasta el cielo y el lago. La mirada encuentra un respiro en los cálidos tonos verdes del primer plano —donde un campo de hierba y unos árboles enmarcan la composición a ambos lados— y en las pequeñas figuras de ganado que se encuentran en el lago. *Escena de montaña* [fig. 2] es similar en cuanto a composición, pero difiere en la iluminación. Las composiciones monumentales y los amplios espacios constituyen los rasgos definitorios de lo sublime en

2

Para más información sobre lo sublime y ejemplos visuales de este tipo de obras, véase Tim Barringer, Gillian Forrester, Sophie Lynford, Jennifer Raab y Nicholas Robbins: *Picturesque and Sublime: Thomas Cole's Trans-Atlantic Inheritance*. Catskill, Thomas Cole National Historic Site, 2018, pp. 123-133.



fig. 3

Albert Bierstadt
Valle del río Sacramento, 1872-1873
Óleo sobre lienzo, 81,5 × 122,5 cm
Colección privada

fig. 4

Albert Bierstadt
El Golden Gate, 1900
Óleo sobre lienzo, 96,5 × 152,5 cm
Colección Thyssen-Bornemisza

la obra de Bierstadt, donde, en cualquier caso, los pequeños detalles reciben la misma atención que el conjunto, invitando a la vez al escrutinio y a la absorción.

Una comparación más detallada de las obras de Bierstadt refuerza la idea de la existencia de una fórmula compositiva repetida que subyace a sus representaciones de lo sublime. En otra pareja de cuadros de la Colección Thyssen original, *Atardecer en la pradera* y *Valle del río Sacramento* [fig. 3], la figura de un hombre o un árbol destacan en la parte inferior del primer plano, mientras que la cálida luz del atardecer ilumina el fondo y el cielo nublado. Lo sublime resuena en la envolvente luz que sugiere la presencia de lo divino. Las posteriores adquisiciones de Bierstadt presentes en la colección del barón incluyen grandes escenas de aguas tumultuosas, ya sea cayendo por la ladera de un acantilado como en *Las cataratas de San Antonio* o rompiendo en la orilla [fig. 4].

Las masas rocosas contienen el agua en ambas pinturas, mostrando el carácter inhóspito de la naturaleza y su poder para dañar o causar la muerte.

En contraste con estas obras, *Calle en Nasáu* participa de la estética de lo «pintoresco», que se deleita en la representación de un tipo de belleza distinta de lo sublime. Lo pintoresco, una categoría conceptualizada en el siglo XVIII, daba forma a regiones remotas de naturaleza virgen y rasgos amables para proporcionar al espectador sensaciones de calma y reposo³. Esto es precisamente lo que hace *Calle en Nasáu* al captar la actividad diaria en una carretera rural de las exóticas islas Bahamas. La escala es humana, no majestuosa; la luz, natural, no divina; el color, extendido, no aplicado en bloques. La paleta armoniosa y la ausencia de elementos espectaculares relajan la vista y la mente.

3

Para más información sobre lo pintoresco y ejemplos visuales de este tipo de obras, véase Barringer et al. 2018, op. cit. nota 2, pp. 98-119.

4

James Henry Stark: *Stark's History and Guide to the Bahama Islands*. Boston, Photo-Electrotype Company, 1891, p. 107.

5

Krista A. Thompson: *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. Durham, Duke University Press, 2006, pp. 126-127.

6

Dana E. Byrd: «Trouble in Paradise? Winslow Homer in the Bahamas, Cuba, and Florida, 1884-1886». En *Winslow Homer and the Camera: Photography and the Art of Painting*. Brunswick, Bowdoin College Museum of Art, 2018, pp. 102-140, aquí p. 114.

7

El Royal Victoria Hotel se inauguró en 1861 y fue el primer establecimiento de lujo de este tipo que abrió en Nasáu.

8

Rosalie Bierstadt: «Dreamy Susan: Part I», en *Far and Near*, n.º 20, junio de 1892, pp. 160-161.

Calle en Nasáu

Nasáu era la capital de la isla caribeña de Nueva Providencia y la sede del gobierno de las más de 700 islas que forman el archipiélago de las Bahamas. Nueva Providencia, colonizada originalmente por los británicos en 1718 (e independiente desde 1973), contaba en 1891 con 14.000 habitantes, de los cuales una quinta parte eran blancos y el resto negros o de ascendencia mixta⁴. La élite blanca la integraban administradores coloniales y comerciantes británicos. Los bahameños no blancos sufrían la segregación política y geográfica en la vivienda, la educación, el trabajo y las relaciones sociales⁵. Esta discriminación era especialmente evidente en los establecimientos turísticos que surgieron por toda la isla, a los que los súbditos negros no tenían acceso excepto para servir a los huéspedes blancos⁶. En su relato de 1892, «Dreamy Susan», Rosalie Bierstadt describe a su criada «de color» en el Hotel Royal Victoria, para quien este trabajo era su primera experiencia «atendiendo a la gente de calidad», en palabras de la propia Susan citadas por Rosalie⁷. En opinión de la escritora, la criada tenía, «la costumbre de asentir a casi todo lo que se le decía, como todas las personas de color de su clase en Nasáu, que son las más educadas [que había] conocido»⁸. Sería difícil encontrar un ejemplo

más claro de la política racial de la isla a finales del siglo XIX, donde los bahameños negros servían a la población blanca dentro de una cultura colonial de segregación y represión en la que el sometimiento se hacía pasar por cortesía.

El turismo se desarrolló como respuesta a las limitaciones que presentaba la isla para la producción agrícola. El suelo de piedra caliza blanca de Nueva Providencia no era apto para una economía de plantaciones. De hecho, Krista Thompson identifica el «paisaje antitropical» de Nasáu, que carece de plantaciones a escala comercial como sí las hay en otras islas, como la razón por la que la isla se convirtió en un destino viajero⁹. La élite blanca empezó muy pronto a atender a los turistas de invierno que llegaban a sus costas buscando disfrutar del suave clima, la vegetación salvaje y, a su entender, la exótica población negra de la isla. Ya en 1856, *The Illustrated London News* hablaba de la «cálida hospitalidad» que se respiraba en la «limpia, pulcra y tranquila ciudad de Nasáu», donde abundaban los montones de conchas y las enormes esponjas, y donde «parece que nieva algodón»¹⁰. Rosalie Bierstadt lo explicaba así: «No hay clima que pueda compararse al de las Bahamas, ni brisas tan suaves y vigorosas a la vez, ni cielos tan azules»¹¹. Era un paraíso de ensueño para los residentes blancos, ordenado y tranquilo, con abundantes recursos para que los extranjeros pudieran disfrutar de una cómoda existencia.

Tras su primera estancia en 1877, Bierstadt visitó la isla de Nasáu en otras tres ocasiones, acompañando a su esposa hasta la muerte de ésta en 1893. De esa época se conservan aproximadamente una docena de obras bahameñas, incluidos bocetos y pinturas, que arrojan luz sobre la producción caribeña de Bierstadt. A este conjunto de obras pertenecen tres grandes cuadros que muestran una playa con una espectacular ola que rompe en la orilla y amenaza con engullir al espectador. Son obras que atestiguan el gusto por lo sublime que Bierstadt conservó durante toda su vida [figs. 5 y 6]. En la versión de 1878, los restos de un naufragio atraviesan la amenazante ola, uno de los temas más recurrentes en la pintura de paisajes sublimes.

9

Thompson 2006, *op. cit.* nota 5, pp. 96-97.

10

«The Market in Nassau, New Providence», en *The Illustrated London News*, 5 de enero de 1856, disponible en <http://ufdc.ufl.edu/AA00010577/00001>.

11

Rosalie Bierstadt: «Dreamy Susan: Part 2», en *Far and Near*, n.º 21, julio de 1892, p. 182.

fig. 5

Albert Bierstadt
Playa en Nasáu, s. f.
Óleo sobre lienzo, 28,6 × 47 cm
Colección privada



fig. 6

Albert Bierstadt
La orilla del mar turquesa, 1878
Óleo sobre lienzo 108 × 163,8 cm
Manoogian Collection, Detroit





fig. 7

Albert Bierstadt
Puerto de Nasáu, hacia 1877
 Óleo sobre papel adherido
 a cartón, 37,5 × 50,8 cm
 De Young Fine Arts Museums
 of San Francisco, adquisición
 del museo, Mildred Anna Williams
 Collection, inv. 1961.22

La producción de Bierstadt en las Bahamas también incluye pequeños bocetos, pintados originalmente sobre papel y pegados posteriormente sobre otro soporte. Estos bocetos muestran también paisajes costeros, pero a diferencia de las olas rompiendo en la costa, que desempeñan un papel central en sus óleos, los bocetos presentan tranquilas escenas en composiciones que combinan el eje horizontal con el vertical y a menudo introducen una sutil línea diagonal que no perturba la sensación general de calma. En *Puerto de Nasáu* [fig. 7] prevalece la horizontal, así como los colores azul y naranja, salpicados de toques blancos que dan forma a una vela, una camisa o una nube. Los acentos blancos atraen la mirada hacia el pintoresco paisaje impregnado de vida cotidiana. A diferencia de estos bocetos, *Calle en Nasáu* fue pintado al óleo sobre tabla, probablemente porque Bierstadt necesitaba un soporte rígido para poder pintar al aire libre, y más tarde fue pegado sobre lienzo para su exposición. El cuadro participa de la calidad experimental de los bocetos en su materialidad y su enfoque novedoso, pero se aparta tanto de estos como de los óleos en el hecho de que la composición tiene mucho más movimiento y ritmo que estas otras piezas, una cadencia que se acentúa con la aplicación del color.

Fracasos u oportunidades

El buen instinto de Bierstadt para los negocios cimentó su fama de hombre ambicioso¹². Aunque de origen humilde, el artista hizo una fortuna en la década de 1860 gracias a sus inversiones en fotografía, especulación de tierras y minas, innovaciones tecnológicas y relaciones públicas. Sobre todo, se perfiló como el pintor por excelencia de paisajes del Oeste americano. Demostró una especial inteligencia para organizar giras comerciales por todo Estados Unidos en las que exhibía sus visiones panorámicas pintadas mostrándolas de forma cinematográfica. Estos eventos le permitían cobrar una entrada a los visitantes y obtener beneficios de la venta de grabados y folletos, además de contribuir a aumentar su popularidad. Bierstadt alcanzó la cima de su carrera en 1865 con el encargo de varios empresarios ferroviarios británicos de pintar paisajes de las zonas que estaban urbanizando. El artista celebró su éxito ese año adquiriendo un terreno en Irvington-on-Hudson para construirse una lujosa mansión¹³. Bierstadt estaba de enhorabuena.

Sin embargo, su éxito no fue duradero. A lo largo de la década de 1860 las críticas a su obra fueron en aumento. En su colección de biografías de artistas estadounidenses publicada en 1867, Henry T. Tuckerman criticó la obra del pintor en los siguientes términos: «Bierstadt es un verdadero representante de la escuela de Düsseldorf en materia de paisaje [...]; a menudo son excelentes dibujantes, expertos, como todos los artistas alemanes, en la forma y la composición, pero en el color suelen resultar duros y secos; abundan en lo intelectual, pero les falta sensualidad [...]. La destreza prevalece sobre la imaginación en los artistas de Düsseldorf; [...] en conjunto, estos pintores se inclinan por lo sensacional; [...] son más efectivos que impresionantes; más inteligentes que tiernos; pero, aun así, están admirablemente equipados para su trabajo, aunque a menudo les falte inspiración»¹⁴. Incluso antes, en 1864, James Jackson Jarves había deplorado la ruidosa teatralidad de las pinturas de Bierstadt, y en 1869 las descalificó rotundamente al afirmar que eran «especulaciones artísticas audaces y efectivas basadas en principios comerciales, carentes de emoción y de alma»¹⁵.

«Duros», «secos» y «faltos de inspiración», tal vez, pero desde luego «sensacionales» y teatrales: ¡ese era el objetivo! Los cuadros de Bierstadt eran grandes y, a pesar de la opinión de

12

«Council Minutes», 14 de mayo de 1902, NAD Archives, citado en Linda S. Ferber: «The History of a Reputation». En Nancy K. Anderson y Linda S. Ferber: *Albert Bierstadt: Art & Enterprise*, con una contribución de Helena E. Wright. Nueva York, Hudson Hills Press-Brooklyn Museum, 1990, p. 22.

13

Ferber 1990, *op. cit.* nota 12, pp. 21-68.

14

Henry T. Tuckerman: *Book of the Artists: American Artist Life, Comprising Biographical and Critical Sketches of American Artists Preceded by an Historical Account of the Rise and Progress of Art in America*. Nueva York, G. P. Putnam & Son, 1867, p. 392.

15

James Jackson Jarves: *The Art-Idea*, 3 vols. Nueva York, Hurd and Houghton, 1877 [1864], p. 233; y James Jackson Jarves: *Art Thoughts*. Nueva York, Hurd and Houghton, 1869, p. 299.

Tuckerman, resultaban impresionantes. El pintor los exhibía utilizando efectos especiales de luz y cortinas para provocar la reacción del espectador. Quería que fueran sensacionales, en el sentido de causar sensación. Sin embargo, estas sensaciones pintadas perdieron el favor de la crítica a finales de la década de 1860 y durante la de 1870, y Bierstadt dejó de recibir premios en los Salones de Arte de París. Lois Marie Fink apunta que «la grandeza de la naturaleza como fuente de imágenes que estimulaban la vista o las emociones del espectador había pasado de moda, y los maravillosos paisajes de Bierstadt, con su rotundo sentido de obras acabadas, alienaban aún más a un público que rechazaba cada vez más las experiencias de visualización pasiva en favor de pinturas que fomentaban su implicación activa»¹⁶. En mi opinión, Bierstadt cambió su enfoque hacia la pintura en sus obras de Nasáu para alinearse con esta nueva forma de involucrar al espectador, tratando de buscar fórmulas que volvieran a cautivar al público.

Nuevos enfoques hacia el color

Calle en Nasáu fue el intento más audaz de Bierstadt de establecer una nueva relación con el espectador. En lugar de los campos o bloques de color con los que solía trabajar, sus pintorescos cuadros de las Bahamas —*Calle en Nasáu*, en particular— presentan pequeños toques de color aquí y allá. Con ello, el artista crea deliberadamente un código rítmico diseñado para atraer al espectador y animarle a recorrer la pintura con la mirada. En *Calle en Nasáu*, la mancha roja de la mujer con sombrero en el centro del cuadro atrae la mirada con fuerza magnética y la envía hacia la derecha a través de los arcos interconectados que forman las ramas de los árboles, repetidos en las formas onduladas de las nubes. Las ramas de los árboles convergen para resaltar las flores rojas que brotan en medio de la hierba. La sombra alargada de forma elíptica en primer plano desplaza la mirada, esta vez hacia la izquierda, donde asciende por los pilares iluminados de la entrada, continúa por el tronco del árbol y regresa a la mujer a través de las ramas del árbol. El uso del color es crucial para desencadenar este movimiento de la mirada, hacerla serpentear alrededor de las figuras y dar sentido a la composición.

16

Lois Marie Fink: *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*. Washington, National Museum of American Art, Smithsonian Institution-Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 229-230.

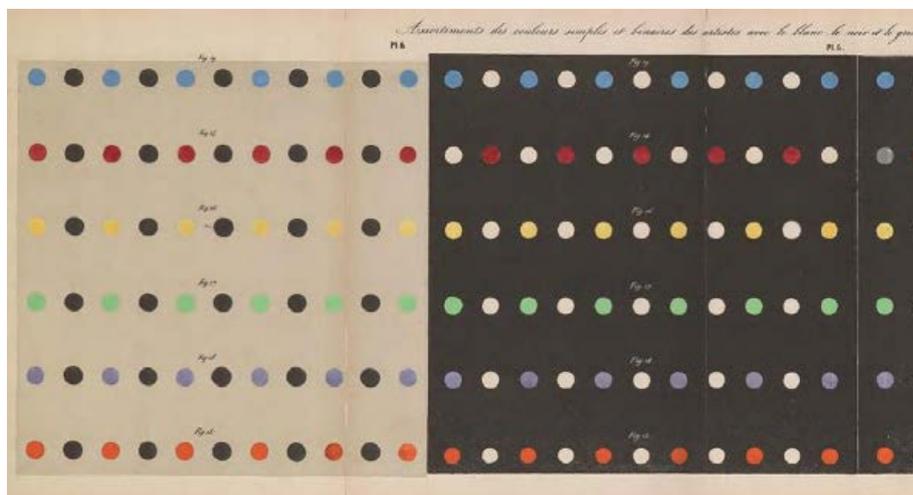


fig. 8

Michel Eugène Chevreul, láminas de la Ley del contraste simultáneo de los colores (*De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*). Paris, Pitois-Levrault, 1839

El esquema cromático utilizado por Bierstadt en *Calle en Nasáu* procedía de los descubrimientos científicos de Michel Eugène Chevreul, químico francés al frente de la sección de tintorería de las Manufactures Royales des Gobelins. Mientras ocupaba este puesto, Chevreul se esforzó en resolver el misterio de por qué los tapices tenían un aspecto cromático apagado. Le pidieron que estudiara la fórmula de los tintes, pero él se dio cuenta de que el problema no era químico sino óptico, lo importante no era la fórmula sino el modo en que los colores interactuaban al yuxtaponerlos. Tras una cuidadosa observación empírica, el químico formuló la ley del contraste simultáneo, que establece que el ojo percibe los colores de forma diferente al colocar unos junto a otros. Basándose en estas observaciones, Chevreul publicó en 1839 un tratado con combinaciones de colores de tonos primarios y secundarios que fue aprovechado durante décadas por artistas y diseñadores¹⁷.

Es evidente que Bierstadt siguió las enseñanzas de Chevreul para mejorar su reputación crítica. Las combinaciones de colores de las láminas 5 y 6 del químico francés [fig. 8] aparecen con claridad en *Calle en Nasáu*, donde el azul claro se combina con el blanco en el cielo; el verde y el púrpura con el azul pálido en la línea del horizonte; el naranja, el amarillo y el blanco con tonos púrpura en el suelo; y estas combinaciones se repiten en el muro de la izquierda. La paleta de colores más llamativa es la que se da en la mujer con falda roja y blusa blanca rodeada de verde y, muy cerca, de una gran extensión de azul.

17

Michel Eugène Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*. Paris, Pitois-Levrault, 1839. El tratado se tradujo enseguida al inglés y su popularidad se extendió por todos los continentes. Está bien documentado que Winslow Homer poseía un ejemplar traducido en el que hizo numerosas anotaciones sobre los efectos del color.

fig. 9 ↓

Winslow Homer***Waverly Oaks*, 1864**

Óleo sobre papel adherido a tabla,

33,6 × 25,4 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,

Madrid, inv. 589 (1980.87)



fig. 10 ↑

William Merritt Chase***En el parque (Un camino)*, hacia 1889**

Óleo sobre lienzo, 35,5 × 49 cm

Colección Carmen Thyssen,

inv. CTB.1979.15

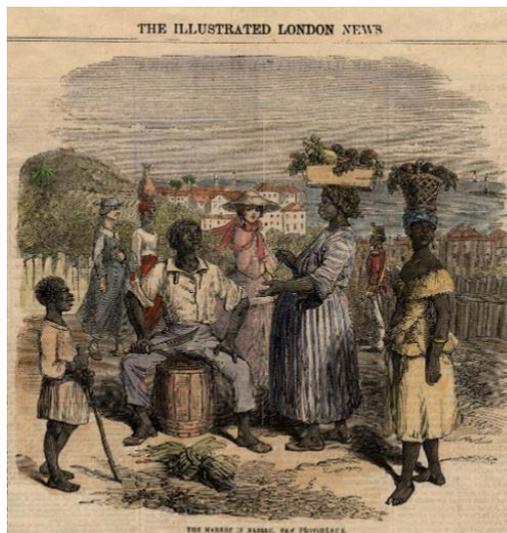
Estas efectivas combinaciones de colores las encontramos también en otros cuadros de la colección, como los del artista estadounidense Winslow Homer, que poseía una traducción al inglés del tratado de Chevreul. Homer utilizó la paleta de Chevreul en obras tan tempranas como *Waverly Oaks* [fig. 9], donde la figura de la capa roja está rodeada del verde de la vegetación en una vista coronada por el azul claro del cielo que asoma entre las ramas¹⁸. Otro ejemplo exquisito de este tipo de combinaciones es *En el parque (Un camino)*, una obra muy posterior de otro artista estadounidense, William Merritt Chase [fig. 10], donde la mujer sentada en el centro del cuadro lleva una falda y un sombrero rojos en un entorno verde intenso, y el camino gris introduce los tonos azules y morados. Estas son solo dos de las numerosas obras de artistas representados en el museo que utilizaron el manual de Chevreul y cuyos experimentos cromáticos evidencian un gusto por las tonalidades dispersas que combinan colores complementarios.

18

John Spanton: *Chevreul on Colours* (1859), citado en Judith Walsh: «Winslow Homer and the Color Theories of Michel-Eugène Chevreul». En Martha Tedeschi y Kristi Dahm (eds.): *Watercolors by Winslow Homer: The Color of Light*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, pp. 199-205, aquí p. 199.

fig. 11

«El mercado de Nasáu,
Nueva Providencia», en
The Illustrated London News,
5 de enero de 1856



19

Bierstadt 1892, *op. cit.* nota 11, p. 182.

20

Véase «El mercado de Nasáu, Nueva Providencia», en *The Illustrated London News*, 5 de enero de 1856 [fig. 11], disponible en <http://ufdc.ufl.edu/AA00010577/00001>.

21

La población negra procedía de los esclavos que trabajaban en las plantaciones de los blancos y que habían sido enviados desde África a lo largo de los siglos. Entre 1788 y 1807, los británicos llevaron 9.560 esclavos africanos a la colonia. Tras la abolición de la trata de esclavos en 1832-1834, la marina británica liberó a miles de cautivos africanos; véase Helen A. Regis (ed.): *Caribbean and Southern: Transnational Perspectives on the U.S. South*. Athens, University of Georgia Press, 2006, p. 40. En décadas posteriores, cientos de súbditos negros y seminolas se rebelaron y huyeron de Florida y otros territorios a las Bahamas; véase Rosalyn Howard: «The “Wild Indians” of Andros Island: Black Seminole Legacy in the Bahamas», en *Journal of Black Studies*, 2006, vol. 37, n.º 2, pp. 275-298.

22

Judith Bettelheim: «From Masquerade to Fashion and Back». En Lowery Stokes Sims, Leslie King-Hammond, Naomi Beckwith y Martina D'Alton: *The Global Africa Project*. Nueva York, Museum of Arts and Design, 2010, 162-167, aquí p. 163.

Además de las novedosas teorías sobre el color procedentes de Francia, Albert Bierstadt tuvo acceso a otras fuentes de inspiración artística en la población afrobahameña de la isla. Rosalie Bierstadt mencionaba en su relato de 1893 «esa afición por los colores vivos, tan pronunciada en la raza africana»¹⁹. En el siglo XIX, uno de los atractivos turísticos de la isla para los blancos era su comunidad negra y sus expresiones culturales. Los visitantes extranjeros solían asociar a la población afrobahameña con los pueblos africanos y de Oriente Medio²⁰. En una ilustración que acompaña al artículo promocional «El mercado de Nasáu» de 1856 [fig. 11], los personajes negros se asocian con las «mil y una noches», la «reina de Saba» y la «esfinge». La mayoría eran afrobahameños de primera generación entre cuyos ancestros se encontraban africanos, indígenas y blancos descendientes de residentes en otras regiones del Caribe²¹. Aunque es posible que el vínculo con la cultura africana no fuera tan directo como imaginaban los blancos, la población negra sin duda participaba de una cultura de la diáspora más amplia compartida en todo el Caribe. Con motivo de la exposición *The Global Africa Project*, que exploraba el «impacto de la cultura visual africana en el arte, la artesanía y el diseño contemporáneos en todo el mundo», la historiadora Judith Bettelheim detectó «una gran visibilidad dentro de la mezcla urbana de las comunidades afrodescendientes de la diáspora»²². El gusto por el color entre la población negra local era una forma de reivindicar el orgullo de su identidad entre la población blanca.

Como revela su obra, Bierstadt se percató ya en su primer viaje a las Bahamas en 1877 de este gusto por los colores vivos identificado con los afrobahameños. Para pintar *Calle en Nasáu*, tuvo que bajar de la colina en la que se encontraba el Hotel Victoria y mezclarse con la población negra que se ocupaba de sus asuntos en una carretera no segregada. Incluso es posible que presenciara el Junkanoo, una fiesta nacional bahameña que se celebra en las mañanas del 26 de diciembre y del día de Año Nuevo. Aunque Bierstadt llegó a la isla después de las celebraciones oficiales²³, la economía local, que se basaba en el turismo, hace plausible que se produjeran simulacros de Junkanoo fuera de las festividades oficiales de finales de diciembre y principios de enero. El Junkanoo consistía en un desfile por Bay Street, la principal vía comercial de los blancos, en el que la población negra se disfrazaba e interpretaba música y danzas en un espacio que normalmente le estaba vedado. Era el único momento del año en el que dicha población reclamaba su visibilidad y su presencia activa mediante una ceremonia basada en las leyendas y la cultura del África occidental. Los participantes vestían trajes de tela y papel, a menudo adornados con elementos específicos de las islas, como esponjas de mar y hojas, y se pintaban la cara. Los músicos tocaban instrumentos fabricados también con productos locales, como conchas, cuernos y vainas de semillas de poinciana²⁴.

La mención del Junkanoo resulta pertinente en este análisis dadas las coincidencias visuales existentes entre las figuras del cuadro de Bierstadt y algunos de los personajes de la fiesta. El atuendo de la mujer que ocupa el centro de la composición, con sus ropas blancas y rojas y un sombrero de paja, recuerda a las «Red Set Girls» (chicas de rojo) del Junkanoo, que eran las principales bailarinas que participaban en el desfile [fig. 12]. Según un testigo de principios del siglo XIX que captó escenas de la celebración, las Red Set Girls empezaban a bailar a última hora de la mañana y continuaban durante toda la noche. Al igual que la mujer del mercado en el cuadro de Bierstadt, aparecían asociadas con una frondosa vegetación, representada en el Junkanoo por la figura de «Jack-in-the-Green», un personaje cubierto de hojas de cocotero y coronado con un lazo rojo y unas banderas²⁵.

23

Albert Bierstadt llegó a Nasáu el 4 de marzo de 1877 y permaneció en la ciudad hasta el 24 de abril de ese año. Nancy K. Anderson: «Chronology». En Anderson y Ferber 1990, *op. cit.* nota 12, p. 230.

24

«Junkanoo», Gobierno de las Bahamas, véase https://www.bahamas.gov.bs/wps/wcm/connect/MOF_Content/internet/The+Government/Residents/Culture/Junkanoo/.

25

«Red Set-Girls, and Jack-in-the-Green», en *Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora*, véase <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/2308>.



fig. 12

Isaac Mendes Belisario
«Red Set-Girls, and Jack-in-the-Green» (1836),
en *Sketches of Character, in illustration*
of the habits, occupation, and costume of
the Negro population, in the island of Jamaica:
drawn after nature, and in lithography.
Kingston, Jamaica, 1837-1838

Esta imagen conecta con la pintura de Bierstadt y vincula sus figuras con las tradiciones y los gustos locales percibidos como exóticos por los turistas angloamericanos.

Además del Junkanoo, es posible que un producto local, las esponjas, estimulara la experimentación de Bierstadt con el color. Los hombres afrobahameños trabajaban sobre todo en la recolección de esponjas, el principal producto de exportación de la colonia²⁶. Helen A. Cooper argumenta sagazmente que cuando Winslow Homer visitó las Bahamas en 1884, la industria local de la esponja definió su obra bahameña. Me gustaría hacer extensiva esta idea de Cooper a la obra de Bierstadt, en particular a su técnica de esparcir manchas de color como si las aplicara con una esponja, en contraposición a las capas monocromas que se aprecian en sus sublimes paisajes. La influencia del mar abarcaba también otros ámbitos de la vida insular. Resulta interesante observar que los residentes de las Bahamas de ascendencia europea se llamaban a sí mismos «conchas», en alusión a los crustáceos

26

Helen A. Cooper: «Bahamas and Cuba 1884-1885». En *Winslow Homer Watercolors*. Washington, National Gallery of Art-New Haven, Yale University Press, 1986, pp. 131-149.

que podían capturarse en el mar²⁷. Cabe preguntarse si la denominación «conchas» para los caucásicos tenía que ver con la palidez de la concha del molusco o con su fragilidad material. La recolección de esponjas era una actividad agotadora que obligaba a los pescadores locales a sumergirse en el mar y soportar el sol abrasador durante campañas que duraban meses. Como supervivientes del tráfico de esclavos desde África a través del océano Atlántico y de su legado, los negros de las Bahamas sin duda compartían la porosidad de un ser vivo que se adaptaba a la corriente de un entorno cambiante.

El color era un asunto político. En la década de 1870, el destino de millones de personas negras en Estados Unidos estaba en juego debido a los violentos esfuerzos de los supremacistas blancos por restablecer el orden racial de la esclavitud. Tras la ratificación de las enmiendas decimotercera y decimocuarta que abolían la esclavitud, garantizaban la ciudadanía y prometían la igualdad ante la ley, la decimoquinta enmienda establecía que el derecho al voto de los ciudadanos «no será negado o menoscabado [...] por motivos de raza, color o anterior condición de esclavitud»²⁸. En respuesta a las nuevas libertades de los negros estadounidenses, los enfurecidos supremacistas blancos validaron asociaciones como el Ku Klux Klan y dieron paso a las políticas de segregación racial conocidas como las «leyes Jim Crow» de la década de 1880²⁹. En este contexto, el color, como denominación conceptual del tono de piel, importaba. En base al color se negaban derechos, se torturaba y se asesinaba. Frente a la aparente ligereza de la escena representada en *Calle en Nasáu*, es importante señalar que todas las personas que aparecen en el cuadro son negras, y que no hay pinceladas de color blanco puro. El color impregna la obra, y el muro de la izquierda probablemente protege una villa de propiedad blanca, oculta y resguardada tras la prominente cubierta de árboles. Las cabañas afrobahameñas que aparecen más adelante en la carretera no tienen muro de protección. El mundo blanco está apuntalado por estructuras con sólidos cimientos, el mundo negro es vulnerable al racismo estructural que segregaba a las personas amparándose en las diferencias de color.

27

Byrd 2018, *op. cit.* nota 6, p. 108.

28

«Decimoquinta Enmienda», Sección 1, Constitución de los Estados Unidos, ratificada en 1870.

29

Michael Harriot: «1869-1874: Reconstruction». En Ibram X. Kendi y Keisha N. Blain: *Four Hundred Souls: A Community History of African America 1619-2019*. Londres, Penguin Vintage, 2022, pp. 234-238, aquí p. 235.

Caminos para llegar a ser

El carácter experimental de *Calle en Nasáu* deriva también de nuevas cuestiones epistemológicas, que cristalizan en el camino que se aleja hacia el fondo. La historiadora Lois Marie Fink afirma que las imágenes de caminos «simbolizaban el acto de ir, el proceso de flujo y de cambio inherente a muchas experiencias de finales del siglo XIX, y están relacionadas con las preocupaciones contemporáneas por “llegar a ser” en contraposición a “ser”»³⁰. El flujo, el paso, la transición de un estado a otro quedaban simbolizados mediante el motivo del camino y se ponían en práctica mediante el movimiento de la mirada inducido por la composición. Más allá de ser una mera pintura sobre un viaje, *Calle en Nasáu* encarna el viaje, como embajador de una cultura resultante del movimiento y la dispersión: la diáspora africana. Los protagonistas del cuadro son todos negros, afrodescendientes en una isla colonial británica, un pueblo en flujo político. En 1877-1880, los afrobahameños eran súbditos británicos en el Caribe.

El carácter dinámico del «llegar a ser» está ligado a la política de la esclavitud de forma elocuente. Christina Sharpe introduce el término «Trans*Atlántico» para referirse a «ese lugar, condición o proceso que aparece junto y en relación con el Atlántico negro, pero que también rebasa sus corrientes», donde «Trans*» significa «sobre o hacia la gama de transformaciones operadas en y por los cuerpos negros»³¹. Además de esta reflexión, Dionne Brand sostiene que «esa puerta [de no retorno, la puerta del Castillo de la Costa en la Costa de Oro de Ghana] nos transformó en cuerpos vaciados de ser, cuerpos vaciados de autointerpretación, en los que se podían depositar nuevas interpretaciones»³². El vacío al que alude Brand es el resultado del trauma del tráfico de esclavos desde África a través del océano Atlántico. El motivo del camino en la pintura de Bierstadt parece un escenario apropiado para ser recorrido por los cuerpos negros de la diáspora, un camino en el que metafóricamente pueden llenar sus seres vaciados con nuevas posibilidades de ser.

30

Fink 1990, *op. cit.* nota 16, p. 231.

31

Christina Sharpe: *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham-Londres, Duke University Press, 2016, p. 30.

32

Dionne Brand: *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*. Toronto, Doubleday Canada, 2001, p. 25.



fig. 13

Albert Bierstadt***Entrada a Monterrey, 1876*****Óleo sobre lienzo, 182,9 × 304,8 cm****Colección de la United States House of Representatives**

El pintor probablemente comenzó el cuadro en 1877, al año siguiente de las grandes celebraciones del centenario de Estados Unidos. Bierstadt había prestado seis obras para la Exposición del Centenario de Filadelfia y es casi seguro que visitara la feria. Una de esas obras, *Entrada a Monterrey* [fig. 13], representa un episodio de los orígenes de la colonización de la costa oeste, en el que los conquistadores españoles aparecen congregados bajo un árbol en la media distancia en torno a una cruz situada sobre un altar para celebrar una misa; en primer plano, les observa un grupo de indígenas que admiran los animales domésticos traídos por los colonizadores. En ese momento, Bierstadt se fijó

en la historia anterior de su país con motivo de la exposición universal, que fue relevante no solo por la asistencia de casi diez millones de personas —una cuarta parte de la población estadounidense de la época—, sino sobre todo porque conmemoraba los primeros cien años de la historia de Estados Unidos desde su fundación. Era un momento de balance, de autorreflexión, en el que estaba en juego la definición de una identidad nacional. Tras la división provocada por la Guerra Civil, esta exposición trató de suturar una nación desmembrada mediante una mirada al pasado para dar forma a un nuevo modelo de futuro³³. Es una circunstancia interesante que precisamente en este momento de reflexión interior sobre el pasado, el presente y el futuro del país, Bierstadt, el pintor del expansionismo occidental estadounidense, viajara al paraíso turístico de las Bahamas británicas.

Las distintas secciones estadounidenses de la Exposición del Centenario promovieron la idea de que el país tenía raíces británicas y que era precisamente su pasado colonial británico lo que debía unir a sus ciudadanos³⁴. En 1877, además de un destino turístico, la isla británica de las Bahamas fue un refugio para los súbditos leales a la Corona que huían de la guerra, cuyo resultado, paradójicamente, era lo que se celebraba en el centenario. Además, durante la Guerra Civil la isla se convirtió en el principal puerto de conexión entre los estados confederados y el resto del mundo una vez que el presidente Abraham Lincoln impuso el bloqueo de los puertos confederados para cortar sus suministros. ¿Cómo encajó este problemático legado en la formación de Estados Unidos como nación? ¿Qué actitud adoptó Estados Unidos hacia Bierstadt, un artista de ascendencia alemana que contribuyó a dar forma a las ideas nacionalistas estadounidenses desde una colonia británica que explotaba a la población bahameña segregada?

33

Kimberly Orcutt: *Power & Posterity: American Art at Philadelphia's 1876 Centennial Exhibition*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2017.

34

La Exposición del Centenario incluyó muestras de productos y de la historia de Nueva Inglaterra como solución a la fragmentación del país. Según Mary Elizabeth Boone, «los protestantes anglófonos de la costa este [fueron presentados como] los fundadores ancestrales y, por tanto, los herederos de la nación». Mary Elizabeth Boone: *España y América. Construcción de la identidad en las exposiciones internacionales (1876-1915)*. Trad. Juan Santana Lario. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2022, p. 71.

fig. 14

Winslow Homer
Niñas bajo una palmera, 1885
 Acuarela y lápiz sobre papel,
 35,6 × 50,8 cm
 Colección privada



35

Había conchas talladas, cordón de aloe, plata, porcelana china y de Dresde, joyas, encajes, corales, caracolas, trabajos en paja, marfil, cerámica y vidrio, babuchas indias, zapatos birmanos, dagas chinas y fajas de seda, entre otros artículos. «The Bahamas Loan Exhibition», en *Nassau Guardian*, 2 de diciembre de 1885, University of Florida, George A. Smathers Library, Digital Library of the Caribbean, Caribbean Newspapers, p. 2, <https://ufdc.ufl.edu/AA00076890/02873/2j?search=assau+%3dguardian>; «Bahamas Loan Exhibition», en *Nassau Guardian*, 5 de diciembre de 1885, University of Florida, George A. Smathers Library, Digital Library of the Caribbean, Caribbean Newspapers, <https://ufdc.ufl.edu/AA00076890/02874/1x>; «Bahamas Loan Exhibition», en *Nassau Guardian*, 12 de diciembre de 1885, p. 2, <https://ufdc.ufl.edu/AA00076890/02876/2x>.

36

Véase Martha Tedeschi: «Memoranda of Travel: The Tropics». En Martha Tedeschi y Kristi Dahm: *Watercolors by Winslow Homer: The Color of Light*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, pp. 170-198; y Byrd 2018, *op. cit.* nota 6, pp. 102-140.

Vidas futuras

El 1 de diciembre de 1885, Sir Henry Arthur Blake, gobernador británico de las Bahamas, inauguró la Primera Exposición de Préstamos de las Bahamas. Los «exquisitos bocetos» de Bierstadt, tal y como los juzgó la prensa local, se expusieron junto a «muchas otras cosas raras y bonitas»³⁵. Las obras que Bierstadt creó en la isla colgaban junto a todo tipo de productos locales y de otras procedencias como expresión de la red comercial internacional en la que participaba la isla. Winslow Homer fue otro de los artistas que visitó las Bahamas y contribuyó a su promoción turística. Por encargo de *Century Magazine*, el artista pintó, entre otras cosas, a las tres hijas del gobernador de la isla vestidas con ropas orientales y examinando un objeto no identificado debajo de una palmera [fig. 14]. A derecha e izquierda, unas ramas de palmera impregnan de exotismo caribeño un escenario que, por lo demás, resulta impreciso. Merece la pena destacar que de todas las acuarelas que Homer realizó durante su estancia en las Bahamas en 1885³⁶, esta es la única ocasión en la pintó personas blancas, para lo cual las vistió con ropas extranjeras y las enmarcó con una planta tropical, lo que las situaba en un exótico limbo cultural y al mismo tiempo las anclaba en el Caribe. La imagen destaca la artificialidad de la presencia blanca en la isla, capaz de significar solo cuando se la disfraza.



fig. 15
Winslow Homer
Vistiéndose para el carnaval, 1877
 Óleo sobre lienzo, 50,8 × 76,2 cm
 The Metropolitan Museum of Art,
 Nueva York, Amelia B. Lazarus Fund,
 inv. 1922, 22.220

En 1877 Homer también pintó un conmovedor grupo de afroamericanos reunidos en Virginia para celebrar el 4 de julio, Día de la Independencia de Estados Unidos. En el centro de la composición aparece un hombre vestido como un personaje de Junkanoo, con una blusa, unos pantalones y una gorra hecha con retales de colores vivos [fig. 15]. Detrás de él, un muchacho lleva a la espalda un niño que sostiene una bandera de Estados Unidos, al igual que otro joven que lleva una gorra y se chupa los dedos. Puesto que el 4 de julio se había convertido en una festividad común en el Sur, los personajes del cuadro de Homer fusionaban la celebración de la independencia del país con el acontecimiento más festivo de la diáspora negra, uniendo visualmente en coloridas combinaciones de tela su orgullo tanto por sus raíces africanas como por su nuevo Estado-nación. En los dos cuadros de Homer, el personaje principal muestra una combinación de ropas rojas, blancas y amarillas, y el sol incide directamente sobre estos colores, aclarando u oscureciendo sus tonos. Esto da fe de cómo cambia la percepción del color bajo el influjo de los fenómenos naturales y los distintos puntos de vista. A diferencia de *Calle en Nasáu* de Bierstadt, *Vistiéndose para el carnaval* retrata a sus personajes de cerca y se centra en el drama de llegar a ser, representado por la mujer que cose el toque final del hombre vestido de Junkanoo. La posibilidad de transformación asume un papel principal en una pintura que retrata a ciudadanos estadounidenses descendientes de la diáspora africana.

Rosalie Bierstadt falleció en Nasáu en 1893, el mismo año en que Estados Unidos celebró su segunda exposición universal, la Exposición Colombina de Chicago, en la que la nación alardeó de sus logros tras 500 años de colonización europea de las Américas. Rosalie, como si cerrara un ciclo vital en su remanso de curación, tomó su último aliento en el balsámico aire de las Bahamas. Casi al final de su vida, Albert, su marido, pintó en 1900 *El Golden Gate* [fig. 4], en el que reprodujo la ola rompiendo en la orilla que había pintado por primera vez durante su segundo viaje a las Bahamas en 1878. Esa misma ola se repite en otros dos cuadros más, sumando un total de cuatro apariciones en el conjunto de la obra de Bierstadt³⁷. Aunque la ola es sin duda una versión de un fenómeno típico de las Bahamas, el lugar identificado en el título del cuadro es el estrecho de 1,6 km de ancho que conecta la bahía de San Francisco con el océano Pacífico en la costa oeste de Estados Unidos. Resulta sorprendente que en uno de sus últimos cuadros Bierstadt haya representado una vista bahameña situada en la costa del Pacífico estadounidense, proyectando el país por mar hacia resto del mundo en el lado opuesto al Reino Unido. Con este paisaje, en el que unos barcos atraviesan el mar y el arco iris ilumina un cielo tormentoso, Bierstadt parece haber querido mirar hacia el futuro de Estados Unidos, un futuro en el que los afroamericanos están llamados a desempeñar un papel más importante. ●

37

Albert Bierstadt, *Playa en Nasáu*, 1877, sin localizar; *Orilla del mar turquesa*, 1878, Manoogian Collection, Detroit [fig. 6]; *Tras el viento del norte, Bahamas*, posterior a 1878, Museo Haggin, Stockton; y *El Golden Gate*, 1900, colección privada [fig. 4].

«Por favor, no digas sincronismo...»

Clara Marcellán



Patrick Henry Bruce
Pintura. Naturaleza muerta, hacia 1923-1924
(detalle)

[\[+ info\]](#)

fig. 1

Patrick Henry Bruce**Pintura. Naturaleza muerta, hacia 1923-1924****Óleo y lápiz sobre lienzo, 64,5 × 80,6 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,****Madrid, inv. 481 (1980.31)**[\[+ info\]](#)

... que no se refiere a la pintura, la terminación es “cromo”, color»¹. Entre todos los ismos de la modernidad hay uno menos conocido para el público europeo: el sincromismo². Sus creadores, los estadounidenses Morgan Russell (1886-1953) y Stanton Macdonald-Wright (1890-1973), residían en París cuando presentaron sus obras públicamente bajo este nombre. A pesar de la corta duración de este movimiento, cuya actividad más relevante tiene lugar de 1912 a 1916, ha pasado a la historia, o al menos a alguna de las historias del arte, como el primer movimiento abstracto americano, y también como el primero en tener impacto en Europa.

1

Carta de Morgan Russell a Andrew Dasburg, 12 de marzo de 1914. Citado según Gail Levin: *Synchromism and American Color Abstraction, 1910-1925* [cat. exp.]. Nueva York, Whitney Museum of American Art-Braziller, 1978, p. 20.

2

Obras de Russell y Macdonald-Wright ya habían sido incluidas en la exposición *Analogías musicales* en 2003 en el Museo Thyssen-Bornemisza, así como en grandes exposiciones como Karin von Maur (ed.): *Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* [cat. exp. Staatsgalerie Stuttgart]. Múnich, Prestel, 1985.

En el verano de 2022 el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza acoge una pequeña muestra de ocho obras procedentes de la Vilcek Foundation de Nueva York, a través de las que se visualiza la gestación y evolución de este experimento artístico. ¿Qué lo diferenciaba de los otros ismos, como el orfismo/simultaneísmo de los Delaunay, con cuyas obras hay una similitud evidente? ¿Qué impacto tuvieron en otros artistas a este lado del Atlántico? ¿Y en su país de origen? El artista americano Patrick Henry Bruce (1881-1936), de quien conservamos una obra en la colección [fig. 1], es habitualmente vinculado a este movimiento. Sin embargo, nunca se consideró sincromista, ni suscribió sus teorías, ni expuso con Russell y Macdonald-Wright, y entonces ¿por qué han quedado sus nombres entrelazados en la historia del arte?



fig. 2

Morgan Russell
Naturaleza muerta sincromista /
Synchronist Still Life, hacia 1910
Óleo sobre lienzo, 41,6 × 33,3 cm
The Vilcek Foundation Collection,
Nueva York

© Courtesy Jean-Pierre Joyce

París, laboratorio artístico

Morgan Russell y Stanton Macdonald-Wright se iniciaron en el arte en Estados Unidos, pero fue en París, en 1911, donde se conocieron. Russell se había instalado en la capital francesa hacia 1908 para estudiar escultura en la academia de Matisse, gracias al apoyo económico de Gertrude Vanderbilt Whitney³. Allí ocupó el puesto que había dejado vacante otro americano, Max Weber, y coincidió con otro compatriota, Patrick Henry Bruce. Este último no solo era alumno, sino que había sido uno de los fundadores de la escuela junto a Leo y Sarah Stein, y en ese momento también ejercía como tesorero.

Los estudiantes usaban un espacio alquilado y Matisse revisaba sus trabajos los sábados. Era habitual que la clase se trasladase al apartamento de Leo y Gertrude Stein en la rue de Fleurus, donde los Stein recibían. Artistas, curiosos y expatriados se mezclaban para contemplar y discutir sobre las obras de Cézanne, Matisse y Picasso en el único espacio de París donde se podían ver sus obras de manera permanente.

En 1911, probablemente a través de Lee Simonson, pintor y escenógrafo americano amigo de Leo y Gertrude Stein, Stanton Macdonald-Wright y Morgan Russell se conocen. Sus ensayos artísticos tomarán como punto de partida el color fauvista y la estructura cubista [fig. 2]⁴, de los que abundaban los ejemplos en la colección de los Stein: allí pudieron ver *Vasos y frutas* de Picasso (1908), hoy en la colección del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza; Morgan Russell pediría prestada *Cinco manzanas* (1878-1879) de Cézanne para analizarla; y él y Macdonald-Wright tendrían muy presente *El desnudo azul: memoria de Biskra* (1907) de Matisse al estudiar las contorsiones de las esculturas de Miguel Ángel, cuyo *Esclavo agonizante* [fig. 3] fueron a ver repetidamente en el Louvre.

3

La futura fundadora del Whitney Museum of American Art. Probablemente se conocieron en Nueva York, cuando ella asistía a clases de escultura en la Art Students League, donde Russell trabajaba como modelo hacia 1904.

4

William C. Agee y Barbara Rose: *Patrick Henry Bruce, American Modernist: A Catalogue Raisonné*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1979, p. 2.

fig. 3

Miguel Ángel Buonarrotti
***El esclavo agonizante*, 1513-1515**
Mármol, 227 cm
Musée du Louvre, París,
inv MR 1590



Ese mismo año ambos dan un giro en sus planteamientos artísticos debido a las clases de Percyval Tudor-Hart, que regentó una academia en París entre 1903 y 1913. A las teorías del color de Michel Eugène Chevreul o Hermann von Helmholtz, que Matisse compartía con sus alumnos, se añadió la compleja teoría de Tudor-Hart, que planteaba una escala de progresión geométrica del color, modificando su luminosidad, y creando correspondencias con tonos musicales. Macdonald-Wright y Russell llegaron a un sistema simplificado que les permitía crear escalas y armonías de color, una suerte de acordes. Los extremos se encontrarían en el amarillo, que para Russell representaba la luz en toda su fuerza, y el violeta, su complementario, que encarna lo opuesto, la sombra [fig. 4]. En agosto de 1912 Russell anotaba las siguientes pautas:

5

Citado según Gail Levin: «Morgan Russell's Notebooks: An American Avant-Garde Painter in Paris». En *RACAR: Revue d'Art Canadienne/Canadian Art Review*, 1976, vol. 3, n.º 2, pp. 73-75, 77-87, aquí p. 81.

«Haz que las líneas sean colores... nunca pintes "la cosa" o el tema. Pinta la emoción, no la ilustración... algunas líneas enroscadas y a la profundidad, ritmo, luz... algunos pequeños espectros, violetas oscuros y luces...»⁵.

Cómo crear un grupo artístico

fig. 4

Morgan Russell

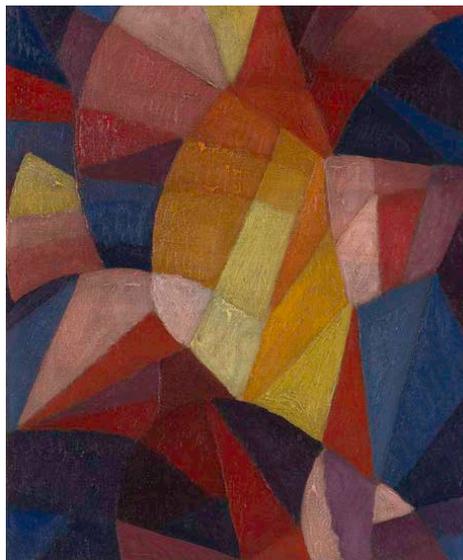
Sincromía, hacia 1913-1914

Óleo sobre lienzo, 45,7 × 38,1 cm

The Vilcek Foundation Collection,

Nueva York

© Courtesy Jean-Pierre Joyce



Como indicaba un crítico en la revista alemana *Kunstchronik* con motivo de la exposición sincromista en 1913, en París había una revolución artística al menos dos veces al año⁶: Marinetti publicó su manifiesto futurista en *Le Figaro* en 1909; Metzinger sus artículos «Nota sobre la pintura» en la revista *PAN* en 1910 y «Cubismo y tradición» en *Paris-Journal* en 1911; Robert Delaunay escribió una de sus cinco versiones de «La luz» en el verano de 1912, y su traducción al alemán por Paul Klee se publicó en la revista *Der Sturm* en enero de 1913. En septiembre de 1913 Leo Stein, que había sido invitado por Russell a colaborar en la edición del catálogo de la muestra sincromista, hace este resumen de los grupos artísticos que proliferan en París:

6

Albert Dreyfus: «Die Synchronisten». En *Kunstchronik*, 21 de noviembre de 1913, n.º 9, p. 141. El siguiente número de la revista publicó una fe de erratas, e indicó que el nombre del grupo era Synchronisten, si bien era habitual la equivocación.

7

Citado según Brenda Wineapple: *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein*. Lincoln-Londres, University of Nebraska Press; Londres-Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1996, p. 372.

«No creo que nunca antes haya habido tantos grupos y tan pequeños. Russell y Wright encuentran la virtud en el trabajo del otro y en ningún otro, Picasso y Braque son un mundo aparte, los seis futuristas forman un sistema independiente. [Robert] Delaunay destaca en su solitaria grandeza en la cima de una montaña. Durante un tiempo, tuvo a [Patrick] Bruce en su tren, pero rompió el vínculo que lo dejó girando en la esfera de influencia de Delaunay y ahora es un sistema por sí mismo. Si Russell ha inventado la forma de arte más fea, Bruce ha logrado [una] que es, con toda probabilidad, la más estúpida. Uno podría enumerar estos sistemas casi indefinidamente...»⁷.

Nombre y manifiesto

Una vez inmersos en una búsqueda en torno al color y la abstracción que consideraban original y distinta, pese al escepticismo de Leo Stein, Russell y Macdonald-Wright buscaron un nombre que les identificase, y crearon una teoría con la que presentarse. Al igual que la palabra sinfonía significa «con sonido», sincromismo significa «con color». Russell utilizaría el término «sincromía» en sus notas y planteamientos artísticos en octubre de 1912, y entraría en disputa con Sonia y Robert Delaunay sobre quien fue el primero en acuñarlo y usarlo.

Sus manifiestos serían publicados en los catálogos que acompañaron a las dos muestras que organizaron en 1913. En ellos explicaban que los sincromistas no pretendían crear escuela, sino evitar que los maniáticos de la clasificación les pusiesen una etiqueta equivocada, la del orfismo. El movimiento encabezado por Robert Delaunay era considerado por Russell y Macdonald-Wright demasiado plano, superficial, decorativo e incapaz de llevar el uso del color a la abstracción.

Sí reconocieron su deuda con la ruptura encabezada por el impresionismo, y de su estudio de la luz como punto de partida, que implicaba establecer relaciones de color en lugar de colorear con una función decorativa o dramática. El orfismo no aportaba, a su modo de ver, avances técnicos más allá de lo logrado por Monet y los impresionistas. Los esfuerzos futuristas y cubistas les resultaban a la vez secundarios y superficiales. Russell incluso se refirió a Picasso como un mero vulgarizador de Cézanne. El tono de estas declaraciones sería luego matizado por el propio Russell, y ha de ser entendido en el contexto de los sucesivos manifiestos que se publicaron en estos años, en los que impera la arrogancia y un sentido mesiánico.

Russell anunciaba en su manifiesto la incorporación de la noción de tiempo a la pintura, y aspiraba a que los espectadores sintiesen que se producía un desarrollo al contemplarla. La revista *Kunstchronik* mencionaba precisamente los paralelismos de la pintura sincromista con la danza, la creación de formas a través de los colores, que «danzan unos con otros como una *prima ballerina*»⁸.



fig. 5

Jean de Paleologu

Cartel *La Loïe Fuller* en el *Folies-Bergère*,

década de 1890

Litografía en color

9

Loïe Fuller tuvo una estrecha relación con Marie y Pierre Curie.

10

Véase la exposición *Electric Paris*, en el Clark Art Institute, Williamstown, 17 de febrero a 21 abril de 2013.

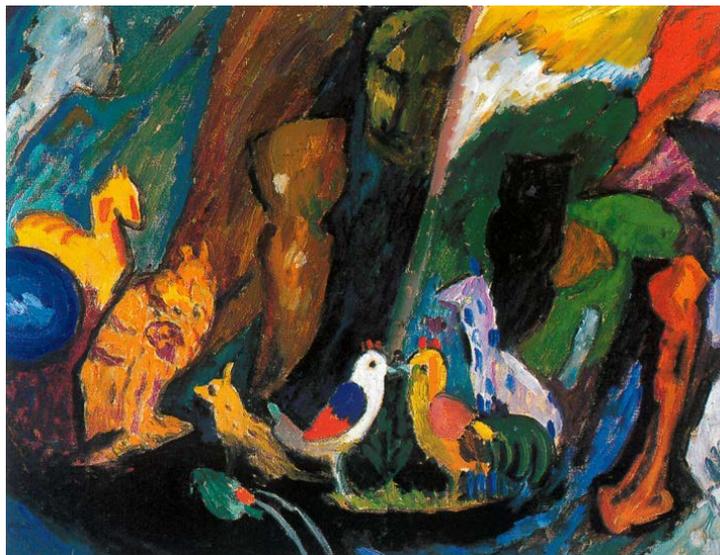
Resulta revelador contextualizar esta experiencia visual con lo que ocurría en el mundo del teatro, con la proyección de luces de colores en las escenografías; con la danza con telas de colores de la americana Loïe Fuller, que triunfó en los escenarios parisienses a partir de 1892 [fig. 5], sin cesar de innovar en los usos de pigmentos, productos químicos⁹ y luces coloreadas; o la propia iluminación urbana. Hay que recordar que París fue una de las primeras ciudades en tener alumbrado público¹⁰, y el piso de los Stein contaría con iluminación eléctrica hacia 1913, precisamente en los años centrales del sincronismo.

fig. 6

Gabriele Münter**Naturaleza muerta con pajaritos, 1914**

Óleo sobre lienzo, 60,5 × 78 cm

Colección privada



Entre el 1 y el 30 de junio de 1913 los sincromistas hicieron su debut alemán en el Neue Kunstsalon de Múnich. La sala había sido fundada en octubre de 1912 por Max Dietzel y Paul Ferdinand Schmidt, y cesó su actividad hacia septiembre de 1914. En ese escaso periodo acogió muestras de Emil Nolde, Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso o el también americano Marsden Hartley, entre otros. La exposición que precedió la de los sincromistas estuvo dedicada a Gabriele Münter, quien probablemente visitó la muestra de Russell y Macdonald-Wright. Dos de sus pinturas de esa época pueden estar influidas por las obras que vio entonces [fig. 6]¹¹. La artista alemana participaba activamente en aquel momento en las actividades del Jinete Azul y colaboraba estrechamente con Kandinsky, que en 1911 publica *De lo espiritual en el arte*. Münter había pasado dos años en Estados Unidos, de 1898 a 1900, y hablaba inglés, lo que facilitó su relación con artistas como Marsden Hartley, a quien ayudaría en su aproximación a los artistas alemanes. Tanto ella como sus compañeros del Jinete Azul seguían de cerca las novedades de París y mantenían contacto con Robert Delaunay. El mismo año que los sincromistas se presentaban en Múnich, Delaunay expuso con honores en el Erster Deutscher Herbstsalon de Berlín, donde también se incluyeron dos obras de Patrick Henry Bruce por mediación del artista simultaneísta.

11

Annegret Hoberg: «Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914». En *Gabriele Münter, 1877-1962. Retrospektive* [cat. exp. Lenbachhaus]. Múnich, Prestel, 1992, pp. 27-46, citado en p. 42. Agradezco a Marta Ruiz del Árbol esta referencia.

fig. 7

Morgan Russell**Cartel de la exposición en las galerías****Bernheim-Jeune & Cie., 1913****Gouache, óleo e impresión sobre papel,****84,8 × 51,8 cm****The Vilcek Foundation Collection**

© Courtesy Jean-Pierre Joyce



Entre el 27 de octubre y el 8 noviembre de 1913 Bernheim-Jeune expone 29 obras sincromistas, 17 de Russell y 12 de Macdonald-Wright¹². Tanto esta como la muestra de Múnich fueron anunciadas con carteles en calles y quioscos, que combinaban tipografía impresa con dibujo y gouache realizados por ellos mismos. Según recordaba Macdonald-Wright, un día después de haber colgado los carteles en Múnich habían desaparecido arrancados por gente que se los había llevado de recuerdo¹³. En la actualidad conocemos tres ejemplares, dos de ellos en la Vilcek Foundation. El que anuncia la exposición de París [fig. 7] tiene como motivo una variación del *Estudio para sincromía azul-violeta* en el que, tomando como punto de partida el color azul se construye una gran «S» invertida donde se suceden y contrastan planos de color y gradaciones puntuales de luminosidad. Esta obra constituye una síntesis de sus principios: la evocación de la forma y el espacio a través del color.

12

Se conserva un ejemplar del catálogo de esta exposición en la biblioteca del MNCARS, Madrid.

13

John Alan Walker: «Interview: Stanton Macdonald-Wright». En *American Art Review*, vol. 1, n.º 59, enero-febrero de 1974, p. 59. Citado según Levin 1978.

fig. 8

Stanton Macdonald-Wright**Concepción Serie Ciclo de la vida n.º II:****Boceto entintado para *Sincromía en azul-violeta*, 1914****Acuarela y tinta negra sobre papel, 58,4 × 44,8 cm****The Vilcek Foundation Collection, Nueva York**

© Courtesy of the Estate of Jean Macdonald-Wright



Los medios de comunicación reprodujeron los mensajes de los manifiestos publicados en los catálogos, pero algunos se mostraron decepcionados con las obras. No siempre encontraron en ellas la emoción prometida¹⁴, una emoción que para Macdonald-Wright debía ser musical [fig. 8]. El objetivo que se habían marcado no era del todo claro ni tangible: profundizar en las relaciones misteriosas entre el color, la forma y el espacio, su ritmo orgánico, su densidad, su transparencia, su luminosidad, para penetrar la realidad y transmitir la emoción de sus descubrimientos. La seguridad que ambos artistas mostraban en sus resultados llevó a algunos críticos a dejar en manos del público la decisión sobre su éxito¹⁵.

14

«Les "Synchronistes" Morgan Russell et S. Macdonald Wright». En *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 8 de noviembre de 1913, n.º 34, p. 269.

15

Journal des Débats Politiques et Littéraires, 21 de octubre de 1913, p. 2.

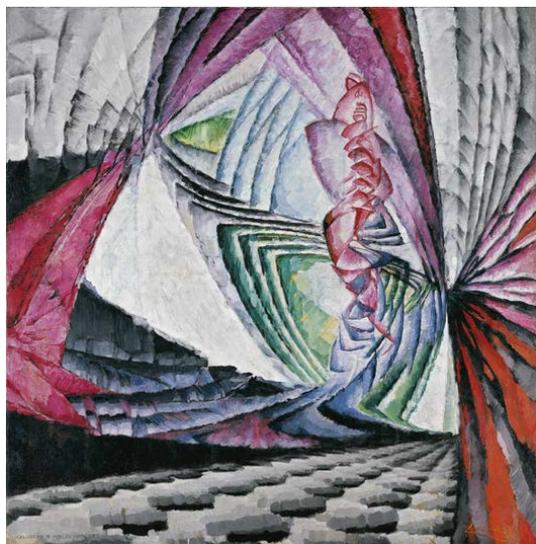


fig. 9

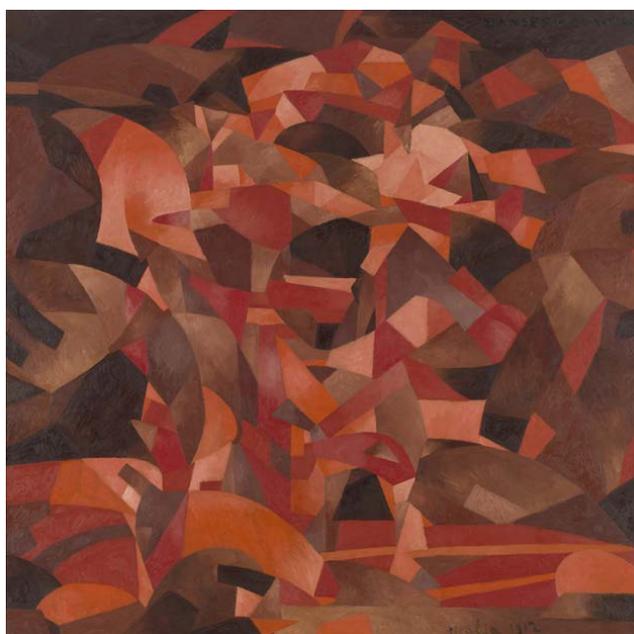
František Kupka**Localización de móviles gráficos I, 1912-1913****Óleo sobre lienzo, 200 x 194 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,****Madrid, inv. 634 (1980.55)**[\[+ info\]](#)

fig. 10 →

Francis Picabia**Bailes en la fuente II, 1912****Óleo sobre lienzo, 251,8 x 248,9 cm****The Museum of Modern Art, Nueva York****Eugene and Agnes E. Meyer Collection,****donado por su familia, inv. 1412.1974**

En el Salón de Otoño de ese mismo año París František Kupka exponía *Localización de móviles gráficos I* [fig. 9], hoy conservada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. En su caso, Kupka usó el color para recrear la energía vital del universo, que según su teoría se manifestaba en la vibración y radiación. Al igual que ocurría con el orfismo, el resultado visual se acerca a los propios experimentos sincromistas. Y es probable que en su afán por diferenciarse de Delaunay y sus seguidores, Russell estuviese observando de cerca la pintura de Kupka, así como la de Francis Picabia¹⁶. *Bailes en la fuente II* de Picabia [fig. 10], por ejemplo, fue expuesta en la Section d'Or de 1912, y en el Armory Show en 1913.

Los sincromistas en Estados Unidos

Poco después de su exposición en París, los sincromistas escogieron un entorno más amable, donde las comparaciones odiosas eran menos probables. Las Carroll Galleries presentaron las obras de Morgan Russell y Macdonald-Wright en marzo de 1914, en un Nueva York que todavía estaba bajo el influjo del Armory Show y la irrupción del arte abstracto europeo. En su país natal, los sincromistas contaban también con el apoyo del crítico Willard Huntington Wright (conocido como S. S. Van Dine), hermano de Stanton, quien en su *Modern Painting, Its Tendency and Meaning*, publicado en 1915, crearía una narrativa en la que presentaba el sincromismo como el movimiento más avanzado en la búsqueda de la pureza del arte, con el color como único elemento expresivo.

Un año después, en 1916, Macdonald-Wright y su hermano promovieron la Forum Exhibition of Modern American Painters. En su comité de selección se encontraban figuras tan influyentes como Robert Henri, pintor y maestro de artistas como Edward Hopper y el propio Russell, o el promotor de las vanguardias estadounidenses Alfred Stieglitz. Con ella aspiraban a reivindicar el papel del modernismo americano en respuesta al Armory Show, en el que las vanguardias europeas habían eclipsado a los artistas estadounidenses. Además de los dos sincromistas, la lista de artistas que participaron en la Forum incluía a Thomas Hart Benton, que en este momento experimentaba con el lenguaje de estos, antes de convertirse en uno de los mayores representantes del regionalismo americano; y a muchos de los artistas del círculo de Stieglitz: Arthur Dove, Charles Sheeler, Marsden Hartley o John Marin. El catálogo reprodujo un texto de Stanton Macdonald-Wright, «Sobre el sincromismo»¹⁷, donde insistía en el camino que debía tomar el arte, siguiendo el ejemplo de la mejor música moderna, despojado de anécdota e ilustración, abstracto y puramente estético.

Macdonald-Wright expondría en solitario en la galería 291 de Alfred Stieglitz en 1917, mientras que Russell, que permaneció en Francia la mayor parte de su vida, trabajaba en los diseños de una máquina que fusionase luz, color y música. Macdonald-Wright lograría construir el Synchrome Kineidoscope, una máquina de color cinética, en 1959, seis años después de la muerte de Russell. Ambos volverían a la pintura figurativa

17

Stanton Macdonald Wright: «Statement on Synchronism». En *Catalogue of the Forum Exhibition of Modern American Painters*. Nueva York, Anderson Galleries, 13-25 de marzo de 1916. Está incluido en la antología *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, editada por Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (primera edición de 1979).



fig. 11
Stanton Macdonald-Wright
Gestación #3, 1963
Óleo sobre tabla, 59,7 × 50 cm
The Vilcek Foundation Collection,
Nueva York

© Courtesy of the Estate
 of Jean Macdonald-Wright

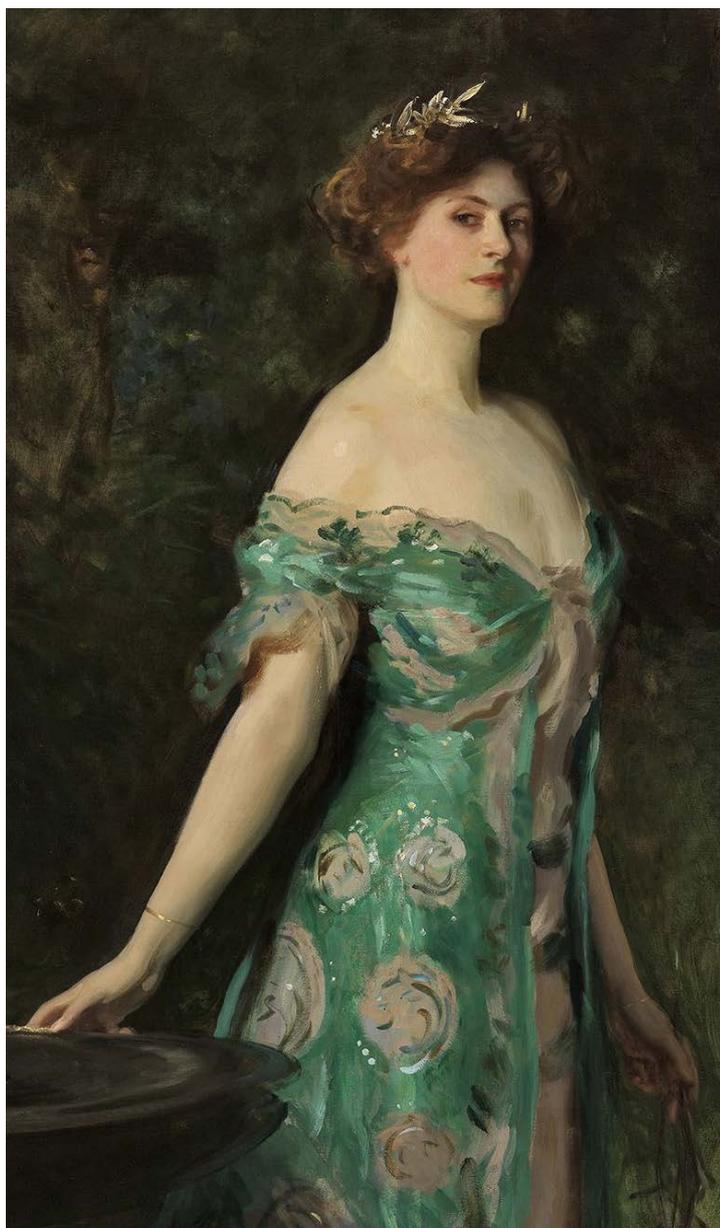
en los años veinte, poniendo fin a los años heroicos del sincromismo, si bien revisitarían este lenguaje en ocasiones [fig. 11].

En la década de 1960 su aportación comenzó a ser recordada en sucesivas exposiciones dedicadas a la abstracción americana, tras el apogeo del expresionismo abstracto: *Synchromism and Color Principles in American Painting, 1910-1930*, comisariada por William C. Agee en 1965 en la galería M. Knoedler and Co.; *From Synchromism Forward: a View of Abstract Art in America*, organizada por la American Federation of Arts, que itineró por Estados Unidos entre noviembre de 1967 y noviembre de 1968. En 1978 Gail Levin organizó en el Whitney Museum of American Art *Synchromism and American Color Abstraction, 1910-1925*, tras el estudio de los archivos de Morgan Russell, hasta entonces no accesibles. La exposición viajaría a otras cinco sedes de Estados Unidos.

Patrick Henry Bruce fue incluido en esta recuperación, y habitualmente se le ha vinculado a los sincromistas desde entonces. Su progresivo aislamiento en Francia hizo que fuese virtualmente desconocido en Estados Unidos con el paso del tiempo. En los años treinta el propio Bruce dificultó todavía más el estudio de su trayectoria al destruir la mayor parte de sus obras tempranas, entre las que estarían las más próximas al orfismo y el sincromismo. El nombre que Russell y Macdonald-Wright habían creado para evitar etiquetas equivocadas acabaría siendo una etiqueta equivocada para Bruce que los especialistas en su figura insisten en evitar. Y al igual que hacía Russell en numerosas ocasiones, también sigue siendo necesario recordar la etimología y escritura correcta de esta etiqueta: sincromismo, de «sin» (que significa con), y «cromo», es decir, color. ●

«Lady Britain»: el retrato de la duquesa Millicent de John Singer Sargent

Alba Campo Rosillo



John Singer Sargent
Retrato de Millicent, duquesa de Sutherland, 1904
(detalle)

[\[+ info\]](#)

En 1904 ambos habían alcanzado el reconocimiento público, y se unieron para crear un retrato genial¹. Ella, la modelo, era una figura apreciada en los círculos sociales, literarios y diplomáticos de Londres. Él, el pintor, un artista consagrado que plasmaba en sus lienzos a las celebridades de ese mundo. En ese momento, Lady Millicent Fanny St. Clair-Erskine (1867-1955), duquesa de Sutherland desde 1892, era una belleza británica de 37 años. Anfitriona de la sociedad en general, fue también autora de relatos y novelas (publicados a menudo bajo el seudónimo de Erskine Gower), poeta, editora y reformadora social². John Singer Sargent (1856-1925), el pintor de la sociedad londinense que hizo una crónica de la aristocracia británica a través de sus retratos, era un aclamado artista estadounidense de 48 años, además de un talentoso pianista y un arquitecto aficionado. Ambos hablaban varios idiomas —inglés, francés, italiano y alemán, entre otros— y eran figuras carismáticas que elaboraron conjuntamente un retrato icónico de la duquesa [fig. 1]³. No es de extrañar que el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, cosmopolita, ávido coleccionista de arte y empresario de éxito, se sintiera atraído por esta obra maestra de la autotfiguración pública, un arte que él mismo dominaba⁴.

Formalmente, la composición del cuadro remite a la tradición del retrato del siglo XVIII y evoca dos retratos anteriores de Sargent en los que el artista impregnó las obras con su propio carácter. Pero este cuadro era algo más que un manifiesto artístico; se trataba también de una declaración política de intenciones en la que brillaban las relaciones anglo-francesas dentro del contexto del imperialismo británico. Gran Bretaña, el tercer y último país donde Sargent estableció su residencia, fue crucial para relanzar su carrera. Además, el *establishment* artístico británico enseguida lo reclamó como ciudadano británico de pleno derecho. La duquesa era una mujer moderna y progresista cuya iniciativa le permitió forjar un camino propio. Me gustaría argumentar que este retrato pretendía arraigar a la duquesa en un papel femenino tradicional y aplacar así las celosas críticas sexistas. Junto con la exaltación de lo británico en sus diarios de viaje y los símbolos del poderío británico que aparecen en el retrato, la duquesa Millicent apelaba al orgullo nacional, disimulando sus logros profesionales para promover sus convicciones.

1
Mi agradecimiento especial a Sabena Kull por sus sugerencias y comentarios para mejorar este artículo.

2
Elizabeth Ewan, Sue Innes, Sian Reynolds y Rose Pipes (eds.): *The Biographical Dictionary of Scottish Women: From the Earliest Times to 2004*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007, p. 311.

3
Véase la conferencia sobre este retrato impartida por el director artístico del museo, Guillermo Solana, «Retratos de mujer en la colección Thyssen-Bornemisza: John Singer Sargent, *Retrato de Millicent, duquesa de Sutherland*», Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Vimeo, 2009, disponible en <https://vimeo.com/5056178>.

4
Véase Alba Campo Rosillo: «El barón Thyssen-Bornemisza y la difusión del arte americano». En Paloma Alarcó y Alba Campo Rosillo: *Arte americano en la colección Thyssen* [cat. exp.], con textos de Clara Marcellán y Marta Ruiz del Árbol. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021, pp. 28-39. El barón poseía otros dos cuadros de este artista: *Vendedora veneciana de cebollas*, hacia 1880-1882, adquirido en 1979 y *Carrascal*, *Mallorca*, 1908.



fig. 1
John Singer Sargent
Retrato de Millicent, duquesa
de Sutherland, 1904
Óleo sobre lienzo, 254 × 146 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. 732 (1983.12)

La diosa de los bosques

La duquesa Millicent era ciertamente una mujer especial. Famosa tanto por su belleza, su encanto personal y su militancia como por su talento literario, se la consideraba una fuerza de la naturaleza. Además, su estilizada figura, sus ojos color avellana y su cabello cobrizo le garantizaron un lugar entre las seis londinenses más atractivas de su época⁵. Tras obtener el título de duquesa de Sutherland, ascendió en las filas de los círculos sociales londinenses como una apreciada anfitriona que aportaba a sus nuevos aposentos en Stafford House una gran calidez e ingenio. Además de convertir su residencia en un centro diplomático, se dedicó a tareas más comprometidas y apoyó causas como las de la Asociación de Botes Salvavidas, el Socorro Veterinario, el Sanatorio de Inverness, las Industrias Domésticas Escocesas, el Gremio de Alfareros Lisiados, el Plan para el Fomento del Trato Digno a los Animales y la Asociación de Mujeres Británicas por la Templanza⁶. En 1901, la pasión con la que desarrollaba estas tareas filantrópicas —entre los alfareros, por ejemplo, se opuso a la utilización de plomo en el proceso de esmaltado por sus propiedades tóxicas— le valió el apodo de «Millie la entrometida»⁷. Celebrada por su belleza y despreciada por su activismo, la recepción que se dispensaba a la duquesa Millicent servía de termómetro para calibrar las actitudes de la época hacia mujeres ambiciosas como ella.

En el retrato de Sargent, la duquesa Millicent se presenta como una diosa de los bosques. La silueta de su figura destaca frente a una informe masa vegetal de tonos verdes y marrones que cubre casi por completo el cielo. Tanto su vestido brillante como su piel resplandeciente atraen visualmente la atención hacia ella. Lleva una corona de laurel dorada y un escotado vestido verde cobrizo con motivos florales en rosa. En la mano izquierda sostiene una rama de sauce, mientras que el brazo derecho está girado hacia fuera y su mano acaricia suavemente el borde de la pila de una fuente. La duquesa posa en un camino bordeado por un espeso follaje que oculta la parte inferior de un pedestal con un busto femenino. El vestido de flores y la diadema de laurel, junto con el entorno silvestre en el que se encuentra, la presentan como alguien en comunión con la naturaleza. La luminosidad de la piel y el brillo de la corona la muestran como un ser mágico, una divinidad con algún tipo de poderes creativos.

⁵ Denis Stuart: *Dear Duchess: Millicent, Duchess of Sutherland, 1867-1955*. Londres, Gollancz, 1982, p. 54.

⁶ *Ibid.*, pp. 57, 105.

⁷ *Ibid.*, p. 108.

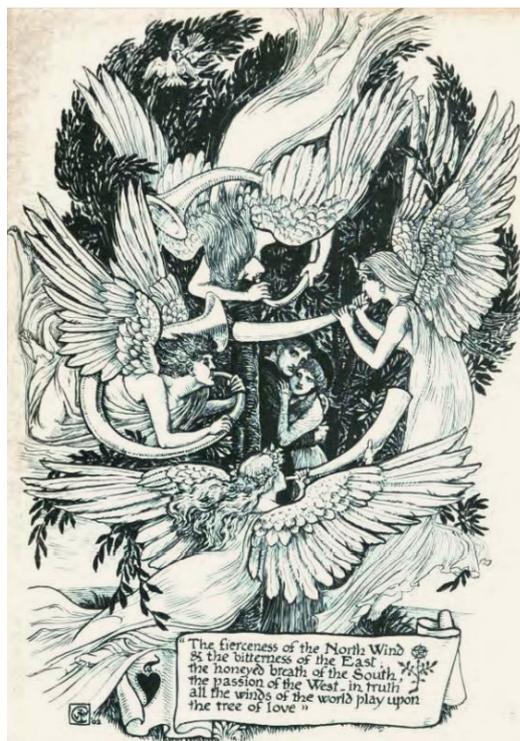


fig. 2
Stephen Crane
Frontispicio de la obra *The Winds of the World*, de Millicent Sutherland, Londres, William Heinemann, 1902

Cuando Sargent la pintó, Millicent ya era una autora de renombre. En 1889 había publicado *How I Spent my Twentieth Year* (Cómo pasé mi vigésimo año), un cuaderno de viaje sobre su vuelta alrededor del mundo. En su actividad literaria cultivó diversos géneros, como la novela, el cuento, el teatro, el periodismo y, en 1892, la poesía, con «Versos dedicados a los que lloran a sus muertos en los naufragios del Bokhara, el Roumania y el Scotch Express». En 1899 ya había escrito otra novela, *One Hour and the Next* (Una hora y la siguiente), a la que siguió en 1902 una colección de relatos cortos, *The Winds of the World* (Los vientos del mundo). Posteriormente, en 1904, después de posar para Sargent, editó el volumen de poesía contemporánea *The Wayfarer's Love* (El amor del caminante), en 1905 publicó el libreto musical *The Conqueror* (El conquistador), y en 1914 el relato de sus *Six Weeks at the War* (Seis semanas en la guerra). En el retrato de Sargent no se muestra ninguna de estas publicaciones. En mi opinión, esto fue algo deliberado para hacer su persona pública más aceptable y todas las referencias a su genio literario aparecen veladas en una iconografía clásica o simbólica.

Muchas de las obras publicadas por la duquesa Millicent aluden a la naturaleza, ya sea directamente en el texto o a través de las ilustraciones que las acompañan. En *The Winds of the World*, por ejemplo, una visionaria colección de siete historias trágicas que abordan temas como la pasión, los sueños y el destino, el talento literario de la duquesa se ve igualado por la destreza artística de Stephen Crane, que diseñó el frontispicio del libro [fig. 2]. En el centro, un hombre y una mujer se abrazan como para protegerse de las cuatro mujeres aladas que soplan grandes cuernos mientras propagan los vientos a los que alude el título del libro. La ilustración muestra a estas criaturas flotando en el aire, con sus majestuosas alas desplegadas mientras se giran para mirar a la pareja. Cada uno de estos seres fantásticos lleva el pelo de forma diferente: la figura retratada boca abajo muestra una larga melena lisa que flota hacia arriba; la que está a su izquierda tiene un pelo liso más grueso sujeto con una cinta de aspecto egipcio; el personaje de abajo presenta unos mechones ondulados a los que rodea una corona de flores; y la que cierra el círculo tiene el pelo corto y

encrespado. A diferencia de la pareja que se abraza, estos seres se funden con un fondo natural en el que las plumas de sus alas replican las frondosas formas de los árboles. La corona de flores que lleva la mujer de la parte inferior y se funde con el entorno reaparece en el retrato de la duquesa Millicent, como si esta encarnara el poder de soplar los vientos del mundo.

El retrato de Sargent pone de manifiesto el vínculo entre la literatura y la naturaleza en la autofiguración de la duquesa. Alison Syme observa que, al igual que muchos otros artistas del siglo XIX, Sargent creía en el papel del «artista como polinizador» y del «artista como planta». La autora afirma que «la poética de la creación vegetal devino un elemento esencial en la literatura y las artes visuales»⁸. En el retrato de la duquesa, la especie utilizada para confeccionar la corona de laurel fue probablemente *Laurus nobilis*, título utilizado por la amiga de Sargent, Violet Paget —bajo el pseudónimo de Vernon Lee—, para el sexto volumen de sus *Chapters on Art and Life* (Capítulos sobre el arte y la vida), que incluía un ensayo sobre «El uso de la belleza» (1909). En él, Paget ensalza los numerosos beneficios de las hojas de laurel y las describe como «un símbolo de todo aquello para lo que no tenemos palabras; el conjunto de todo el arte, toda la poesía y, en particular, toda la visión y la emoción poética y artística»⁹. Precisamente por su naturaleza perenne, el laurel representa la inmortalidad, lo que explica su uso en la antigüedad para coronar a héroes, genios y sabios¹⁰. A este respecto, la forma en que la duquesa Millicent sujeta una rama de sauce como si fuera una pluma de escribir es una alusión a su actividad literaria. El sauce evoca la nostalgia, la melancolía, la muerte y la inmortalidad¹¹, y, por tanto, representa el legado escrito de la duquesa. Sus logros en el mundo de las letras también parecen evocados por el busto sobre el pedestal que hay detrás de ella y que, al tener un rostro femenino, sugiere que su legado escrito la sobrevivirá para la posteridad.

El retrato repite algunos temas que ya aparecían en otra pintura de Sargent de 1885-1886, *Clavel, lirio, lirio, rosa*, y ambos participan de la misma visión moderna de la sentimentalidad [fig. 3]. Las flores que rodean a las niñas en este cuadro conectan con las rosas del vestido de la duquesa. La rosa, una vez despojada de sus espinas, es un símbolo privilegiado de la

8

Alison Syme: *A Touch of Blossom: John Singer Sargent and the Queer Flora of Fin-de-Siècle Art*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 4 y 1.

9

Vernon Lee: *Laurus Nobilis: Chapters on Art and Life*. Londres-Nueva York, J. Lane, 1909, p. 4.

10

Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 2018, p. 972; Federico Revilla: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 388; James Hall: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, con una introducción de Kenneth Clark. Londres, John Murray, 1974, p. 190.

11

Revilla 2007, *op. cit.* nota 10, p. 600.

fig. 3

John Singer Sargent
Clavel, lirio, lirio, rosa, 1885-1886
 Óleo sobre lienzo, 174 × 153,7 cm
 Tate Britain, Londres, donación
 de Trustees of the Chantrey Bequest
 1887, inv. N01615



12

Ibid., p. 580.

13

Chevalier y Gheerbrant 2018, *op. cit.*
 nota 10, p. 1416.

14

Rebecca Bailey Bedell: *Moved to Tears: Rethinking the Art of the Sentimental in the United States*. Princeton, Princeton University Press, 2018, pp. 144-145.

15

«El cuadro fue adquirido para la Tate Gallery en 1887, de acuerdo con los términos del legado Chantrey, en gran medida por insistencia del presidente de la Royal Academy, Sir Frederic Leighton. En la Tate (Tate Gallery, inv. N05901) se encuentra también un retrato de Sargent de la Sra. Barnard (1885), realizado al mismo tiempo que *Clavel, lirio, lirio, rosa*». En Terry Riggs: «Summary: *Carnation, Lily, Lily, Rose*», Tate Britain, 1998, disponible en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sargent-carnation-lily-lily-rose-n01615>.

Virgen María, una alegoría del amor y del silencio¹². Además, la forma grácil y la naturaleza perenne del sauce representan la fecundidad femenina, un tema que vincula las dos obras¹³. Al igual que sucede en el vestido de la duquesa, las flores que impregnan el lienzo anterior envuelven a las niñas y recrean un mundo de inocencia y fragilidad a su alrededor.

Sargent, un esteta vanguardista, despreciaba el convencionalismo y el apaciguamiento burgués, dos elementos vinculados a la cultura de lo sentimental. Pero, como ha argumentado convincentemente Rebecca Bedell, el pintor adoptó la sentimentalidad en esta obra, en la que la evanescencia de la infancia dota al cuadro de «una tierna y conmovedora nostalgia». Bedell asocia lo sentimental con los retratos de niños de Joshua Reynolds y los prerrafaelitas, y afirma que esta era «la pintura más sentimental» de Sargent¹⁴. Esto es significativo, ya que el pintor expuso la obra en la Royal Academy en 1887, apenas un año después de mudarse a Inglaterra. La Tate Britain la adquirió ese mismo año, consolidando la fama de Sargent en Gran Bretaña, su país de adopción. El título alude a una canción del siglo XVIII, «La guirnalda», que vuelve a relacionar el retrato de la poeta Millicent con la poética pintura de las niñas¹⁵.

Entre titanes

En el retrato de la duquesa Millicent, Sargent utilizó un marco anticuado para disimular el carácter ambicioso y directo de su modelo. Según la crítica de la época, el retrato provocaba el mismo placer que los firmados por Thomas Gainsborough, George Romney o Sir Joshua Reynolds¹⁶. Este último fue el mayor retratista británico de su época y presidente de la Royal Academy of Art entre 1768 y 1792. Durante su largo mandato, Reynolds sentó las bases del arte venidero y, en particular, del retrato. Pronunció un total de 15 conferencias con motivo de la ceremonia anual de entrega de premios de la Academia, en las que ofrecía valiosos consejos a los estudiantes. En sus *Discursos sobre el arte* estableció que la gracia del retrato «consiste en captar el aire general más que en observar la exacta similitud de cada rasgo»¹⁷. Además, afirmaba que «si un retratista desea elevar y mejorar su tema [...] [debe cambiar] el vestido de una moda temporal a una más permanente»¹⁸. Esto es lo que Reynolds llamaba el «estilo histórico», que no es «ni una representación minuciosa y exacta de un individuo, ni una completamente ideal»¹⁹. Por último, Reynolds sostenía que este estilo debía infundir «este tema limitado» con «grandes ideas»²⁰. El pintor mejoró el arte del retrato apelando a lo atemporal y lo conceptual.

Como se aprecia en el retrato de la duquesa Millicent, el «estilo histórico» propugnaba la transformación de los modelos en divinidades o figuras alegóricas. Más de un siglo antes, Reynolds pintó el retrato de *La señora Siddons como musa trágica* [fig. 4], en el que Sarah (Kemble) Siddons aparece sentada junto a representaciones de la comedia y la tragedia. La corona de laurel de la duquesa Millicent la asocia con el dios Apolo y con las figuras alegóricas de Clío, la Inmortalidad, la Felicidad Eterna, la Fuerza, la Gloria y la Poesía²¹. Además de vincular a la modelo con estas figuras divinas y conceptuales, el retrato de Millicent también subraya su grandeza. Al igual que hiciera Reynolds con Lady Jane Halliday [fig. 5], mostrándola como una diosa del viento al mando de los elementos naturales del paisaje, Sargent representa a la duquesa en un tamaño más grande que el natural, con un cuerpo desproporcionadamente alargado para evocar su naturaleza excepcional. Como Lady Halliday, la duquesa parece obrar maravillas en su retrato: de su mano izquierda crece una rama de sauce y de la derecha emana una luz dorada que ilumina el borde de la fuente de agua. La duquesa Millicent no solo es deslumbrante, sino que literalmente deslumbra.

16

«Art Notes», en *14th Exhibition, Royal Society of Portrait Painters*. Londres, 1904, p. 530.

17

Joshua Reynolds: «Discourse IV». En Robert R. Wark: *Discourses on Art*. New Haven, Paul Mellon Centre for Studies in British Art (Londres)-Yale University Press, 1997, p. 59.

18

Ibid., p. 72.

19

«Discourse V», en *ibid.*, p. 88.

20

«Discourse XI», en *ibid.*, p. 200.

21

Ester Lels: *Personifications and Symbols: An Index to H. F. Gravelot and C. N. Cochin's Iconologie par Figures*. Leiden, MarePress, 2011.



fig. 4
Joshua Reynolds
La señora Siddons como musa trágica, hacia 1784-1789
 Óleo sobre lienzo, 240 × 148 cm
 The Huntington Library, Art Museum and Botanical Gardens, San Marino



fig. 5
Joshua Reynolds
Lady Jane Halliday, 1779
 Óleo sobre lienzo, 238,7 × 148,5 cm
 Waddesdon Manor, Buckinghamshire

Existe una estrecha conexión entre la figura de la duquesa y uno de los personajes creados por William Shakespeare, el mayor escritor anglosajón de todos los tiempos. En *El sueño de una noche de verano*, Titania, la reina de las hadas, se ve envuelta en una serie de malentendidos románticos que finalmente se resuelven gracias a la magia de su marido. Titania se parece a la diosa Hera²². En la mitología griega, Hera, como esposa de Zeus, era la reina de los dioses y diosa ella misma de las mujeres, el matrimonio, la familia y el parto, en suma, de las uniones amorosas y la fertilidad. Los numerosos elementos iconográficos ya comentados y su simbología común que representa la fertilidad y la inmortalidad establecen un firme vínculo entre la duquesa Millicent y Titania como figuras femeninas con poderes mágicos. Titania fue la forma genial que tuvo Shakespeare de entrelazar la mitología griega con la tradición británica; el retrato de la duquesa Millicent, la forma que tuvo Sargent de representar no solo a una supermujer, sino a una supermujer británica.

22
 «Titania», *Enciclopedia Británica*, 18 de marzo de 2011, disponible en <https://www.britannica.com/topic/Titania-fictional-character>.

El cuadro de la duquesa pintado por Sargent desprende la misma ambición que otras dos obras igualmente impresionantes: los retratos del doctor Samuel-Jean Pozzi y de Madame Pierre Gautreau [figs. 6 y 7], considerados por los estudiosos como reflexiones pictóricas sobre el arte del retrato²³. Desde el punto de vista conceptual, las tres pinturas son piezas de «estilo histórico» que representan al sujeto de manera grandiosa, sin apenas detalles que indiquen el tiempo o el lugar. Formalmente, la duquesa Millicent comparte con el doctor Pozzi una forma piramidal creada mediante el uso de una línea diagonal, en el caso de él introducida por la zapatilla derecha, en el de ella por el borde del vestido debajo de la fuente. Además, ambos personajes están representados con una paleta dominante, el rojo en el caso de Pozzi, que aparece rodeado de cortinas, alfombra y ropa de color escarlata; el verde y el marrón en el de la duquesa Millicent, donde los tonos de la naturaleza se repiten en su vestido. En cuanto a Madame X, su retrato sentó un precedente de escándalo al pintar Sargent un tirante del vestido seductoramente caído sobre el brazo derecho de la modelo. El escándalo público obligó al artista a volver a pintar el tirante en el hombro, pero ello no fue suficiente para que la sociedad parisina perdonara a Sargent, que acabó teniendo que trasladarse a Londres. Las dos modelos aparecen de pie con la mano derecha tocando la superficie circular de un accesorio que ocupa el mismo espacio en el cuadro. Pero más allá de ser modelo y cliente de Sargent, la duquesa Millicent era una compañera de profesión, una musa británica y una diosa inmortal. Mediante su retrato, Sargent reiteró ideas y patrones que permiten insertar su arte en la historia del gran retrato de la escuela británica. Después de pintar la imagen de la duquesa en 1904, Sargent continuó cultivando su fama como el mejor retratista vivo, mientras que Millicent siguió promocionando su celebridad por todo lo alto²⁴.

23

Juliet Bellow: «The Doctor Is in: John Singer Sargent's *Dr. Pozzi at Home*», en *American Art*, vol. 26, n.º 2, 2012, pp. 42-67; y Susan Sidlauskas: «Painting Skin: John Singer Sargent's *Madame X*», en *American Art*, vol. 15, n.º 3, 2001, pp. 8-33.

24

En el catálogo de la exposición angloamericana celebrada en White City, Londres, en 1914, Sargent era celebrado como el «mayor artista vivo» de América. Véase Lewis C. Hind: *Illustrated Catalogue of the American Fine Art Section: Anglo-American Exposition, 1914*. Londres, Art Museums Galleries, 1914, pp. 13-21; repr. en Barbara Dayer Gallati: «Sargent in London, 1889-1913». En Richard Ormond y Elaine Kilmurray (eds.): *Sargent: Portraits of Artists and Friends*. Londres, National Portrait Gallery, 2015, p. 126.

fig. 6 ↓

John Singer Sargent
El Dr. Pozzi en casa, 1881
Óleo sobre lienzo, 201,6 × 102,2 cm
The Armand Hammer Collection,
Hammer Museum, Los Ángeles,
donación de la Armand Hammer
Foundation



fig. 7 ↑

John Singer Sargent
Madame X (Madame Pierre Gautreau),
1883-1884
Óleo sobre lienzo, 208,6 × 109,9 cm
The Metropolitan Museum of Art,
Nueva York, Arthur Hoppock Hearn
Fund, 1916, inv. 16.53

Construyendo imperios

La duquesa Millicent era una cosmopolita conocedora de la política mundial, aspecto este que se pierde en su retrato. El escenario natural en el que posa la aísla en el microcosmos de un mundo deseable, los jardines de Stafford House construidos en 1820 por Benjamin Wyatt en Berkeley Square. El espeso follaje crea una tupida red que separa a la duquesa de la ciudad moderna que era Londres en ese momento y de los círculos sociales en los que causaba furor. Pintada *sotto-in-su* para alargar su esbelta figura, aparece como la reina mágica de su territorio vacío.

Pero la duquesa de Sutherland era mucho más que una deidad de la naturaleza como nos quiere hacer creer el cuadro. Era una ciudadana comprometida con opiniones políticas propias. En sus viajes alrededor del mundo entre 1886 y 1887 visitó la India, Birmania, Australia, China, Japón, Estados Unidos y Canadá. En esta relación tienen un peso considerable los países que en ese momento formaban o habían formado parte del Imperio Británico. En sus cuadernos de viaje describió Hong Kong como un «Imperio Celestial» y Delhi como un lugar en ruinas que otrora había sido una tierra floreciente. Seguidamente, reflexiona:

La India es sin duda un país encantador [...]. El cargo de virrey debe ser de tremenda responsabilidad, ya que literalmente es un autócrata, y el bien y el mal de millones de personas están enteramente en sus manos. El actual virrey también está en desventaja, desde un punto de vista económico el país está en su momento más pobre [...]. Durante los últimos años, los nativos han recibido una educación tan buena como la de cualquier inglés; y en consecuencia ahora reclaman una mayor autoridad en la gestión de sus asuntos. Estas peticiones son ciertamente muy razonables, pero existen innumerables obstáculos para concederlas [...]. Además de todo esto, siempre existe la amenaza de una invasión rusa; y en menor grado la interferencia de China y Francia. No hay duda de que en la actualidad el país está gobernado sabiamente, y el pueblo está en su mejor momento [...]. Si se les dejara solos, y si Inglaterra no se esforzara tanto en mantener unidas a todas las clases mediante un gobierno firme y justo, los mahometanos chocarían con los hindúes; los príncipes nativos se alzarían y lucharían para extender sus dominios; las potencias extranjeras serían las primeras en descubrir y aprovechar nuestras debilidades, y en muy poco tiempo *el mayor imperio del mundo caería en la decadencia*²⁵.

En este pasaje, la duquesa Millicent comenta la política mundial y presume del dominio británico de una forma chauvinista inesperada en una persona cosmopolita como ella. Tal vez explique su ingenuidad el hecho de que la autora tenía 20 años cuando lo escribió.

De vuelta a Inglaterra, la duquesa se movía en círculos sociales, políticos e intelectuales de élite como «The Souls», una «pandilla» aristocrática, como solían denominarse a sí mismos, que comenzó con las familias Balfour, Lyttleton, Tennent y Wyndham y creció gracias a las conexiones de sus miembros²⁶. Sargent también tenía conocidos en este círculo, como atestigua el retrato de las hermanas Wyndham que pintó en 1899²⁷. Las cenas de sociedad de estos grupos ofrecían una oportunidad perfecta para establecer nuevas conexiones que se traducían en fuentes de mecenazgo. Como explica Julia Rayer Rolfe, «la cena de sociedad ideal a principios del siglo XX consistía en una combinación de aristócratas, políticos y hombres de negocios, aderezada con algunos intelectuales y un artista popular, adornada con una belleza de la sociedad, o una mujer famosa por su ingenio, y sin duda incluía un músico del que se esperaba que tocara después de la cena». Sargent era un buen pianista y a menudo aceptaba invitaciones a cenas que incluían una actuación musical²⁸. La duquesa también participaba en el grupo de Marlborough House, un conjunto de gente moderna que se reunía en la corte de Alberto Eduardo, príncipe de Gales, en Marlborough House²⁹. Evidentemente, Sargent y la duquesa Millicent se movían en círculos sociales británicos interconectados y probablemente coincidían en sus intereses artísticos y literarios.

Sorprendentemente, el carácter mundano y la formación intelectual de la duquesa están ausentes en el retrato que dio forma a su imagen pública. En este sentido, el cuadro de Sargent presenta un contraste llamativo con el retrato del doctor Horatio C. Wood [fig. 8] del también estadounidense Thomas Eakins, que muestra al personaje en actitud pensativa y rodeado de las herramientas de su oficio, su obra escrita³⁰. La obra pertenece a una serie que Eakins empezó a pintar en 1886 y en la que captaba a la intelectualidad de Filadelfia. El cuadro no puede ser más diferente del que representa a la duquesa Millicent, en el que no hay ni libros ni utensilios de escritura, estos últimos solo insinuados por la forma en que la modelo sujeta la ramita

26

«The Souls», National Portrait Gallery, <https://www.npg.org.uk/collections/search/group/1230/The%20Souls>.

27

John Singer Sargent, *Las hermanas Wyndham: Lady Elcho, Mrs Adeane y Mrs Tennant*, 1899, óleo sobre lienzo, 292,1 × 213,7 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1927, inv. 27.67.

28

Julia Rayer Rolfe: «Sargent and Lady Agnew». En Julia R. Rolfe [et al.]: *The Portrait of a Lady: Sargent and Lady Agnew*. Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1997, p. 30.

29

La duquesa Millicent heredó su título de uno de los patronos originales del círculo. Véase Jane Ridley: «Marlborough House set (act. 1870s-1901)», en *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, disponible en línea en <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-53154>.

30

Kathleen A. Foster: «Portraits of Teachers and Thinkers». En Darrel Sewel y Kathleen A. Foster (eds.): *Thomas Eakins*. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2001, pp. 95-106 y 307-315.



fig. 8

Thomas Eakins
El doctor Horatio C. Wood, 1886
Óleo sobre lienzo, 162,6 × 127 cm
Detroit Institute of Arts,
adquisición de la Ciudad
de Detroit, inv. 30.296

a modo de pluma. Como he argumentado, el retrato minimiza el activo papel de la duquesa en la vida pública para hacerla más aceptable. Al rebajar sus logros intelectuales, «la entrometida Millie», activista y autora publicada, desaparece del plano de la vida real y entra en el reino de la magia.

Pero las ideas políticas de la duquesa Millicent tienen una importancia significativa en el contexto de las relaciones internacionales durante la época en la que fue retratada. En abril de 1904, el Reino Unido y la República Francesa firmaron el acuerdo geopolítico interimperial de la *Entente Cordiale* para fomentar la colaboración anglo-francesa. La intención del pacto era reconocer los territorios coloniales de ambos países y poner así fin a su rivalidad por las tierras africanas. La Entente aisló a Alemania y preparó el terreno para los dos frentes de la Primera Guerra Mundial: la Triple Entente entre Francia, Gran Bretaña y Rusia, y la Triple Alianza entre Alemania, Italia y el Imperio Austrohúngaro. La duquesa Millicent y Sargent eran francófilos. El cosmopolitismo de Sargent, un expatriado estadounidense nacido en Italia y educado en Francia, fue motivo de conflicto e incluso enfureció a muchos integrantes de los círculos artísticos británicos de finales de siglo, que querían presentarlo como un artista local cuando participaba en exposiciones internacionales. El conflicto estalló cuando los críticos de arte estadounidenses reivindicaron a Sargent como ciudadano estadounidense de pleno derecho en la era del imperialismo norteamericano. En 1904, Theodore Roosevelt amplió el ámbito de la Doctrina Monroe, llevándola desde el hemisferio occidental hasta el escenario mundial³¹. El año en que Sargent pintó su retrato el imperialismo occidental estaba en pleno apogeo.

31

Véase Linda J. Docherty: «“Why Not a National Art?”: Affirmative Responses in the 1890s». En Diane P. Fischer (ed.): *Paris 1900: The «American School» at the Universal Exposition*. Nueva Jersey-Nueva Brunswick, Montclair Art Museum, 2000, pp. 96-99.



fig. 9

John Singer Sargent
La duquesa de Sutherland,
hacia 1904
Óleo sobre lienzo, 86,3 × 73,6 cm
Colección privada

La nobleza terrateniente y la aristocracia tenían dificultades para enfrentarse a las tensiones políticas y a la sombría realidad de la vida moderna. En lugar de adaptarse a los acontecimientos contemporáneos, esta élite se refugió en una existencia frívola que dio nombre a este periodo: la *Belle Époque*. El lujo y la ostentación estaban de moda en las cenas sociales y los bailes que se celebraban en las casas de campo³². Poco después de que este intervalo de «esplendor» languidciera, también lo hicieron los mejores años que Sargent dedicó al retrato. Con la progresiva venta de grandes extensiones de tierra para obtener los fondos necesarios para pagar los lujos de su extravagante estilo de vida, esta clase desprovista de su tierra perdió también su poder en la democracia urbana. David Cannadine sostiene que Sargent pintó sus grandiosos y refinados retratos de principios del siglo XX para dar seguridad a una aristocracia en vías de desaparición³³. Resulta revelador que el final de esta edad de oro del retrato para Sargent se produjera en 1907, cuando exclamó de manera brusca: «¿Retratos? Pídanme que pinte [...] sus vallas [...], lo que haría con mucho gusto, pero no el rostro humano»³⁴. Cansado de los retratos, Sargent dejó de pintar grandes lienzos al óleo y a partir de ese momento solo hizo rápidos esbozos al carbón y se dedicó a pintar paisajes. En el transcurso de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) muchos aristócratas perdieron la vida en combate, sus palacios y colecciones de arte pasaron a manos de la riqueza plutocrática y la *Belle Époque* se desvaneció, como ya habían hecho las fortunas aristocráticas³⁵. Finalizado el conflicto, la duquesa Millicent vendió su majestuoso retrato y conservó únicamente un busto más pequeño que Sargent había pintado también en 1904 [fig. 9]. De este modo, la duquesa se divorció de su personaje público de antes de la guerra³⁶.

Modelo y artista experimentaron una especie de reencuentro en 1922, cuando tras la caída de la aristocracia y la venta de sus bienes, el retrato de la duquesa pasó a colgarse junto a otra imagen de Sargent. El cuadro se incorporó a la colección de Anna H. y William P. Wilstach³⁷ y se expuso en el Philadelphia

32

Amalia Maureta Checa y Carmen del Ojo Carrera: *La moda femenina en los retratos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Letras de Autor, 2016.

33

David Cannadine: «The British Aristocracy in the Age of Sargent». Enn Rolfe [et al.] 1997, *op. cit.* en nota 28, pp. 48-50.

34

Charles Merrill Mount: *John Singer Sargent: A Biography*. Londres, Cresset Press, 1957, p. 243.

35

Cannadine 1997, *op. cit.* en nota 33, pp. 48-50.

36

Entre 1914 y 1918 la duquesa dirigió una unidad hospitalaria llamada Ambulancia Millicent Sutherland. La duquesa Millicent recibió la Croix de Guerre francesa, la medalla de la Cruz Roja Real belga y la Cruz Roja Real británica por sus servicios durante la guerra en estos tres países (véase Ewan [et al.] 2007, *op. cit.* en nota 2, p. 311). Véanse sus memorias de guerra en Millicent, duquesa de Sutherland: *Six Weeks at the War*. Chicago, A. C. McClurg & Co., 1915.

37

Cuando ambos fallecieron en 1892, la comisión Fairmount Park fue elegida para hacerse cargo de la custodia de la colección.



fig. 10
John Singer Sargent
Lady Eden, 1906
 Óleo sobre lienzo, 110,6 × 86,5 cm
 Philadelphia Museum of Art,
 adquirido con el W. P. Wiltach Fund,
 1920, inv. W1920-2-1

Museum of Art³⁸. Con la compra y exhibición de obras de arte, los coleccionistas originales y sus fideicomisarios pretendían proporcionar una «fuente de placer y los medios para cultivar y refinar los gustos del público, ser puros de sentimiento, y nunca servir a la vulgaridad y el vicio»³⁹. En este empeño ilustrado, el retrato de Sargent de la duquesa Millicent se unió al de Lady Eden, pintado en 1906 [fig. 10]. La tipología de los cuadros difiere enormemente: Eden está sentada y juega a las cartas, Millicent permanece de pie y dirige los elementos naturales a su antojo; Eden aparece en un interior, Millicent en el exterior; Eden mira hacia otro lado, Millicent fija su mirada en el espectador. Lo que comparten es su frescura y el enfoque majestuoso que hace que las modelos parezcan seres sobrenaturales.

El monumental retrato de Sargent de Millicent la presenta como una criatura extraordinaria: es más grande que la vida, controla los elementos naturales y lleva la corona de una reina o una diosa. Sin embargo, la razón por la que un personaje así habría sido extraordinario no queda clara, o es literalmente invisible. El chovinismo juvenil de la duquesa, aunque matizado por el cosmopolitismo de sus años de madurez, brilla en la apelación del cuadro a las tradiciones culturales y retratísticas británicas del pasado. Su activismo filantrópico y su producción literaria se sustancian en los rasgos de su personaje fabuloso: es ambiciosa y no lo oculta. Al igual que en los retratos del doctor Pozzi y de Madame X, en el de la duquesa Millicent Sargent creó una nueva obra maestra en la que plasmó una mujer moderna que su época no solo aceptó, sino que celebró como ejemplo de «erudición y refinamiento». Sorprende que Lady Millicent se desprendiera de semejante obra maestra. Quizá la experiencia de la Primera Guerra Mundial la llevó a retractarse de sus opiniones imperialistas y a adoptar una actitud que chocaba con las ideas expresadas en el retrato. La duquesa Millicent fue una heroína intelectual y su separación voluntaria del retrato no hace sino confirmar este hecho. ●

38

Para más información sobre la procedencia del cuadro, véase Alba Campo Rosillo: «Procedencia». En Alarcó y Campo Rosillo 2021, op. cit. nota 4, p. 267.

39

Catalogue of the W.P. Wiltach Collection. Filadelfia, Fairmount Park, 1922, p. xvii.

Mirar y ser mirado: *Cabinas telefónicas* de Richard Estes

Paula Pérez Arias



Richard Estes
Cabinas telefónicas, 1967
(detalle)

[\[+ info\]](#)

Cabinas telefónicas de Richard Estes [fig. 1] representa una escena urbana con cuatro cabinas telefónicas en primer plano que están ocupadas. Alrededor de ellas, y en sus reflejos, se vislumbran edificios, comercios, rótulos o automóviles —que por su color amarillo sabemos que son taxis— y todo lo que puede caracterizar a una ciudad moderna como Nueva York. Más allá se adivinan varios paseantes o algunos maniquíes en los escaparates de las tiendas, y tras ellos, a modo de telón de fondo, emergen edificios tan altos que no se aprecian sus respectivas cubiertas. Lo que más destaca en el lienzo son sin duda los reflejos, algunos de los cuales están claramente definidos (en el cristal) y otros distorsionados (en las superficies metálicas). Se trata por tanto de una composición de líneas verticales y horizontales en cuadrícula y llena de detalles en una especie de *horror vacui* donde el reflejo adquiere todo el protagonismo. La obra atrapa un instante del bullicio de Manhattan y lo devuelve distorsionado en un juego de reflejos y dualidades.

Esta espectacular vista de Nueva York, que forma parte de la colección de arte americano del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, fue adquirida por el barón Thyssen en 1977 en la Andrew Crispo Gallery. Dos años antes, en 1975, había comprado *People's Flowers*, del mismo artista, pintada en 1971. La actual propietaria de esta obra, Carmen Thyssen, adquirió también *Nedick's* (pintada en 1970) en 1996. Además, los descendientes del barón cuentan con otras dos obras de Richard Estes: *Autorretrato cerca del Oculus en el World Trade Center* [fig. 4] y *Hotel Lucerne (Phone-Phone)* (1976). Todas estas pinturas ofrecen una radiografía de la sociedad americana del momento que harían que el artista recibiera un inmediato reconocimiento por la manera aparentemente inocente y objetiva de capturar la esencia de su tiempo¹.

Cabinas telefónicas fue pintada a finales de los sesenta, una década marcada por la Guerra Fría, en la que Estados Unidos encabeza el bloque occidental y capitalista. La población americana experimenta el miedo al estallido de una guerra con armas nucleares, al espionaje y, en general, a la presencia del extraño. El país interviene también en la Guerra de Vietnam (1955-1975), un conflicto que provoca manifestaciones antibélicas por todo el territorio.

1

En 1968 Richard Estes expone por primera vez en la Allan Stone Gallery de forma individual. La galería le dedicaría varias exposiciones más hasta 1978. Seguidamente, museos de todo el mundo tomarían el relevo organizando exposiciones hasta el día de hoy.



fig. 1

Richard Estes***Cabinas telefónicas*, 1967****Acrílico sobre masonita, 122 × 175,3 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,****Madrid, inv. 539 (1977.93)****2**

Estrella de Diego: «Contaminaciones (norte)americanas». En *La pintura de los Estados Unidos de América en el Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2012, disponible en [Contaminaciones \(norte\) americanas](#) by Museo Nacional Thyssen-Bornemisza - Issuu.

3

Wendy Bellion: *Citizen Spectator: Art, Illusion, and Visual Perception in Early National America*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.

Es un momento de gran tensión social avivada por las múltiples protestas a favor de los derechos civiles. Se recogerán historias sobre «nosotros» y los «otros»² que enmascaran los constantes conflictos políticos, que a su vez se alimentaban de las teorías conspiracionistas iniciadas por el mccarthysmo de la década anterior. En este contexto, *Cabinas telefónicas* ofrece una perspectiva única llena de dualidades donde el acto de mirar constituye una actividad crucial en medio de tanto desafío visual³.

Bodegón urbano

Cabinas telefónicas es un bodegón urbano, un género híbrido que abandona el espacio doméstico tradicional para reproducir objetos procedentes de la ciudad que adquieren significados específicos, como en este caso, para sugerir que la urbe es el escenario de la sociedad de consumo. Aunque las pinturas de Estes suelen abordarse como paisajes, hay distintas referencias características del bodegón. Por ejemplo, la elaboración de una atmósfera particular en un espacio determinado es un aspecto que comparte con el género fotorrealista, a pesar de las reticencias del propio artista de ser asociado con este movimiento. De igual manera, hay que reseñar la repercusión del arte pop, el movimiento que recupera la figuración después de dos décadas de abstracción, cuyos artistas comenzaron a apropiarse de distintos referentes de la vida cotidiana. El bodegón pop otorga a los objetos nuevas y múltiples connotaciones, además de asignarles condición artística⁴. Estes hace alusiones visuales de la cultura pop en este cuadro para representar la ciudad. Dentro de toda esa riqueza se puede hacer una división entre objetos y letreros, herencia del bodegón clásico. Ambos funcionan como referencias simbólicas dentro de la obra⁵.

Más de una decena de letreros aparecen en la obra, algunos legibles y otros indescifrables, pero todos tienen algo en común: funcionan como logotipo. Cada uno de ellos alude a un comercio, una marca o una señal particular que el espectador reconoce como parte de la cultura de su época. Destaca el rótulo de Macy's, una de las mayores cadenas de grandes almacenes en Estados Unidos. Fue fundada en 1858 y tuvo una gran expansión por todo el país en los años veinte. Su tienda insignia, edificada en 1902 en Nueva York en la calle Broadway esquina con la 34, es la que aparece en el cuadro. Fue y es un referente en la ciudad. En concreto, el hecho de que las cabinas se encontraran en un cruce de calles explicaría que sea posible ver los taxis amarillos tanto reflejados en el metal, como si pasaran por delante, como a través del cristal transparente por la calle de detrás.

4
Véase Paloma Alarcó: *Mitos del pop* [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2014.

5
Estos pictogramas recuerdan al tipo de lenguaje codificado que emplea el espía y que, junto a los personajes en gabardina, recrean una escena que parece sacada de un cómic. Esta figura quedará vinculada a la cabina telefónica en el imaginario popular hasta la actualidad.

6
Paloma Alarcó y Alba Campo Rosillo: *Arte americano en la colección Thyssen* [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021, pp. 155-165.



fig. 2
**Detalle de *Cabinas telefónicas*
manipulada de manera digital**

Estes se sirve de los signos tipográficos, reflejados en su mayoría en la parte superior de las cabinas, para representar la masa social⁶. Son los rótulos los que nos informan del tipo de lugares que ocupan y a los que acuden los habitantes de la ciudad.

Si se hace el ejercicio de ocultar las partes del cuadro que no corresponden a la parte metálica de la cabina, se percibe una imagen compuesta únicamente a partir de reflejos [fig. 2]. No se trata de imágenes aisladas, sino que en suma forman una visión conjunta a lo largo de las cabinas con taxis, maniqués e incluso un semáforo⁷. Esta imagen distorsionada de los rótulos y objetos reflejados forma parte de un juego ocular que informa sobre el ambiente de la ciudad, pero que también provoca desconcierto. No solo al pretender imitar la realidad, sino impidiendo discernir entre objeto, transparencia y reflejo.

Junto a los reflejos, los elementos representados tienen el rol de comunicadores dentro del bodegón urbano. Empezando por las personas y los maniqués, ambos cumplen una función de objeto en el cuadro. Su propósito es reproducir la masa social y la urbe contemporánea como una ilusión consumista⁸.

7

Gaze Sliding es el término que emplea Nico Orengo para describir la pintura al óleo y acrílica que utiliza Estes para dar la cualidad de reflejo en sus obras. Véase Sandro Parmiggiani y Guillermo Solana: *Richard Estes* [cat. exp. Reggio Emilia, Palazzo Magnani; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Milán, Skira, 2007, p. 175.

8

En relación con la teoría de la fetichización de Karl Marx, los objetos adquieren un valor activo e independiente mientras que los personajes se cosifican y se vuelven productos de consumo dentro del bodegón pop.

9

Véase Marcia Castillo: «La construcción de Venus: fragmentación, montaje y despersonalización del cuerpo femenino en la estética vanguardista». En *Representación, construcción, e interpretación de la imagen visual de las mujeres*. Madrid, Achiviana, 2003, pp. 439-456; y Sabina Daniela Stent: «Women Surrealists: Sexuality, Fetish, Femininity and Female Surrealism» [Tesis doctoral]. Birmingham, Universidad de Birmingham, 2011.

10

Rémy G. Saisselin: «Still-Life Paintings in a Consumer Society». En *Leonardo*, vol. 9, n.º 3, verano de 1976, pp. 197-203.

11

Michael Lobel: *Tom Wesselmann*. Nueva York, Mitchell-Innes & Nash, 2016.

12

Para saber más sobre la mirada masculina, véase Laura Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. Hampshire, Palgrave, 1989.

13

Los objetos fetiche son productos deseables, ya que generan una sensación irreal de bienestar mediante su adquisición. La publicidad es la causante de esa visión idealizada de los objetos hasta el punto de atribuirles cualidades eróticas y sexuales en los anuncios para hacerlos más atractivos. De la misma forma, las personas cosificadas de la publicidad se vuelven también objetos fetiche al presentar cualidades similares.

El maniquí tuvo una fuerte presencia en las prácticas artísticas vanguardistas. En especial, en las obras del grupo surrealista, que trataban sobre el ciudadano anónimo y enajenado. Desde el surrealismo, la figura del maniquí reduce al ser humano a un simple objeto articulable carente de vida y su presencia alude a la condición voyerista del espectador⁹. En calidad de autómatas contribuyen a la evocación del bodegón pop, pues de la misma forma, los objetos y cuerpos deseables que suelen aparecer en este tipo de obras incitan al consumo como forma de vida idealizada y efímera¹⁰. El maniquí pertenece a la cultura del materialismo que la mano del pintor eleva a la esfera artística. Pero en el universo pop, tiene continuidad la sexualización surrealista, donde los cuerpos se reducen a formas sórdidamente erotizadas como sátira incisiva de la sociedad de consumo¹¹. Los personajes de este cuadro no responden a esta descripción, pero sí recuerdan a estos conceptos.

Por lo general, el maniquí es asociado a la mujer, lo que denota la mirada masculina como forma de dominio sobre el cuerpo femenino¹². Aunque solo se puede conjeturar que en los escaparates se hallan figuras femeninas, sí se puede concluir que, en este caso, personas y maniqués se transforman en símbolos de la ciudad alienada al ser objetos fetiche¹³, ambos indistintos.

La alienación tiene que ver con la representación del conjunto social. En la obra, Richard Estes plasma la masa social anónima al igual que numerosos artistas del realismo social estadounidense, como el fotógrafo Walker Evans y los pintores John Sloan, Alice Neel y Ben Shahn. Las obras de estos artistas van a ser fuente de inspiración para el pintor a la hora de representar Nueva York y transmitir el ambiente de la vida cotidiana. La ciudad y todos sus elementos toman la palabra por los ciudadanos, pues van a ser los encargados de representar la sociedad. Todos ellos expresan en sus creaciones la diversidad de culturas y razas que han caracterizado a la ciudad de Nueva York desde su origen.



fig. 3
Lee Friedlander
New York City, 1963
 Gelatina de plata, 13,3 × 20,3 cm
 The Museum of Modern Art, Nueva York,
 inv. 322.2000

New York City [fig. 3], de Lee Friedlander, comparte con *Cabinas telefónicas* elementos como el teléfono, el reflejo y la silueta de una persona irreconocible, en este caso de raza negra. Como sucedía con el rótulo de Macy's, el individuo queda eclipsado por la imagen proyectada, que adquiere el rol de referente de la sociedad americana. Al igual que Estes, Friedlander emplea el reflejo para mostrar nuevas imágenes evocadoras, en este caso un plató de televisión en el que aparecen dos personajes anónimos dialogando junto a la imagen de Dwight Eisenhower anunciado por el título «United States», y una segunda imagen de quien podría ser un representante político europeo (por lo que indica el título de su imagen «Europe») con cierto parecido a Walter Hallstein. A diferencia del primero, este autor utiliza la fotografía como técnica artística para desestabilizar el orden geométrico de sus composiciones y elaborar nuevas asociaciones. Ambos representan la ciudad con gran cantidad de recursos visuales que se traducen en un mensaje sobre la sociedad americana¹⁴.

14

Tras la Segunda Guerra Mundial va a surgir en América un deseo de exponer la vida doméstica del ciudadano medio que recogen instituciones culturales como el The Museum of Modern Art a modo de propaganda patriótica. Véase Beatriz Colomina: *Domesticity at War*. Cambridge-Londres, The MIT Press, 2007.

fig. 4

Richard Estes
Autorretrato cerca del Oculus en el World Trade Center, 2017
 Óleo sobre lienzo, 96,5 × 139,7 cm
 Colección Borja Thyssen-Bornemisza



En relación con el reflejo como elemento informativo, cabe destacar otro cuadro de Estes mucho más tardío en el que aparece el sujeto reflejado en un escaparate frente al lugar donde se situaría el público. Se trata de *Autorretrato cerca del Oculus en el World Trade Center* [fig. 4], un autorretrato a través del reflejo donde el rostro queda oculto por la cámara fotográfica. La identidad del artista se adivina gracias al reflejo de la máquina fotográfica que lo señala como autor de la imagen transformada aquí en pintura. La cámara y el ojo del artista se fusionan para dar lugar a un instrumento de creación artística. Otra vez es el reflejo el responsable de producir mensajes sobre el ciudadano.

En esta obra, el reflejo es el protagonista y, al igual que en *Cabinas telefónicas*, los habitantes del interior del edificio están ocultos tras una pared de cristal. Visto de ese modo, la cabina podría equipararse a una burbuja, elemento común en el género de bodegón¹⁵ que simboliza la fragilidad y el paso del tiempo. Las cabinas son, de igual modo, una «burbuja» que protegen de la mirada, pero sin dejar de ser un resguardo temporal, cuya protección puede ser fácilmente quebrantada al abrir la puerta del locutorio. La cuestión de romper con la seguridad que proporciona el cubículo nos hace preguntarnos quién puede estar mirando o escuchando, y a la inversa, quién se puede estar escondiendo en el interior de la cabina, interrogantes que serán abordados más adelante. La vinculación con la burbuja alude los conceptos de la fugacidad y lo perecedero, que son características propias de la sociedad de consumo.

15

Véase la obra *Burbuja de jabón azul* de Joseph Cornell, de 1949-1950. Técnica mixta, 24,5 × 30,5 × 9,6 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 492 (1978.11).

[\[+ info\]](#)

En *Cabinas telefónicas*, otro objeto coprotagonista relacionado con la cabina es el teléfono. La palabra teléfono proviene del griego, y está compuesta por las raíces «tele» (lejos) y «fono» (voz), lo que indica que el artefacto permite la comunicación entre dos personas que se encuentren separadas por una distancia determinada. A pesar de que el objeto principal de la obra es un instrumento de comunicación, aquí no hay muestras de relación entre los personajes presentes, y menos aún se manifiestan indicios de trato con alguien al otro lado de la línea telefónica. Todos se dedican a hacer su cometido bajo el anonimato, sin señales de interlocución entre ellos. Tampoco se percibe el propio teléfono: la única imagen del aparato es la que sugiere la cabina del extremo derecho, y ni si quiera se aprecia con exactitud. De esta forma, la comunicación, en una obra en la que el teléfono es el título, queda cortada.

En definitiva, el bodegón urbano interacciona con el público, no a través de los personajes, sino mediante los objetos que informan sobre el conjunto social. Estes dispone los elementos del cuadro que nos ocupa a gran escala, como si uno se encontrara dentro del plano, pero a su vez dificulta la visión desechando la idea de un espectador pasivo. Letreros, automóviles en movimiento y demás objetos reflejados conforman una visión que habla de la sociedad neoyorkina y se aleja del sujeto individual. Cada uno de estos detalles alertan de lo perecedero de los objetos de consumo, la incomunicación de los personajes y la transitoriedad propia de la metrópolis, dejando constancia así del ritmo frenético de la ciudad.

Dualidad

La presencia de una serie de conceptos opuestos en la pintura va a despertar la confusión y la desorientación en el público. Dualidades como algunos objetos que parecen estar dentro y fuera de las cabinas al mismo tiempo, las figuras humanas o maniqués, o la perceptible falta de comunicación y los letreros antes vistos, contribuyen a crear un panorama complejo. El desconcierto y el misterio son ideas que Estes introduce en sus paisajes cosmopolitas. Esto hace que se requiera examinar con cuidado todo lo que propone el artista, a pesar de que una de las intenciones del fotorrealismo es captar la realidad mejor que el propio ojo humano.

fig. 5
Detalle de *Cabinas telefónicas*

Empezando por la composición del cuadro, la coexistencia de la cuadrícula y las líneas curvas en los reflejos es una de las principales dualidades que afectan a la visión de la obra. Las líneas rectas muestran un paisaje estructurado de la ciudad principalmente a través de las cabinas rectangulares y la verja negra que tras ellas atraviesa la imagen, paralelos y perpendiculares a los márgenes físicos de la obra. Todo ello se rompe gracias a las líneas curvas de los reflejos que obstruyen la imagen naturalista, pues evidencian el fallo del artificio y alimentan la confusión de la obra.

La siguiente dualidad patente es la combinación de objeto y reflejo. Un detalle desconcertante al respecto es que el blanco del interior de la «O» contenida en el letrero «Telephone» de la cabina del extremo izquierdo, que es puro reflejo [fig. 5]. Es más, la placa que contiene dicho rótulo no presenta reflejos, a pesar de que el resto de las placas parecen estar compuestas con material metálico¹⁶. En efecto, aunque en el cuadro haya una imperante presencia del reflejo, este último elemento mencionado ha perdido la capacidad de reflejar; es una contraposición que responde al juego de representaciones de reflejos y objetos.

Esta oposición entre reflejo y objeto en la obra de Estes ha sido abordada por diversos teóricos, entre los que cabe destacar la contribución de la conservadora Jessica May sobre la pureza de sus ciudades manifestadas en los reflejos¹⁷. May hablaba de cómo la presencia humana se minimiza para que ésta no intervenga en la idea de pulcritud, de ciudad depurada. Sin embargo, lo que aquí se muestra es una serie de cubículos en cuya parte inferior la superficie metálica ha perdido su fulgor y que, en comparación, destacan las partes superiores, brillantes y atractivas.

¹⁶

Incluso se aprecia en la placa cómo el artista pintó de manera invertida el letrero «Telephone» y luego superpuso el letrero final. Aún se diferencia una «O» antes de «Tele» y una «T» después de «Phone».

¹⁷

Jessica May y Patterson Sims: *Richard Estes' Realism: A Retrospective*. New Haven, Yale University Press, 2014. Citado en Parmiggiani y Solana 2007, *op. cit.* nota 7, p. 13.



fig. 6
Richard Estes
Diner, 1971
 Óleo sobre lienzo, 101,7 × 126,8 cm
 Hirshhorn Museum and Sculpture
 Garden, Smithsonian Institution,
 Washington D. C.

En este proceso de deslucimiento del esplendor, el concepto de deterioro está presente también en la cabina derecha, donde la puerta está entreabierta posiblemente a causa de una avería. La puerta a medio abrir introduce asimismo otra dualidad entre cerrado y abierto, entre interior y exterior. Estos temas merecen la comparación con una obra posterior del pintor titulada *Diner* [fig. 6], en la que también aparecen las cabinas telefónicas en las que se aprecian varios rasguños en sus puertas y algún tipo de desecho en la esquina derecha del *frontstore*. Es otro ejemplo de antagonismo que documenta la presencia del ser humano, algo propio de la imagen de la ciudad vertiginosa que hay que entender como lugar de transición y cambio.

La dualidad se encuentra una vez más en las figuras de *Cabinas telefónicas* y la dificultad de discernir entre personas y maniqués; ello se debe a que, como ya se ha mencionado, ambos tienen la misma función: evocar un mundo atemporal como meros objetos. Las personas representarían lo humano, lo real, lo «vivo», mientras que los maniqués son objetos que encarnan el otro lado de la moneda, lo artificial, la ficción y lo inerte. Al pintarlos de forma indiferenciada, Estes diluye

fig. 7

Fotogramas del corto
The Mechanical Monsters,
dirigido por Dave Fleischer,
1941



las fronteras entre antagonismos. La imposibilidad de distinguir entre ambos puede asociarse a la tensión vivida durante Guerra Fría en Estados Unidos, especialmente a causa de la «caza de brujas» que encabeza el gobierno de McCarthy entre 1950 y 1954 en busca de simpatizantes comunistas por todo el país. El temor al espionaje soviético, a la infiltración del comunismo, a la doble identidad y a lo desconocido van a marcar a la sociedad americana y todo ello quedará reflejado en la cultura de masas durante décadas. Será en los años 60 que muchas cuestiones sociopolíticas de los años 40 y 50 serán digeridas y materializadas por los artistas¹⁸. Richard Estes planteará la falta de identidad e individualidad en muchas de sus obras, sin ser *Cabinas telefónicas* una excepción.

18

Véase Diane Waldman: *Roy Lichtenstein* [cat. exp. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum; Los Ángeles, Museum of Contemporary Art; Montreal, Musée des beaux-arts de Montréal]. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.

19

Otros artistas pop como Andy Warhol o Roy Lichtenstein han incorporado la figura de Superman como elemento emblemático en sus obras.

20

Véase <https://www.youtube.com/watch?v=aleAQyWzAbI&t=308s>

La obra de Estes se inserta de lleno en la cultura popular de la época. Los personajes misteriosos de las cabinas parecen llevar gabardinas, prendas que completan la imagen del agente encubierto protagonista del cómic y el cine posbélico. En este contexto también la cabina se convierte en un objeto de la cultura popular que se asocia a lo secreto, a lo que permite ocultar en plena luz de día, un refugio dentro del espacio público y concurrido como es la ciudad. La imagen de Clark Kent cambiando su identidad por la de Superman¹⁹ en una cabina telefónica [fig. 7], un icono del cómic que sería asimilado por diferentes artistas pop, ejemplifica esta idea. Siguiendo en esta línea, la cabina es el lugar donde el enfrentamiento entre lo público y lo privado, entre lo conocido y lo oculto, se difuminan²⁰.



fig. 8
Detalle de *Cabinas telefónicas*

Dentro de este repertorio de dualidades, se halla el lenguaje mismo. Del conjunto de letreros cabe destacar a la derecha el de Macy's, los famosos grandes almacenes americanos de productos de lujo. Entre las transparencias de las cabinas del otro extremo se adivina el rótulo de F. Woolworth, compañía dedicada al «todo a cien». Tanto uno como el otro son comercios identificables por el público estadounidense, pero destinados a personas de niveles adquisitivos opuestos. Esta oposición indica la heterogeneidad de la urbe.

Continuando con los símbolos representados, a la izquierda del lienzo se aprecia una flecha dentro de una señal de tráfico que indica el sentido de circulación de los automóviles, y por debajo, siguiendo la línea vertical de la composición, un semáforo en rojo prohíbe el paso: «Don't Walk» [fig. 8]. Ambas señales, un icono y las palabras escritas representan dos lenguajes distintos, uno pictográfico y otro alfabético. Además, sus mensajes incitan a seguir acciones opuestas: movimiento y estatismo. El semáforo especialmente contiene un mundo en sí mismo, ya que la circulación se advierte caótica y acelerada, típico de las metrópolis que, como el resto de dualidades difusas de la obra, advierte del continuo cambio y potencian el desasosiego que produce este bodegón urbano.

Mirada y pulsión escópica

La cabina es un elemento característico de la ficción detectivesca en la que espías y agentes infiltrados son los protagonistas y forma parte de la cultura de masas. Este tipo de historias fueron muy apreciadas en plena Guerra Fría, un periodo en el que reinaba el temor social hacia la conspiración. Pero, sobre todo, existía recelo hacia la figura del «otro» que se infiltra en la esfera del «nosotros». Esa imagen está presente en el personaje de incógnito que viste lo que parece una gabardina y que se dispone a llamar por teléfono en el cuadro. En *Cabinas telefónicas* lo desconocido es un aliciente que incita a seguir mirando para descubrir los enigmas que encierran los personajes.

En 2014 Richard Estes comentaba en una entrevista realizada por David Ebony lo siguiente: «Mi pensamiento básico es que puede ser la cosa más fea del mundo, pero de alguna manera se puede hacer un cuadro interesante de ello»²¹. En efecto, el artista logra llamar la atención sobre una vista tan cotidiana, hace que se vuelva atrayente para el espectador. Las obras de Estes seducen principalmente por el juego de reflejos, pero en el caso de *Cabinas telefónicas* se añade el deseo de mirar y escuchar a las personas que se esconden tras ellas, de transgredir esa privacidad y desvelar sus secretos. Probablemente lo que sucede dentro de las cabinas es algo tan banal como una llamada de teléfono, pero precisamente, la falta de certeza hace que el que mira anhele averiguar qué está ocurriendo.

Es inevitable relacionar ese interés con lo que el psicoanálisis denomina pulsión escópica, impulso que transforma la necesidad de ver en deseo de mirar y ser reconocido en la mirada, que se relaciona con la necesidad de conocer. Nace de la tensión que produce el desconocimiento sobre una imagen y que puede satisfacerse mediante la mirada. Cabe mencionar que la incertidumbre sobre qué sucede en el interior de las cabinas es la que despierta esta pulsión.

La duda sobre si realmente solo están llamando por teléfono o quizá haciendo algo más conecta con la imagen de Superman ya comentada, como claro ejemplo de icono popular que emplea la cabina con un fin distinto al habitual: esconder su otra identidad. En este caso, la pulsión escópica no solo produce el deseo de averiguar qué hacen los personajes sino quiénes son y por qué Estes los ha representado con una apariencia tan misteriosa. Debido a la inseguridad causada por la conspiración y la preocupación por el concepto del «otro» en la sociedad de la época, la mirada se vuelve un instrumento de discernimiento esencial para recorrer la ciudad. En un lugar tan cambiante como es Nueva York, la agudeza de los sentidos se convierten en herramientas cognitivas politizadas, es decir, mecanismos para descubrir todo lo que puede escapar a la percepción. Estes plantea un escenario cotidiano donde reta al espectador a demostrar sus capacidades visuales. La intención es formar la percepción del público, entrenar la mirada, por lo que la obra agrada por todo lo que expone, pero también pone a prueba la habilidad óptica²².

21

«The Eye Man: An Interview with Richard Estes by David Ebony», 2014, disponible en: [The Eye Man: An Interview with Richard Estes by David Ebony - Yale University Press](#).

22

Sobre el tema de los trampantojos estadounidenses con fines educativos, véase Bellion 2011, *op. cit.* nota 3.

Se ha dejado claro que la pulsión escópica se concentra en el deseo de mirar, pero también en ser mirado. Pero sobre esto último cabe afirmar que en el cuadro no existe personaje alguno que mire hacia el público. Esto se debe a que ninguno posee un rostro. Realmente tanto la cara de los maniqués como la de las personas no se muestran, ya sea porque no están esbozada o porque las figuras están de espaldas. Pintar el rostro significa pintar el acto de mirar. Según las teorías psicoanalistas es la mirada la que activa la relación objeto/sujeto y donde se genera la identidad. Esa es la razón por la que los maniqués y las personas son indistinguibles, se cosifican al privarlas de rostro²³. Sin rostro que mirar y que devuelva la mirada, tanto los protagonistas del cuadro como el público se desnaturalizan. Al negar la mirada se alude a la muerte, pues no se apacigua la pulsión de mirar y el sujeto queda renegado.

La falta de esa mirada no solo frustra la pulsión escópica, sino que los materiales de que están compuestas las cabinas, el cristal y el metal, son en sí elementos que contribuyen al rechazo, al no permitir indagar en el interior de los cubículos. Si bien se ha comentado cómo el bodegón introduce al espectador en la escena, existe cierto distanciamiento²⁴. La imposibilidad de distinguir a los personajes de la obra y por el hecho de no ser reconocido en la mirada de éstos, el público se deshumaniza y queda ajeno en un espacio tan familiar como es la ciudad.

En otra pintura posterior del artista titulada *CD* [fig. 9] se vuelve a restringir la mirada del observador, y por tanto su percepción, a través de los andamios que fragmentan la imagen de tal forma que es difícil distinguir entre reflejo, objeto real e interior del edificio. Parece que quiere conseguir el efecto contrario del recurso pictórico tradicional del *repousoir*, por el que una figura humana de espaldas a uno de los lados en el primer plano de la composición conduce su mirada al centro de la imagen e introduce con ella al espectador en la escena. En este caso, por el contrario, el observador no acaba por sentirse «incluido» en la obra, pues los andamios que se entrecruzan impiden la visión.

23

A su vez la mirada constante provoca un efecto de panóptico como forma de control continuo que acaba por reducir al individuo.

24

Viendo los supuestos rótulos que se encontrarían detrás del espectador reflejados en las cabinas producen una sensación de inserción en el plano. Véase Guillermo Solana: *Richard Estes: obra reciente* [cat. exp.] Barcelona, Marlborough, 2017, p. 173.

fig. 9

Richard Estes
CD, 2014
Óleo sobre tabla, 34,3 x 48,9 cm
Marlborough Gallery, Nueva York

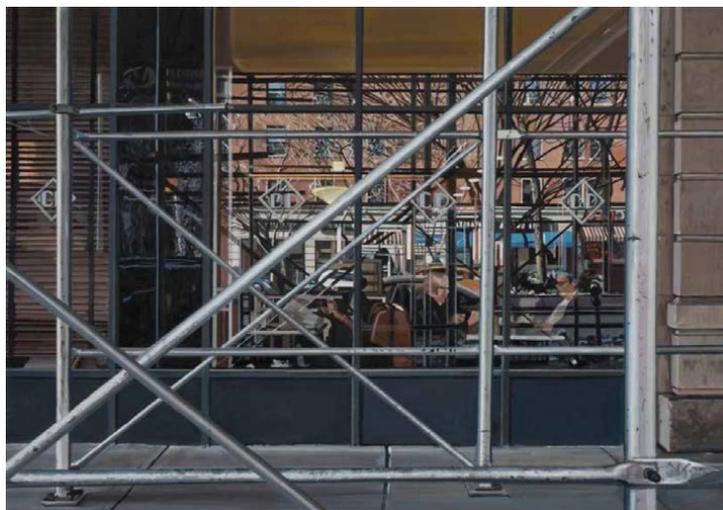
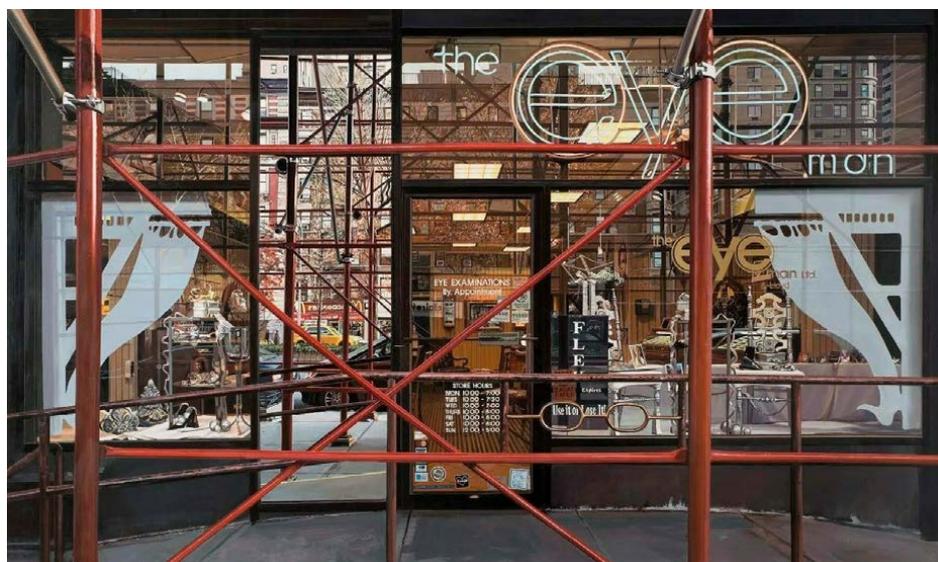


fig. 10

Richard Estes
The Eye Man, 2014
Óleo sobre lienzo, 91,4 x 152,4 cm
Colección de Elliott y Marlys Badzin,
Mineápolis, cortesía de Marlborough
Gallery, Nueva York



Siguiendo con esta línea, en la obra *The Eye Man* [fig. 10]²⁵, de la misma época que la anterior, reaparecen los andamios, esta vez en color rojo, que vuelven a entorpecer la mirada. En este caso, además, las barras del andamio encubren parcialmente el escaparate de un establecimiento destinado al tratamiento óptico cuyo letrero reza «the eye man». Así se completa el juego de inhabilitar la mirada y entorpecer la percepción fracturando la imagen de un comercio dedicado precisamente al sentido de la vista.

25

Esta obra está inspirada en la pintura *La muestra de Gersaint* del artista francés rococó Jean-Antoine Watteau, de 1720-1721, óleo sobre lienzo, 163 x 308 cm, Palacio de Charlottenburg, Berlín.

De la misma manera, en *Cabinas telefónicas* el muro de cristal, la postura de espaldas de los personajes de las cabinas y la combinación caótica de reflejos y transparencias tienen la función contraria del concepto de *repoussoir*: excluir la mirada. Junto a la insatisfacción de la pulsión escópica ante la inexistencia del contacto visual entre personajes y público y las numerosas dualidades, se genera un panorama de desconcierto. Todo ello se suma a la sensación de desasosiego que producen las figuras en gabardina, y que hace que el espectador frente a las cabinas experimente sentimientos contradictorios de atracción y rechazo.

Al contemplar esta obra el observador tiene la sensación de estar como detenido en el tiempo y de captar un instante de forma alejada. A pesar de este parón de la vida urbana, la imagen sigue siendo confusa, pues es difícil definir qué o a quién se dirige la mirada, obstaculizada por todas esas dualidades y elementos descritos. El resultado es una gran paradoja, pues ese desconcierto hace que la obra resulte cautivadora, y pese a todos los impedimentos, anima a seguir mirando. La comunicación en una obra centrada en el teléfono la asumen los objetos y reflejos y no existe relación alguna entre personajes y público. *Cabinas telefónicas* apremia a reflexionar sobre la necesidad actual de formar a un público activo con ojo crítico en un presente caracterizado el enorme incremento de contenido visual, publicidad e imágenes instantáneas. ●