



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

Maestría en Artes Visuales.  
Pintura.

# DISERTACIONES MARINAS.

*El paisaje marino como medio crítico.*

TESIS

que para optar por el grado de maestría en artes visuales presenta:

**Fernando Marcelo Calvillo Ayala.**

Tutora:

**Dra. María del Carmen L. López Rodríguez.**

Facultad de Artes y Diseño  
Posgrado en Artes y Diseño  
Ciudad de México, Julio de 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.	4
<b>1. EL PAISAJE MARINO Y EL COLONIALISMO.</b>	<b>7</b>
1.1 Algunos ejemplos de la Edad Media y el Renacimiento.	7
1.1.1 Algunos ejemplos marinos en el Renacimiento.	11
1.2 El nacimiento de la pintura marina como género.	20
1.2.1 Las Vistas de Venecia.	26
<b>2. LOS TEMAS MARINOS DEL SIGLO XIX.</b>	<b>30</b>
2.1 El tema del Mar en la pintura romántica.	33
2.1.1 Los temas marinos del Posromanticismo: Realismo y Prerrafaelitas.	48
2.2 El impresionismo y sus paisajes marinos.	64
<b>3. EL PAISAJE MARINO COMO MEDIO CRÍTICO.</b>	<b>76</b>
3.1 Antecedentes de la Disertación marina.	84
3.2 Las influencias: de Rene Magritte a Enrique Guzmán.	94
3.3 Petróleo, mar y discos de acetato.	104
3.4 Otros círculos viciosos o hacia la normalización de la violencia.	121
CONCLUSIONES.	139
BIBLIOGRAFÍA IMPRESA.	143
HEMEROGRAFÍA EN LA RED.	144

# INTRODUCCIÓN.

En el planteamiento inicial de las Disertaciones marinas, la cuestión por responder era: Desde cuando los seres humanos han realizado representaciones del mar y su fauna. Al transcurrir las primeras etapas y avanzaba en ella me fui percatando de lo inmenso que resultaba semejante recopilación. Sin embargo, gracias a este primer acercamiento erróneo pude conocer una parte de las manifestaciones plásticas de la antigüedad relacionadas con el mar que me eran desconocidas hasta entonces. Palpablemente, mucho más abundantes en las culturas costeras o fluviales.

Así pues, encontré ejemplos extraordinarios por su vivacidad, en la pintura rupestre de nuestro país; particularmente los que se hallan en el estado de Baja California Sur, en la Sierra de Guadalupe, con pinturas que nos remontan hasta 11,000 años (a.C). En los que fueron plasmadas imágenes de cetáceos, peces y tortugas. También en México, en la Costa Grande del estado de Guerrero existen ejemplos fechados en el Preclásico (1000-400 a.C) y el Postclásico (1200- 1520 d.C) que muestran caracolas y peces esquemáticos.

Hallazgos rupestres importantes y abundan-

temente documentados, son también los del Médano en la costa chilena, con escenas de pesca y arrastre de ballenas por balseros que dejaron huella de su actividad pesquera, al parecer en los últimos mil años de la secuencia cultural prehispánica.

Entre las antiguas civilizaciones del mediterráneo; las representaciones producidas en el imperio egipcio, también dan cuenta de expediciones y batallas navales; ejemplo de esto son los relieves de Deir el Bahri en el que se pueden observar los barcos que emprendieron, bajo el mandato de la reina Hatshepsut, la expedición a la lejana tierra de Punt, probablemente la actual Somalia en el 428 a.C. para abastecerse de oro, mirra y marfil. Así mismo, aunque menos abundantes, han quedado testimonios en diversos relieves, de las actividades marítimo comerciales de los Fenicios o Cananeos como ellos mismos se hacían llamar, que contribuyeron notablemente, como constructores y marineros, al desarrollo de las flotas egipcias.

Otros ejemplos sobresalientes los podemos encontrar en la pintura figurativa Minoica. Que se desarrolló a partir de precedentes

egipcios de las tumbas del Imperio Medio y otros lugares de Asia menor.

La pintura minoica se distingue por su tratamiento de los animales, siempre en movimiento, magistralmente captados en su medio terrestre o marino. En los murales, los minoicos utilizaron la técnica del fresco, similar a la de los murales del Renacimiento. Destacando el panel de los peces voladores de Filacopi, en la isla de Milo y el Salón de los delfines en Cnosos. Los arqueólogos han fechado la producción de las distintas etapas de esta civilización entre el 1800 (a.C.) y el 1400 (a.C.) La cerámica, la llamada de Kamarés y la del Minoico final de “estilo marino”, es de especial interés, pues en ella se plasmaron una gran variedad de especies marinas: Delfines, peces, moluscos, pulpos y calamares, con extraordinario dinamismo y naturalidad.

Ha quedado poco de la pintura griega realizada sobre paneles y muros de las construcciones. Se sabe de esta, por referencias históricas. Plinio el Viejo nos habla hasta de “museos” de pinturas, pero casi todas ellas han desaparecido con la ruina de los monumentos arquitectónicos. Sin embargo, alusiones al mar y sus bestias pueden ser observadas en la cerámica del periodo de las figuras negras. (570-560 a.C.) Técnica en la que Exekias fue el artista más sobresaliente. Hacia el año 530 a.C. la técnica

de las figuras rojas innovó la cerámica griega y ambas técnicas continuaron utilizándose, con propósitos especiales, hasta el siglo II a. C. Las referencias al mar en la cerámica griega son frecuentes, pero no el tema central de la representación, sino más bien el escenario en donde se suceden sus mitos fundacionales e importantes batallas. Quizá por su simpatía, belleza o inteligencia, una de las especies más representadas es el delfín, pero a diferencia de sus antecesores minoicos, este casi siempre esta acompañado de la presencia humana. Las metamorfosis míticas de Dionisio y Arión pueden explicar esta temática.<sup>1</sup>

El ánfora de las sirenas (470 a.C.) que ilustra la leyenda de Ulises, es sin duda, una de las piezas marinas de mayor influencia en la cultura occidental y ha sido representada de formas distintas a lo largo de la historia.

En un fragmento del mosaico romano encontrado en Dougga al noroeste de Túnez, la escena de Ulises atado al mástil y rodeado por las sirenas, se recrea con un estilo más rígido, sin embargo, las sirenas continúan siendo representadas como seres con busto de mujer, alas y patas de ave. En las excavaciones de Pompeya y Herculano se ha encontrado un fresco, datado entre 50 y los 70 años d.C. que replica la escena del encuentro de Ulises con las sirenas. Siglos después, casi al final del

---

1. WOODFORD, Susan. Grecia y Roma. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1985. Págs. 44-56 y 72-80  
<http://ntic.educacion.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/arte/x-antigu/g-pint-1.htm> [Consultado 14/01/2017]

siglo XIX John William Waterhouse retoma el mito griego en un gran óleo que sorprende a sus contemporáneos, acostumbrados a ver a las sirenas con torso de mujer y cola pez.

De este somero recuento podemos inferir que las representaciones que aluden al mar de una u otra forma han ido aparejadas con el desarrollo de las civilizaciones desde sus inicios. Sin embargo, la clasificación o creación del género marino en la pintura occidental, tiene sus precedentes hasta finales de la Edad Media e inicios del renacimiento. Es por esta razón que decidí acotar el texto inicial de esta investigación a esta etapa histórica, para enseñada, entrar de lleno a lo categorizado como género marino.

La recopilación visual de esta investigación, los antecedentes, concluyen en el final del siglo XIX, por dos razones; la primera de ellas: la gran diversidad de ismos o estilos que se sucedieron a lo largo de la primera mitad del siglo XX y que continúan permeando, en mayor o menor medida, al arte actual, que im-

plicaría una investigación aparte. La segunda es; que sí la producción personal y su análisis forman parte del proyecto *Disertaciones Marinas*, el paisaje como medio crítico, convenía más mencionar mis referentes estilísticos particulares, y aquí sí, incluir creadores específicos, del siglo XX o más, de los que he tomado prestado. Y de esta forma, darle mayor concisión a mi argumentación. En este sentido, debo señalar también que la manera de abordar el análisis de mi producción personal gira en torno a las motivaciones que me llevaron a la realización de las piezas expuestas, lo que no necesariamente implica una interpretación única y cerrada de ellas. Evidentemente, como pintor mi objetivo es que el espectador “lea” o comprenda las imágenes en el mismo sentido en el que fueron creadas, y por esta razón, en algunos pasajes de la segunda parte existen descripciones un tanto reiterativas, y por otra parte, un cambio de tono, más bien autobiográfico y coloquial que me parece justificable, considerando que son puntos de vista personales sobre problemáticas sociales.

# 1. EL PAISAJE MARINO Y EL COLONIALISMO.

## 1.1 Algunos ejemplos de la Edad Media y el Renacimiento.

A pesar de que pueden rastrearse algunos vagos recuerdos o elementos de continuidad de la pintura medieval con el arte grecorromano (como por ejemplo, el drapeado de los paños o algunas convenciones de representación de la figura humana), lo que predomina es una radical discontinuidad entre ambos. La pintura medieval gira fundamentalmente sobre temas religiosos. Sin embargo, el mar, específicamente el Mar Mediterráneo y las costas del Atlántico norte continuaron siendo de importancia vital para el comercio y la supremacía de las nacientes monarquías feudales enfrentadas entre sí.

Durante la Baja Edad Media, la navegación se desarrolló de forma muy diversa en el norte de Europa y en el Mediterráneo. En el Mediterráneo, el remo siguió siendo protagonista en la guerra naval, aparecieron tres zonas de influencia: la latina, con las ciudades-estado italianas rivalizando entre

sí, y con el reino catalán-aragonés; la bizantina, en franca decadencia, y la islámica, con el poder turco en expansión.

Tras la época de esplendor de la navegación vikinga y del desarrollo de marinas de guerra, como la de Inglaterra, los países ribereños del mar del Norte y del Báltico aprovecharon la estabilidad de finales del siglo X para iniciar una intensa actividad comercial basada en el transporte marítimo. En el sur de Europa, el Imperio bizantino y los emergentes estados italianos, constantemente amenazados por la expansión islámica, siguieron construyendo y desarrollando tanto galeras de guerra como embarcaciones comerciales, luchando por su superioridad en el Mediterráneo.<sup>2</sup>

Muchos de estos hechos históricos si bien no fueron representados en frescos y vitrales si encontraron lugar en los libros ilustrados que relatan sus batallas navales de conquista.



**Autor anónimo.** *Batalla Naval de la Rochele*, del libro I de *Crónicas de Froissart*.

<sup>2</sup>JARAMILLO, Julián. Historia de la Navegación, la baja Edad Media (7 de febrero del 2012). <http://historia-maritima.blogspot.mx/2012/02/la-baja-edad-media.html> [Consultado el 15/03/2017]





**Tomás de Cantimpré.** *Pez con patas delanteras de un mamífero o reptil. En el **Liber de natura rerum.***



**Tomás de Cantimpré.** *Pez con cabeza de animal terrestre. En el **Liber de natura rerum.***

Ejemplo de ello son los libros de Froissart, el Libro I de sus crónicas dio inicio posiblemente después de 1369, debido a la insistencia de Roberto de Namur. Su principal fuente para los escritos más antiguos contenidos en las crónicas provinieron de las *Vrayes Chroniques* de Jean Le Bel, desde las cuales copiaría varias partes. Le Bel había escrito su crónica para Jean, señor de Beaumont, cuyo nieto Guy II, Conde de Blois, sería el principal promotor del Libro II de Froissart.

Otro de los géneros cultivados durante la edad media en Europa en donde podemos encontrar imágenes relacionadas con la mar, es el conocido como bestiarios.

Estos libros recogían la fauna existente, y con frecuencia estaban iluminados con láminas y dibujos. Sus autores mezclaban en ellos imaginación, mitos antiguos y creencias. En esta época el mar era visto como un vasto desierto de inconmensurables proporciones, donde los peligros acechaban: naufragios, piratería, tormentas y monstruos que dibujaban un espacio poco deseable.<sup>3</sup>

En el *Liber de natura rerum* de Tomás de Cantimpré escrito posiblemente entre los años 1230-1245, se compila, al modo medieval, el conocimiento de historia natural de ese entonces, incluyendo materias hoy vinculadas

con la antropología, la zoología, botánica, mineralogía, astronomía, astrología y meteorología. Su autor, cuyo verdadero nombre era Thomas van Bellenghem, cambió su apellido por el de Cantimpré por su ingreso en la orden de los agustinos de la abadía de ese nombre. Estudió Teología en Colonia y en París, y fue profesor de esta materia en Alemania, Francia y Bélgica.

Las sirenas, presentes en la mitología desde tiempos inmemoriales, han tenido variadas formas. Inicialmente con medio cuerpo de ave, posteriormente de pez y durante la Edad Media con ambos, “luciendo” tanto la cola de un pez como las patas de un ave.



**Tomás de Cantimpré.** *Sirena con patas. En el **Liber de natura rerum.***

3. **Cátedra de Historia y Patrimonio Naval.** *Animales marinos fantásticos en la Edad Media.* <https://blogcatedranaval.com/2016/06/07/animales-marinos-fantasticos-en-la-edad-media/> [Consultado el 6/04/2017]



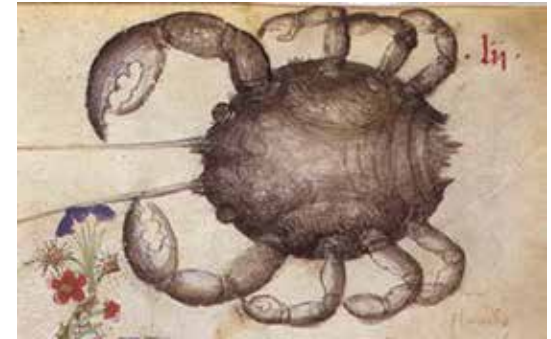
Tomás de Cantimpré. Tritón o pez guerrero. En el *Liber de natura rerum*.

Los tritones eran el símil masculino de las sirenas. Fueron considerados los mensajeros de las profundidades marinas.

Otro de los importantes códices del siglo XIV que dejó constancia de la visión marina medieval es el llamado *Historia Plantarum* (Sobre las plantas) en el que se describen los animales, plantas y minerales según sus propiedades medicinales, siguiendo la tradición medieval

de los antiguos manuscritos sobre salud (taquina medieval). El códice también se conoce como *Tacuinum sanitatis*. Butlān, médico del siglo XI en la ciudad de Bagdad, compiló la obra por primera vez. Entre las fuentes griegas utilizadas, la principal fue Dioscórides, un médico del siglo I.

Este documento está dividido en secciones según el orden alfabético, y cada una de ellas



Butlān. Ilustración de un cangrejo del códice *Historia Plantarum*, conocido también como *Tacuinum sanitatis*.



Ilustración de una langosta en la página 230 del *Historia Plantarum*.





*Pescador con animales marinos en la pagina 411 del **Historia Plantarum**.*

está decorada con preciosos motivos arquitectónicos entrelazados en forma de ramas salpicadas de oro. El texto está ilustrado con espléndidas miniaturas ejecutadas en el estilo lombardo del norte de Italia, que usaban principalmente Giovannino y Salomone de' Grassi. Las ilustraciones muestran animales, plantas, minerales y utensilios, pintados en acuarelas o simplemente dibujados, que se encuentran en la parte superior de las páginas del manuscrito.

El códice fue creado en la corte del conde Visconti de Milán para el rey Wenceslao IV, que gobernó Bohemia y fue rey de Alemania desde 1376 hasta 1400.<sup>4</sup>

El códice además del conocimiento que tiene recogido, nos ofrece unas magníficas ilustraciones, algunas de las cuales se ocupan de recrear el universo marino vinculado con la medicina medieval.

*Detalle del códice **Historia Plantarum**. ilustrado con la imagen de un calamar.*



4. Cátedra de Historia y Patrimonio Naval. *El universo marítimo en los códices medievales*.  
<https://blogcatedranaval.com/2015/10/08/el-universo-maritimo-en-los-codices-medievales/> [Consultado el 10/04/2017]

### 1.1.1 Algunos ejemplos marinos en el Renacimiento.

Alrededor del 1400 en Italia, la acumulación de transformaciones en el orden económico, social y cultural marcan el inicio de lo que hoy conocemos como Renacimiento. Entre las características más destacables que produjeron este cambio cualitativo, podemos señalar en el orden económico: el predominio del capital comercial y el inicio de la monetización de la economía, representado por los gremios y el nacimiento de las primeras organizaciones financieras.

Se da por otra parte un rechazo de muchos de los principios del conocimiento medieval, y en su lugar surge un gran interés por recuperar el saber clásico, en el que se busca una nueva escala de valores para el individuo. Si en la sociedad medieval todo giraba en torno a la idea de Dios, durante el Renacimiento, el hombre pasa a ser el centro del universo. Emplea la razón como fuente del conocimiento y busca la verdad a través de la reflexión personal y de la investigación.

Además de la Iglesia, aparecerán nuevos mecenas como, por ejemplo, los ricos comerciantes o la monarquía. Gracias a este nuevo mecenazgo, el arte deja de desempeñar exclusivamente funciones religiosas y aparecen nuevos géneros y temas como los retratos, el

desnudo, el paisaje o los cuadros mitológicos. Y además de iglesias, también se construyen palacios, ayuntamientos, o universidades.

El artista, que durante la Edad media era considerado como un artesano, empieza a ser valorado por su dimensión intelectual y sale del anonimato. Ya no se valora el arte sólo por su utilidad, sino que se busca en él la belleza. Las obras de arte dejan de ser objetos que tienen que cumplir necesariamente una función y pasan a ser considerados objetos autónomos. Esta nueva concepción promoverá el coleccionismo.

Una de las piezas más famosas, ubicadas en un contexto marino, es la Navicella (pequeño barco o navecilla), atribuida a Giotto di Bondone, que originalmente fue un mosaico que ocupaba gran parte de la pared situada sobre la arcada de entrada y frente a la fachada principal de la basílica de San Pedro, de manera tal que quienes salían por la puerta principal podían apreciarlo a la distancia, para finalmente pasar por debajo de este.

Se considera que Giotto creó el trazo original para los artesanos especializados en mosaicos, después de una visita de este a Roma en el año 1310.<sup>5</sup>

---

5. LAZIO. *Navicella*. <https://ctl.w3.uvm.edu/omeka/exhibits/show/plague/lazio/laz-navicella> [Consultado el 4/5/2019]



**Giotto di Bondone.**  
*La Navicella.*  
en la antigua basílica de San Pedro.

La obra representa el pasaje bíblico del evangelio según San Mateo, en el que Jesús camina sobre las aguas (Mateo 14: 24-33) :

“Y ya la barca estaba en medio del mar, y azotada por las olas; porque el viento era contrario. Más a la cuarta vigilia de la noche, Jesús vino a ellos andando sobre el mar

y los discípulos, viéndole andar sobre el mar se turbaron, diciendo: ¡Un fantasma! Y dieron voces de miedo. Pero en seguida Jesús les habló, diciendo: ¡Tened ánimo; yo soy, no temáis! Entonces le respondió Pedro, y dijo: Señor, si eres tú, manda que yo vaya a ti sobre las aguas. Y él dijo: ven. Y descendiendo Pedro de la barca, andaba sobre las



aguas para ir a Jesús. Pero al ver el fuerte viento, tuvo miedo; y comenzando a hundirse, dio voces, diciendo: ¡Señor, sálvame! Al momento Jesús, extendiendo la mano, asió de él, y le dijo: ¡Hombre de poca fe! ¿Por qué dudaste? Y cuando ellos subieron en la barca, se calmó el viento. Entonces los que estaban en la barca vinieron y le adoraron, diciendo: Verdaderamente eres el Hijo de Dios.”

La prolongada y complicada reconstrucción de la basílica principal, no afectó inicialmente la arcada que atraviesa el patio y su mosaico, pero en el siglo XVII el mosaico sufrió una complicada serie de cuatro movimientos y restauraciones o remodelaciones en 1610, 1618, 1629 y 1674 / 75 que finalmente lo llevó a su tamaño actual, condición y ubicación por encima de la puerta principal dentro del pórtico de la nueva iglesia. Una representación tan grande de una escena marítima no contaba con precedentes en el arte renacentista, por lo menos desde tiempos clásicos.

Otro de los ejemplos donde el mar forma parte importante de la composición es *El nacimiento de Venus*, un cuadro de grandes dimensiones (278,5 cm. de ancho por 172,5 cm. de alto) realizado probablemente alrededor del 1484 por Sandro Botticelli.

En el Nacimiento de Venus, el desnudo cas-



tísimo en sus primeros estremecimientos vitales está fijado y trémulo entre la irrupción de los Vientos y la llegada del Aura con el manto florido; el color de marfil del cuerpo armoniza con el palidísimo verde de las olas que mutan su color en el azul transparente del cielo, la costa, más que dividir el espacio lejano, parece retraerse en golfos y bahías bajo el impulso de los vientos acompañando el movimiento del manto. Estamos ahora en la cúspide de las posibilidades expresivas de la línea melódica de Botticelli...<sup>6</sup>

**Sandro Botticelli.**

*El Nacimiento de Venus. 1484-85*

Tempera sobre panel.

278,5 cm. x 172,5 cm.

Museo Uffizi, Florencia

6. BACCI, Mina. *La apertura del Renacimiento, Sandro Botticelli en Los grandes maestros de la pintura universal* (traducción: Solís Brun, R.L.) P. 136 Promociones Editoriales Mexicanas, S.A.. de C.V. (PROMEXA) 1980.

Según la tradición, Venus, la diosa del amor, nació de los genitales del dios Urano, que habían sido cortados por su hijo Neptuno y arrojados al mar. El nacimiento de Venus es una representación de la diosa que, después de nacida, está de pie sobre una concha marina y llegando a una isla, probablemente Chipre. Dos céfiros a la izquierda soplan y producen el viento por medio del cual se impulsa la diosa. La recibe la Primavera, quien está a punto de ponerle un manto de color escarlata con flores. El tema, eminentemente pagano, es una muestra del platonismo ingente de Botticelli, quien se hace eco de la alegoría para mostrar una visión del mundo ideal. La composición del cuadro está basada fundamentalmente en una estructura de líneas curvas acentuando su movimiento general, aunado a ello, el verde oscuro del follaje en el lado izquierdo equilibra la pieza que nos conducen hacia el rostro de Venus, y que tienen su eco en la línea serpenteante de la costa, en contraste sólo las líneas verticales en los troncos de los árboles y el horizonte dan estabilidad a la obra contrapesando los cuerpos de los vientos.

La diosa Venus es un retrato de Simonetta Vespuzzi, dama florentina de gran belleza y amante de Lorenzo Médici, aunque algunos aseguran que lo fue también de Giuliano.<sup>7</sup>

En los casos anteriores el paisaje marino es el escenario de fondo en el que se desarrolla la narración, por lo que, podríamos decir, ocupa un papel secundario, a diferencia de los siguientes ejemplos.

En la obra de Pieter Brueghel “el viejo” el ambiente natural tiene tanta importancia como el hecho simbólico narrado: *La parábola de los ciegos*, en las versiones conservadas en Nápoles y el Louvre, *La parábola del sembrador*, en el museo de Washington, *El ladrón de nidos*, en el de Viena.

Trató temas religiosos de un modo que recuerda el estilo de El Bosco, pero en varios casos el sentido de sus asuntos evangélicos se diluye en el valor panorámico del paisaje y el bullicio de las muchedumbres representadas en los cuadros. Buenos ejemplos de ello son la Inscripción en el censo, en Belén, de Bruselas, o la Conversión de San Pablo, de Viena, obra en la que la anécdota *hagiográfica*<sup>8</sup> es apenas perceptible, ante la grandiosidad del paisaje montañoso y la multitud de guerreros que por él van desfilando en la ruta que conduce hacia la ciudad de Damasco.<sup>9</sup>

Brueghel realizó en 1552-1553 un viaje a Italia, durante el cual llegó a Sicilia y residió un

7. GONZÁLEZ Gómez, Julián. *El nacimiento de Venus*. Universidad Francisco Marroquín, Departamento de Educación. <http://educacion.ufm.edu/> [Consultado el 6/06/2017]

8. Hagiografía s.f. Historia de las vidas de los santos.

9. *El arte en el Renacimiento, La pintura innovadora de Brueghel*.

<http://www.historiadelarte.us/renacimiento/recontra/brueghel.html> [Consultado el 15/06/2017]

año en Roma, donde estuvo en relación con el iluminador Giulio Clovio. En el curso de dicho viaje llevó a cabo algunas pinturas a la aguada sobre papel o pergamino. Se trata de vistas marítimas del golfo de Nápoles y otros aspectos del paisaje italiano.

Joachim Patinir (Dinant, h. 1480-Amberes, 1524). Pintor flamenco. Nacido a las orillas del Mosa, es considerado como el primer paisajista flamenco.

Sus amplios paisajes, muy característicos, presentan horizontes altos con extensas campiñas en las que destacan macizos de rocas puntiagudas, de carácter fantástico, mezclándose lo real y lo simbólico. Sus temas son un mero pretexto para desarrollar el paisaje que se convierte en el protagonista principal de sus composiciones.

Su pintura despertó gran interés para el mercado artístico. Pensemos que en Amberes, durante el siglo XVI, se trabajaba no por encargo sino para compradores que buscaban la obra terminada. Su estilo desde los comienzos está influido por El Bosco, aunque sin alcanzar la fuerza satírica del gran maestro, y en menor medida por Gérard David, de quien tomará la perfecta ejecución y quizá también el gusto por el paisaje.<sup>10</sup>



*El paso de la laguna Estigia* es una representación de los Campos Elíseos y del Infierno; se funden en la obra la tradición clásica con el pensamiento religioso medieval. La particular imaginación de Patinir le permite unificar en el mismo paisaje, diurno y luminoso casi en su totalidad, la sección del infierno a la derecha del espectador, que se unifica a la pieza como si fuese un hecho natural el poder ver al día y la noche al mismo tiempo. Si bien la obra está compuesta de pequeñísimos detalles perfectamente definidos, la sensación espacial se produce por el manejo de las gradaciones tonales de azules y verdes, que son evidentes en las colinas de lado izquierdo en donde se pueden observar en primer plano los verdes sólidos y oscuros del follaje, en el segundo plano las colinas azules y en el tercero azules grisáceos casi

**Pieter Brueghel “el viejo”.**  
*La batalla del golfo de Nápoles. S/D.*

10.PIQUERO López, María Ángeles Blanca. *Patinir, Joachim. Museo del Prado* en Enciclopedia>Voz aprende.  
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/patinir-joachim/2d6537b0-55e0-4586-9982-43aa3799ecfe>  
[Consultado el 01/06/2017]





**Joachim Patinir.**  
*El paso de la laguna Estigia.* 1520-24  
Óleo sobre tabla,  
64 cm. x 103 cm.  
Museo del Prado.  
Madrid.

fundidos con el cielo en el horizonte. Un efecto similar fue utilizado en la representación del agua, en la que, además, agrega casi al centro, el reflejo del cielo sobre el espejo acuático, que en cierta manera anticipa a los grandes maestros holandeses del siglo XVII.

De Joachim Patinir se sabe que fue amigo Alberto Durero quien lo calificó en su Libro de viaje como “buen pintor de paisajes”... En 1540, Felipe de Guevara, amigo y consejero artístico de Carlos V y más tar-

de de Felipe II, en sus Comentarios de la pintura, le cita entre los tres más grandes pintores junto a Rogier van der Weyden y Jan van Eyck.<sup>11</sup>

Uno de los temas marinos más representados durante el Renacimiento e incluso épocas posteriores fue la batalla de Lepanto; para el 1453 la política expansionista del imperio Turco Otomano había logrado apoderarse de Constantinopla y haciendo gala de su poderío naval asediaba a lo largo de todo el Medite-

11. PIQUERO López, María Ángeles Blanca. *“Patinir, Joachim. Museo del Prado...”*opus cit.

rráneo a las naves europeas en sus rutas comerciales a Oriente.

En 1522 Solimán el Magnífico echó a los Caballeros de San Juan en Rodas, y en 1526 aplastó a los húngaros, dejando todo preparado para una futura invasión de Europa. Sin embargo, tras un largo asedio sobre Viena, Solimán tuvo que huir tras ser expulsado. En contraposición, aseguró todavía más su control sobre el Mediterráneo conquistando las plazas de Argel y Trípoli, y ya en 1570 los otomanos se hacen con el control de Túnez mientras Salim II toma Chipre, lo que provoca la reacción cristiana ante el riesgo de invasión .

Ante este panorama, y tras largas negociaciones, el Papa Pío V logra organizar La Liga Santa, reuniendo las fuerzas de los Estados Pontificios, La República de Venecia y España. Con una flota conformada por 200 galeras y 80,000 hombres, La liga Santa se emplaza en Messina (Sicilia) el 15 de septiembre 1571. Casi un mes después, el 7 de octubre, La Liga Santa avizora a los turcos con una flota conformada por 270 naves de guerra.

De este importante y memorable enfrentamiento entre Oriente y Occidente dan cuenta distintas versiones pictóricas. De entre ellas presentamos a continuación una imaginativa interpretación, casi contemporánea a la batalla, que al parecer está basada en una estampa veneciana de Martín Rota fechada en 1572,

pero de la que se desconoce al autor. La obra es un óleo sobre lienzo que fue adquirida por el Museo Marítimo Nacional, Greenwich, Londres en 1946 a través de un distribuidor londinense que pudo haberla obtenido de alguna colección particular inglesa. En 1960, Cecil Gould, de la National Gallery de Londres, sugirió la “escuela austro-flamenca” como una posible asociación, pero aún no se ha encontrado más información.



Algunos de los barcos están etiquetados, incluyendo la galera de Gian ‘Andrea Doria (IL. GIO.ANDREA.DORIA), el comandante del escuadrón genovés, y el buque insignia de la familia Negróni genovesa (LA CAPITANIA

**Anónimo.** *La Batalla de Lepanto.* (1572-73)  
Óleo sobre lienzo  
232 cm. x 127 cm.  
Museo Marítimo Nacional,  
Greenwich, Londres, Inglaterra.

DENEGRNI). En el primer plano derecho está la galera del renegado cristiano Uluch-Ali, inscrito OCHIALLE.DALGIERI-FUGE.DALLABATTA.GLIA.(Ochiali, rey de Argel vuela de la batalla).

Las banderas del lado cristiano incluyen: el León de Venecia, la cruz roja de San Jorge de Génova y los patrones de oro y plata de los Estados Papales, y un estandarte de Cristo en la Cruz junto al águila doble de Habsburgo en el buque insignia de Juan de Austria.

De las banderas otomanas en la batalla se pueden observar el buque insignia de Ali Pasha que muestra una bandera con tres medias lunas. De La galera de Murat Reis vuela un estandarte horizontal de tres rayas directamente sobre la popa de Uluch-Ali.

Dado el gran interés económico y por ende simbólico de esta batalla y los distintos involucrados en el conflicto, un buen número de pintores recibieron el encargo de la representación de este hecho histórico. De entre ellos uno de los más destacados fue Paolo Veronese. Nacido en Verona en 1528, que se inicia en la pintura bajo la dirección de Antonio Badile, y que alcanza a muy temprana edad el reconocimiento de sus contemporáneos.

En la representación del Veronese, el cuadro de formato vertical se ha dividido horizon-

talmente por una ondulada franja de nubes que nos permite observar simultáneamente el fragor de la batalla en la parte inferior, atravesada por rayos de luz celestial y en la superior, una legión de ángeles, entre los que destaca por el color de su túnica rosada, el situado a nuestra derecha y que lanza flechas incendiarias a la flota Turco-Otomana. En el extremo opuesto...

los santos representados son de izquierda a derecha, San Pedro, San Roque, Santa Justina y San Marcos, santo veneciano por antonomasia que va acompañado por su símbolo el león. Todos ellos están mirando a la Virgen, la cual intercede por las tropas cristianas.<sup>12</sup>

Para los años posteriores al evento bélico Paolo Veronese había asimilado ya todo el repertorio manierista de sus predecesores.

Asumió el cromatismo tradicional de los maestros veroneses, su paleta pura, un poco agria, así como entendió el gusto apolíneo de Tiziano joven, aunque no aprobaba el uso de sus tonos.<sup>13</sup>

Se especula que la obra fue un encargo de Piero Giustiniani, quien participó en la batalla y fue herido. Resulta de especial interés el observar que las representaciones pictóri-

12. CERRA, A. *La batalla de Lepanto* en *Arte la guía 2000*.

<http://arte.laguia2000.com/pintura/alegoria-de-la-batalla-de-lepanto-del-verones> [Consultado el 8/06/2017]

13. ZAVA Boccuzzi, Franca. *Manierismo y Barroco, Paolo Veronese*. Los grandes maestros de la pintura universal. PROMEXA, S.A. de C.V. México 1980. P. 36





cas de este enfrentamiento naval revestían un carácter propagandístico, en donde la iglesia y los estados involucrados exaltaban de modo exagerado la importancia geopolítica del enfrentamiento:

En el momento de la Batalla de Lepanto, los turcos otomanos ya se habían establecido como el poder dominante en el Mediterráneo. La posición de Venecia como el poder comercial y naval predominante había sido casi completamente eclipsada a raíz de la expansión de los turcos otomanos hacia el mar Egeo y el Mediterráneo. Al centrarse en la reciente victoria de Venecia sobre las fuerzas que habían precipitado el declive naval y comercial de esta última, los autores de la pintura trataron de revivir el orgullo y la estima que los venecianos atribuyeron una vez a sus fuerzas militares.<sup>14</sup>

**Paolo Veronese.**  
*La batalla de Lepanto.* 1572.  
Óleo sobre tela.  
169 cm. x 137 cm.  
Galería de la Academia de Venecia.

14.VENICE. *History Painting in the Palazzo Ducale.*  
<http://venice.umwblogs.org/exhibit/confident-anxiety-history-painting-in-sixteenth-century-venice/history-painting-in-the-palazzo-ducale/>  
[ Consultado el 04/06/2017]

## 1.2 El nacimiento de la pintura marina como género.

Es claro que el desarrollo y los aportes del Renacimiento italiano en la representación pictórica influyeron de forma determinante en las artes del norte de Europa. Para E.H. Gombrich tres de ellos eran insoslayables:

el descubrimiento de la perspectiva matemática, el conocimiento de la anatomía científica – y con él, el de la perfecta representación del cuerpo humano – y la exhumación de las formas clásicas en arquitectura, que parecieron en aquella época significar lo más bello y elevado.<sup>15</sup>

Sin embargo las características y el desarrollo ulterior del arte nórdico, se diferenciaron notablemente del producido en las costas mediterráneas, bien sea atribuible a razones históricas, geográficas o de temperamento idiosincrático. Aunado a esto, dos hechos históricos esenciales terminaron por ahondar las diferencias entre el norte y el sur en la producción artística europea.

En primer término, esta la segmentación del poder religioso:

La corrupción en el seno de la iglesia católica durante el siglo XVI, quien obtenía ex-

traordinarias cantidades de dinero a través de las indulgencias, motivó a que en 1517 el alemán Martín Lutero (1483-1546) elaborara una lista de 95 tesis (argumentos) en contra de las *indulgencias*<sup>16</sup> clavándola en la puerta de la iglesia de Wittenberg. Esto condujo posteriormente a violentos conflictos religiosos entre católicos y reformados, conocidos desde ese entonces como protestantes. Se erigieron por toda Europa nuevas iglesias y se erradicó la representación de imágenes sacras al ser consideradas como idolatría.<sup>17</sup>

Por su parte Inglaterra se separa de la hegemonía católica por razones distintas: en 1534 su rey, Enrique VIII (1491-1547) buscaba divorciarse de su primera esposa, cuestión que no era permitida en ese entonces por la iglesia católica. Para librar este obstáculo funda la Iglesia Anglicana. La reacción católica no espera en demasía y en 1588 el Rey Felipe II (1527-1598) envía a la Armada Invencible a invadir y restaurar la monarquía católica. Finalmente, la armada de Felipe II es derrotada e Inglaterra continúa siendo protestante.

---

15 GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte* Phaidon Press Limited, 16ª ed. 1997 [ Traducción Santos Toroella, Rafael.] P. 341.

16 *Perdón que otorgaba la iglesia Católica de la pena temporal debida, por los pecados ya perdonados. La compra-venta de indulgencias derivó en la Reforma de Martín Lutero.*

17 WILKINSON, Philip. *Historia Mundial miniguía*. Ed. Doring Kindersley, Ltd. Londres 1996, Casa Autrey/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1998. P. 80

Si consideramos que la iglesia católica fue casi desde sus orígenes la institución que patrocinó, con fines de evangelización y dominación ideológica, la producción de imágenes en Europa y en buena parte de la América conquistada por el catolicismo, entendemos entonces, sino en su totalidad, si por lo menos parcialmente, el porqué el arte de las zonas protestantes se diferencia tan sustancialmente del de las monarquías católicas, tanto en su cromatismo, como temáticamente.

Las provincias del norte de los Países Bajos se levantaron contra sus católicos dominadores, los españoles, y la mayoría de los habitantes de sus ricas ciudades mercantiles abrazaron el protestantismo. Los gustos de estos mercaderes protestantes de Holanda eran muy distintos de los que prevalecieron al otro lado de la barrera. Estos hombres eran algo semejantes, en cuanto a sus puntos de vista, a los puritanos ingleses: devotos, trabajadores, lentos, poco aficionados en su mayoría a la pompa exuberante de los meridionales. Aunque sus puntos de vista se dulcificaron al aumentar su seguridad y su riqueza, estos burgueses flamencos del siglo XVII nunca aceptaron por completo el estilo barroco que dominó en la Europa católica.<sup>18</sup>

En el campo específico de la pintura los efectos

de esta nueva perspectiva marcaron un cambio importantísimo en el quehacer de pintores y escultores alemanes, ingleses y holandeses, que vieron limitadas sus expectativas y ajustaron sus dones a ciertas ramas del arte que no provocaran ningún tipo de objeción religiosa. Al contrario de los maestros del Medievo y el Renacimiento los pintores holandeses tuvieron que pintar primero sus cuadros y tratar de venderlos después. En cierto sentido quizás esta forma de producción liberó al artista de la intromisión de los clientes en su obra, pero el costo aumentó, pues el pintor ahora tenía que enfrentarse a un patrón aún más tiránico: el público comprador.

Los conductos por los que el pintor de esta época tenía para comercializar su producción eran la plaza pública, las ferias o los intermediarios, negociantes de cuadros, que al igual que hoy, compraban barato para vender caro. La competencia era feroz y la única posibilidad para los maestros menores era el de la especialización, es decir, si se obtenía éxito pintando cuadros de batalla, y se hacía de un nombre en este tema, lo más conveniente en términos comerciales, era el continuar repitiendo variaciones sobre el mismo asunto y de este modo procurarse su manutención.

Así ocurrió que la tendencia a la especialización, que había comenzado en los paí-

---

18 GOMBRICH, E.H. *La Historia del... Op. Cit* P. 413.

ses del norte en el siglo XVI, se llevó aún a mayores extremos en el siglo XVII. Algunos de los pintores más débiles se sintieron satisfechos de volver al mismo género de pintura una y otra vez. Ciertamente al proceder así llevaban en ocasiones su oficio a un grado de perfección que nos obliga a admirarles, los pintores de marinas no sólo llegaron a despuntar en la representación de

olas y nubes, sino que fueron tan expertos en plasmar los barcos y sus arboladuras que sus cuadros son considerados aún como valiosos documentos históricos de la época de la expansión naval británica y holandesa.<sup>19</sup>

Simon de Vlieger (1601-1653) fue uno de los principales pintores de temas marinos de los Países Bajos en el siglo XVII. Sus obras tem-



**Simon de Vlieger.**

*Holandeses guerreros y diversos barcos al viento.*

Óleo sobre tabla.

41.2 cm x 54.8 cm.

National Gallery, Londres.

<sup>19</sup> GOMBRICH, E.H. *La Historia del ... Ibidem*. P. 418.



pranas son conocidas por sus tonalidades un tanto apagadas, mientras que sus cuadros posteriores, como el ejemplo que se muestra aquí, indican la transición de esta fase “tonal” de la pintura holandesa al estilo más clásico de Jan van de Cappelle y Van de Velde. En esta pieza podemos observar a la distancia media a la derecha, una fragata con bandera holandesa y en el primer plano, a la izquierda, un wijdschip o pequeño barco de transporte holandés. Entre la producción de Simon de Vlieger encontramos también encargos importantes que abordan los enfrentamientos navales, en La batalla entre la flota del almirante Joris van Spilbergen y la armada española bajo el almirante Rodrigo de Mendoza cerca de Callao, Perú, 18 de julio 1615, Vlieger despliega sus capacidades pictóricas en aras de representar detalladamente el acontecimiento bélico:

El cuadro muestra al Jesús María, el buque insignia español, que viene a la ayuda del vicealmirante a bordo del Santa Anna, que está bajo fuego pesado del Maan, buque del vicealmirante holandés, apoyado por Joris van Spilbergen en el Zon (Izquierda) y el Eolo (derecha, detrás del Jesús María). En el fondo los barcos españoles restantes están huyendo de la escena. La Santa María fue finalmente hundida, y su tripulación fue llevada a bordo del Jesús María, que logró escapar en la oscuridad.<sup>20</sup>



**Simon de Vlieger.**

*La batalla entre la flota del almirante Joris van Spilbergen y la armada española bajo el almirante Rodrigo de Mendoza cerca de Callao, Perú, 18 de julio 1615*

Óleo sobre tela

101.5 cm. x 140 cm.

<sup>20</sup> KATTENBURG, Rob. Dutch oldmaster marine paintings, drawings and prints.  
<http://www.robkattenburg.nl/en/notable-sales/vlieger-strijd.php> [Consultado el 14/06/2017]



Otro destacado pintor holandés del paisaje marino fue Salomon van Ruysdael (1602-1670) nacido en Naarden, a las afueras de Amsterdam, pero pasó toda su vida en la cosmopolita ciudad de Haarlem, convirtiéndose en uno de los principales paisajistas de su época.



**Salomon van Ruysdael.**  
*Vista de Deventer desde el noroeste.* (1657)  
 Óleo sobre madera.  
 51.8 cm x 76.5 cm.  
 National Gallery, Londres.

Aunque hoy ignoramos quien fue su maestro, su obra refleja la influencia de Esaias van de Velde (1591-1530), Peter Molijn (1595-1661) y de Jean van Goyen (1596-

1656). Su fama proviene de sus particulares plasmaciones de los canales navegables. Una delicada luz transparente y una inmensa calma habitan su obra, que evoca una serenidad bucólica casi infinita.<sup>21</sup>

Durante de la primera parte de su carrera, Ruysdael pintó escenas de viajeros a las puertas de posadas, así como paisajes de dunas arenosas, al final de su vida realizó naturalezas muertas, pero son sus paisajes de canales navegables con sencillas composiciones, producidos a la mitad de su carrera, los que han sido más influyentes y valorados como uno de los ejemplos más altos del paisajismo holandés del siglo XVII.

La Vista de Deventer desde el noroeste no es correcta desde un punto de vista topográfico, pero aún así se reconoce. Barcos pesqueros y veleros surcan las aguas, recortados contra el inmenso fondo del cielo holandés. Es un paisaje impresionante, y da a entender que los elegantes veleros están a punto de hacerse a la mar, pese a que Deventer se hallaba en el interior. La ciudad se ve a lo lejos, al otro lado del río Ijssel, y el horizonte bajo está puntuado por el campanario de la Grote Kerk, el cual crea una vertical destacada en comparación con las horizontales y diagonales de la escena.<sup>22</sup>

21 FARTHING, Stephen. Yvars, José Francisco. *1001 Pinturas que hay que ver antes de morir*. Ed. Grijalvo./ Random House Mondadori, S.A. 2ª ed. 2008. P. 263

22 FARTHING, Stephen. Yvars, José Francisco. *1001 Pinturas...* Opus cit..Pag 236.



En la época que le tocó vivir a Salomon van Ruysdael la ciudad de Haarlem disfrutaba de un auge económico y cultural producto de las prósperas industrias del lino, los tulipanes y la cerveza, lo que les permitía a algunos de sus pobladores dedicar parte de su dinero a lujos como el arte.

Durante el siglo XVII, Dordrecht era considerada la primera y más antigua ciudad holandesa, construida en la convergencia de varios canales navegables, entre estos el Rin, el Merwede y el Mosa, esto la convirtió en un lugar ideal para el comercio marítimo.

Aelbert Cuyp (1620-1691) creció en esta ciudad y sus cuadros reflejan el profundo cariño que sentía por ella.

En Dordrecht desde el norte Cuyp plasmó la

ciudad en un punto donde convergen varios canales navegables, las calmadas aguas reflejan embarcaciones y edificios iluminados por la tenue luz de atardecer.

Un detalle interesante es la inclusión en el centro de balsas que se utilizaban para transportar madera desde Baviera hasta Dordrecht, con el fin de suministrar material a los astilleros... La obra de Cuyp irrumpió tardíamente en los mercados internacionales y no adquirió popularidad entre los círculos de los coleccionistas hasta finales del siglo XVIII. Sin embargo, una vez fue conocida, su obra influyó en gran medida en el desarrollo del paisajismo, sobre todo en los trabajos de J.M.W. Turner (1775-1851) Augustus Wall Callcot (1779-1844) y Richard Wilson (1713-1782) <sup>23</sup>

**Aelbert Cuyp.**

*Dordrecht desde el norte.*

Óleo sobre lienzo.

68.3 cm. x 192.8 cm.

Anthony de Rothschild Collection, Ascott.

23 FARTHING, Stephen. Yvars, José Francisco. 1001 Pinturas que hay que... Ibidem. P. 257

## 1.2.1 Las Vistas de Venecia.

A principios del siglo XVII, la gran era del arte italiano estaba llegando a su fin; sin embargo, una rama de especialización de éste se encargaría de revitalizarla y producir nuevas propuestas.



**Francesco Guardi.**  
*San Giogio Maggiore,*  
*Venecia* (1770)  
Óleo sobre tela  
49.5 x 40 cm.  
Scottish National Gallery.

...fue la pintura y grabado de panoramas. Los viajeros que desde toda Europa iban a Italia a admirar las glorias de sus pasadas grandezas, deseaban a menudo llevarse consigo algunos recuerdos. En Venecia particularmente, cuyas perspectivas son tan fascinantes para el artista, se desarrolló una escuela de pintores que atendieron a tales demandas.<sup>24</sup>

Francesco Guardi (1712—1793) fue uno de los explotó esta veta, mostrándonos que el arte veneciano no había perdido su sentido de la suntuosidad, de la luz y el color. En la obra de Guardi percibimos el espíritu barroco, la inclinación al movimiento y los audaces efectos y que estos pueden manifestarse incluso en una simple perspectiva de una ciudad.

Guardi dominó por entero los efectos que habían sido estudiados por los pintores del siglo XVII; él supo que una vez que hemos conseguido la impresión general de un panorama, nos resulta sumamente fácil completarla y enriquecerla con pormenores que nosotros mismo le añadamos. Si observamos atentamente sus gondoleros, descubriremos con sorpresa que están hechos con

24 GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte*. Opus cit. P. 444

unos cuantos toques de color hábilmente dispuestos; y sin embargo, si los miramos desde lejos, la ilusión de realidad es perfecta.<sup>25</sup>

Aunque Francesco Guardi abarcó un gran número de temas se le suele asociar siempre con sus vedute, (vistas) y al parecer se dedicó a las vistas venecianas a partir de la década de 1750. Los primeros cuadros de Guardi sobre Venecia muestran la influencia de Canaletto.

Antonio Canal, llamado “El Canaletto” nació en Venecia el 18 de octubre de 1697, Su padre Bernardo era pintor de teatro, es decir escenógrafo, “El Canaletto”, hizo sus primeros ensayos en el oficio de su padre, pero entre los años de 1719-1720 abandonó esta actividad para partir a Roma en donde estuvo un breve lapso, pues se tiene registrado que en 1720 su nombre aparece en la Cofradía de pintores venecianos.

Corresponde a Luca Carlevarijs (1663-1730) el haber suscitado un interés por la “vista” tal como la entenderá el Canaletto con sus obras pictóricas y, entre ellas, sobre todo con la magnífica serie, publicada en 1703, de más de cien grabados al aguafuerte de vistas de Venecia.

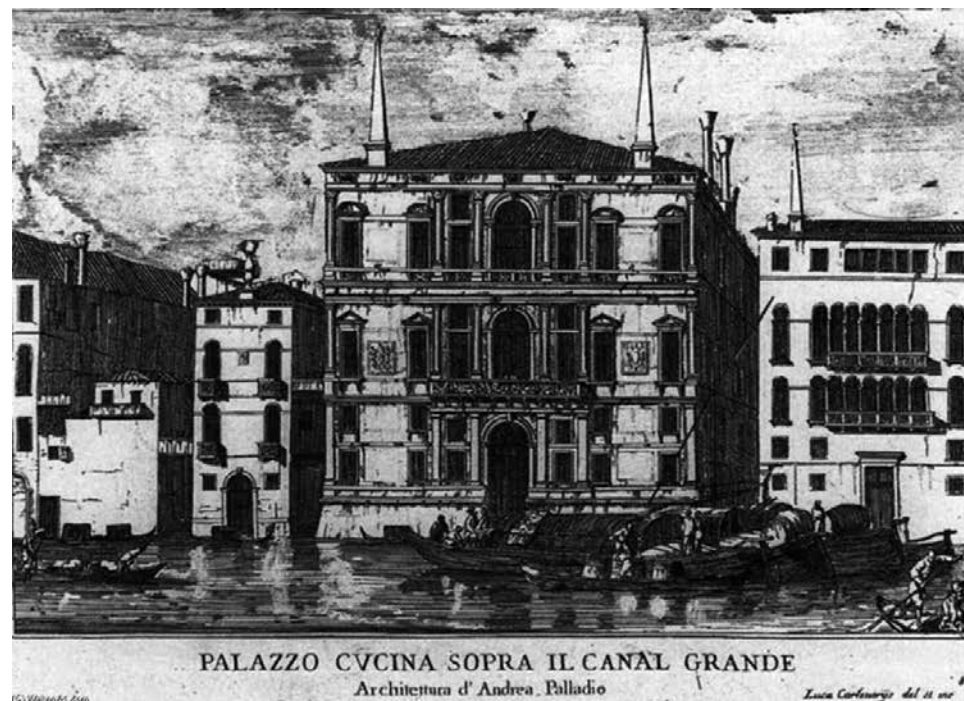
(...) Las Fábricas y Vistas de Venecia dibujadas, puestas en perspectiva y talladas por Luca Carlevarijs, con el objetivo de “dar a conocer en los países extranjeros las Mag-

nificencias Venecianas”. Eran grabados al aguafuerte, donde mostraba los principales edificios (“fábricas”) de Venecia, sus principales monumentos y parajes naturales. Dotados de un fuerte sello científico, eran composiciones que destacaban por el uso de la perspectiva y los estudios matemáticos y geométricos. Sin embargo, en sus posteriores obras, Carlevarijs evolucionó hacia una forma de representar el paisaje no tan fidedigna, sino más idealizada, forzando la perspectiva para conseguir imágenes más impactantes, escenas que evocan una ciudad mítica e inmortal.<sup>26</sup>

**Luca Carlevarijs.**

*Palazzo Cucina sopra il canal grande.*

Grabado en metal, aguafuerte.



25 GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte*. Ibidem. P. 445

26 REGO, Araceli. *El arte del Vedutismo*. <http://araceli.rldeloleoalincel.blogspot.mx/2017/01/el-arte-del-vedutismo.html> [Consultado 16/06/2017]





**Antonio Canal “El Canaletto”.**  
*El Canal Grande en San Vio.*  
Óleo sobre tela.  
142 cm. x 205 cm.  
Lugano, Colección Von Thysen.

La vista más antigua que se conoce del Canaletto es La Plaza de San Marcos, de la colección Thyssen, de Lugano, que iba acompañada de dos vistas del Canal Grande. Pintada seguramente en antes del año 1723, ya que en ella no aparece el endosado marmóreo que data de ese año.

Obtenida mediante la elevación del hori-

zonte y el forzamiento de las líneas de la perspectiva; (...) la obra no carece de influencias inconscientes de la práctica escenográfica.<sup>27</sup>

En la vista de El Canal Grande de San Vio (arriba) se percibe aún la influencia de Carlevarijs en cuanto a su composición, sin embargo, el Canaletto utiliza el poder de la luz y el

27 ROLI, Renato. *Clasicos de los siglos XVII y XVIII. Canaletto* en Los grandes maestros de la pintura universal. PROMEXA. Promociones editoriales mexicanas. 1980 [Traducción: Solís Brun] P.102



color para transfigurar el canal convirtiéndolo en un espacio pleno de contrastes y vitalidad.

Entre la abundante producción del Canaletto destacan las que reproducen, desde ángulos diferentes

El muelle de San Marcos. Representativas de un tipo de “Vista” en que los bastidores arquitectónicos desempeñan un papel secundario y el problema de la perspectiva está elaborado más sutilmente (...) la vista desde lo alto, con el horizonte rebajado, anticipa las composiciones del periodo inglés.<sup>28</sup>

Una de las cualidades más aplaudidas por la crítica e investigadores de la obra de “El Canaletto” es su capacidad de renovación, si consideramos que en su papel de pintor de “Vistas” era requerido por una clientela de forasteros habida de representaciones turísticas, y por tanto reducido a una temática obligada, lo esperado sería enfrentarnos a una producción, que al correr de los años se convirtiera en un material repetitivo y anquilosado, sin embargo su evolución se decantó en una original síntesis de luz y color que lo llevaría a la excelencia.

**Antonio Canal, El Canaletto.**  
*El Muelle de San Marcos.*  
Óleo sobre tela,  
204 cm x 125 cm.  
Museo de Bellas Artes, Boston.

28 ROLI, Renato. *Clasicos de los siglos XVII ... Opus cit.* P.107

## 2. LOS TEMAS MARINOS DEL SIGLO XIX.

Sobre el término modernidad y sus implicaciones no existe un acuerdo generalizado. Sin embargo, Las transformaciones económico-sociales, ocurridas tras el descubrimiento de América (1492), La Revolución Francesa (1789) y la Revolución Industrial durante la primera mitad del siglo XIX y sus consecuencias no pueden ser fechadas con día, mes y año exactos.

La estructura económica de la sociedad capitalista brotó de la estructura económica de la sociedad feudal. Al disolverse ésta, salieron a la superficie los elementos necesarios para la formación de aquélla.<sup>29</sup>

Hacia el siglo XVIII la nobleza había sufrido ya no pocas vicisitudes, algunas de ellas catastróficas, provocadas por la crisis histórica del sistema de producción feudal. La administración de estas inmensas propiedades se transformó en un nuevo sistema racional de explotación, que no tenía ya nada que ver con los mecanismos tradicionales que aseguraban la subsistencia del campesinado y reservaban una renta para el señor. A la vez se establecieron estrechas vinculaciones entre esa capa social y la alta burguesía financiera. El aristó-

crata se convirtió en financiero en tanto que el comerciante o el banquero adquirían títulos de nobleza.

Con todo esto, y a pesar de la gestación de un nuevo orden económico, en el terreno de la pintura seguía existiendo coincidencia en cuanto a los fines que perseguía el arte, que era el de proporcionar cosas bellas a quienes deseaban tenerlas y disfrutar con su posesión.

Llegamos con ello a los tiempos verdaderamente modernos, que se inician cuando la Revolución Francesa de 1789 puso término a tantas de las premisas que se habían tenido por seguras durante cientos, sino miles, de años. El cambio en las ideas del hombre acerca del arte tuvo sus raíces, al igual que la Revolución Francesa, en la edad de la razón. El primero de estos cambios se refiere a la actitud del artista respecto a lo que recibe la denominación de estilo...En la edad de la razón, la gente empezó a darse cuenta del hecho en sí del estilo y los estilos.<sup>30</sup>

Hacia la primera mitad del siglo XVIII, el estilo preponderante; el Barroco mostraba los primeros signos de agotamiento y daría paso una violenta reacción: El Neoclasicismo.

<sup>29</sup> MARX, Carlos. *El Capital, crítica de la economía política*. Fondo de Cultura Económica. 1986. P. 608

<sup>30</sup> GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte*. Phaidon Press Limited, 16ª ed. 1997. [Traducción: Santos Toroella, Rafael] P. 476

Las razones que condujeron hacia este cambio de rumbo y un renovado interés por las formas clásicas son varias.

En 1719, eran descubiertas las ruinas de Herculano, sepultadas bajo la lava en la famosa erupción del Vesubio. La dureza de la lava había permitido obtener allí algunos hallazgos, pero impidió su prosecución; en cambio, las excavaciones empezadas en Pompeya, en 1784, lograron enseguida un éxito mayor... Éstos habían revelado datos insospechados sobre la vida y el arte entre los antiguos. Y dichos resultados, acogidos con entusiasmo, habían abierto los ojos hacia un nuevo modo de contemplar las ruinas monumentales de Roma...<sup>31</sup>

Grecia también era objeto de este redescubrimiento y en 1751 J. Stuart y N. Revett emprendían un viaje de exploración de los monumentos griegos y en 1762 publicaban el primer volumen de las *Antiquities of Athens*. Por esas mismas fechas, Winckelmann daba a conocer su *Historia del Arte en la Antigüedad* y Lessing su *Laocoonte*.

En Francia incluso la aristocracia reclamaba esta nueva ruta; el conde Caylus, viajero y crítico, propugnaba por una mayor atención para el arte clásico y el marqués de Marigny viajaba a Italia para estudiar la “verdadera belleza”.

Todavía bajo el reinado de Luis XV, J.A. Ga-

briel construyó entre los años de 1762 y 1764, el Pequeño Trianón en donde se evidencian las formas rectas, simples y más griegas.

La “neoclasización” en la arquitectura y la escultura fue aceptada en toda Europa y América. En el terreno de la pintura podemos mencionar a Mengs, que reproducía en la pintura los cánones de la escultura griega y, por supuesto, a Luis David. Ambos abordaron el retrato y temas históricos. El paisaje, y en particular el paisaje marino, no fueron de los temas más abordados por esta corriente. Sin embargo, algunas piezas como *Watson y el tiburón*, sería una de las excepciones.

El pintor norteamericano John Singleton Copley (1738-1815) nació y creció en la ciudad de Boston, su educación artística estuvo bajo la dirección de su padrastro Peter Pelham, grabador inglés que había emigrado en 1727 a Norteamérica. Copley se estableció como pintor de retratos a finales de la década de 1750 y trabajó en Boston hasta 1774. En *Watson y el tiburón*, John Singleton se inspiró en un suceso real ocurrido en 1749 frente a las costas de la Habana. Broock Watson, un huérfano, de 14 años, que formaba parte de la tripulación de un barco mercante, fue atacado por un tiburón mientras nadaba, arrancándole, de una tarascada, la parte inferior de la pierna antes de que sus compañeros pudieran rescatarlo. Watson no solo sobrevivió al percance, sino

<sup>31</sup> RICART, J. Gudiol. *La reacción Neoclásica*. En *Historia del Arte*, Tomo 9. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979. P. 105





**John Singleton Copley.**  
*Watson y el tiburón* (1782).  
Óleo sobre tela.  
77cm. x 91.5 cm.  
Detroit Institute of Arts, Detroit.

además conoció el éxito como comerciante y político en Londres, ciudad de la que fue alcalde entre 1796 y 1797. Y se cree que el cuadro fue un encargo del mismo Watson a Singleton Copley en su estancia en Inglaterra, país en el que murió en 1815.

La representación de un acontecimiento importante en la vida de una persona corriente fue una innovación americana. Los pintores europeos limitaban tales escenas desgarradoras para los martirios de los santos. La sensación que causó este lienzo singular, le aseguró a Copley fama internacional a partir de su exposición en la Royal Academy en 1778. En el Museo de Bellas Artes de Boston se encuentra una réplica de esta obra, de idéntico tamaño, que el artista pintó para sí mismo.<sup>32</sup>

Al parecer John Singleton Copley tomó algunos recursos compositivos de otras obras neoclásicas de orden histórico y mitológico. Así como referencias en grabados de la época, en la imagen del tiburón. En la crítica actual se destaca;

el contexto histórico y social del marino negro del centro de la barca, uno de los primeros ejemplos de afroamericano como figura heroica en el arte occidental. Los temas del valor, el trabajo en equipo, la perseverancia y el éxito ganado a pulso son ideales típicos de un colonialista como Copley, también ilustran ideales que esperaban cumplir los revolucionarios fundadores de los Estados Unidos.<sup>33</sup>

32 VICTORIA. *Watson y el tiburón*. En Blog Delectaciones. <http://delectaciones.blogspot.mx/2009/10/watson-y-el-tiburon-1778.html> [Consultado el 24/07/2017]

33 FARTHING, Stephen e Yvars, José Francisco. *1001 Pinturas que hay que ver antes de morir*. Editorial Grijalvo / Random House Mondadori, S.A. de C.V. 2007. P. 327

## 2.1 El tema del Mar en la pintura romántica.

El término romántico, surgió en la Inglaterra del siglo XVIII para referirse a la novela, y se trasladó a principios del siglo XIX a las artes plásticas, a contracorriente del neoclasicismo imperante. La posición romántica oponía a lo universal; lo local y lo individual, a lo estático; el movimiento, frente a lo racional; lo emocional.

Al alejarse voluntariamente de todas las normas tradicionales, el romántico parece que se aísla para interrogarse acerca de los más graves problemas (el de su destino, el de Dios), quizás esperanzado de hallar por sí mismo revelaciones geniales.

Pero ante todo, el Romanticismo presupone un estado de exaltación; en él no es concebible la serenidad. “Ser romántico –ha dicho Novalis– es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido el prestigio de lo que se desconoce, a lo finito el esplendor de lo infinito”.<sup>34</sup>

Existe coincidencia entre los historiadores en señalar al pintor español Francisco de Goya (1746-1828) y al poeta, dibujante y místico inglés William Blake (1757-1827) como las puntas de lanza que romperían primeramente el cerco académico del neoclásico. Pero a quien

le corresponde el lugar de haber iniciado real y crudamente una franca reacción contra las normas neoclásicas, es al pintor francés Théodore Géricault (1791-1824).

Apasionado por la equitación, Géricault había intentado muy joven, servir en la caballería imperial.

En 1808 fue discípulo de Carle Vernet (pintor aficionado a evocar las carreras de caballos), y después lo fue del ecléctico neoclásico Guérin. Su cuadro “Oficial de Húsares ordenando una carga” llamó la atención de David por su fogosidad. Pero el lienzo fue en general mal acogido, como lo fue dos años después otro cuadro de Géricault sobre un tema similar, “El Coracero herido”. Después Géricault marchó a Italia y se entusiasmó con Miguel Ángel, y a su vuelta a París, en 1819, expuso su célebre pintura “La balsa de la Medusa”, que evocaba la odisea de los naufragos de un siniestro marítimo ocurrido frente a las costas de Dakar. Este lienzo (hoy en el Louvre) fue el verdadero “manifiesto” de la pintura romántica.<sup>35</sup>

El naufragio de la fragata del gobierno francés *La Medusa*, fue un siniestro marítimo ocasio-

34 OLIVAR Daydi, M. *Pintura romántica* en Historia del Arte, Tomo 9. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979. P. 163

35 OLIVAR Daydi, M. *Pintura romántica...* Opus Cit. Pag. 163





**Théodore Géricault.** *La balsa del Medusa* (1818-1819). Óleo sobre tela. 491 cm. x 716 cm. Museo del Louvre, París.

nado por la impericia de su capitán y que había escandalizado a la sociedad de su tiempo, en este trágico suceso el capitán y sus oficiales se reservaron los botes salvavidas, abandonando a unas ciento cincuenta personas, entre pasajeros y tripulación en una balsa improvisada. Después de 13 días, el 17 de julio de 1816, la balsa fue rescatada por la nave inglesa *Argus*, ya que no hubo ningún intento de búsqueda de la balsa por parte de los franceses.

Este incidente se convirtió en una enorme vergüenza pública para la monarquía francesa, recientemente restaurada en el poder después de la derrota definitiva de Napoleón.

Según el crítico Jonathan Miles, la balsa arrastró a los supervivientes “hacia las fronteras de la experiencia humana. Desquiciados, sedientos y hambrientos, asesinaron a los amotinados, comieron de sus compañeros muertos y mataron a los más débiles.”

Además del contenido dramático y emocional, esta obra de Géricault

(...) resulta interesante puesto que deviene un claro puente entre el clasicismo y el romanticismo... Géricault se atrevió a mostrar un episodio sórdido de la historia contemporánea con un estilo que se asemejaba a las colosales obras heroicas del pasado tan amadas por los tradicionalistas. Por un lado, en el cuadro se advierte una dosis macabra de realismo (Géricault estudio diver-

sos cadáveres para captar bien los detalles), en el que la pincelada extraordinariamente enérgica acentúa la sensación de arremolinamiento y garantiza la emoción. Por otra parte los cuerpos y la composición en forma de pirámide son clásicos en su estilo.<sup>36</sup>

Aún a pesar de la actitud retadora de Géricault, *La balsa de Medusa* consolidó la carrera de este pintor e influyó en la producción de otros de sus contemporáneos, entre ellos el destacado Eugene Delacroix.

**Eugene Delacroix.**

*Dante y Virgilio atravesando la laguna que rodea la ciudad infernal de Ditis* (1822)

Óleo sobre tela.

242 cm. x 189 cm.

Museo del Louvre, París.



<sup>36</sup> FARTHING, Stephen e Yvars, José Francisco. *1001 Pinturas que hay que ver...opus cit.* P. 369



La Barca de Dante, pintada por Eugene Delacroix (1798-1863) en el año de 1822, fue inspirada por la Divina Comedia de Dante Alighieri, específicamente el pasaje que narra el descenso de Dante y Virgilio, por el purgatorio, conducidos por Caronte hacia los infiernos.

En el centro de la composición aparecen Dante y Virgilio de pie sobre el bote que los transporta al infierno, a su alrededor, distintas figuras se contorsionan en movimientos inverosímiles, el conjunto está completado por la figura de Caronte el guardián de la barca. La escena se desarrolla en la laguna Estigia, que debe ser cruzada para llegar hasta el infierno, lugar de sufrimiento eterno, donde deben penar los coléricos. En el fondo, el infierno está representado por la ciudad en llamas de Ditis.<sup>37</sup>

Delacroix fue condiscípulo de Géricault en el estudio de Guérin, influenciado por La balsa de Medusa, contando con tan solo 24 años de edad, expuso su obra: Dante y Virgilio atravesando la laguna que rodea la ciudad infernal de Dittis, logrando la aceptación y elogios del pintor napoleónico Barón Gros y una afortunada crítica del entonces periodista (posterior estadista) Thiers.

En los tres casos anteriores (Copley, Géricault, Delacroix) el contexto acuático guarda

distintos matices de interpretación; para Copley la mar y sus bestias son un elemento a vencer, a dominar a través de la supremacía humana, para Géricault la mar encrespada es el escenario y la metáfora de un mundo colapsado por la degradación moral, el caos y el salvajismo. Salvajismo que Delacroix retrata en los cuerpos retorcidos de la laguna Estigia, que casi los convierten en olas humanas de desgracia. Y sin embargo, y a pesar de esto, el cuerpo masculino, (con reminiscencias de Miguel Ángel) se exalta sensiblemente, quizá como una velada esperanza en la condición humana.

De entre los distintos géneros que aprovecharon la libertad en la elección de los temas; se destaca el paisajismo, que, hasta entonces, había sido considerado como una rama menor del arte. Los pintores especializados en la representación de residencias campestres, parques o perspectivas pintorescas, no eran considerados como artistas.

Esta actitud cambió un tanto como consecuencia del espíritu romántico de finales del siglo XVIII, y grandes artistas se consagraron a elevar este género de pintura a una nueva dignidad. En esto también, la tradición podía servir como ayuda y obstáculo a la par, y resulta sugestivo observar de qué manera tan distinta dos paisajistas ingleses

---

37 PRIETO Fernández, Laura. *La barca de Dante, Delacroix*. La guía de historia del arte. <http://arte.laguia2000.com/pintura/la-barca-de-dante-delacroix#ixzz4nruYBF00> [Consultado el 30/07/2017]

de la misma generación abordaron este problema. Uno fue Joseph Mallord Wiilliam Turner (1775-1851); el otro, John Constable (1776-1837).<sup>38</sup>

John Constable nació en Suffolk, fue hijo de un molinero y se crió en la campiña inglesa, Dibujante y pintor instintivo, tuvo que abandonar su afición a los 21 años para ayudar a su padre, y hasta el 1800 pudo ingresar como alumno de la Royal Academy. Posteriormente, esta misma institución rechazó de manera sistemática sus propuestas para ingresar como miembro y no fue sino hasta 1829 que se le concedió este honor. Constable admiraba el trabajo de Ruysdale, Claudio Lorena y Gainsborough; pero por sobre todo admiraba la Naturaleza, que había observado con detenimiento desde su infancia.

Debido a sus antecedentes familiares, conocía profundamente el secreto de las nubes y de su formación y despliegue en el cielo, y por ende los secretos de luz y sombra, y llegó a formular, a este respecto, una teoría propia, a la que le dio el nombre de Claroscuro de la Naturaleza, cuyo principio básico es el axioma de que en la naturaleza la línea no existe.<sup>39</sup>

Esta es ya una tesis totalmente decimonónica que abrazarán ulteriormente los pintores fran-



ceses de la escuela de Barbizon, impresionistas y puntillistas. Buscaba el ritmo compositivo a través de largos estudios, contemplaciones y meditaciones que plasmaba en bocetos del tema elegido. Mostramos a continuación dos ejemplos del tema marino.

En opinión del ya citado Olivar Daydí, *Constable, en esencia, fue más realista que romántico, por esto prescindió, en sus paisajes, de todos aquellos elementos ajenos al aspecto natural...*

**John Constable.**

*Harwich; The low light house an Beacon Hill.* (1820)

Óleo sobre tela.

50.8 cm. x 30 cm.

<sup>38</sup> GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte...* Opus cit. P. 492

<sup>39</sup> OLIVAR Daydí, M. *Pintura inglesa posromántica. Prerrafaelitas.* En *Historia del Arte*, Tomo 9. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979 P. 73

**John Constable.**  
*Estudio de  
paisaje marino.*  
( 1824 o28)  
Óleo sobre tela.  
S/M



**John Constable.**  
*Tormenta  
sobre el mar.*  
( 1824 o28)  
Óleo sobre tela.  
31.1 cm.x 22 cm.



Apoyado en estos dos ejemplos, me permito disentir de la opinión de Olivar Daydí, pues la experimentación de Constable no solo lo separa de la tradición inglesa y del realismo; en su trabajo encontramos, por decirlo de algún modo, la equivalencia pictórica del paisaje, con la plasmación de una idea visual.

El otro gran exponente del paisaje marino en la pintura inglesa es Joseph Mallord William Turner nacido el 23 de abril de 1775, hijo de William Turner y su esposa Mary. Turner fue otro gran estudioso de los fenómenos lumínicos del cielo.

Discípulo de Cozens, y dedicado al principio a la acuarela, pensó especializarse en la ilustración. Sin embargo, le estaba reservado el papel de dar, del paisaje, una de las versiones más personalmente románticas que han existido.<sup>40</sup>

Pintor precoz y alumno brillante, Joseph Mallord William Turner inició sus estudios en la Royal Academy de Londres, recibiendo clases de artistas como Sir Josuah Reynolds o Paul Sandby. Desde el principio, sus pinturas y acuarelas son admiradas y reciben magníficas críticas. Por ello, Turner pronto se encuentra en una envidiable situación económica, que le permite realizar numerosos viajes por Inglaterra y Gales, tomando bocetos de lugares y monumentos.

---

40 OLIVAR Daydí, M. *Pintura inglesa posromántica...Opus cit.* P. 74



Visitaría Francia y Suiza, al tiempo que aumentaba su universo pictórico observando las obras de grandes maestros como Rembrandt, Albert Cuyp, y sobre todo Claudio de Lorena.

La huella de éste último es fácilmente identificable en obras de Turner de este periodo como sus escenas de *Las plagas de Egipto* (1800) y el posterior *Sol naciente entre la niebla* (1807, National Gallery de Londres) En 1819, por invitación de Sir Thomas Lawrence, viaja a Roma, Visita Turín, Milán, Venecia, Nápoles. y estudia las obras de grandes maestros como Tiziano, Tintoretto o Rafael. También establece contacto con artistas contemporáneos como Antonio Canova. A su regreso a Londres en 1820 su evolución toma un sesgo distinto.<sup>41</sup>

Turner volvió a viajar a Italia en 1828, realizando numerosos bocetos al aire libre, que tendrían su reflejo en un cuadro sensacional pintado a su regreso a Inglaterra al año siguiente: el *Ulises mofándose de Polifemo - Odisea de Homero* (1829, Londres, Tate Gallery) fue descrito por Ruskin como “el cuadro central de la carrera de Turner”, y -en cierto modo- la descripción puede resultar muy válida. En efecto, en el *Ulises*, el tema mitológico (según Homero, Ulises derrotó al Polifemo -un cíclope- arrancándole



su único ojo gigante con un palo ardiente) resulta ser poco más que una excusa para representar la grandiosidad de la fuerza de la naturaleza. El cuadro sorprende por sus brillantes colores, y recibió críticas desiguales en la exposición de la Royal Academy de 1829.<sup>42</sup>

Durante la década de 1830 la obra de Turner evoluciona paulatinamente hacia un estilo más libre, con un cromatismo en el que predominan los colores claros.

El incendio ocurrido en la Cámara de los Lores y de los Comunes británicos en octu-

**J.M.W. Turner.**  
*Pescadores en el mar.* (1796)  
Óleo sobre tela.  
122 cm. x 91 cm.  
Tate Gallery, Londres.

41 FERNÁNDEZ, G. *J.M.W. Turner, maestro de atmosferas.*

[http://www.theartwolf.com/turner\\_biography\\_es.htm](http://www.theartwolf.com/turner_biography_es.htm) [consultado el 27/07/2017]

42 FERNÁNDEZ, G. *J.M.W. Turner, maestro de...Opus cit..*





**J.M.W. Turner.**  
*El incendio en las casas del parlamento.* (1825)  
Óleo sobre tela.  
123 cm. x 91 cm.  
Cleveland Museum of Art, E.U.A

bre de 1834 permitió a Turner realizar una serie de bocetos que derivarían en dos pinturas sobre el tema (actualmente en Cleveland y en Filadelfia) en las que Turner se muestra especialmente interesado por el reflejo de las llamas en el río Támesis, como un contraste entre fuego y agua. Las vistas impactaron a Monet cuando éste último visitó Londres décadas después, y tuvieron su reflejo en la serie que el impresionista dedicó a las Casas del Parlamento londinense.<sup>43</sup>

Durante estos años, William Turner realizó tres viajes a Venecia, el último de ellos, en 1840, probablemente el más prolífico de toda su carrera. En la ciudad italiana Turner pintó algunas de sus obras maestras, tanto al óleo como a la acuarela. En el Venecia desde el pórtico de Santa María della Salute (1835, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) Turner varía ligeramente el paisaje original (añade a la composición un edificio inexistente) para reflejar con más grandiosidad la belleza veneciana.

Uno de los mayores logros de Turner, en el contexto marino, es *El valiente Teméraire* remolcada desde el último punto de anclaje para ser destruida (1839, Londres, National Gallery). En esta obra maestra matiza el efecto de “disolución” o desenfoque para permitir una mejor comprensión del espectador.

Audaz y técnicamente perfecto, el cuadro de Turner es una visión insólita de los protagonistas del mar: en vez de mostrar un glorioso navío en su máximo esplendor y plenitud (como haría, por ejemplo, el americano Fitz Hugh Lane) Turner rinde homenaje al valiente *Teméraire* narrando su último capítulo, su viaje previo al desguace. El sol poniente y la luna creciente son elementos claramente simbólicos, marcando el fin de una era.<sup>44</sup>

43 FERNÁNDEZ, G. *J.M.W. Turner, maestro de...* Ibibem.

44 Id. Ibibem.



En sus últimos años de vida, la producción de Turner ahondo en sus investigaciones visuales de los efectos atmosféricos, llevándolos a tal grado de abstracción, que muchos de los críticos de su tiempo sugerían que había perdido

la razón, el mismo Ruskin, se vio desconcertado por sus últimas piezas. Turner por su parte alimentaba esta creencia, aduciendo la conocida demencia de su madre.

**J.M.W. Turner.**

*El Temerario remolcado a su último atraque para ser desmantelado. (1839)*

Óleo sobre tela.

126 cm. x 90.7 cm.

National Gallery, Londres.





*El Amanecer con monstruos marinos* (1845, Londres) y *Un yate acercándose a la costa* (c.1845-50, Londres,) son dos de los mejores ejemplos de esta última etapa. Las formas de los monstruos marinos, y el yate, apenas son reconocibles en medio de la omnipresente atmósfera marina. La cualidad casi divina de la luz refleja las teorías de Turner de considerar el Sol como el centro de toda vida.

El 19 de diciembre de 1851, Joseph Mallord William Turner falleció en su casa de Chelsea, Londres, y fue enterrado en la Catedral de San Pablo.

En el romanticismo alemán destaca la figura de Caspar David Friedrich (1774-1840), la obra paisajística de Friedrich aporta al romanticismo un carácter simbólico no exento de motivos de orden personal y político. De educación protestante, en sus primeros años de vida tuvo que enfrentar la pérdida de gran parte de su familia: Cuando contaba con siete años de edad, muere su madre; al año siguiente, en 1872 su hermana Elisabeth muere de viruela y en 1787, al intentar salvar al mismo Caspar, hundido en el hielo, muere su hermano Johann Christoffer, ahogado. Por si esto fuera poco, en 1791, su hermana María muere de tifus.

A los 16 años recibió clases de Johann Gottfried Quistrop, profesor de dibujo en la Universidad de Greifswald, quien quizás le

**J.M.W: Turner.**

*Tormenta de nieve-Vapor saliendo de la bocana de un puerto. (1842)*

Óleo sobre tela.

122cm.x 91.5 cm.

Tate Collection Gallery.



**J.M.W. Turner.**

*Amanecer con monstruos marinos. (1845)*

Óleo sobre tela.

122 cm. x 91.5 cm.

Tate Gallery, Londres.

entusiasmo por el paisaje. De 1794 al 1798 asistió a la Academia Real de Bellas Artes de Dinamarca, ahí copio vaciados de yeso de esculturas clásicas formándose más como dibujante que como pintor.

En 1798 regresó a Greifswald, renovando su amistad con el poeta y patriota «demagogo» Ernst Moritz Arndt, y en el otoño del mismo año se trasladó a Dresde, el centro del movimiento romántico alemán, donde finalizó su formación. Friedrich fue también amigo cercano de Philip Otto Runge y ambos, a su vez, de los principales pensadores y literatos románticos de Dresde.

Friedrich fue un pintor de grandes impulsos subjetivos. Suyo es este razonamiento sincero que le define: “El pintor no debe pintar solamente aquello que ve exteriormente, sino lo que descubre en sí mismo. Y si en sí mismo no ve nada, más vale que deje de pintar lo que tiene delante. De lo contrario, sus cuadros serán como esos biombos, detrás de los cuales uno tan sólo espera encontrar a enfermos, o incluso difuntos”.<sup>45</sup>

Caspar David Friedrich maduró en una época en la que crecía la desilusión en toda la clase media europea, dando lugar a una nueva apreciación de la espiritualidad. Este cambio en los ideales se expresa a menudo a través



**Caspar David Friedrich.**  
*Monje a la orilla del mar.* (1809)  
Óleo sobre tela.  
171.5 cm x 110 cm.  
Palacio Charlottenburg, Berlín.

de una revaluación de la naturaleza, representándola como una «creación divina, que debe ajustarse contra el artificio de la civilización humana»

Dedicado, casi de manera exclusiva, a la representación del paisaje, su pintura merece designarse como de la *Naturaleza espiritualizada*.<sup>46</sup>

En 1810 la casa real prusiana adquirió dos óleos del artista, *Monje en la orilla del mar* y *Abadía en el encinar*, ambos en la National galerie de Berlín; siendo elegido en ese año, el 12 de noviembre, miembro de la Academia de Berlín y seis más tarde, de la de Dresde. Durante esta etapa, Friedrich no dejó de viajar, buscando el encuentro con la naturaleza, retornando una y otra vez a su tierra natal. En estos viajes realizó nume-

45 OLIVAR Daydí, M., *Pintura romántica* en Historia del Arte, Tomo 9. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979. Ps. 170-172

46 OLIVAR Daydí, M., *Pintura ...* Opus cit. P.172





**Caspar David Friedrich.**  
*El mar de hielo (Das Eismeer.)*  
*(El naufragio del Esperanza)* 1809  
Óleo sobre tela.  
127 cm. x 97 cm.  
Hamburgo Kunststhal.

rosos dibujos y tomó apuntes del natural, recogidos en cuadernos, que le sirvieron como modelo. Hacia 1818 se fecha En el velero, hoy en el Ermitage de San Petersburgo, Dos hombres contemplando la luna, de 1819, en la Gemäldegalerie de Dresde, y Luna saliendo del mar, de 1822, en la Nationalgalerie de Berlín. En esta época se aprecia un cambio en su estilo, las composiciones se hacen menos simétricas y se detecta un nuevo énfasis en las figuras, generalmente en pareja.<sup>47</sup>

47 THYSEN museo. *Caspar David Friedrich.*

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/friedrich-caspar-david> [ Consultado el 27/07/2017]

48 FARTHING, Stephen e Yvars, José Francisco. *1001 Pinturas que hay que ver antes...* Opus cit. P. 390

Friedrich pintó *Las etapas de la vida* a los sesenta y un años, seis años antes de morir, la pieza es una anomalía en su producción, dado que en ella el pintor retoma dibujos realizados en distintos momentos de su juventud y la localización del paisaje es imaginaria.

El cuerpo principal del cuadro parece basarse vagamente en el puerto de Greifswald, donde nació, Hay cinco barcos, cada uno a una distancia diferente. Representan simbólicamente el paso de la vida. En un primer plano, un viejo mira el agua desde la playa. Se supone que es Friedrich en la época del cuadro. Cerca de él vemos a un hombre joven con sombrero de copa, para el que posó su sobrino. En este contexto representa la madurez. Más lejos juega una adolescente encantadora, inspirada en su hija mayor, mientras que la niñez está representada por los retratos de sus dos hijos menores que están jugando con una bandera sueca. El mástil del barco del centro forma un crucifijo, señal de la profunda fe de Friedrich...<sup>48</sup>

En 1835 el artista sufrió un ataque de apoplejía que le alejó definitivamente de la pintura, aunque siguió dibujando en tinta sepia y pintando acuarelas. Las edades de la vida es considerada como una de sus obras maestras. Murió el 7 de mayo de 1840 y fue enterrado



en el cementerio Trinitatis de Dresde.

Antes de cerrar el apartado del tema marino en el romanticismo, que seguramente, deja fuera a un gran número de creadores, no podemos prescindir de una de las personalidades,

considerada como una de los más grandes del género de las marinas; Iván Konstantínovich Aivazovsky.

Aivazovsky nace en el seno de una familia armenia, el 29 de Julio de 1817 en Foedosia,

**Caspar David Friedrich.**

*Las edades de la vida.* 1834

Óleo sobre tela.

94 cm. x 72.5 cm.

Museum der Luldenden Kunste, Leipzig.





**Iván Aivazovsky.**  
*La novena ola.* 1850  
Óleo sobre tela.  
332 cm. x 221 cm.  
Museo Estatal Ruso.

en el Mar Negro, Crimea, en donde pasa la mayor parte de su vida. Sin embargo, se sabe que tras terminar sus estudios en la Academia Imperial de las Artes, viajó por Europa y se estableció por un corto tiempo en Italia en 1840.

A su regreso a Rusia fue contratado como el pintor principal de la Armada Rusa. Aivazovsky formó lazos cercanos con los militares y la elite política del Imperio, atendiendo ocasionalmente a operaciones militares. Fue pa-

trocinado por el estado, y calificado como uno de los artistas rusos más prominentes de su tiempo.

Sus primeros trabajos estuvieron influenciados por sus profesores de la Academia Imperial de las Artes, Maxim Vorobiev y Sylvester Shchedrin. Pintores clásicos como Salvator Rosa, Jacob van Ruisdael y Claudio de Lorena contribuyeron también a su proceso individual y estilo. Karl Briulov, conocido por su pintura *El último día de Pompeya*, tuvo un papel importante en su desarrollo artístico.

El título de *La novena ola*, hace referencia a la creencia marinera de que es la novena la ola más avasallante y destructiva. Esta pieza está considerada por los estudiosos de su obra como su mejor cuadro y marca la transición entre el color fantástico de sus obras iniciales, hacia un cromatismo más realista de los años posteriores. Para 1870, sus pinturas estaban dominadas por colores delicados; en las dos últimas décadas de su vida, Aivazovsky creó una serie de marinas de tonos plateados.

Aivazovsky no solo se ocupó del tema del mar, entre su producción existen también retratos y paisajes de tierra firme, pero más de la mitad de los 6,000 cuadros que se le atribuyen son de escenas costeras, naufragios y batallas navales que lo convierten quizás en el pintor más prolífico en el género de la marina a nivel mundial.



**Iván Aivazovsky.**

*La batalla de Cesma en la noche.* 1848

Óleo sobre tela.

193 cm. x 180 cm.

Galería Nacional de arte Aivazovsky, Rusia.

**Iván Aivazovsky.**

*El mar negro en la noche.* 1879

Óleo sobre tela.

76 cm. x 100 cm.

Además de ser el más prolífico de los pintores rusos y armenios, Aivazovsky fundó una escuela de arte y una galería donde trabajaron y se educaron otros artistas de su época,

construyó un museo histórico en Feodosia, Crimea, su ciudad natal y puso en marcha las primeras expediciones arqueológicas a esa región. Murió el 2 de Mayo de 1900.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Información tomada de: Ivan Aivazovsky. the-athenaeum.org/people/detail-php?id=2159 [ Consulado el 28/07/2017]



## 2.1.1 Los temas marinos del Posromanticismo: Realismo y Prerrafaelitas.

Hacia mediados del siglo XIX, la Revolución Industrial iniciada en Inglaterra, se había extendido a toda Europa, el empleo de la máquina vapor había transformado radicalmente los medios de transporte marítimo y terrestre, y la producción artesanal de la mayoría de objetos de consumo llegaba a su fin. Aunado a esto, en la década de 1840, las malas cosechas, el desempleo y la depresión económica presentaban un panorama muy poco alentador para las grandes masas obreras y campesinas, que derivaron en revueltas y conflictos sociales en 1848: En Francia, los obreros y la clase media derrocan al rey Luis Felipe; en Prusia Federico Guillermo IV reprime a su población, pero finalmente otorga una Constitución; En Austria, los revolucionarios obligan al príncipe Metternich a huir hacia Londres; en Hungría, con la ayuda de las fuerzas rusas se reprime una revuelta contra el gobierno austriaco; en los Estados Italianos, la revuelta siciliana se extiende por el norte. Los austriacos abandonan Italia y el Papa es exiliado.<sup>50</sup>

En otro orden de ideas, Auguste Comte elaboraba en Francia la filosofía del positivismo, mientras que en Londres, en el mismo año

1848, Karl Marx y Federico Engels publicaban por primera vez el Manifiesto del Partido Comunista. En el terreno de las ciencias tiene lugar una serie de descubrimientos en muy diversas disciplinas del conocimiento, que abonarán una doctrina optimista: La del Progreso Social.

Si para los Románticos la búsqueda de ideales a seguir miraba hacia el pasado, para los hombres de la década del cincuenta, los ideales deberán proyectarse hacia el porvenir y su especulación en torno a la realidad los transforma en “realistas”.<sup>51</sup>

El término Realismo, en la pintura, se ha prestado a no pocas confusiones y equivocaciones, entendibles, sobre todo, por lo que implica el término, Sin embargo, en este apartado, nos referiremos específicamente a algunas piezas de temática marina creadas a partir del declive del Romanticismo como corriente dominante. En la pintura, el cambio de actitud respecto al idealismo que permeaba en 1830 y el positivismo de mediados de siglo se da sobre todo en la representación de paisajes, de manera más puntal en la llamada Escuela de Barbizon y su

<sup>50</sup> WILKINSON, Philip. *Historia Mundial ...* Opus cit. P. 102

<sup>51</sup> OLIVAR Daydí, M. *Pintura francesa posromántica. Realismo*. en *Historia del arte* tomo 9 Salvat Editores, S.A. Barcelona 1976. P. 193

creador Théodore Rosseau. (1812-1867) Seguido por Jules Dupre, Narcise-Virgile Díaz de la Peña y Constant Troyon. Posteriormente se les unió Jean Francois Millet. Todos ellos fueron observadores cuidadosos de la naturaleza y tomaban apuntes al aire libre, para realizar posteriormente las obras definitivas en su estudio. Destacados también en esta corriente son Camille Corot y por supuesto Honoré Daumier, quizás el más influyente en las generaciones posteriores. Sin embargo, a quien corresponde el mérito de darle nombre a esta corriente es a Gustave Courbet (1819-1877) en una reunión con sus amigos como el crítico Champfleury y Max Bouchon en 1846.

Después de “haber discutido los errores de los románticos y de los clasicistas”—son sus propias palabras—decidió “alzar el pendón” de una nueva escuela, para la que se buscó el nombre de Arte Realista.<sup>52</sup>

Se podría decir que entre el romanticismo pictórico y el realismo se establece un proceso gradual de continuidad; sin embargo sus planteamientos ideológicos y formales serán muy distintos. También se establece una relación compleja entre el Realismo y el Academicismo de la pintura neoclásica, dado que conviven cronológicamente, en una clara competencia. Paradójicamente se influyen entre sí, y aunque los pintores realistas sean excluidos de las grandes muestras oficiales, la pintura aca-

démica evidenciará una atención mayor hacia la observación directa de la naturaleza y la realidad del momento.

Conviene también el acotar; que se suele clasificar como Realismo, a manifestaciones de otras naciones que coinciden, ya sea cronológicamente o en términos ideológicos, con los del Realismo francés y que, considerando la prolongada duración de esta tendencia hasta los inicios del siglo XX, nos pudiera parecer arbitraria o discutible.

En este orden de ideas y priorizando el enfoque temático sobre la clasificación estilística nos encontramos con la obra de Peder Severin Krøyer nacido en Stavanger, Noruega, el 23 de julio de 1851. A los nueve años, Krøyer comenzó su carrera artística con tutores privados y al año siguiente ingresó en el Instituto Técnico de Copenhague.

En 1870, cuanto contaba con 19 años de edad, completó sus estudios en la Real Academia Danesa de Arte (Det Kongelige Danske Kunstakademi), donde estudió con artistas como Frederik Vermehren. Su debut oficial como artista se produjo en 1871 en el Castillo de Charlottenborg con un retrato de su amigo, el pintor Frans Schwartz.

En 1873, La Academia Danesa le otorga la medalla de oro y una beca. En 1874, Heinrich Hirschsprung, compró su primera obra, esta-

51 OLIVAR Daydí, M. *Pintura francesa posromántica. Realismo...* Opus cit. P. 204



**Peder Severin Krøyer.**

*Pescadores acarreado las redes, Nort Beach, Skagen. 1883*

Óleo sobre tela.

190.5 cm. x 135 cm.

Skagen Museum.

bleciendo así un largo mecenazgo.

Entre 1877 y 1881, Krøyer viajó extensamente por Europa, estudiando arte, y desarrollando sus habilidades, encontrando a artistas, y ampliando sus perspectivas. En su estadía en París estudió con Léon Bonnat, y sin duda estuvo bajo la influencia de sus contemporáneos: Claude Monet, Alfred Sisley, Edgar Degas, Pierre Auguste Renoir y Édouard Manet.

En 1883 regresó a Dinamarca y pasó de junio a octubre en Skagen, un remoto pueblo de pescadores en el extremo norte de Dinamarca, las representaciones de la vida local, así como de la comunidad artística, serían los temas predilectos de Krøyer, asociado también con el desarrollo del arte y la escena literaria en Skagen.

A lo largo de su vida, Krøyer continuó viajando constantemente y alternó su tiempo entre casas alquiladas en Skagen durante el verano y un apartamento de invierno en Copenhague en donde trabajó, por encargo, grandes retratos.

Tras largos años de padecer sífilis y buscar alivio en diversos hospitales, la enfermedad terminó por afectar su visión y equilibrio mental; a pesar de esto, pintó varios cuadros teniendo ceguera parcial, no perdió su sentido del humor y afirmaba que, gracias a la pérdida de la vista en uno de sus ojos, su visión había mejorado en el que aún veía. Krøyer falleció en el año de 1909 cuando contaba con 58 años de edad.<sup>53</sup>

Otro destacado pintor de temas marinos de la segunda mitad del siglo XIX, fue Winslow Homer (1836-1910) de origen norteamericano, su formación fue prácticamente autodidacta, trabajó como aprendiz del litógrafo B.H. Bufford, en su natal Boston, y tomó lec-

<sup>53</sup>TRIANARTS. *Peder Severin Krøyer: Pintor de la luz de Skagen.*

<https://trianarts.com/peder-severin-kr%C3%B8yer-el-pintor-de-la-luz-de-skagen/#sthash.pf2AybiY.dpbs> [Consultado el 22/11/2018]



**Peder Severin Krøyer.**

*Día de verano en la playa del sur de Skagen.* 1884

Óleo sobre tela.

213 cm. x 154.5 cm.

ciones de pintura con Frédéric Rondel.

Tras este breve aprendizaje, en 1857 comenzó a trabajar como ilustrador de revistas, y se convirtió en un colaborador asiduo de la conocida Harper's Weekly. Sus ilustraciones se caracterizaron por los contornos nítidos, formas sencillas, contraste de luces y sombras, y por los personajes llenos de vida. Tales características iniciales, se convirtieron en una constante de su producción a lo largo de toda su carrera artística.<sup>54</sup>

Su trayectoria como pintor dio inicio en la ciudad de Nueva York en el año de 1859. Durante la Guerra Civil, visitó el frente varias veces y el tema bélico fue parte de su producción, 1875 envió su último dibujo al Harper's Weekly, abandonando definitivamente la ilustración. Durante la década de 1870 sus temas fueron evocaciones idílicas de la vida rural norteamericana y comenzó a utilizar la acuarela; para trabajar de manera más rápida y expresiva, lo que más tarde determinaría la espontaneidad de sus óleos.

---

<sup>54</sup> **Biografías y vidas la enciclopedia biográfica en línea.** Winslow Homer.  
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/homer.htm> [ Consultado el 30/07/2017]





**Winslow Homer.**  
*Ocho Campanadas.* 1886  
Óleo sobre lienzo.  
63.5 cm x 89 cm.  
Addison Gallery of American Art,  
Andover, Massachusett.

En 1881 comenzó una estancia de dos años en Inglaterra, donde vivió en Cullercoats, un pueblo de pescadores cerca de Newcastle. Esta estancia provocó un cambio definitivo en la temática de su obra. A partir de entonces se concentró en escenas de la naturaleza a gran escala, en particular marinas y escenas costumbristas de pescadores.

Siendo ya como era un líder del movimiento acuarelístico americano, Winslow Homer volvió para sorprender a los neoyorquinos con una técnica y un contenido transformados por su aproximación a la acuarela inglesa moderna. Si previamente había tratado temas americanos originales, con un estilo personal e impresionista, ahora sus obras inglesas mostraban una noción más convencional de lo pintoresco, expresada con un deliberado estilo monumental. *En el banco de arena* (1883) fue una de sus más vigorosas obras de Cullercoats, y en ella es evidente la madura complejidad de la nueva técnica de Homer y su heroico concepto de la lucha entre el hombre y su entorno.

De vuelta en Estados Unidos, en 1883, fijó su residencia en Prouts Neck, un pueblo pesquero en la costa de Maine donde pudo vivir en la más completa soledad y dedicarse por entero a su arte el resto de su vida. Desde ese momento el mar constituyó el tema predominante de la obra de Winslow Homer. Fue allí donde pintó algunas de las consideradas obras maestras del realismo americano, tales como *Eight Bells* (1886).<sup>55</sup>

El título de *Ocho campanadas* (*Eighth Bells*) hace referencia a los turnos de vigilancia de los marineros, que exigía que cada treinta minutos las campanas fuesen tocadas, Ocho campanadas en suma, señalaban un turno de cuatro horas.

<sup>55</sup> Biografías y vidas la enciclopedia... Opus cit. [ Consultado el 30/07/2017]



A mediados de la década de 1880, cuando realizó este cuadro, Homer se volvió un ermitaño y prefirió dedicar sus últimos años a pintar tormentas en lugar de cielos soleados. *Ocho campanas*, una de sus pinturas más conocidas y la última de una serie de grandes cuadros marítimos que había comenzado con *La línea de la vida*, tres años antes, fue concluida 1886, pero Homer no la mostró hasta 1888.<sup>56</sup>

En 1890 pintó la primera de su admirada serie de marinas en Prouts Neck. De 1899 es una de sus obras más impresionantes, *La corriente del Golfo*, en la que un solitario marinero negro navega en una embarcación rodeada de tiburones en medio de un mar con fuerte oleaje. Sus últimos cuadros, con una composición original y un brillante colorido. La grandiosidad de su temática y la fuerza expresiva de sus obras ejercieron una gran influencia en la pintura realista de Estados Unidos.

**Winslow Homer.**  
*Línea de la vida.* 1884  
Óleo sobre tela.  
113 cm. x 72.2 cm.

<sup>56</sup> FARTHING, Stephen e Yvars, José Francisco. *1001 Pinturas que hay que ver antes...Ibidem.* P. 493





**Winslow Homer.**  
*La corriente del Golfo.* 1899  
Óleo sobre tela.  
124.8 cm x 71.4 cm.  
Catharine Lovllard Wolfe Collection.

Dentro de esta corriente del realismo norteamericano, se destaca también la figura de Thomas Eakins (1844-1910), ocupado, en su etapa intermedia, con el tema del remo y las regatas. Nativo de Filadelfia, Eakins empezó su formación artística a principios de la década

de 1860. En aquella época el paisaje predominaba en la pintura estadounidense, sobre todo en la Escuela de Hudson, (...)considerada como la primera expresión artística típicamente norteamericana.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> MUSEÉ D'ORSAY, *Thomas Eakins (1844-1916) Un realista norteamericano.*  
[http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/article/thomas-eakins-1844-1916-un-realiste-americain-4185.html?S=&ctx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=eed5a4ad10&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/article/thomas-eakins-1844-1916-un-realiste-americain-4185.html?S=&ctx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=eed5a4ad10&print=1&no_cache=1&) [Consultado 30/07/2017]

En 1862 Eakins se matriculó en una asignatura nocturna de dibujo de la Academia de Pennsylvania, para estudiar dibujo de figura y más tarde fue admitido en la clase con el modelo. Al mismo tiempo, estudiaba Anatomía en el Jefferson Medical College, pues pensaba dedicarse a la cirugía. La alianza de la ciencia y de la representación, cristalizada en torno al cuerpo humano, selló de manera definitiva la visión del mundo que desde entonces exploraría Eakins. Para poder seguir una formación académica más avanzada, que no podía encontrar en Filadelfia, Eakins partió a París en septiembre de 1866, donde residió durante cuatro años, convirtiéndose en uno de los primeros artistas estadounidenses en completar su iniciación artística en el centro de Europa.

Admitido en el taller de Gérôme en la Ecole des Beaux Arts, Eakins perfeccionó el estudio del desnudo al natural, el modelado para aprehender mejor la anatomía y, sobre todo, el aprendizaje de la pintura. Siguió también las asignaturas del escultor Dumont y de Léon Bonnat en su taller privado. La pasión de Bonnat por Velásquez y Ribera motivó sin duda la decisión de Eakins de terminar su estancia en Europa con un viaje de seis meses a España...<sup>58</sup>

Después de tanto tiempo lejos de su hogar, no sorprende que deseara volcarse en las ac-

tividades que tanto había echado de menos. Aquello que más le atraía era la idea de pintar escenas de remo y, por esa razón, realizó varias pinturas sobre el tema entre 1870 y 1874. Quizá la más famosa de todas sea ésta, en la que muestra a su amigo de la infancia Max Schmitt (1843-1900) volviéndose hacia el espectador... Al ser también aficionado al remo, Eakins decidió añadir su propio retrato al lienzo en forma de un remero que aparece un poco más al fondo.<sup>59</sup>

**Thomas Eakins.**

*Max Schmitt remando.* 1871

Óleo sobre lienzo.

117.5 cm. x 82 cm.

Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York.



<sup>58</sup> MUSEÉ D'ORSAY, *Thomas Eakins ...* Opus cit. [Consultado 30/07/2017]

<sup>59</sup> FARTHING, Id. Ibidem. P. 449





**Thomas Eakins,**  
detalle de *Max Schmitt remando*,  
en donde el autor se autorretrató.

Empezó a hacerse conocido cuando participó en la exposición centenaria de 1876, donde el crudo realismo de *La clínica Gross* causó tal revuelo que su obra fue excluida de la presentación oficial. Trece años después Eakins retomó el tema con *La clínica Agnew*, representación realista y totalmente teatralizada de una intervención quirúrgica, convertida en un espectáculo moderno. A fines de la década de 1890, reiteró el mismo planteamiento con una serie dedicada al boxeo. Paralela a su labor pictórica, laboró como docente en la Academia de Pennsylvania donde innovó la enseñanza del dibujo anatómico y la perspectiva, concretando su visión de una educación artística moderna, en la que incluyó el uso de la fotografía. En 1880 adquirió su primera cámara y con esta nueva herramienta dio inicio un periodo de intensa investigación sobre las posibilidades de la fotografía como un medio de estudio artístico.

Por desgracia el carácter innovador de su cátedra no estuvo exenta del escándalo; en una de sus clases, seguida por mujeres, decidió quitar el taparrabos al hombre que servía de modelo y debido a este incidente, tuvo que abandonar la Academia en 1886. Este suceso le produjo una severa depresión de la que saldría hasta seis años después.

La última etapa de su actividad pictórica se enfocó en la realización de retratos, donde se tomó la libertad de elegir a sus modelos: científicos, investigadores y artistas.

Poco antes de la década de 1860 la pintura inglesa mostraba signos de estancamiento, sin embargo, como suele suceder en situaciones de crisis, el salto cualitativo, dirigido entonces contra el “materialismo” y el “maquinismo” imperante, se concretó en la aparición de un grupo de jóvenes creadores: los “Prerrafaelitas”, cuyo propósito era el de revalorar la simplicidad en los procedimientos y exaltar la sensibilidad, tal como hicieron los pintores primitivos italianos anteriores a Rafael. Puede considerarse a William Blake, poeta, místico y dibujante del siglo XVIII como uno de los precursores de esta nueva actitud y por otra parte a Samuel Palmer (1805-1881), que, si bien no formó parte de este grupo, sí demostró un anhelo similar al de los Prerrafaelitas.

El origen del Prerrafaelismo fue este: en 1848 unos jóvenes, cuya edad oscilaba entre los diecinueve y veintitrés años, habían coincidido en las aulas de la Royal Academy y habían trabado íntima amistad. Se trataba de Dante Gabriel Rosseti (1828-1882), hijo de un refugiado político italiano, gran estudioso de Dante Alighieri; W. Holman Hunt (1827-1910); John Everett Millais (1829-1896), todos ellos pintores, y el escultor en ciernes Thomas Woolner. A sus reuniones asistía también un hermano de Dante Gabriel Rossetti, dedicado a la crítica, William Michael. A todos les unía una misma aversión por el arte oficial (...) El grupo tomó enseguida el carácter de una

confraternidad, bajo el nombre de Pre-Raphaelite Brotherhood ( o “Hermandad de los Prerrafaelistas”). Sus miembros decidieron, incluso, prescindir de sus nombres individuales y firmar con las iniciales P.R.B., lo que se prestó a zahirientes ironías.<sup>60</sup>

De este grupo fundador destaca la personalidad de John Everett Millais, quien fuera uno de los miembros más talentosos y técnicamente el más capacitado. Dibujante y pintor precoz Millais sorprendió a sus padres a muy

temprana edad, se dice que dibujaba desde los cuatro años, e ingresó a la Royal Academy en 1840 cuando contaba con tan solo 11 años de edad.

Las premisas fundamentales de la hermandad Prerrafaelita fueron por una parte; el regreso al detallismo minucioso, y por la otra la vuelta al colorido vibrante y luminoso de los primitivos italianos y flamencos. En cuanto a los temas elegidos por la hermandad y en particular en la obra de Millais, el tema marino, práctica-



**John Everett Millais.**  
*Ophelia*. 1851.  
Óleo sobre tela.  
118 cm. x 76.2 cm.  
Tate Britain.

<sup>60</sup> DAYDÍ, Olivar M. *Pintura inglesa posromántica. Prerrafaelitas*. Historia del Arte, tomo 9 Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979. P.182

mente no es abordado, sin embargo, se incluyen en este recuento dos piezas específicas: *Ophelia* de 1851 y *A flood (una inundación)* de 1870, considerando que sus alusiones fluviales pueden entrar en una clasificación más holgada del género y principalmente por la marcada influencia ejercida en las generaciones posteriores, como se verá más adelante.

(...) sus obras de este período están realizadas con gran atención por los detalles, destacando a menudo la belleza y complejidad del mundo natural. En pinturas como *Ophelia* (1852), Millais creó superficies pictóricas densamente elaboradas basándose en la integración de elementos de la naturaleza. Este procedimiento ha sido descrito como una especie de ecosistema pictórico.<sup>61</sup>

En la tragedia *Hamlet*, de William Shakespeare, la sumisión femenina, la locura, los intereses pragmáticos y la muerte conducen a Ofelia a la desesperanza, la locura y finalmente a su propia muerte.

En este relato que Gertrudis hace de la muerte de Ofelia vuelven a tomar gran importancia las plantas y, más concretamente, las flores. El ahogamiento acaece al lado de un gran sauce, árbol que simboliza la pena, el llanto. La muchacha estaba recogiendo flores para hacerse guirnaldas con

ranúnculos (ojos de coyote o botón de oro), margaritas (simboliza la pureza), y “dedos de difunto” (aúnan la muerte con el sexo). La imagen que la reina forma en la mente del espectador al describir a la joven en el instante previo a la muerte es el de una ninfa o una náyade de las aguas, pues explica: «Extendidos / sus ropajes en el agua, salía a flote cual sirena, / y cantaba estrofas de antiguas canciones, / inconsciente del peligro, o como hija del agua, / acostumbrada a vivir en el propio elemento».<sup>62</sup>

Tras su matrimonio, la pintura de Millais se aparta de sus antiguos ideales y se acomoda a los gustos del público y a la tradición académica con la realización de numerosos retratos, escenas costumbristas y temas históricos.

Su estilo de pintura, se hace más comercial y asequible, y Ruskin, anteriormente defensor de la corriente prerrafaelita, califica esto como “una catástrofe”. Según algunos comentaristas, los motivos de este cambio se encuentran en la necesidad de Millais de aumentar sus ingresos para mantener a su creciente familia. Antiguos correligionarios de Millais, como William Morris, lo acusaron de venderse para conseguir dinero y popularidad. Sus admiradores, en cambio, vieron en el cambio de su pintura la influencia de

<sup>61</sup> MUSEO DEL PRADO. *John Everett Millais*.

[museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/millais-jhon-everett/0a16c62-7469-4391-bcd97fffc38](http://museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/millais-jhon-everett/0a16c62-7469-4391-bcd97fffc38) [Consultado 15/09/2017]

<sup>62</sup> CANTABELLA Nicolás, Elena. *Análisis del personaje de Ofelia en “Hamlet” de William Shakespeare*. <http://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/analisis-del-personaje-de-ofelia-en-hamlet-de-william-shakespeare> [Consultado el 13/09/2017]



Whistler y del impresionismo. Millais, por su parte, explicó su cambio de estilo como consecuencia de su evolución como artista, que le permitía intentar un estilo más audaz. En su artículo *Pensamientos sobre el arte de hoy (Thoughts on our art of Today)* (1888) proponía a Velázquez y Rembrandt como sus principales modelos.<sup>63</sup>

Millais fue elegido miembro asociado de la Royal Academy of Arts en 1853, y poco después fue admitido como miembro de pleno derecho. En la Academia tuvo una muy activa participación. En 1885 se le otorgó el título de baronet, siendo el primer artista en obtener un título hereditario. Tras la muerte de Frederic Leighton en 1896, Millais fue elegido presidente de la Academia, pero falleció ese mismo año de cáncer de garganta.

Una de las personalidades destacadas del movimiento Prerrafaelita y que abordó el tema marino, es William Dyce, que no perteneció propiamente al grupo fundador, pero que compartía la factura minuciosa de la Hermandad. Dyce nació en Aberdeen, en donde su padre trabajó como doctor, y pintó en esa ciudad algunos retratos y murales en las Casas del Parlamento, que hoy son considerados como el preámbulo para la creación de su obra maestra: *La Bahía de Pegwell (Pegwell Bay, Kent – a Recollection of October 5th 1858)* La pintura fue inspirada por una visita de la fa-



milia de Dyce a la bahía de Pegwell en agosto de 1857. Esta bahía está situada en la costa de Kent entre Ramsgate y Sandwich, en el estuario del río Stour, Kent. Era un popular destino de vacaciones victoriano, con jardines de té y paseos en burro. Y también un lugar de interés para los buscadores de fósiles.

En la pintura, la marea ha bajado, revelando una extensión plana de arena, charcos de agua,

**John Everett Millais.**  
*A flood (La inundación)* 1870  
Óleo sobre tela.  
144.9 cm. x 99.3 cm.  
Manchester Art Gallery.

63 MUSEO DEL PRADO. *John Everett ...Opus Cit.*

**William Dyce.**  
*Pegwell Bay, Kent, Una recolección*  
*el 5 de Octubre de 1858*  
Óleo sobre lienzo.  
88.9 cm x 63.5 cm.  
Tate Gallery, Londres.

rocas y algas. En el primer plano está el hijo de Dyce, con una espada mirando hacia el mar, su esposa y sus dos hermanas, recogiendo conchas y fósiles en la playa. Las mujeres están envueltas en chales que las cubren del frío otoñal. Hay también otras figuras mucho más pequeñas en el fondo. La figura masculina a la derecha, llevando los materiales del artista y mirando hacia el acantilado, puede ser un autorretrato del propio Dyce. El sol poniente

da a los acantilados y a la playa un resplandor rosado, pero la escena en general es sombría. Dyce era un geólogo aficionado, y los estratos de los acantilados detrás de la playa se delinear cuidadosamente. Una raya blanca en el cielo es el Cometa Donati.

Previamente a la realización de esta pintura William Dyce trabajó algunos estudios al aire libre en esta playa que sirvieron como



documentación para su detallada elaboración posterior en el estudio, agregó al final las figuras de su familia y cambió la fecha de realización para incluir el paso del cometa Donati. Esta playa también era frecuentada por Charles Darwin y su familia, y la publicación de *El origen de las especies* en Inglaterra fue en el año de 1859 mientras Dyce trabajaba su obra.

La pintura puede ser vista como una alegoría del tiempo y el espacio, la geología y la astronomía, la familia y la historia, reuniendo a la ciencia con el cristianismo en la playa: Pegwell Bay fue el lugar donde supuestamente San Agustín tocó tierra en el año 597, en su misión de llevar el cristianismo a la Islas Británicas (y también donde Hengist y Horsa llegaron en el siglo V). El cometa puede ser un eco de la Estrella de Belén de la historia bíblica de la natividad, pero también podría ser una referencia a la ciencia de la astronomía y el lugar de los seres humanos en el universo.

La pintura se presentó, por primera vez, en la exposición de verano de la Academia Real en 1860. Dado el minucioso detalle de esta obra, Dyce fue acusado de trabajar a partir de una fotografía; sin embargo, y a pesar de ello, fue comprado por la Tate Ga-

llery en 1894, donde permanece hasta el día de hoy.<sup>64</sup>

Justo en los años en que la Hermandad Prerrafaelita comenzaba a gestarse, nació en Roma en el año de 1849 el pintor John William Waterhouse.

Sus padres, William e Isabella Waterhouse pintores ambos de origen inglés, afincados en Italia, decidieron regresar a su patria en el año de 1854. Como es fácil suponer, John William Waterhouse, o Nino, como también se le conocía, fue alentado desde muy temprana edad, a tomar los pinceles y dibujar; se sabe que se ejercitaba copiando obras de la Galería Nacional y el Museo Británico. En el año de 1871 se matriculó en la Academia Real de Artes, curiosamente no para abordar la pintura, sino la escultura.

Las primeras piezas importantes de Waterhouse fueron de inspiración clásica, siguiendo la línea de Alma-Tadema o Frederic Leighton, y desde sus primeras exhibiciones gozó del reconocimiento de la crítica y la academia, de tal suerte que expuso año tras año en la Exposición de Verano de la Academia Real Británica hasta el año de 1916.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> JEFFREY, Easby Rebeca. Khan Academy. *Dyce, Pegwell Bay, Kent- a Recollection of October 5th, 1858*. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/dyce-pegwell-bay-kent-a-recollection-of-october-5th-1858> [Consultado el 16/07/2017]

<sup>65</sup> BLUMBERG, NAOMI. *John Willam Waterhouse*. [britanica.com/biography/John-William-Waterhouse](http://britanica.com/biography/John-William-Waterhouse) [Cosultado el 23/08/2017]





**John William Waterhouse.**  
*Ulises y las sirenas.* 1891  
Óleo sobre tela.  
202 cm. x 100.6 cm.  
National Gallery of Victoria,  
Melbourne.

Varias décadas después de que la Hermandad Prerrafaelita llegara a su cúspide y posterior declive, Waterhouse tomó prestados temas y estilos recurrentes en ellos, combinándolos además con las nuevas aportaciones de sus contemporáneos impresionistas, lo que le valió el mote de “el Prerrafaelita Moderno”. De entre los temas relacionados con este repaso marino que John William Waterhouse abor-

dó, se destaca su *Ulises y las sirenas*, inspirado, sin duda, por la representación hecha siglos atrás, en el ánfora griega pintada en el año 470 a.C. y que se encuentra en el Museo Británico de Londres. En esta pintura, mostrada por primera vez en la Academia Real de Londres en 1891, Waterhouse decidió representar a las sirenas del mismo modo que en la antigua ánfora

griega, es decir, con cuerpo de ave de rapina y cabeza humana, cuestión que asombró notablemente a la sociedad victoriana de su tiempo, más acostumbrada a la representación de esta figura mitológica como mitad humana y mitad pez.<sup>66</sup>

Quizás influido por los encuadres impresionistas, Waterhouse nos presenta en esta obra solamente un segmento de la embarcación, sin escatimar eso sí, un gran número de detalles decorativos en ella, enfocándose en el desarrollo de la acción: las alas y miradas de las sirenas nos conducen hacia el personaje central: Ulises, amarrado de pies y manos al mástil, resistiendo el acoso. Las cuerdas que sostienen el mástil acentúan la sensación de entrapamiento, mientras casi una docena de marineros con la cabeza envuelta (para no oír los mortales cantos) luchan para sacar la nave del acantilado, salvo uno en la proa que se cubre los oídos.

Desde el punto de vista cromático la obra de Waterhouse se caracteriza por su limpieza tonal. En este caso particular, logra armonizar los azules y violetas fríos del mar y la embarcación con las múltiples gradaciones cálidas de amarillos, ocres, cafés rojizos del plumaje de las sirenas, y las pieles de Ulises y los marineros, al fondo las paredes del acantilado son coloreadas con un gris amarillento y toques



azulados que acentúan por su neutralidad las figuras, más saturadas cromáticamente, del primer plano. Es interesante observar cómo el segmento rojo de vela del barco en primer plano tiene su eco tonal en el plano más alejado en donde podemos distinguir el brillo solar sobre una montaña rosada.

En términos generales, la obra de John William Waterhouse está inspirada en la literatura y particularmente en la dramaturgia shakesperiana; sin embargo, lo que nos interesa resaltar en esta investigación, no es su carácter narrativo, sino su recurrente interés por las representaciones acuosas, la mujer, la muerte, característicos en cierta etapa de su producción.



**John William Waterhouse.**

*The Siren.* 1900  
Óleo sobre tela.  
53 cm. x 81 cm.  
Colección privada.

**John William Waterhouse.**

*Mermaid.* 1900  
Óleo sobre tela.  
67 cm. x 98 cm.  
Royal Academy of Arts,  
Londres.

66 GOTT, Ted. *Pintura y escultura del siglo XIX en las colecciones internacionales de la Galería Nacional de Victoria*, Galería Nacional de Victoria, Melbourne, 2003, p. 73.



## 2.2 El impresionismo y sus paisajes marinos.

**Claude Monet.**  
*Impresión: amanecer*  
(*Impression, soleil levant*) 1872  
Óleo sobre tela.  
63 cm. X 48 cm.  
Musée Marmottan Monet.



Así como *La balsa del Medusa* de Theodore Gericault se convirtió en el estandarte del movimiento romántico, en el Impresionismo también una pieza con tema marino, una bahía vista a través de la neblina del amanecer, a la que su autor Claude Monet dio el título de *Impresión: amanecer* fue la que en el año de 1874, inicialmente con un dejo sarcástico del crítico Leroy de la revista *Charivary*, la que daría nombre al grupo. Este personaje

fue quien acuñó el término de “Impresionistas” para quienes habían tenido la osadía de exponer ante el público en la sala que el fotógrafo Nadar les había prestado.

Los antecedentes de este movimiento, trascendental para la evolución de las tendencias posteriores, serían inexplicables sin la intervención de las personalidades que influyeron de manera determinante en el nuevo modo de ver la realidad.

Dos factores casi coincidentes determinaron la renovación de la pintura francesa, por una parte la labor ejemplar de Edouard Manet, por la otra la actuación de un grupo de pintores rebeldes, progresistas y bien dotados que determinaron el surgimiento del movimiento impresionista.

Contemporáneo de Manet, Edgar Degas, aunque no adoptó totalmente la particular técnica impresionista, con su modo personal de abordar la realidad, influyó de manera importante en la generación posterior y compartió con ellos la hostilidad de que fueron objeto en sus inicios. De igual modo ocurriría después con Cézanne.

Los disidentes que formaron el grupo inicial estuvo formado por el periodista y novelista Zola, Cézanne y Monet, posteriormente se les unieron compañeros de Monet que asistían al



taller de Gleyre en la Escuela de Bellas Artes: Renoir, Sisley y Frdéric Bazille. Poco después se sumaron Degas y Pissarro, amigo de Manet, el crítico Duranty y el amateur Duret, el pintor y grabador Felix Braquemond, el fotógrafo Nadar y el anciano diseñador Constantin Guys.

Si bien Édouard Manet siempre negó la pretensión de ser un revolucionario, su abandono de las reglas tradicionales de la pintura de suavizar las manchas de color y la inclusión en lugar de estas de violentos contrastes, le valieron airadas protestas de los pintores más conservadores. Manet se consideraba como un continuador de la tradición iniciada por los grandes maestros venecianos Giorgione y Ticiano y magistralmente recreada por Velázquez en España, y a principios del siglo XIX por Goya, quien llevó esta búsqueda aún más allá, al explorar los efectos luminosos al aire libre.

En 1863 el rechazo de los pintores académicos a exponer esta manera de pintar, en el Salón oficial, provocó tal alboroto que las autoridades se vieron obligadas a presentarlas en una exposición especial con el nombre de Salón de los Rechazados. El público asistente al Salón de los Rechazados acudió fundamentalmente a mofarse de los inconformes, que se habían negado a aceptar el veredicto de los que entonces eran considerados mejores pintores.



Esta confrontación marcaría el inicio de una pugna que se prolongaría, por más o menos, los treinta años posteriores.

Siendo como fue, un pintor al aire libre (à plein air) Manet represento mares y ríos en algunas de sus obras;

Entre los pintores que se unieron a Manet y contribuyeron a desarrollar estas ideas hubo un joven pobre y obstinado del Havre, Claude Monet (1840-1926). Fue Monet el que impulsó a sus amigos a abandonar el estudio y a no dar ni una sola pincelada sino delante del natural. Tuvo un barquichuelo equipado como estudio para poder observar las variaciones y los efectos del panorama del río. Manet que fue a visitarle, quedó convencido de la honradez del sistema del joven y le rindió tributo pintando su retrato mientras trabajaba en este estudio al aire libre.<sup>67</sup>

**Edouard Manet.**  
*Claude Monet en Argenteuil.* 1874  
Óleo sobre tela.  
98 cm. x 80 cm.  
Neue Pinakothek

<sup>67</sup> GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte*. Phaidon Press Limited 1997. P 51.

**Edouard Manet.**  
*Barca* 1874  
Óleo sobre tela  
130.2 cm. x 97.2 cm.  
Metropolitan Museum of Art.



Otra de las obras celebres de Manet donde el agua juega un papel importante es la conocida como *La Barca*, *Barca* o *En la Barca* pintada durante el verano de 1874 en Argenteuil. Para esta pieza posaron Rudolf Leenhoff y su hermana, esposa de Manet. En esta pintura de gran luminosidad llama la atención la forma de componer el cuadro, alejada ya totalmente de los cánones académicos. El cuadro está dispuesto a la manera de una instantánea fotográfica, como fragmento de una escena más grande. La técnica es esquemática. Toques rápidos han sido utilizados en los ojos y demás

rasgos de los personajes y particularmente en la vestimenta y la extensión del agua.

Viviendo en un siglo en el que la ciencia había demostrado que ningún hombre puede conocer ni con mucho el universo. Manet no estaba interesado en tratar de hacer ninguna afirmación universal, ideal o de cualquier otra índole. Manet parece decir: “He aquí un fragmento del mundo, un momento, un instante de un día, que hay que apreciar por sí mismo, sin que importe mucho cuál es su lugar en el vasto e incomprensible esquema de las cosas”<sup>68</sup>

Menos conocida pero igualmente interesante resulta *La evasión de Rochefort* pintada alrededor de 1880 - 1881, tres años antes de la muerte del artista. La que aquí se presenta, es la versión más pequeña de las dos que realizó Manet y que hoy se encuentra en el Musée d'Orsay, París. La otra de ellas se conserva en el Kunsthau de Zúrich. La concepción de esta obra resulta particularmente llamativa para los fines de esta investigación, pues en ella aplica cabalmente nuestra premisa inicial: el mar y la crítica política. Su trama es como sigue:

Totalmente rebelde contra el régimen imperial, Rochefort había fundado en 1868 un diario panfletario, *La Lanterne*. Dicho diario fue muy pronto prohibido y editado en Bru-

68 CANADAY, John. *Metropolitan Seminar in Art; Portfolios 1-7 Apreciación Estética Pintura*. SEP. 1986 ( Traducc. Alfonso Rubio, Giancarlo Von Nacher, Jesús Montejano P.101



selas. En 1873, el periodista fue condenado al presidio, debido a su protagonismo durante la Comuna. Su espectacular y extraordinaria evasión por mar, en 1874, inspira a Manet seis años después del acontecimiento, esta extraña composición. El artista, para emprender este tema, esperó el triunfo de los Republicanos al Senado y en la Cámara, en enero de 1879; lo mismo que el voto de una ley de amnistía para los comuneros, en julio de 1880 que autorizaba el regreso a Francia del evadido. Destinó su cuadro al Salón de 1881.

En conmemoración de un acontecimiento todavía presente en todas las memorias, Manet revoluciona el género de la pintura de historia, tradicionalmente limitado a representaciones de la antigüedad y de la mitología. El héroe, a penas reconocible, con su cabello rubio “como la llama del ponche”, se encuentra aquí detrás de una minúscula barca, navegando en medio de las olas. A su lado se encuentran sus cómplices, Grousset y Jourde. La impresión de soledad y de peligro se vuelve palpable por la talla del esqui-fe. Un mar eléctrico y fosforescente, tratado mediante salpicaduras, invade todo el lienzo. “Sube [el mar] hasta arriba del marco” donde aparece el buque que recogerá a los fugitivos.<sup>69</sup>

Para representar un acontecimiento, al que



no asistió y a seis años atrás, Manet eligió la imprecisión, bosquejando un espléndido fragmento de infinito marino, para evocar el peligro y el drama. Este paradójico lienzo traduce

**Edouard Manet.**

*La evasión de Rochefort* 1881

Óleo sobre lienzo.

73 cm. x 80 cm.

Museo de Orsay, Paris.

Foto: © RMN – Grand Palais (Musée d'Orsay) Herve Lewadoski

<sup>69</sup> MUSEE D'ORSAY. *L'Evasion de Rochefort* [La Evasión de Rochefort]

[http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire\\_id/levasion-de-rochefort-315.html?no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/levasion-de-rochefort-315.html?no_cache=1)

[Consultado el 21/11/2017]



también sus desilusiones frente a Rochefort, que engañó sus esperanzas republicanas.

Hacia 1881 Edouard Manet tuvo que restringir sus actividades debido a que padecía ataxia (dificultad de coordinación de los movimientos, característica de ciertas enfermedades neurológicas) No obstante, aún a finales de 1881 realizaría otra de sus grandes obras: El Bar del Folies-Bergère. En 1883 habiéndose agravado su estado de salud se le tuvo que amputar el pie izquierdo, a consecuencia de ello murió el 30 de abril del mismo año.



**Claude Monet.**  
*Barco-Taller.* 1874  
Óleo sobre tela.  
50 cm. x 64 cm.  
Kröller-Muller Museum, Otterlo.

Al grito de ¡*Larguémonos de aquí, que hiede!* Claude Monet abandonó y convenció a sus amigos: Renoir, Sisley y Bazille, de abandonar el taller de Gleyre, para instalarse en 1872 a las afueras de París, en Argenteuil y después en Vétheuil en 1878.<sup>70</sup>

La personalidad y obra de Claude Monet está ligada íntimamente con el surgimiento, desarrollo y conclusiones del impresionismo, movimiento que cierra triunfalmente las búsquedas del naturalismo del siglo XIX e inaugura las múltiples e incesantes vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

Monet revoluciona la pintura de su época, entre otras cosas, por su método para aplicar el color: al hacerlo de manera rápida y directa, excluye totalmente las veladuras, utilizadas

por sus antecesores, y el modelado a través del esfumado. Su búsqueda de la luz y su intuición lo conducen por sendas nuevas, que, aunadas a la implementación de los tubos de óleo, le permiten, a él y sus contemporáneos la posibilidad de confrontar el paisaje fuera del estudio, y pintarlo de manera directa. Esta cuestión lleva implícita problemas y soluciones, es decir, si la luz cambiante de la naturaleza no permitía una realización técnica minuciosa y depurada, había que darle rapidez y brillo a la pincelada, aún a pesar de lo aparentemente inacabado de las piezas.

En un principio, el público acostumbrado a la otra pintura, no alcanzó a ver en ellos sino bocetos informes y arbitrariedades cromáticas.

Al cabo de más de un siglo nos resulta difícil comprender por qué estos cuadros provocaron tantas tormentas de indignación y de burla. Advertimos sin dificultad que el aparente abocetamiento no tenía nada que ver con el descuido, sino que era fruto de una gran pericia artística... Pero debe saberse cómo contemplar tales cuadros. Las gentes que visitaron la primera exposición impresionista evidentemente hundieron sus narices en los cuadros y no vieron más que una mezcolanza de pinceladas fortuitas, siendo este el motivo de que creyeran que aquellos pintores debían estar locos.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> COGNAT, Raymond. *El impresionismo. Rodin.* Historia del arte. Tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979 P. 13  
<sup>71</sup> GOMBRICH, E.H. La Historia del Arte. Phaidon Press Limited 1997. P. 522.

La capacidad de observación de Claude Monet, su ojo sensible y preciso, logra captar las vibraciones de la luz sobre el agua, en su gran producción podríamos clasificar como un segmento aparte sus temas fluviales, (más que marinos), que aborda a lo largo de su trayectoria para explorar los múltiples efectos de la luz y su particular representación sobre el lienzo.

Hacia las dos últimas décadas del siglo XIX la situación económica de Monet mejoro notablemente, aún con que se encontró con que debía mantener a la familia de uno de sus antiguos benefactores, la familia Hoschedé, caídos en desgracia. Las muestras de las galerías Durand Ruel y Petit logran tanto el éxito comercial como de crítica, por lo que en 1890 puede comprarse una casa en Giverny y casarse nuevamente dos años después.

En 1895 reside por un tiempo en Londres y visita Madrid en 1904 para ver los Velázquez, visita también Venecia en 1908 y 1909. Ya en las últimas décadas de su vida Monet es considerado el mejor artista francés vivo, recibe los honores de artistas, políticos y escritores de su tiempo. Sin embargo, su principal preocupación es su jardín acuático, y el ansia de tener que superar los resultados alcanzados en la representación de las cosas. Muere el 5 de diciembre de 1926 en su casa de Giverny.

En el Verano de 1869 Renoir y Monet convinieron en pintar el mismo tema “La grenouilliere” en Bougival. En estas piezas aplica-

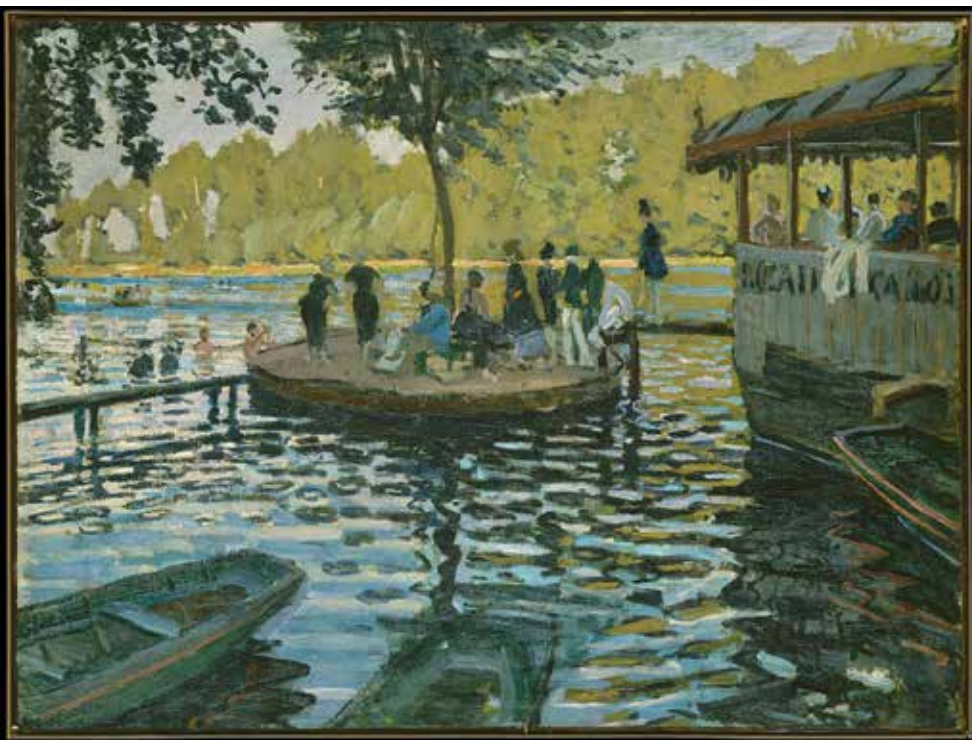


**Claude Monet.**  
*Regatas en Argenteuil.* 1872  
Óleo sobre tela.  
48 cm. x 75 cm.  
Musée d'Orsay.



**Claude Monet.**  
*Nenufares (Water Lilies)* 1916  
Óleo sobre tela.  
200 cm. x 200cm.  
National Museum of Western Art.





**Claude Monet.**  
*La Grenouillère.* 1869  
 Óleo sobre tela.  
 74.6 cm. x 99.7 cm.  
 Metropolitan Museum of Art.  
 (Izquierda)

**Pierre Auguste Renoir.**  
*La Grenouillère.* 1869  
 Óleo sobre tela.  
 81.00 cm. x 66.5 cm.  
 Museo Nacional de Estocolmo.  
 (Derecha)

ron la técnica que después recibiría el nombre de impresionista.

Los cuadros de ambos pintores se conservan: el de Monet en el Jeu de Paume y el de Renoir en el Museo de Estocolmo. En el trabajo de Monet, el empleo del contraste resalta la escena ante un fondo de árboles medianamente matizados. En tanto, este mismo motivo para Renoir tiene una solución totalmente armónica con una matización suave y aterciopelada. Sin embargo, en ambos casos la eliminación de los volúmenes corporales, así como la luminosidad lograda, evidencian un nuevo método de trasponer en la pintura los sentimientos despertados por el paisaje.

Pierre Auguste Renoir procedía de una familia numerosa y modesta, en la que él era el penúltimo de cinco hijos. Se dice que desde muy joven tenía buena disposición para la música y el dibujo, por lo que uno de sus primeros empleos fue decorar piezas de porcelana, pintándoles ramilletes de flores.

Cuando contaba con diecisiete años, los métodos de decoración de la porcelana cambiaron por métodos mecánicos, por lo que el joven Renoir se quedó sin empleo y tuvo que ocuparse en la decoración de abanicos y posteriormente en la de “Stores”, lienzos que se utilizaban para cubrir las ventanas de peque-



ñas iglesias. Esta actividad le permitió ahorrar cierta cantidad y con ello poder asistir entre 1862 y 1864 a la Ecole des Beaux Arts, en el estudio del pintor Gleyre.

Aunque la mayoría de la obra de Renoir se abocó a la representación de escenas de grupos al aire libre, retratos y desnudos femeninos, no dejó de pintar algunas piezas que encajan dentro del tema de la marina.

Atardecer en el mar podría ser considerada como una obra atípica del pintor, se desconoce con exactitud su fecha de realización, pero se especula que fue pintada entre 1879 y 1881.

En una carta de julio de 1881, Renoir escribe que en ese período estaba trabajando en la costa normanda, donde en “diez minutos” había fijado en el lienzo el efecto de un atardecer: una afirmación que podría aludir al cuadro.<sup>72</sup>

El impacto atmosférico representado en la tela está dado por la acentuación de los reflejos de la luz en la superficie de las olas. El interés del artista no radica, sin embargo, en plasmar el movimiento y las características peculiares del agua, aunque las pinceladas diagonales transmiten el sentido de su desplazamiento. Renoir parece más atraído por lo que sucede en la superficie del mar, representada con escasas capas superpuestas de materia pictórica que crean un efecto líquido. Como contraste



el cielo está formado por amplias franjas de color, extendido rápidamente.

A pesar de las diferencias entre las pinceladas el artista logra obtener una coherencia global gracias a la gama cromática: los azules y los anaranjados del cielo, aplicados con toques más pequeños en el mar, contribuyen a la variedad y al mismo tiempo a la unidad del conjunto. La embarcación, aunque minúscula y figurada con dos manchas de azul oscuro aparentemente casuales, es el elemento central de la composición, alrededor del cual gira el esquema cromático de la tela.

**Pierre Auguste Renoir.**

*Atardecer.* 1879-81

Óleo sobre tela

61 cm. x 45.7 cm.

Colección Clark.

<sup>72</sup> TAMARAL, Tamara. Atardecer, Pierre Auguste Renoir. <https://pinturasvang.blogspot.mx/2014/10/atardecer-pierre-auguste-renoir.html> [consultado el 29/01/2018]



**Alfred Sisley.**  
*Vista del Canal de San Martín.* 1870  
Óleo sobre tela  
65 cm. x 50 cm.  
Musée d'Orsay.

Considerado como uno de los artistas más fieles y persistentes a los principios impresionistas Alfred Sisley ingresó, al igual que sus amigos Renoir y Monet, al estudio parisiense de Charles Gleyre. Sus primeras obras acusan la influencia de Camille Corot y su predilección por el paisaje. La quiebra económica de su familia, consecuencia de la guerra franco-prusiana de 1870, terminó por decidir a Sisley a dedicarse profesionalmente a la pintura.

Eminentemente paisajista, se distinguió de sus colegas por la decisiva intervención en sus cuadros de los elementos más imponderables: el agua, la nieve, el cielo, la niebla, por lo que

ha sido considerado, junto a Monet, como uno de los impresionistas más puros. Entre 1872 y 1880 realizó lo mejor de su producción: paisajes de gran espontaneidad de los alrededores de París, de Marly, Louveciennes, Bougival, Sèvres, Saint-Cloud o Meudon. Paisajes soleados que contrastan con sus célebres inundaciones de Marly, en las que no pierde igualmente su connotación intimista y poética. A diferencia de Renoir, la esencia de su inspiración es el paisaje y las figuras humanas en sus pinturas son solamente siluetas; son raros los retratos de sus parientes cercanos (mujer y niños) y las naturalezas muertas.

Según Gustave Geffroy, uno de sus primeros historiadores, Sisley tenía un amor instintivo por el paisaje. Para él no había nada feo en la naturaleza cuando se trataba de la relación entre el cielo y la tierra. Sisley escribió: “Todas las cosas respiran y florecen en una rica y fértil atmósfera que distribuye y equilibra la luz, establece la armonía”.<sup>73</sup>

En los últimos años de su carrera su estancia en Penarth en Gales desde julio de 1897 le dio a Sisley la oportunidad de representar una naturaleza grandiosa en varias marinas, estudiando especialmente los efectos de la luz sobre la arena y el agua. Pinta los acantilados de Langland, las enormes rocas contra las que se aplastan las espumosas olas verdes.

Alfred Sisley a pesar de utilizar la técnica im-

<sup>73</sup> **BIOGRAFÍAS Y VIDAS.** *Alfred Sisley.* [biografiasyvidas.com/biografia/s/sisley.htm](http://biografiasyvidas.com/biografia/s/sisley.htm) [Consultado el 30/01/2018]





**Alfred Sisley.**  
*Rocas de Langland* 1897  
Óleo sobre tela.  
81.5 cm. x 65.5 cm.  
Museum of Fine Arts Berne.

presionista, nunca se alejó de la línea marcada por Corot y Daubigny. Al final de su vida no corrió con la misma suerte que sonrió a sus contemporáneos. Murió en 1899.

Uno de los más inquietos artistas del movimiento impresionista; Camille Pissarro se crió en el seno de una familia israelita francesa, aunque de origen portugués nació en las

Pequeñas Antillas danesas en la isla de Santo Tomas. Estudió en el Bacca Laureat en Francia y regresó a su isla en 1874. En 1852 escapó junto con un compañero pintor danés a Venezuela y a su regreso al hogar, su padre se resignó a que Camille se dedicara al arte y lo envió a París. Ahí conoció a Corot que le aconsejó en lo concerniente a la pintura de paisaje, género por el que siempre había tenido





**Camille Pissarro.**  
*Las orillas del Oise, cerca de Pontoise.* 1876  
Óleo sobre tela.  
55.5 cm x 38 cm.  
Ackland Art Museum.

inclinación. Asistió por unos cuantos meses a la Escuela de Bellas Artes y posteriormente a la Academia Suiza, donde conoció a Monet quien lo presentó con sus compañeros.

En 1866 Pissarro se estableció con su familia en Pontoise, donde trabajó intensamente sus estudios al aire libre. Al mismo tiempo, Monet estaba desarrollando, desde años atrás, sus análisis de los reflejos lumínicos sobre el agua. Durante este periodo, debido a sus intereses pictóricos comunes, los vínculos amistosos entre Pissarro y el grupo formado por Renoir, Sisley y Basille que encabezaba Monet se es-

trecharon notablemente. Para Pissarro:

El uso de la pintura en “Plein air” no significó un elemento nuevo y revolucionario por sí mismo sino que lo importante fue el método de trabajo que éste conllevaba, ofreciendo la posibilidad de una relación más estrecha con la realidad mediante una directa trasmutación en la obra de la “impresión” sensorial del artista frente a la naturaleza y el de la propia “emoción” sin el velo interpuesto por el intelecto o por el hábito académico.<sup>74</sup>

Debido a su particular carácter la asociación de la obra de Pissarro con los principios impresionistas, resulta delicada y compleja. Si bien participó sin reservas de todos los infortunios del movimiento y mostró la mejor disposición para conservar la unidad del grupo, su pintura aún aceptado las premisas impresionistas, nunca dejó de considerar esencial una elaboración lenta y meditada de su obra:

Debes convencerte de que unos pocos estudios no son suficientes. Es necesario hacer muchos para acostumbrarse a captar rápidamente del conjunto y para saber representarlo, pero es preciso perfeccionarse haciendo seriamente trabajos más grandes y con contornos bien definidos- Le aconsejaba a su hijo Lucien- ...Mucho, mucho dibujo.<sup>75</sup>

74 MALVANO, Laura. *Camille Pissarro. El Salón de los impresionistas* en Los grandes maestros de la pintura universal. Promociones Editoriales Mexicanas (PROMEXA) 1980. P.13

75 MALVANO, Laura. *El Salón...* Opus cit. P.14



**Camille Pissarro.**  
*Ruán La isla Lacroix.* 1888  
Óleo sobre tela.  
55 cm x 44 cm.  
Filadelfia, Johnson Collection.

Después de 1855 Pissarro se orientó hacia una imagen rígidamente objetiva de la realidad según las normas del Puntillismo, conectando arte y ciencia a partir de las teorías ópticas de Chevreul y Rood sobre la descomposición de la luz. Para Pissarro el puntillismo daba la posibilidad de lograr una gran pureza de dibujo de la que evidentemente carecían los impresionistas. Sin embargo, hacia 1890 renunció a sus ideales puntillistas que había abrazado

con fe y optimismo, *no sin pena y duro trabajo para reencontrar lo perdido y para no perder lo que pude aprender.*<sup>76</sup>

En sus últimos años trabajó sin pausa. La enfermedad le impidió trabajar al aire libre, pero a pesar de ello, realizó, mirando a través de las ventanas una serie de vistas parisienses que atestiguaban una reencontrada felicidad y un notable optimismo.

76 MALVANO, Laura. Ibidem. P.14

## 2.2.1 Las marinas en el Postimpresionismo.

Después de 1880 el movimiento impresionista comenzaría una serie de crisis o desacuerdos entre sus integrantes, que precipitarían después su dispersión. La primera deserción, si es que puede llamársele así, fue la de Cezanne, quien nunca se identificó por completo con el movimiento. Por aquellos años también se da finalmente el reconocimiento definitivo de Renoir y Monet y conviene señalar que el mismo Renoir dudaba ya de su adhesión a la técnica impresionista, aunque, por otra parte, pintores que iniciaban su producción como Gauguin, se declaraban impresionistas, sin contar con muchos seguidores.

De entre los pintores jóvenes había quienes conocían y apreciaban la obra de los impresionistas desde hacía tiempo y otros tantos que recién los descubrían, tal era el caso de Seurat. La selección de una sus piezas para la exhibición impresionista de 1886, provocó la discordia entre las filas impresionistas: Monet, Renoir y Sisley protestaron, negándose a exponer en esta muestra y Degas exigió que la palabra "Impresionismo" fuera borrada de los carteles publicitarios.

La generación parisina a la que Seurat pertenecía estaba inclinada al análisis, así como ansiosa de afirmación por medio de actitudes radicales. Estos jóvenes eran totalmente des-

conocidos para los impresionistas, salvo para Pissarro que conocía a algunos de ellos. Es entendible, por tanto, el recelo del grupo impresionista hacia Seurat.

Georges Pierre Seurat (1859-1891) nació en una familia parisiense burguesa. A su paso por la Escuela de Bellas Artes recibió una enseñanza basada en los principios de acatamiento y respeto de la tradición continuada por los discípulos de Ingres, pero su verdadero interés y admiración estaba puesto en el análisis de la obra de Delacroix, que visitaba frecuentemente en el museo. Empeinado en investigar los problemas del cromatismo, leyó cuanto estuvo a su alcance relacionado con el tema y comprendió de este modo, la gran importancia de las teorías de Chevreul y su ley del "Contraste simultáneo de los colores". En lo que respecta a la composición, halló datos esenciales para sus propósitos en la *Grammaire des arts du Dessin* de Charles Blanc, y conjugando arte y ciencia fue formulando su teoría estética propia. Basada en la armonía cromática, empleando exclusivamente los tonos complementarios, y el valor de ciertas líneas constructivas (ascendentes, descendentes y horizontales) Desde el año de 1882 conjugó su trabajo teórico con la práctica de su obra plástica.

En 1883 Seurat ejecutó su gran composición



Une baignade a Asnieres, ( hoy en la National Gallery de Londres).

Esta pintura a modo de fresco mural, representa el trozo de una orilla del Sena, con bañistas o espectadores en una mañana apacible. Fue pintada en menudas pinceladas, siguiendo, empero, la técnica impresionista, mas extrayendo de ella una matización cromática completamente inédita.<sup>77</sup>

Un baño en Asnieres, fue precedida de un gran número de pequeños estudios al óleo, realizados al aire libre, en tanto que la obra definitiva iba terminándola en el estudio.

Esta pieza reviste importancia en distintos niveles; a pesar de haber sido rechazada en el Salón Oficial, se exhibió en el Salon des Independants llamando la atención de otros jóvenes creadores: Dubois Pillet, Cross y Signac. Hasta ese momento Aman-Jean era el único amigo de Seurat, pero a partir de entonces se hizo amigo de Signac, quien a su vez lo presentó con Pissarro, que, como ya señalamos anteriormente, incursionó temporalmente en el puntillismo o divisionismo, aún a pesar de ser de mayor edad que Seurat.

Baño en Asnières es una de las obras puntillistas más laureadas por la historiografía. Por la simplicidad de sus poses y por sus contornos lisos, los bañistas recuerdan es-

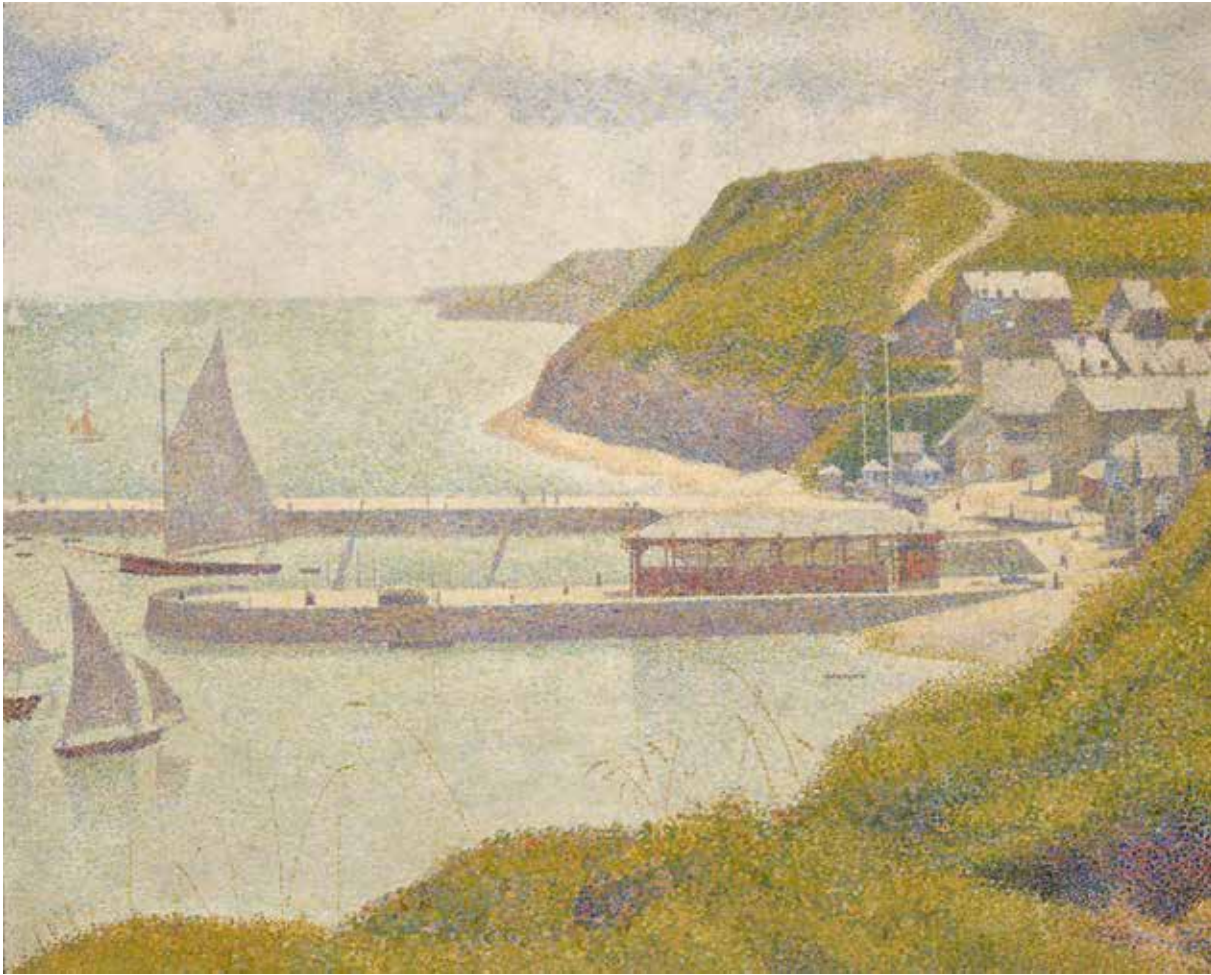


culturas clásicas. La influencia impresionista es, no obstante, evidente en la elección del color y la división de la pincelada. La escena de ocio a orillas del agua, que inspiró a tantos impresionistas, se trata aquí de un modo absolutamente personal. El marco es la orilla del Sena, con las fábricas de Clichy a la vista; jóvenes de clase media se relajan sin cambiar una palabra. Estamos lejos de la exuberancia calurosa de Renoir o de la fugaz ligereza de Monet. Seurat, actúa como un testigo de su tiempo.<sup>78</sup>

**Georges Pierre Seurat.**  
*Un baño en Asnieres*  
(*Une baignade a Asnieres*) 1884.  
Óleo sobre tela.  
300 cm. X 200 cm.  
National Gallery of London.

<sup>77</sup> COGNIAT, Raymond. Postimpresionismo, Seurat y Cezane. En Historia del Arte Salvat, Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979. P. 42

<sup>78</sup> LA CAMARA DEL ARTE. <http://www.lacamaradelarte.com/2016/05/bano-en-asnieres.html><http://www.lacamaradelarte.com/2016/05/bano-en-asnieres.html> [Consultado el 5/02/2018]



**Georges Pierre Seurat.**  
*Port en Bessin, antepuerto, marea alta.* 1888  
Óleo sobre tela.  
67 cm. X 82 cm.  
Museo de Orsay, Paris.

Aunque Seurat abarcó en su corta carrera temas diversos dedicó varios de sus estudios in situ a temas fluviales y marinos, tenía por costumbre ir cada verano al litoral con el fin de pintar paisajes. Pretendía “lavarse la mirada de los días de taller y plasmar más exactamente la claridad viva”, como lo cuenta el poeta Emile Verhaeren.

Esta vista del antepuerto de Port-en-Bessin, pueblo de pescadores situado en la costa normanda, sorprende en efecto por la sutileza de la luz y sus destellos. La composición de conjunto, a su vez geométrica y asimétrica, se basa en la alternancia de las diagonales del acantilado y de las horizontales, formadas por los rompeolas y la misma línea del mar, ritmada por las verticales de los mástiles. Las sinuosas líneas del camino que va desde Port-en-Bessin hacia la orilla del acantilado acuden, como en él es habitual, para suavizar el rigor de la construcción. En el primer plano, las malas hierbas introducen una nota de desorden en este paisaje estático. Este puerto, desprovisto de toda presencia humana, desprende una impresión de abandono y de melancolía.<sup>79</sup>

La muerte prematura de Seurat a los treinta y un años no le permitió realizar un mayor número de obras sin embargo, su mayor aportación, la revolución puntillista se había logrado ya.

El más importante de entre sus seguidores Paul Signac, continuador y difusor de las propuestas de Seurat, publicó en 1899 un libro de gran interés: *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo* y sucedió de manera natural a Seurat como líder de esta tendencia. A esta corriente se sumaron también Dubois-Pillet, H.E. Cross, Maximilien Luce, como partici-

<sup>79</sup> MUSEO DE ORSAY. [http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire\\_id/port-en-bessin-antepuerto-mareaalta9308.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=83ba81ad24](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/port-en-bessin-antepuerto-mareaalta9308.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=83ba81ad24)



pantes constantes del puntillismo o divisionismo, como también se le nombró, y otros tantos como Pissarro, Van Gogh, Gauguin, D. de Montfried y Dario Regoyos que sólo probaron en ciertas etapas de su producción con la técnica Puntillista.

Signac fue un gran viajero y navegante, visitó y pintó todos los puertos franceses, así como muchos otros en diversas partes del mundo. Tras la muerte de Seurat, Paul Signac se trasladó a Saint-Tropez, donde vivió hasta el año 1911. Su afición a viajar lo llevó desde La Rochelle a Marsella y desde Venecia a Constantinopla, viajes en los que pintaría principalmente temas marinos y que explicarían la gran cantidad de acuarelas presentes en su obra, además de su estilo tan particular, ágil y exacto. Su técnica dejó de ceñirse tan estrictamente a las reglas puntillistas, y evolucionó hacia un ensanchamiento de sus pinceladas.

Procedente de una familia acomodada, Paul Signac pudo dedicarse casi enteramente a la pintura. Se formó en la *École des Arts-Décoratifs de París* (1882) y en un taller libre. En 1884 colaboró activamente en la creación de la *Société des Artistes Indépendants* (de la que en 1903 ejercería la vicepresidencia y en 1909 la presidencia) y en la fundación del *Salon des Indépendants*. Dos años más tarde participó en la IX Exposición Impresionista junto a Degas, Forain, Pissarro, Gauguin y Seurat.

Son sus obras de estilo más libre, menos riguroso, las que revisten mayor interés y las que cautivaron de forma singular a Matisse. Dos cuadros, *El palacio de los Papas* y *La entrada al puerto de La Rochelle*, evidenciaron su creciente interés por la luz y los colores.<sup>80</sup>

**Paul Signac.**

*Cassis, Cap Lombard, Opus 196.* 1889.

Óleo sobre tela.

73.5 cm. X 92.1 cm.

Museo de Arte de Toledo



80 BIOGRAFIAS Y VIDAS. *Paul Signac*. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/signac.htm> [Consultado el 7/02/2018]



En el periodo considerado Postimpresionista existen tres personalidades que en su tiempo fueron poco apreciadas, pero que finalmente revolucionaron la manera de hacer pintura en el siglo XX, y que también abordaron ocasionalmente el tema marino son: Paul Cézanne, Vincet Van Gogh y Paul Gauguin. Refiriéndose a la capacidad de la crítica para interpretar cabalmente el valor de las aportaciones de estos creadores en su momento, E. H. Gombrich señala lo siguiente:

Imagínese a un crítico bien intencionado e imparcial intentando poner la historia del arte “al día” en 1890. Con toda la buena fe del mundo, no hubiera podido saber que las tres figuras que estaban haciendo historia en aquel momento eran Van Gogh, Cezane y Gauguin; el primero un loco holandés de mediana edad trabajando en el lejano sur de Francia; el segundo, un caballero retirado y acomodado que hacía años que no enviaba cuadros a exposición alguna; y el tercero, un corredor de bolsa que se había convertido en pintor ya mayor y que pronto partió a los mares del sur. La cuestión no es tanto si nuestro crítico habría sido capaz de apreciar las obras de estos hombres, sino si hubiera llegado a saber de su existencia.<sup>81</sup>

Paul Cézanne (1839-1906) Nació en Aix-en-Provence en el seno de una familia provinciana burguesa que le proveyó de una sólida

educación humanística, con rudimentos de latín y griego; durante su bachillerato recibió clases de Emile Zola, quien hasta 1886 fue su íntimo amigo. Estudió derecho, para después abandonarlo por la pintura. En su primera estancia en París sólo conoció el fracaso, no obstante, en 1866 Manet elogió el impulso que el joven pintor denotaba en sus cuadros de naturalezas muertas. La amistad de Pissarro en aquellos años difíciles fue decisiva. Le enseñó a pintar con las técnicas impresionistas y esto lo dotó de una estética a la que trato de amoldarse. Sin embargo, el Impresionismo fue para él, más que un ejercicio, una práctica. Dado su temperamento, le parecía una corriente que se fundamentaba demasiado en las sensaciones. La búsqueda de Cézanne se dirigía hacia otro camino. Durante la guerra Franco-Prusiana (1870-1871) se refugió en L'Estaque un pintoresco puerto situado entre montañas cerca del mar y de la ciudad de Marsella, regresó ahí en el verano de 1876, y en la década siguiente pintó una veintena de temas marinos al óleo y la acuarela. En esa estancia le escribía a su amigo Pissarro: *Es como un naipe. Techos rojos sobre el mar azul ... El sol es tan terrorífico aquí que me parece como si los objetos estuvieran recortados no solo en blanco y negro, sino en azul, rojo, marrón y violeta.*

El descubrimiento de las sombras coloreadas de los impresionistas, plateaban un nuevo problema: ¿cómo podían mantenerse esas

---

81 GOMBRICH, E. H. *La historia ...* Opus cit. P.600

conquistas sin que condujeran a una pérdida de claridad y orden?

Para decirlo en un lenguaje más sencillo: Los cuadros impresionistas tendían a ser brillantes, pero confusos. Cézanne aborrecía la confusión. Sin embargo, no quiso volver a los convencionalismos académicos de dibujo y sombreado para crear la sensación de solidez más de lo que deseó volver a los paisajes compuestos para lograr resultados armónicos.

Cómo el mismo lo dijo quería “convertir al impresionismo en algo más sólido y duradero, como el arte de los museos.”

Cézanne no se propuso crear una ilusión. Lo que quiso fue más bien transmitir el sentido de solidez y de volumen, y advirtió que podía hacerlo sin un dibujo convencional. Apenas se daría cuenta de que este ejemplo de indiferencia respecto al “dibujo correcto” será el punto de partida de un derribamiento en el arte.<sup>81</sup>

En el verano de 1888 cuando Cézanne se había marchado a Aix-en-Provence a continuar con sus investigaciones y Seurat comenzaba a llamar la atención de los parisinos, un apasionado joven holandés, abandonaba París en busca de los colores del mediodía y la intensa luz de la campiña francesa, su nombre era Vincent van Gogh. Nacido en 1853, hijo de un Vicario, fue un hombre religioso, que en su temprana juventud había sido predicador en

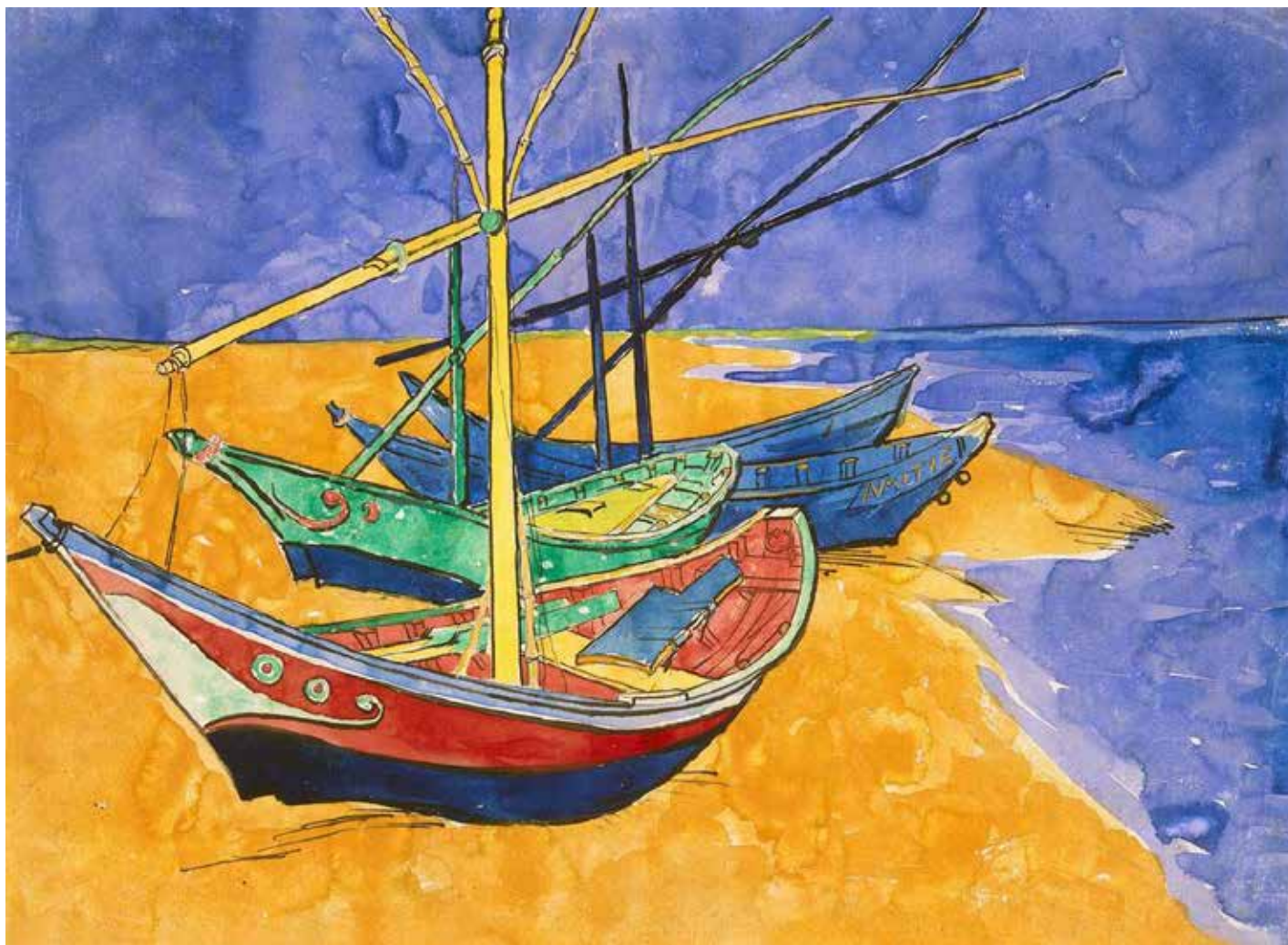


Inglaterra y entre los mineros belgas. Admiraba la obra de Millet y su mensaje social, que le indujo a tomar la decisión de volverse pintor. Su hermano Theo que era empleado en una tienda de arte, fue quien lo puso en contacto con los pintores impresionistas.

Theo es un personaje trascendental en el desarrollo de la obra de Vincent, pues aun a pesar

**Paul Cézanne.**  
*Golfo de Marsella desde L'Estaque.* 1882.  
Óleo sobre tela.  
80.8 cm. x 99.8 cm.  
Chicago Art Institute.

81 GOMBRICH, E. H. *La historia ...* Ibidem. P.544

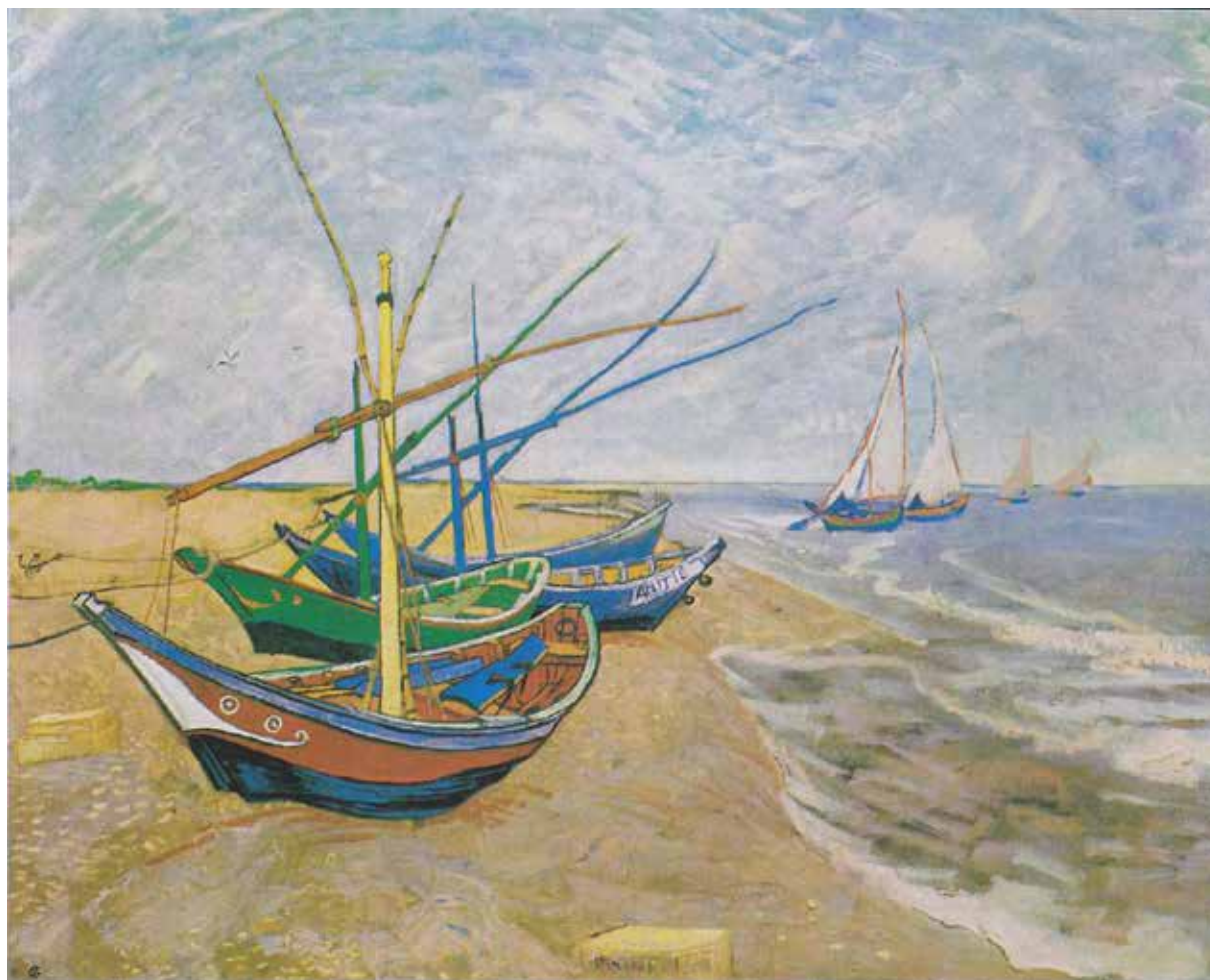


**Vincent van Gogh.**  
*Botes de pesca en Saint Maries.* 1888.  
Acuarela sobre papel.  
40.4 cm. X 55.5 cm.  
Museo Hermitage.

de ser un hombre pobre, siempre apoyó monetariamente a su hermano, a quien le pagó, incluso, los gastos de viaje y estancia en Arles, en el sur de Francia. Van Gogh confiaba en que, si trabajaba sin distracciones por algún tiempo, podría llegar a vender sus cuadros y así compensar el apoyo de su generoso hermano. Cosa que, hoy sabemos, jamás sucedió.

En junio de 1888, Van Gogh viajó desde Arles hasta un pequeño pueblo de pescadores: Saintes-Maries-de-la-Mer, en la costa del Mediterráneo, que en ese entonces, contaba con menos de cien habitantes. Con este viaje, Van Gogh buscaba recuperarse de sus problemas de salud y hacer algunas pinturas y dibujos junto al mar.





En sólo unos días hizo dos pinturas del mar, una del pueblo y nueve dibujos. Una de estas pinturas es Barcos de pesca en la playa en Saintes-Maries-de-la-Mer, que describió a su hermano, Theo :

*Hice el dibujo de los barcos cuando salí muy temprano en la mañana, y ahora estoy trabajando en una pintura basada en él, un lienzo con más mar y cielo a la derecha. Fue antes de que los bo-*

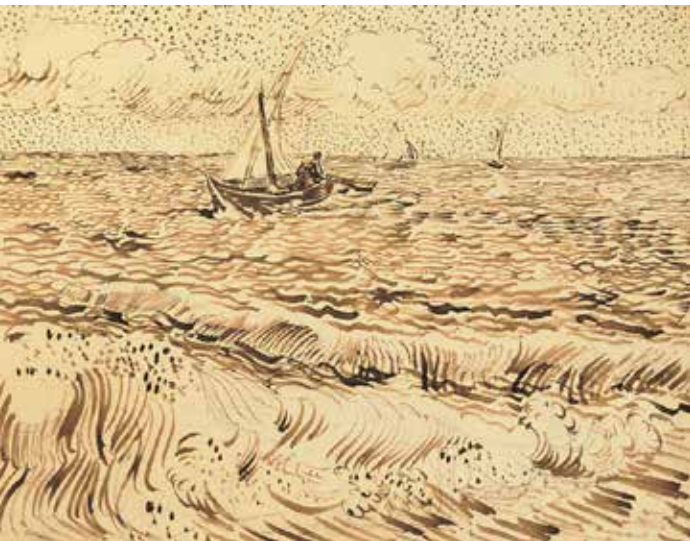
*tes zarparan; los había visto todas las mañanas, pero como se van muy temprano no tuve tiempo para pintarlos. Parte del trabajo de esta pintura se concluyó en el estudio.*

En otro de sus paisajes marinos: El mar en Les Saintes-Maries-de-la-Mer. Vincent van Gogh, trató de capturar el efecto de la luz sobre el mar. Escribió: *El Mar Mediterráneo es de un color de caballa, en otras palabras, cam-*



**Vicent van Gogh.**  
*Botes de pesca en Saint Maries.* 1888.  
Óleo sobre tela.  
51 cm. X 64 cm.  
Museo van Gogh, Ámsterdam.

**Vicent van Gogh.**  
*Botes de pesca en Saint Maries.* 1888.  
Tinta sobre papel.  
39.5 cm. X 53.5 cm.  
Museo van Gogh, Ámsterdam.



**Vicent van Gogh.**  
*Botes de pesca en Saint Maries.* 1888.  
 Tinta sobre papel.  
 50 cm. X 59 cm.  
 Museo van Gogh, Ámsterdam.

**Vicent van Gogh.**  
*Botes de pesca en Saint Maries.* 1888.  
 Óleo sobre tela.  
 51 cm. X 64 cm.  
 Museo van Gogh, Ámsterdam



*biante: no siempre se sabe si es verde o púrpura, no siempre se sabe si es azul, ya que en el momento siguiente el brillo, siempre cambiante, asumió un tinte rosa o gris.*

El paisaje incluye barcos de pesca que regresan al pueblo y para enfatizar el contraste con el color verde en la pintura, Van Gogh firma

su nombre en grandes letras rojas brillantes.

De los paisajes anteriores se conservan los dibujos preparatorios en donde el trabajo de la línea expresa las sensaciones del movimiento de las aguas, y se percibe la influencia puntillista, así como el gusto de van Gogh por la estampa japonesa.



## 3. EL PAISAJE MARINO COMO MEDIO CRÍTICO.

### 3.1 Antecedentes de la Disertación marina.

En el año 2008 comenzaba a dejar atrás la etapa que comprendía los trabajos de lo que llamé después La figuración y la circunstancia. Esta etapa se caracterizaba por tener un sentido crítico y social en donde la figura humana era el eje sobre el que se representaban los hechos político-económicos que, a mi juicio, merecían ser recordados por su trascendencia. Por esa época trabajaba en un despacho de diseño, y ahí conocí a una joven recién egresada de la carrera de diseño gráfico, que comenzaba a foguearse en el oficio artes gráficas, su padre y madre de origen oaxaqueño dirigían con éxito económico una fábrica de anaqueles industriales, por lo que se podría considerar que mi amiga y compañera de trabajo era una señorita de buena familia. Su madre, quien tenía una concepción del arte muy distinta, de la mía en ese momento, me encargó le hiciera algunos bocetos para una marina que requería como decoración en el recibidor de su casa.

Sin mucho entusiasmo, sobre todo porque nunca había abordado el paisaje y mucho menos el marino, hice los bocetos en tres tablitas, tratando de darle un giro de originalidad al encargo. La primera de estas tablillas o bocetos era las más convencional; la panorámica

de una playa al atardecer con tonos que iban del amarillo, naranja hasta las sombras sepias de las palmeras que se hundían en la oscuridad: bastante triste y sombrío. Para el segundo intenté unas olas que rompían sobre la superficie de las rocas, que en mi afán de “originalidad” sustituí por unos cerebros pétreos, éste en tonos azules acuosos, que se fundían en el horizonte con los azules del cielo.

Para el tercer intento, me basé en una fotografía turística de las playas del caribe, donde las olas arriban suavemente a la playa de arenas blancas y en el horizonte nubes de un día soleado y calmo.

Y hasta aquí la cuestión hubiera ido muy bien, a no ser porque, insistiendo en mi “aportación” agregue sobre la playa una pecera esférica conteniendo a un pez dorado, uno de estos, que en México llamamos japoneses, flotando muy quietecito dentro de su esfera de agua dulce. Debo agregar aquí que mi insistencia en conjuntar imágenes disímbolas o estrambóticas viene de más atrás, pero por ahora basté decir, por un lado; que al terminar este tercer boceto tuve la sensación de haber encontrado algo; que la contradicción estaba presente en esta



imagen de apariencia complaciente. Por otra parte, debo agregar que, por supuesto, el encargo no llegó a feliz término, pues a pesar de las buenas intenciones de mi amiga, mis cualidades decorativas no fueron requeridas.

La tablilla quedó pues arrumbada en un rincón del cuarto de azotea donde trabajo. Al paso de unos meses iniciaba un cuadro donde me interesaba que la carga matérica fuera abundante.



**Marcelo Calvillo.**  
*Boceto de marina.* 2008  
Óleo sobre madera.  
27.5 cm. X 14 cm.

Y como ya dije estaba en la etapa de *La figuración y la circunstancia*, en esta predominaban los tonos terrosos ocres, grises y el negro. El sexenio del presidente Felipe Calderón que había iniciado en el 2006 daba continuidad, no sin resistencias, al proyecto neoliberal en general y a los negocios panistas en particular y a mí me resultaba indignante el ver como se iniciaba la sangrienta guerra contra el narcotráfico. Esto me hacía meditar en la forma de pensar de las personas, en la vulnerabilidad de la voluntad y la conciencia ciudadana; en las formas del pensamiento.

Buscaba en este punto alejarme de las representaciones sensacionalistas, por llamarles de algún modo; es decir, cráneos humanos y descabezados que comenzaban a llenar abundantemente las notas periodísticas, y no es que yo no haya hecho uno que otro, pero en este punto, me preguntaba si replicar en imágenes la violencia que ya había tomado carta de naturalización para ese entonces, no abonaba sobre lo mismo. De esta manera y sin tener muy claro todavía el porqué, comencé a buscar imágenes de escafandras, quizá como un sustituto de la cabeza misma, o como un casco de reminiscencias medievales, no lo sé cabalmente.

El hecho concreto es que al colocarla, funcionó sobre el fondo arenoso, y digo colocarla por que, literalmente así fue, ensayé antes de pintarla, con una impresión en blanco y negro perfectamente recortada por sus bordes, para pintarla después de haber decidido su posición. Y el cuadrado fallido del pez dorado con su paisaje, al que veía de reojo, sin ser totalmente consciente de ello, encontró su lugar. De ahí confrontar al “japonés” con la escafandra se dio de manera natural. Utilizo intencionalmente el término natural para referirme a la manera en que conformo el armazón o ensamblaje de mis pinturas; el azar juega en muchas ocasiones un papel importante, la libre asociación de palabras con imágenes, imágenes con imágenes, de un color con una palabra o hasta de un color con una acción u

objeto, que a pesar de ser dispares producen, por similitud o contraste, un nuevo significado. Para dar un ejemplo de lo que digo, antes de analizar *Las formas del pensamiento* como pieza puente hacia las disertaciones marinas quisiera mostrar una pieza que además de ejemplificar lo ya dicho, se sitúa en el mismo contexto.

Lo primero que salta a la vista es la división vertical del lienzo. A la izquierda del espectador un fondo negro deslavado y esgrafiado en donde se alcanza a distinguir una flecha que señala hacia abajo y unos garabatos que podrían representar huesos, a su vez dentro de este, un recuadro irregular enmarca la imagen de una hornilla de gas con su flama azul. En la otra mitad pintada en un azul pálido, plano, tres figuras esquemáticas, tomadas de un manual de primeros auxilios, cargan a un herido. La pintura parte de la elección aleatoria de palabras: Hornilla – infierno – infiernillo – flama – azul – PAN (Partido Acción Nacional) – narcotráfico – guerra – muertos - heridos. En ella hay una buena dosis de automatismo dadaísta o surrealista, de la que me ocupare más adelante. Este método (si es que puede llamársele así) en ciertas ocasiones conduce a ocurrencias, que no rebasan el nivel del cartón humorístico, pero que, cuando conjugan sus significados implícitos o explícitos, sin forzamiento, producen la sensación del hallazgo.

Es decir, se conjuntan de manera natural en



el cuadro, aunque en la realidad objetiva no tengan ninguna relación.

Regresando a la pieza de *Las formas del pensamiento* debo reiterar que la intención inicial de la pieza no era muy clara, me interesaba fundamentalmente crear cierto tipo de contraste formal, y en menor medida cromático.

La superficie del plano dividida verticalmente casi por la mitad, deja a la izquierda del espectador un fondo de textura rugosa, sobre el que

**Marcelo Calvillo.**

*Infiernillo Azul.* 2008

Técnica mixta sobre tela.

60 cm. X 45 cm.



**Marcelo Calvillo.**  
*Las formas del pensamiento.* 2008  
 Óleo y collage sobre madera.  
 80 cm. X 60 cm.

de texturas es notable entre una y otra sección, la escafandra fue pintada en blanco y negro, lo que acentúa su peso visual. Agregué en el lugar donde originalmente llevaba la marca del fabricante, la palabra “idea”. Alrededor de la escafandra, utilizando un recurso de las tiras cómicas, coloqué un halo o brillo formado por cerillos de madera, ya usados, quemados. A la derecha del espectador pinté al pez japonés, que proyecta una tenue sombra sobre un fondo liso, que sugiere un muro. En la parte

inferior de esta sección se puede observar el paisaje marino monocromático, pero que en el extremo derecho y a color, repite la imagen del pez dorado dentro de una pecera esférica.

Existen pues, una serie de ecos o contrapuntos en la imagen total, que es casi rodeada por un rectángulo irregular garabateado con carboncillo.

En el libro *Historia del arte y lucha de clases*. Nicos Hadjinicolaou, refiere una cita de Louis Althusser en torno a la ideología que complementa mis cavilaciones personales procesadas de manera gráfica en *Las formas del pensamiento*:

Toda representación ideológica es una determinada “representación” de la realidad, que hace entonces de cierta manera alusión a la realidad, pero que, paralelamente no produce sino una ilusión... La ideología da a los hombres cierto “conocimiento” de su mundo – o, más bien, al permitirles “reconocerse” en su mundo, cierto “reconocimiento”-, pero al mismo tiempo no los conduce sino a su desconocimiento. Alusión-ilusión, o reconocimiento-desconocimiento, he aquí la ideología considerada desde el punto de vista de su relación con la realidad.

Así pues, la escafandra alude o suplanta a la

82 HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del Arte y lucha de clases*. Ed. Siglo XXI, México, 1976. P 102. Louis Althusser, “Théorie et formation théorique-Idéologie et lutte idéologique”, en Casa de las Américas, No. 34, La Habana.



cabeza humana, donde se generan las ideas (o las ideologías particulares) pero su energía ha sido gastada ya, está inerte y su condición metálica la torna rígida, pesada. Su diseño, además, nos remonta al siglo XIX<sup>82</sup>, lo que, aunque la reviste de cierto encanto nostálgico, no deja de hacernos ver su obsolescencia.

En este juego de ecos y contraposiciones el pequeño paisaje marino de la derecha, replica la monocromía de la escafandra, pero aquí, la representación evoca otras sensaciones: Fluidez, movimiento constante, inmensidad. Sin embargo, con un acento de color, el pez dorado está atrapado en su esfera de agua dulce, incapaz de acceder a todo esto.

Conviene aclarar, que estas reflexiones o razonamientos respecto a la pieza, no son sino una recreación posterior. Justificaciones verbalizadas de “algo” que ya se ha resuelto, visualmente hablando, en el cuadro.

Para Arthur C. Danto el principio de lo que hoy llamamos arte contemporáneo sucedió sin gran alharaca, manifiesto o cosa parecida; de hecho, sin la conciencia plena de que esto estuviese sucediendo. Sin embargo, mostrando maneras distintas de producir y ver el arte. Desde su perspectiva el cúmulo de istmos, de corrientes y contracorrientes en la pintura lle-

ga a su fin en la década de los setentas y comienzo de los ochentas para dar paso a una visión distinta de las anteriores, pero que no está empeñada en borrar la historia, sino más bien, en hacer uso de esta para sus propios fines.

El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre si.<sup>83</sup>

En lo que respecta a cierta tendencia de la pintura mexicana, generada en los ochentas, a la que más tarde se le daría el nombre de Neomexicanismo o pintura postmoderna, Luis Carlos Emerich comenta:

Los pintores mexicanos nacidos después de 1950 son visitantes y turistas. En vez de salirse a la calle para pintar la vida como se da y captarla más allá de los sentidos parece que se han ido a visitar la historia visual de México detenida en los museos del bosque de Chapultepec o en cualquiera de los tantos que hay. Son más atractivos y significativos que la vida misma porque allí la vida ya fue significada.<sup>84</sup>

81 En 1828 Charles y Jhon Deave inventan un “casco de humo” para servir en incendios, pero el concepto se aplica al buceo con notable éxito. En 1837 el inventor alemán Augustus Siebe perfecciona este diseño, resultando el primer conjunto estándar efectivo de buceo, que perfila el del “buzo clásico”: Casco de bronce unido por una manguera a la superficie, traje estanco y pies lastrados.

FERNANDEZ Alonso, Alejandro. Una breve historia del buceo. Centro de Medicina Subacuática de Menorca.

[https://nanopdf.com/download/historia-del-buceo\\_pdf](https://nanopdf.com/download/historia-del-buceo_pdf) [Consultado el 29/05/2018]

82 DANTO, Arthur C. *Después del fin del Arte*, Ed. Paidós Ibérica. 1999 P.28

83 EMERICH, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los ochentas, pintura mexicana joven*, Ed. Diana, México 1989. P 37



*Dos portadas de la historieta Chanoc que inicio su publicación en 1959. Aventuras de mar y selva, que se desarrollaban en el golfo de México, Sus creadores iniciales fueron Martín Lucenay como escritor y Ángel Mora como creador gráfico. Su publicación se prolongo durante toda la década de los sesentas.*

En coincidencia Danto dice:

Hoy los artistas no consideran que los museos están llenos de arte muerto, sino llenos opciones artísticas vivas. El museo es campo dispuesto para una reordenación constante, y está apareciendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un collage de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis.<sup>84</sup>

Para Danto es la década de los setenta el punto inflexión que cierra la puerta y apaga la luz en la casa de la modernidad y muda al arte a la mansión de la contemporaneidad. De las aportaciones más importantes de la década, Danto señala la apropiación de la imagen, es decir, el tomar imágenes con significados e identidad establecidas, para resignificarlas.

En México la experiencia breve pero importante de grupos como

Suma, Germinal o Tepito Arte Aquí inventaron herramientas estéticas de concientización o de choque, para llegarle por la calle a la gente e involucrarla tanto en el acto creativo, como para hacerla generar sus propias expresiones artísticas, ampliando así el estrecho y elitista concepto de cultura para abarcar incluso la pobreza, la procacidad, la rumba y el desmán.<sup>85</sup>

En la obra Los martillos vienen...los presta-

84 DANTO, Arthur C. *Después del...* Op. Cit P.28

85 EMERICH, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros...* Op cit. P. 32

mos o apropiaciones son evidentes y forman parte de la gestación de Las disertaciones marinas. Al igual que las piezas anteriores está dividida en zonas claramente definidas y armada con imágenes encontradas en la internet: La fotografía de un tiburón martillo a la que además de ciertas modificaciones en el entorno, viré al sepia y en la figura del tiburón al blanco y negro. La imagen del buzo fue tomada de un antiguo grabado de principios del XX que muestra detalladamente al "clásico" buzo y por último la fotografía de un mazo.

Al terminar de pintar al buzo con escafandra, con su cachiporra colgando del cinturón, me di cuenta que nuestra realidad actual, virtualmente una guerra civil de baja intensidad. Se puede maquillar, disfrazar o metamorfosear, pero definitivamente no podemos soslayarla, ni siquiera en el mundo de los símbolos, de la representación, al que pertenece la pintura, y muchísimo menos en el de la realidad objetiva.

Así pues, al concluir la pieza, que cromáticamente es fría y un tanto depresiva, descubrí que este reacomodo de las imágenes resistía o resiste distintos niveles de lectura: Sí es la evocación de los pasquines de Chanoc, pero con sus hojas ya amarillentas y descoloridas; mezclada con otros recuerdos infantiles como el de la serie documental que se transmitía todos los domingos por la televisión en la década de



**Marcelo Calvillo.**  
*Los martillos vienen...* 2010  
Óleo sobre tela.  
120 cm x 90 cm.

los sesentas y parte de los setentas: *El mundo submarino de Jackes Cousteau*. Este afamado explorador francés nos mostraba por aquellos años imágenes inéditas de las profundidades oceánicas, que editadas y dramatizadas, eran narradas en español por una voz en off con acento francés, (la voz de Cousteau) La experiencia era tan vívida, que en mi mente infantil quedó registrada casi como una experiencia real, recorriendo los océanos en el legendario Calypso.

A riesgo de caer en el anecdotario personal, quisiera agregar otros lejanos sucesos, que vistos con los ojos de hoy, pudieran dar luz

sobre mis atípicas asociaciones mentales, que entreveran con más o menos fortuna lo marino con lo político. En 1968 cuando Chanoc y Cousteau se saludaban en los fondos marinos yo contaba con nueve años de edad, y tanto mi hermano mayor como algunos primos cercanos cursaban la preparatoria. Invariablemente los lunes, por cuestiones del trabajo de mi padre, que fue comerciante de zapatos recorría una buena parte de la colonia Morelos y la Merced, de la Ciudad de México, acompañando a mis padres, o bien con mi hermano mayor, “embarcando” cajas de zapatos en las distintas empresas transportistas que allí se





**Marcelo Calvillo.**  
*Barrica mareada* 2012.  
(caras A, B y C)  
Óleo sobre barrica tequilera de madera.  
90 cm x 120 x 90 cm.

encontraban entonces. Aunque en esos años no se acostumbraba dar explicaciones a los chicos, yo preguntaba sobre las pintas de “Muera Cueto y Diaz Ordaz” que se veían por todas partes. Al término de las entregas, visitábamos el mercado de frutas y legumbres, y uno aldaño en el que se vendían flores y acuarios, peces tropicales y algunos pocos marinos. Ahí vi por primera vez un pequeño cazón vivo.

Decantando todo esto y de regreso a la actualidad, el tiburón es, para mí, la objetivación

de lo que llamamos capitalismo salvaje: Depredador y poco inteligente. Los martillos el poder impositivo. Los martillos vienen... es casi la certeza de un mal presentimiento, que desafortunadamente continua latente; la evolución de la dictablanda en dictadura.

En el año 2012 fui invitado a la exposición Arte en Barricas, auspiciada por el tequila Herradura. Aunque el tema era libre, implícitamente había que hacer referencia, por el soporte mismo, a la bebida nacional y la mexicanidad. Mi primera y obvia asociación men-

tal fue la de la barrica tequilera y la imagen del barrilito tricolor del juego de la lotería. Aunque el paisaje marino todavía no era un proyecto formal, los vínculos entre tequila, borrachera, mareo, mareado, mar, se fueron dando automáticamente. Decidí, en primera instancia, colocar al barrilito tricolor flotando en una tormenta marina, vapuleado por las olas.

Considerando que los ángulos de visión de la barrica se repartían en 360° más la tapas superior e inferior, decidí abordarla de manera vertical, (que fue lo más común, hubo quien lo hizo horizontalmente o cortarla) y pintarla en tres zonas o secciones, considerando el desplazamiento del espectador alrededor del barril.

En las dos vistas o caras restantes repliqué, por una parte, la imagen de la escafandra, pero esta vez flotando en un limbo azulado con la manguera del aire saliendo del agujero que había servido de desagüe del barril en su vida útil. Para la tercera sección utilice la imagen submarina de un feroz tiburón.

Podría afirmar que son estas tres piezas mencionadas las que me generan la inquietud por abordar lo marino. Existen, por supuesto, otra infinidad de recuerdos, e influencias conscientes e inconscientes que seguramente se entre-

mezclan en la realización de una obra, muchas de ellas, extra pictóricas; como la literatura, el cine o la música, que invariablemente me acompañan durante el acto de pintar.

El pintor y filósofo Luis Argudín explica de mejor manera, las implicaciones en la génesis de la creación pictórica:

Lo que la pintura captura en imágenes sucede en un plano paralelo al rastro que deja la experiencia en la memoria. Estas marcas que laceran a la memoria son experiencias sensoriales, emocionales e intelectuales y, por lo tanto, precisan de un lenguaje más allá del lenguaje, esto es, que además de utilizar palabras capture sensaciones visuales, pulsiones emotivas y presiones inconscientes mediante una gama de formas, líneas, colores, referencias, sugerencias e ideas. Todo mezclado dentro de una creación más densa que cualquier camino lineal de la conciencia, que cualquier hilo de Ariadna de lo lingüístico.<sup>86</sup>

Encaminado, o mejor dicho embarcado, en las alusiones marítimas, me encontré con una veta, que me permitía metáforas visuales, acertadas, desde mi punto vista, para expresar mis reflexiones y cuestionamientos sobre la realidad que nos ha tocado vivir.

---

86 ARGURDÍN Luis, *Diluvios*. Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Frecuentaciones Xochimilco, México 2005. P. 20

### 3.2 Las influencias: de Rene Magritte a Enrique Guzmán.

Hacia la década de los setentas la producción pictórica en el panorama mexicano se había abierto a todas las corrientes internacionales, las galerías comerciales se habían multiplicado al igual que las exposiciones. Se pintaba de todo: geometrismo, informalismo, realismo fantástico, nueva figuración, hiperrealismo, naif, y todos los ismos conocidos hasta ese momento. El concepto de arte, que antes era sinónimo de pintura, tuvo que ser modificado por el de artes visuales debido al surgimiento significativo de la escultura urbana, nuevas técnicas de grabado, fotografía y experimentación. Esta energía, podría entenderse como el rebote de un crecimiento económico desordenado, de carácter cuantitativo más que cualitativo, que se reflejó en una creciente expansión del mercado del arte.

En el orden político- económico la década de los sesentas cerraba, bajo el mandato del presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz (1911-1979), una fase de crecimiento económico del orden de entre el 6% y el 8% de crecimiento del PIB (Producto Interno Bruto) y una inflación del 2.7 %. que señalaban uno de los últimos grandes logros de los regímenes posrevolucionarios. Por primera vez en México se habían celebrado las Olimpiadas en 1968 y el Mundial de Fútbol en 1970. Sin

embargo aunque en términos económicos la situación era favorable y la clase media se había extendido casi al doble desde el final de la revolución de 1910, las cosas en el orden político no presentaban sino signos de ruptura y desgaste de los regímenes priistas.

Durante los primeros años de este periodo, la vida política mexicana se desarrolló sin que ninguno de sus conflictos pareciera un reto serio para el país. Pero, en 1968 el silencio cesó, y se hicieron oír las demandas de los estratos más ilustrados y menos controlables: estudiantes y profesores universitarios; teniendo como escenario el centro de la Ciudad de México. En julio de ese año, un ataque represivo contra manifestaciones estudiantiles con nulo o escaso contenido político, hizo florecer el malestar político de esos sectores, que a su vez representaban el cambio demográfico de la sociedad mexicana. Para septiembre, el conflicto había desembocado en una agitación constante y multitudinaria. En los meses previos a la Olimpiada, en una ciudad ocupada por corresponsales del mundo entero, ante los cuales el gobierno quería ostentar la paz y el progreso de la nación y tras sucesivas manifestaciones, represiones e intentos de negociación, el presidente y los responsables políticos consideraron intolerable el desafío en contra



de la autoridad, y el 2 de octubre, el ejército y la policía acabaron de raíz con la protesta mediante una matanza indiscriminada.

Traigo esto a colación por que este aberrante hecho histórico marcaría de manera significativa la producción de muchos de los jóvenes artistas de los setentas, que afrentados, resentidos y temerosos de nuevas represiones, en un importante sector de la intelectualidad mexicana, reclamaban nuevas formas de expresión y representación política.

El sucesor del presidente Díaz Ordaz, Luis Echeverría Álvarez (1922) asumió el poder iniciando la década de los setentas, y siguió una política de apertura democrática - especialmente con el mundo universitario - intentando integrar a los grupos violentados por la matanza de Tlatelolco. En contraposición, la represión política se agudizó focalizándose en los movimientos guerrilleros del norte y centro del país al tiempo que menudeaban subsidios y gestos de buena voluntad hacia algunas universidades.

En este contexto se gesta el fenómeno de los grupos (Suma, Taller de Investigación Plástica, Proceso Pentágono, Tepito Arte-Acá, entre otros). Les movían necesidades concretas que surgieron de la realidad cambiante del país: la agudización de los conflictos sociales, el medio ambiente, la conciencia de la manipulación de los medios de comunicación y la

falta de información. De distintas maneras restablecieron un diálogo más abierto y crítico con la idea de lo nacional, pero entendiéndola no como una representación abstracta de valores, sino como un proceso dinámico y concientizador. Su intención de comunicarse con un público más amplio los sacó de las galerías y museos, realizando eventos en la calle.

Por cierto, Enrique Guzmán, participó eventualmente, en 1979, en uno de estos grupos: Peyote y compañía, al final de su meteórica pero corta carrera artística. Nació en Guadalajara, Jalisco en el año de 1952, y a los quince años de edad (1969) ingresó al Instituto Aguascalentense de Bellas Artes donde obtuvo un segundo premio con su pintura-collage Desmembramiento, el cual le dio la oportunidad de viajar a la Ciudad de México a estudiar. Resulta obvio suponer que los acontecimientos históricos antes mencionados dejaron huella en su persona y quehacer artístico.

Es por ello que conviene recordar que la niñez de Enrique Guzmán transcurrió en sociedades altamente reprimidas y sumamente represivas - las de las ciudades de Guadalajara y Aguascalientes-, debido a lo cual sin duda, en su educación familiar intervino la tradicionalista reiteración de una serie de valores -tanto laicos como religiosos- en los que ya no creían todos los integrantes de la generación a la que per-

tenecían aquellos adultos que trataban de inculcárselos.<sup>87</sup>

En la ya mencionada pintura-collage: Desmembramiento, Blas Galindo advierte una solución técnica y un tratamiento estructural emparentado con el Neodadaísmo aunque formalmente está sustentada en lo que hemos dado en llamar nueva figuración.

La conformación del lenguaje particular de Guzmán se da alrededor de los años de 1971 y 1972 incorporando a su trabajo elementos tomados de antiguas fotografías y un soporte dibujístico que provoca evocaciones oníricas en el espectador, provenientes de la pintura surrealista de René Magritte. Sin embargo, resultaría simplista el intentar clasificar la producción de este autor a partir tan solo de estas premisas, su particular eclecticismo va más allá y presenta además un problema, aún para la crítica, su clasificación en un ismo específico.

Así por ejemplo, algunas de las obras de Guzmán, para Esther Acevedo –y para Blanca González, quien formó parte del equipo que, bajo la coordinación de Acevedo, organizó la exposición *En tiempos de la posmodernidad* que, en 1988, fue presentada en el Museo de Arte Moderno- son posmodernas, mientras que para Ignacio Flo-

res Antúnez, para Emma Cecilia García y Beatriz Gutiérrez Moyano, así como para Luis Mario Schneider e Ida Rodríguez Prampolini – coordinadores estos últimos de la exposición Los surrealistas en México que fue montada , en el Museo Nacional de Arte, en 1986- otras pueden ser consideradas como surrealistas. Y mientras que para Teresa del Conde y también para mí, Guzmán es un autor neonacionalista, Hugo Covantes lo sitúa dentro de la corriente del arte fantástico a la vez que, debido a los elementos pop que aparecen en algunas de sus obras, lo clasifica como neofigurativista, ubicación con la que Anna Fusoni coincide.<sup>88</sup>

Independientemente de afanes clasificatorios, la obra de Enrique Guzmán me resulta importante y nutritiva, en sentido estético, por varias razones. La primera de ellas es su irreverencia, irreverencia que en un país con grandes resabios coloniales, se paga caro, pero nos divierte y se agradece.

Esta irreverencia nos lleva pensar en su sentido del humor, que aún a pesar de la carga autodestructiva en muchas de sus pinturas no deja de tener gracia, humor negro si se quiere, pero sentido del humor a fin de cuentas, pensemos por ejemplo en piezas como *Composición improvisada* (1977) en donde un vaso de vidrio conteniendo un poco de agua, un

<sup>87</sup> BLAS GALINDO, Carlos. *Enrique Guzmán. Transformador y víctima de su tiempo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Era, México, 1992. P.9

<sup>88</sup> BLAS GALINDO, Carlos. *Enrique Guzmán. Transformador y...* Opus cit Ps. 6-7

espejito detrás de él, una moneda de 20 centavos, (un veinte se decía entonces), una hojita de papel blanco y un sacapuntas de metal son el conjunto de elementos de la composición arrinconados en el vértice de las paredes. Si en otras épocas el subgénero del bodegón sirvió para la ostentación de las riquezas de su poseedor o como imagen aspiracional de estatus social, en la pieza de Guzmán los objetos son vulgares y comunes, baratijas pues, dignas de cualquier asalariado tercermundista, elevando los objetos cotidianos al nivel de obra de arte. En este mismo tenor *Alternativa 2* también un bodegón, nos presenta un frasco que contiene un trozo de papel, una canica y una hoja de afeitar, este último elemento, repetido en diversos cuadros, cargado de connotaciones autodestructivas. En pinturas fechadas con anterioridad; *Naturaleza muerta* de 1974 o *Sin Título* también de 1974, en donde el objeto central es una botella de Tehuacán con un vaso y un destapador. Blas Galindo señala que en el año de 1977 la diversidad estilística de Enrique Guzmán lo aproxima a la posvanguardia de manera alternativa y no jerarquizada.

...Guzmán consiguió desarrollar versiones locales del arte pop y del post pop (movimientos neovanguardistas ambos) cuya originalidad es tan alta que, en nuestro medio cultural, carecen de equivalentes absolutos entre los productos que fueron elaborados

durante aquellos años... Cuando algún autor del Tercer Mundo, como en este caso Guzmán, logra establecer una versión local e innovadora de alguno de los lenguajes que en su momento son predominantes a nivel mundial, subvierte, con este hecho, la dominación primermundista y realiza procesos de apropiación –o de expropiación– con los cuales contribuye al desarrollo de su medio cultural.<sup>89</sup>

Una segunda consideración respecto a la obra de Enrique Guzmán es su actitud rebelde y desacralizadora frente al poder, sea este de orden político o religioso, partiendo de sus contradicciones personales, trastoca todos aquellos símbolos que en nuestro país considerábamos sagrados e inamovibles. Conjuntando elementos gráficos de la imaginería popular diametralmente opuestos. Ejemplo de ello es *Sonido de una mano aplaudiendo o marmota herida*.

Para los jóvenes pintores de hoy, la aduana entre la ruptura de los años cincuenta y la buena onda de los ochenta, la cruzó Enrique Guzmán (1952-1986) con un pasaporte Kitsch. Con él comienza el manoseo de las imágenes entrañables (dicho con respeto y sorna, indistintamente), que hoy aparecen por todos lados hasta colmar, tempranamente, el plato.<sup>90</sup>

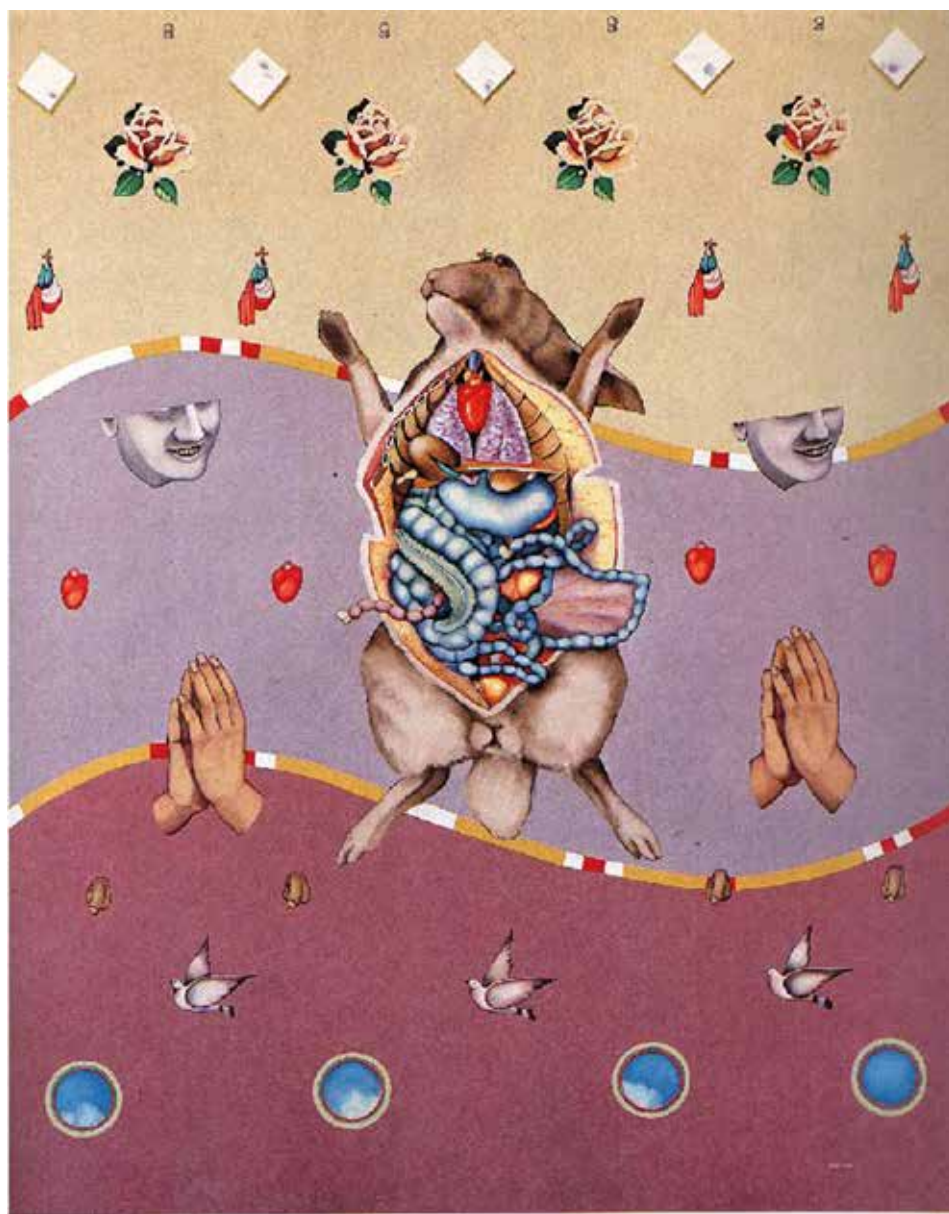


**Enrique Guzmán.**  
*Sin título.* 1974  
Óleo sobre tela.  
52 cm. x 42 cm.  
Colección Teresa del Conde.

<sup>89</sup> BLAS GALINDO, Carlos. *Enrique Guzmán. Transformador y ...* Ibidem P. 14

<sup>90</sup> EMERICH, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los ochentas, pintura mexicana joven.* Ed. Diana, primera edición, México 1989 P. 26





**Enrique Guzmán.**  
*Sonido de una mano aplaudiendo o*  
*Marmota herida.* 1973  
 Óleo sobre tela.  
 120 cm. x 150 cm.  
 Colección Galería Arvil.

En *El sonido de una mano aplaudiendo* o *Marmota herida* además de la estética popular, evidenciada en la gráfica, incluye junto a los corazones, que podrían haber sido tomados también de exvotos religiosos y las manos (que contravienen en cierto grado el título, ya que nos sugieren más bien la acción del rezo); coloca cercanamente órganos sexuales masculinos, aludiendo a su particular preferencia sexual. Dos caras sonrientes, cortadas a la altura de los ojos a ambos lados del conejo, cuatro arillos para colgar cuadros en el extremo superior del cuadro, un poco más abajo cinco cuadrados girados, que pueden ser vistos también como cubos vistos a ojo de pájaro, palomas al estilo de las viejas tarjetas amorosas y en el extremo inferior cuatro círculos entre los que se vislumbra un fragmento del cielo, que sugieren las mirillas de un barco completan su abundante repertorio. Enorme collage pintado al óleo que al autocuestionarse, cuestiona la pubertad del espectador y resignifica las monografías de la secundaria y las estampitas de la lotería guardadas en el baúl de los cachivaches de nuestra memoria colectiva.

Otra de las piezas que evidencian la actitud provocadora, irreverente y contestataria de Guzmán, que evidencia sus desacuerdos, o quizá los malos recuerdos de una pubertad católica reprimida, es *Imagen religiosa* de 1974.

En la década de los setentas 96.2% de la población en México declaraba profesar la reli-

gión católica.<sup>91</sup> Lo que me hace suponer que en la mayoría de los hogares mexicanos existía por lo menos una imagen del Sagrado corazón de Jesús, esta imagen respetada y venerada por el grueso de la población, es tratada por Guzmán de manera ambigua; en ella conviven la irreverencia, la influencia dadaísta y la creencia soterrada.

En la parte inferior, del cuadro solo podemos ver un segmento de un retrete, pero éste, tiene su eco o replica completa, a una escala menor, arriba a la izquierda, junto a la imagen de la bandera de México, que reconocemos no por el color, sino por la forma, pues se ha virado a escala de grises, con una posición similar a la que se representa en el juego de la lotería. Un poco más abajo, una manita replica la mano de Jesús, esta si en color con el ademán de bendición, en tanto que, la imagen de Jesús, sus manos y ropajes son tratados casi de forma monocromática. De esta pequeña trinidad, que en el cristianismo representaría; Padre, hijo y espíritu santo, Guzmán exterioriza: Patria, religión, retrete (excrementos).

Las réplicas o ecos simbólicos no terminan ahí, el brazo colgante (su propio brazo) atravesado en la mano por las jaras replica los estigmas de las manos de Jesús, y en el corazón de este las flechas lo atraviesan también. En la representación convencional de esta imagen,

el corazón aparece irradiando sobre la túnica, en el de Guzmán, Jesús abre su manto para mostrarnos que su corazón flota en el cielo, el cuerpo de Cristo es el cielo mismo. Por otra parte el rostro, que por lo general en la versión convencional mira al espectador, Guzmán la trastoca, convirtiéndola en un gesto de éxtasis doloroso, de éxtasis sexual, me atrevo a aventurar.

Por último, considerando las influencias surrealistas y dadaístas, señaladas por distintos críticos, y a riesgo de equivocarme, añadiría que Guzmán nos presenta los excusados sobre

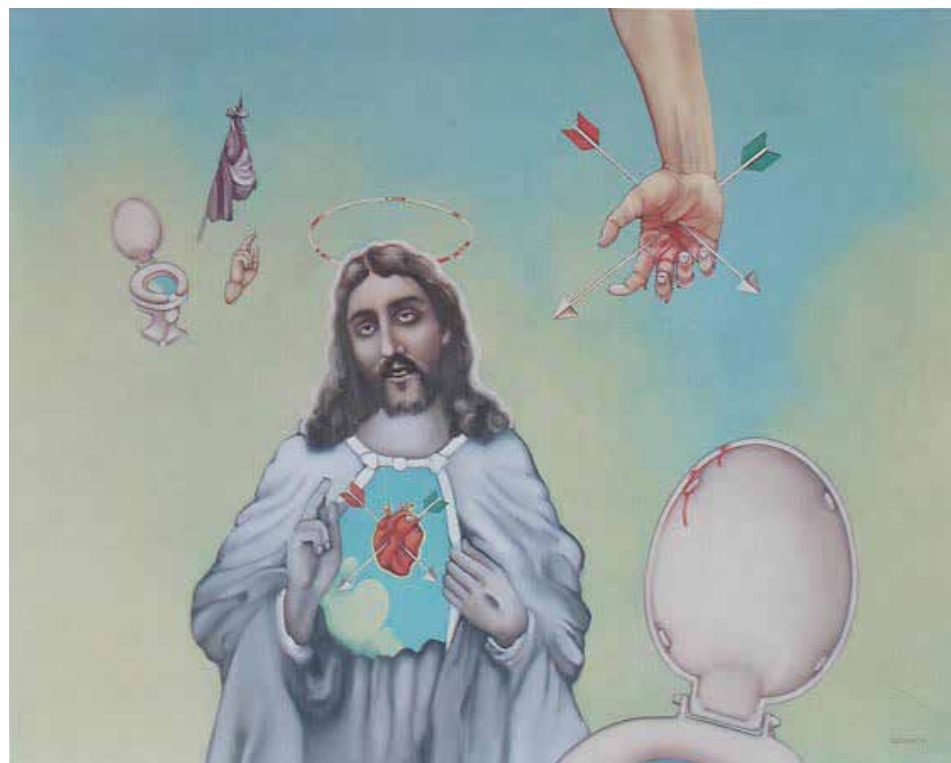
**Enrique Guzmán.**

*Imagen religiosa.* 1974

Óleo sobre tela.

90 cm. x 70 cm.

Colección Jaime Chávez.



91 ANIMAL POLÍTICO. *El número de católicos en México.*

<http://www.animalpolitico.com/2016/02/el-numero-de-catolicos-en-mexico-va-a-la-baja-aumentan-los-ateos-y-de-otras-religiones/>

*A esta peculiar bandera patria la pisa un zapato negro nuevo y reluciente, un Oxford inglés liso, célebre e histórico, diseñado por la pionera y prestigiada casa inglesa Peal & Co. en el siglo XIX. Usado por grandes personalidades de la política, la realeza y el jet set internacional, este calzado representa el mundo elegante y caro de los burgueses capitalistas. Siendo los ingleses sus mejores representantes históricos, podríamos inferir que los Oxford poseen un estatus emblemático social y económico de élite. (...) Guzmán es un inventor de iconos y un desacralizador de símbolos tanto religiosos como patrióticos y que construye lecturas iconográficas a partir de la fusión de ambos, (...) de aquí que la connotación que le otorga al zapato de origen inglés como presencia mancilladora lleve una fuerte carga de reclamo y denuncia. Desde esta perspectiva, el lábaro patrio está siendo agredido pero en forma muy elegante, por una burguesía insaciable y rapaz, que tiene a México sometido económicamente.<sup>92</sup>*

**Enrique Guzmán.**  
*La Patria.* 1977  
 Óleo sobre tela.  
 100 cm. x 160 cm.  
 Colección Galería Arvil.



todo como un objeto de connotaciones íntimas de las que es impropio hablar públicamente, a saber: la caca, los orines y la masturbación.

Profano y místico a pesar suyo, fusión con frialdad revanchista, símbolos, logotipos, imágenes simbólicas, emblemas y objetos-sentimientos, en juego plástico atractivo por grotesco, insoslayable por fiel a la verdad más dolorosa.<sup>93</sup>

En otras piezas de 1977-78 la bandera tricolor es el personaje central, alterándola iconográficamente; *La patria, ¡Oh Santa bandera!* y *Día Patrio*. Dan cuenta de esto.

Su propósito fundamental fue el demostrar la discrepancia entre el visón oficial de la Nación con el punto de vista de la sociedad civil.<sup>94</sup>

En otras como *Monumento* lanza una re-primación ante el sinsentido y vacuidad de realizar homenaje a tantísimos personajes y hechos históricos del país que debieran pertenecer más bien al libro de las vergüenzas nacionales.

Las aportaciones artístico-políticas de mayor trascendencia, desde el punto de vista de Blas Galindo,

radican en el hecho de haber fungido como uno de los constructores del movimiento neonacionalista. Como se sabe, a diferen-

92 ZAMORANO NAVARRO, Beatriz. *Bandera mexicana e iconografía contemporánea: Enrique Guzmán y Daniel Lezama*. Revista Discurso Visual. <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agobeatriz.htm> [Consultado 8/12/2017]

93 EMERICH, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros...* Opus cit. P.29

94 BLAS GALINDO, Carlos. *Enrique Guzmán. Transformador y...* Ibidem. P.24



cia del nacionalismo histórico –el cual fue el arte oficial mexicano desde la década de los años veinte hasta la de los cincuenta- el neonacionalismo no es un arte progubernamental, ya que implica una disidencia o un combate frente al parecer oficial, así como una expresión de las aspiraciones de cambio para el país.<sup>95</sup>

Enrique Guzmán abrió el grifo que llenó de desfiguros la década de los ochentas, como señala Luis Carlos Emerich, y dejó la mesa puesta para que artistas como Julio Galán, Marisa Lara y Arturo Guerrero, Germán Venegas, Gustavo Monroy, Nahum B. Zenil, Helio Montiel, Sergio Hernández, Eloy Tarciso, entre muchos otros se despacharan sin recato del banquete de la imaginería popular mexicana. Generación de la que, en la primera etapa de mi producción, recibí una marcada influencia, destacando en otro orden las creaciones de Rufino Tamayo y Francisco Toledo, antecesores importantísimos también de la corriente neonacionalista.

En lo referente a mi proyecto *Disertaciones Marinas*, la inclusión de Enrique Guzmán se da tanto, por su actitud políticamente disidente, como por que aborda a lo largo de su trayectoria el tema marino. Son múltiples sus referencias al mar, sus embarcaciones y la playa.

En esta vertiente de Guzmán es donde la in-



fluencia Magritteana y surrealista es más evidente, la inclusión de cuadros dentro del cuadro, o bien huecos desde donde se vislumbran otras escenas.

El uso del extrañamiento, estrategia compositiva que caracteriza al Surrealismo, nace en Magritte de una consciencia semiológica general, pero sobre todo de una reflexión específica sobre la estructura compleja cargada de elementos inconciliables que pertenece a la propia naturaleza de la visión. En



A la izquierda:  
*Conocida señorita del Club* “*La llegada de la felicidad*”  
*se retrata con sombrilla.*

Obra con la que Guzmán obtuvo el primer lugar en VII Concurso para estudiantes de artes plásticas en 1972.

A la derecha: *Sin Título*. 1973

Óleo sobre tela.

25 cm. x 35 cm.

Colección Xavier Esqueda.

<sup>95</sup> BLAS GALINDO. Carlos. *Nacionalismo y neonacionalismo. Nationalism, ethnocentrism, and the avantgarde, Latin american art.*, No. 4 vol 2 Scettdale.1990



**Rene Magritte.**  
*La invención colectiva.* 1934  
Óleo sobre tela.  
116 cm. x 73 cm.

esta, el tiempo, la memoria y las funciones de las cosas que caen ante nuestra mirada no poseen de hecho certeza lógica, ni certeza de relaciones.<sup>96</sup>

Tanto para Magritte, como para Guzmán, esta naturaleza de la visión --por tanto, terreno de la pintura-- tiene su propia lógica, no necesariamente contraria, pero sí distinta, a la de la razón. De tal suerte el mar puede tener significados múltiples, puede representar a la

inmensidad desde la que emergen ignotos seres: *La invención colectiva* (Magritte 1934) o bien el lugar a donde los barcos se transforman en mensajeros de lo inesperado: *La sorpresa* (Guzmán 1972).

De René Magritte, la crítica ha destacado sus cuestionamientos a los convencionalismos del lenguaje y sus significados, al conjuntar en el cuadro, el lenguaje escrito y el visual negándose simultáneamente, el uno al otro, creando

---

<sup>96</sup> CORTENOVA, Giorgio. *Magritte. Colección El impresionismo y los inicios de la pintura moderna.* Editorial Planeta-De Agostini. México, 1998 P. 23



de este modo una fractura interpretativa. Con este mismo ánimo Guzmán nos confronta con la llegada a la playa de un barco llamado Mar.

En *La gota de agua* (1948) de Magritte, un torso femenino incrustado de piedras preciosas se yergue sobre una superficie plana, neutra y detrás de éste se corre una cortina roja que nos permite contemplar, a lo lejos, el naufragio de un viejo galeón golpeado por las olas.

En *La sorpresa* de Guzmán, el torso es masculino e infantil, cual si fuera un querubín que ha perdido cabeza y brazos. Sin embargo, esto no obsta para que flote en el aire, mientras es filmado por la cámara cinematográfica que sostiene un personaje que da la espalda al espectador. Múltiples ventanas-espejos reflejan el cielo nuboso, el busto encorbatado ó sólo la boca del hombre sonriente que inclina amablemente la cabeza en otra ventana-espejo o el retrete que aparece al centro del cuadro. Casi en primer plano un segmento del hombre sonriente se repite, pero aquí, con las cuencas de los ojos vacías, convirtiendo su gesto en una mueca grotesca. En tanto que en el fondo se dibuja la figura de un crucero llamado *La sorpresa*.

En las piezas de ambos autores, el mar, en cierto modo, es la escenografía de la puesta en escena; escena de la que finalmente, el espectador se vuelve cómplice.

En otras tantas piezas tanto de Guzmán como



**Enrique Guzmán.**

*La sorpresa.* 1972

Óleo sobre tela.

50 cm. x 65 cm.

Colección Jorge Voorduin.

**Rene Magritte.**

*La gota de agua.* 1948

S/D

**Enrique Guzmán.**

*El mar.* 1977

Óleo sobre tela.

135 cm. x 218 cm.

Colección Galería Arvil.





de René Magritte, el mar deja de ser la “escenografía” para convertirse en el tema central y representación visual de lo inasible: el sentimiento en Guzmán; el misterio en Magritte.

A manera de conclusión podemos afirmar que si bien la obra de Guzmán recibió, en parte de su producción, una notable influencia de Magritte, su merito es haberla asimilado no como una replica incontestable. Por el contrario, utiliza los métodos de fractura del lenguaje para aterrizarlos en una realidad radicalmente distinta a la del pintor belga; su intención no es la de evocar la ensoñación, como no lo es tampoco en Magritte. Para ambos, la pintura es un ejercicio intelectual que cuestiona la realidad, con la pretensión de transformarla. El hecho de que sus productos finales sean calificados como surrealistas, no es del todo correcto. La naturalidad, tanto en Magritte como en Guzmán, es quizá su acierto más grande, para hacernos ver lo absurdo del mundo.



**Rene Magritte.**

*Seducer.* 1953

Óleo sobre tela.

43.6 cm. x 38.2 cm.

**Enrique Guzmán.**

*Mar.* 1980

Óleo sobre tela.

60.5 cm. x 40.5 cm.

Colección Galería Arvil.

### 3.3 Petróleo, mar y discos de acetato.

Para la conformación de la pequeña instalación que lleva por título: *Desinstalación petrolera* conjunte varias piezas que de inicio funcionaban como piezas independientes, la primera de ellas es un dibujo a lápiz de grafito y café soluble, *La Chatarrita* es la reinterpretación de una fotografía de María Inés Roque aparecida en un libro editado por el DIF (Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia) en 1992. La imagen original la encontré en un apartado del libro dedicado a los juegos infantiles, mostrando a un pequeño niño de 3 o 4 años de edad jugando con un destartado camioncito de plástico (una pipa) que ha perdido las ruedas. Considerando el contexto del libro y sus implicaciones la fotografía no pretendía más que exaltar la inocencia y sencillez de la primera infancia. Pero la razón por la que a mí me interesó, además de sus cualidades estéticas, fue el hecho de que la pipa en el tanque llevaba el logotipo de la empresa paraestatal PEMEX, un tanto desdibujado o borroso por las sombras que proyecta el follaje de los árboles, fuera de cuadro, sobre el pequeño personaje, el plano en el que juega, y los objetos. Cuando encontré la fotografía, se comentaba insistentemente en los medios de comunicación; por una parte, la ineficiencia, rezago y altos costos de producción de la

paraestatal, Por la otra, se denunciaba que los malos manejos de la empresa, formaban parte de una estrategia de desmantelamiento paulatino, pero constante, con la finalidad de, a la postre privatizarla. Todo esto en el contexto de una de las crisis económicas más grandes de los últimos años. (2008)



Tiempo después, con esto en mente y a que por casualidad encontré un amasijo de varas de buganvilia, producto de la poda del arbusto, se me ocurrió el armar una torre petrolera con ellas, la intención era crear una torre torcida e inestable que hiciera alusión a la mala

**Marcelo Calvillo.**

*La chatarrita.* 2009

Grafito y café soluble sobre papel.  
34 cm. X 22 cm.

situación de la paraestatal. Así las cosas, me di a la tarea de cortar y unir las varas con alambre, para después abandonarla a la intemperie y que la lluvia y el polvo oxidaran lo metálico y resecaran la madera. Acentuando la sensación de abandono, la de un viejo trique arrumbado.



**Marcelo Calvillo.**  
*Plataforma marina.* 2012  
Óleo sobre madera y varas.  
70 cm. x 30 cm.

La corriente de privatización de empresas públicas inicia en Reino Unido, en los años del gobierno de Margaret Thatcher y este movimiento se extiende a diversos países. En Latinoamérica, Chile es el primer país en desarrollo en iniciar este proceso. A nivel internacional, la privatización se convierte en una de las recetas de la política económica “sana”, recomendada por el FMI (Fondo Monetario Internacional) y el Banco Mun-

dial. El secretario del Tesoro de Estados Unidos también adopta esta receta. Se hace popular en todo el mundo y se divulga la privatización como sinónimo de eficiencia, modernización y saneamiento de las finanzas públicas.<sup>97</sup>

La torre de varitas, fue posteriormente fotografiada y utilizada como elemento gráfico en la composición de la pintura “Plataforma marina”, en esta, el mar se presenta agitado y tormentoso como una metáfora de la situación social. El formato, apaisado en extremo, me permitió añadir, hacia el lado izquierdo del espectador, la imagen en alto contraste de la torre sobre un fondo grisáceo. Para asociar la pieza bidimensional con el objeto real, ensamble sobre la superficie del cuadro tres varas de buganvilia retorcidas que emulan lo que el título señala.

La idea de pintar sobre discos de acetato, surgió en primera instancia, de distintos hechos imponderables, por una parte, la vertiginosa evolución de la tecnología, en este caso la referida al almacenamiento y reproducción de la música, que desplazo a la reproducción analógica en poco menos de diez años, por la digital o electrónica:

Con la llegada del disco compacto a comienzos de los ochenta, el vinilo comenzó

97 PLANCARTE SANCHÉZ, Federico. *Las privatizaciones en México.* <http://gestiopolis.com/privatizaciones-en-mexico/> [Consultado 25/06/2018]



a perder su espacio en el mercado rápidamente. De ser el rey de los formatos pasó a ser prácticamente invisible en los noventa. En todo el mundo fueron cerradas plantas y las máquinas fueron chatarrizadas o vendidas por partes. Otro duro golpe ocurrió a finales de los noventa y a comienzos del milenio cuando el mercado digital empezó a favorecer la compra y el intercambio de archivos musicales en formatos como el MP3, WAV o FLAC para ser reproducidos en computadores, tabletas, teléfonos celulares o discos duros.<sup>98</sup>

Para quien, como yo, había crecido escuchando música a través de la radio o el vinilo, se proyectó un fenómeno curioso, las personas (o por lo menos las de mi círculo cercano) no se decidieron a inmediatamente a desechar la vieja tecnología, muchos de los LP's considerados malos por los gustos particulares de cada quien, se fueron relegando en bolsas de plástico, cajas de cartón o baúles. Los "Clásicos" siguieron conservando su lugar privilegiado en la sala de estar o de estudio a la espera de no sé qué prodigioso renacimiento, en el que los bulbos incandescentes, las agujas de diamante y las maderas preciosas de las consolas reafirmarán su estatus. Y no era para menos, el disco de vinilo, amén de su condición de contenedor musical, fue un testigo, un cómplice de las historias personales. Un fetiche que alma-

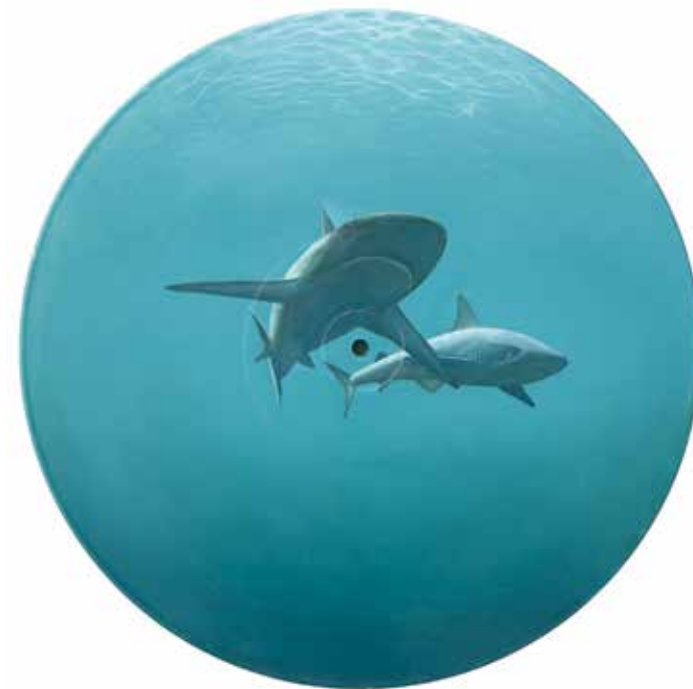
cenaba, además, el gozo, la rebeldía, la tristeza o el amor en un círculo negro. Algo así como el espejo de obsidiana de la vida.

Sin embargo, y con todas estas implicaciones, mucho de lo grabado y escuchado, no resistió la aplanadora del tiempo, y esto me proveyó de una buena cantidad de material pintable, que considerando mis apuros económicos de ese momento me venían muy bien.

Por otra parte, es importante recordar que el diseño de las portadas discográficas, complementaban en muchas ocasiones, la experiencia musical de manera magistral, ilustraciones celebres, que incluso al día de hoy nos siguen sorprendiendo por su audacia y originalidad. Indudablemente el impacto en mi incipiente educación visual le debe mucho a los artistas gráficos de los setentas y principio de los ochentas.

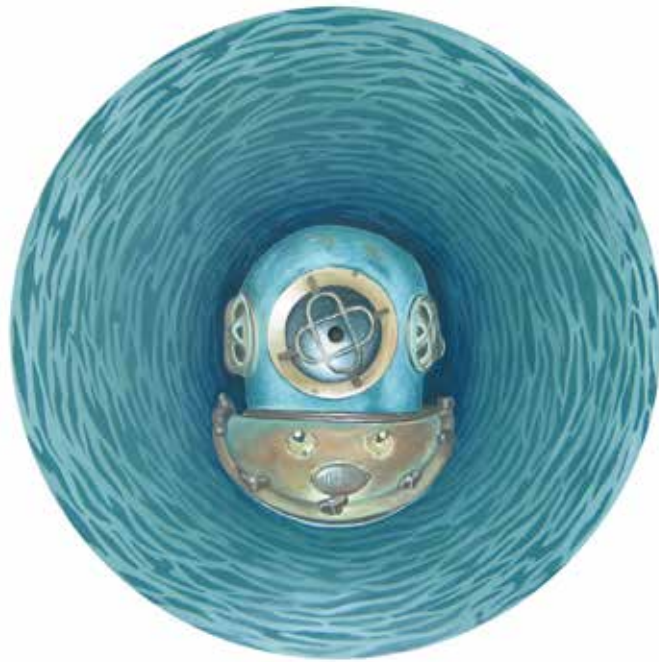
Así pues, aunque en una primera instancia la contingencia fue la que me orillo a utilizar los discos de acetato como soporte, caí en la cuenta después, que el hecho aparentemente gratuito, estaba cargado de implicaciones, que por lo menos, para las generaciones de cierta edad, eran significativas.

Como ya apunté más arriba, la representación de los tiburones, alude a su condición depredadora, y particularmente a la metonimia



**Marcelo Calvillo.**  
*Disco tiburones.* 2012  
Óleo sobre disco de acetato.  
30 cm. de diámetro.

<sup>98</sup> SEÑAL MEMORIA. *Los discos de vinilo: su historia y existencia en la fonoteca.* <https://www.senalmemoria.co/articulos/los-discos-de-vinilo-su-historia-y-existencia-en-la-fonoteca> [Consultado el 25/06/2018]



**Marcelo Calvillo.**  
*Disco escafandra.* 2012  
 Óleo sobre disco de acetato.  
 30 cm. de diámetro.

aplicada a las corporaciones transnacionales y depredadores humanos de todo tipo, que orgulloosamente se ostentan como verdaderos tiburones:

El proceso de privatización en México se ha llevado a cabo en gran parte a través de procedimientos dudosos orquestados por gobiernos federales corruptos. Todo esto sucedió en medio de una economía mexicana que carece de innovación tecnológica con baja productividad y donde más de la mitad de lo que se produce y consume se intercambia dentro de los mercados informales / ilícitos.

Sin embargo, estos llamados oligopolios privados dentro de las industrias minera, bancaria y de telecomunicaciones operan de manera capitalista atrayendo inversionistas extranjeros a mercados políticamente protegidos en los cuales los gobiernos (a través de sobornos y subsidios) aseguran tasas de retorno de dos a cinco veces superiores a las internacionales promedio. ¿Cómo pueden, por ejemplo, los oligopolios alemanes o estadounidenses que actualmente invierten en México dejar de enamorarse de un sistema corrupto tan “generoso”?<sup>99</sup>

En la desinstalación Petrolera integre dos discos pintados al óleo, el primero de ellos “Disco tiburones” los muestra flotando extendiendo

sus aletas, en actitud de búsqueda, sobre un fondo azul verdoso, que sugiere las profundidades marinas. Recordando las reiteradas argumentaciones del gobierno calderonista respecto a la incapacidad tecnológica de PEMEX para explotar los yacimientos de aguas profundas en el golfo de México.

Un disco más nos muestra dentro de un vórtice acuoso la imagen de una escafandra que por efecto de la oxidación ha coloreado su casco con tonos azules, que con un poco de mala voluntad podría asociarse a los colores del partido acción nacional (PAN). Como sabemos este partido fundado en 1939 por el exrector de nuestra máxima casa de estudios (UNAM) Manuel Gómez Morín, que si bien se creó para ofrecer un contrapeso al caudillismo, nunca ha ocultado sus simpatías y colaboración con los intereses de los Estados Unidos de América y que ha representado desde entonces al día de hoy las posiciones más retardatarias y oscuras de la jerarquía católica y a cierto sector del empresariado nacional. De ahí la rigidez y lo oxidado de esta pseudo ca-beza metálica.

En conjunto las imágenes se relacionan y potencializan creando una lectura más clara, que en cierto sentido rompe la bidimensionalidad con ecos que pretenden llevar la representación a la realidad objetiva y viceversa.

<sup>99</sup> **BUSCAGLIA**, Edgardo. *Privatizar la industria petrolera de México es un desastre*. <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/12/privatising-mexico-oil-industr-2014123081138239573.html> [Consultado el 27/06/2018]



**Marcelo Calvillo.**  
*Desinstalación petrolera.* 2012  
medidas variables.





**Marcelo Calvillo.**  
*Escafandra bipolar.* 2013  
Óleo sobre fibracel.  
60 cm. de diámetro.  
Colección Ivan Castro/La Mareta.

En otro orden de ideas, pero continuando con la representación de la escafandra como arquetipo de la cabeza humana, pinté tres piezas con una tendencia más intimista o introspectiva, emparentadas más con el surrealismo o el realismo mágico que con la crítica de acontecimientos sociales.

El temperamento y en particular los temperamentos femeninos vistos de la perspectiva masculina, han sido sin lugar a dudas, uno de los temas abundantemente socorridos por la literatura y quizá en menor medida por la pintura. En mi caso, aunque tiempo atrás había abordado el retrato y el erotismo femenino, nunca me había propuesto un retrato psicológico femenino. *Escafandra bipolar* inicia el fallido intento de entender los altibajos de la mente femenina, o por mejor decir, funge como una revancha pictórica, para sobrellevar, de mejor manera, la relación amorosa, pues, aunque cuestiona, no encuentra respuesta. Existe una locución atribuida a Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, que da cuenta de lo mismo:

*La gran pregunta que nunca ha sido contestada y a la cual todavía no he podido responder, a pesar de mis treinta años de investigación del alma femenina, es: ¿qué quiere una mujer?*

Así pues, en esta pieza el mar es oscuro, profundo y pesado, y funciona como un telón de fondo, pues no hay nada que indique que la mujer con la escafandra este sumergida, por el contrario la mirilla frontal está abierta dejándonos ver su gesto. la pesada escafandra cae sobre los hombros de la mujer que en ademán de zafársela, tomándola por los costados, esboza el grito. Existe pues cierta carga de angustia, aunque no rebasa el nivel de una mediana teatralidad.



Desde el punto de vista compositivo el formato circular se replica en los círculos de la escafandra, que por otra parte focalizan el gesto del grito.

Dos variaciones hechas con la misma intención; *Escafandra atardecer* y *Escafandra tormenta*, sustituyen el rostro de la mujer, por la mar, que podríamos decir, toma el lugar de la mente. Contenida por el exoesqueleto metálico.

El fondo del disco *Escafandra tormenta* se ha dividido por la mitad, de manera vertical, a la izquierda del espectador predominan los tonos terrosos, aplicados con espátula, siguiendo la curvatura del disco: La tierra. Al lado derecho un cielo limpio, transparente y al centro el agitado mar. La tormenta ha dislocado los elementos primigenios; el cielo no está arriba y la tierra abajo. En tanto que la franja verde-



grisácea del centro acentúa el peso del casco.

Por el contrario, en *Escafandra atardecer* el fondo es el color original del soporte, el negro, ¿la nada quizás? ¿El vacío? En cierto sentido si, pues desde el punto de vista del registro pictórico, allí no sucedió, ni sucede nada. Sin embargo, la condición lustrosa del acetato, funciona como un velado espejo negro de la realidad paralela, la tridimensional. Por otra parte, sabemos que en su vida útil sirvió como registro sonoro de algo que continua ahí, pero al cual ya no podemos acceder.

La mar contenida por la escafandra, está en calma, en el ocaso, preámbulo de la oscuridad total, la noche, donde solo el sonido estimula los sentidos. A pesar de la oscuridad los últimos rayos solares escapan de la pesada jaula, luz de un pensamiento sereno.

**Marcelo Calvillo.**

*Escafandra tormenta.* 2013  
Óleo sobre disco de acetato.  
30 cm de diámetro.

**Marcelo Calvillo.**

*Escafandra atardecer.* 2013  
Óleo sobre disco de acetato.  
30 cm. de diámetro.

En el año 2012, Luego de doce años de gobiernos panistas, bajo la sospecha de un gran fraude electoral y multitudinarias protestas ciudadanas, Enrique Peña Nieto tomaba posesión de la presidencia de la república. Con una urgente necesidad de legitimación, la primera estrategia del mandatario en el poder fue llevar a cabo el “Pacto por México” y consensuar un pacto político de los tres partidos más importantes en ese momento, a saber: PRI, PAN y PRD. Sus objetivos iniciales giraban en torno a la creación de las bases de un nuevo acuerdo político, económico y social para impulsar el crecimiento económico y la construcción de una sociedad de derechos, a decir de sus participantes.

Si bien las administraciones panistas habían avanzado en los procesos de privatización del país, la apuesta de la administración peñista era aún más ambiciosa, y requería del aval de sus correligionarios en los estados y sus contrapartes en PAN y PRD. Y repartir de este modo el costo político que ello implicaba. Las reformas estructurales incluirían, además: La Reforma Educativa, La Reforma de Telecomunicaciones y la más anhelada por los políticos neoliberales, La Reforma energética. Todas ellas, propuestas, discutidas y aprobadas con una celeridad pocas veces vista en el sistema político mexicano:

Se observa así, por ejemplo, que la reforma en materia educativa tardó 15 días para obtener el aval de al menos los 17 congresos que le dan constitucionalidad, aunque se esperaron un mes para que la Cámara de Diputados declarara su calidad constitucional. Para el caso de la Reforma de Telecomunicaciones, bastaron 10 días para que los 17 congresos se sumaran con el aval, pero la que rompió récord fue la Reforma Energética, que llegó a las 01:40 horas del viernes 13 de diciembre a los Congresos estatales y para las 00:25 horas del lunes 16 ya tenía los 17 congresos necesarios; fueron 57 horas con 25 minutos, el tiempo que le requirió para ser constitucional, aunque fue hasta el miércoles 18 cuando la Comisión Permanente la declaró constitucional con 24 votos de congresos estatales.<sup>100</sup>

Es justo mencionar aquí, que la Reforma Energética, la más importante en términos económicos y de soberanía, significó la ruptura del Pacto por México. El Partido de la Revolución Democrática (PRD) al llegar a este punto decidió abandonar el pacto por considerarlo contrario a sus principios fundacionales:

Una de las banderas del PRD ha sido defender la propiedad estatal del petróleo –de hecho, el padre de este partido, Cuauhté-

---

100 ROBLES DE LA ROSA, Leticia. *Pacto por México: aval y resultados; cinco años de su presentación*. Excelsior. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2017/12/04/1205405> [Consultado el 11/07/2018]



moc Cárdenas, es hijo del presidente que expropió en 1938 el crudo, Lázaro Cárdenas— y lo natural era que llegados al punto de tramitar la reforma energética el lazo que unía al PRD al Pacto por México se tensase en extremo. Así ha ocurrido: este martes de madrugada, de forma apresurada y con la expresiva resistencia del PRD, cuyos representantes escenificaron su rechazo ocupando la tribuna del Senado, la Cámara Alta, después de 20 horas de debate, aprobó la reforma que abre el sector petrolero a la iniciativa privada.<sup>101</sup>

Justo cuando millones de devotos a la Virgen de Guadalupe arribaban a la capital de la república, se consumaba una de las peores afrentas para la ciudadanía. Tiburonazo guadalupano. Surge de la indignación producida por estos hechos.

Como un recordatorio personal y para dejar en claro a que me refería con esta pintura, agregue la leyenda en la parte inferior: 12 de diciembre de 2013 día de los tiburones y la Reforma Energética.

Considerando que en este caso la lectura de la pieza podría ir por otras vías y no ser lo suficientemente clara, decidí complementarla con otras piezas más, que en conjunto, representarían el ignominioso hecho histórico. Así pues, en El Santo Niño del gas, replique la cabeza

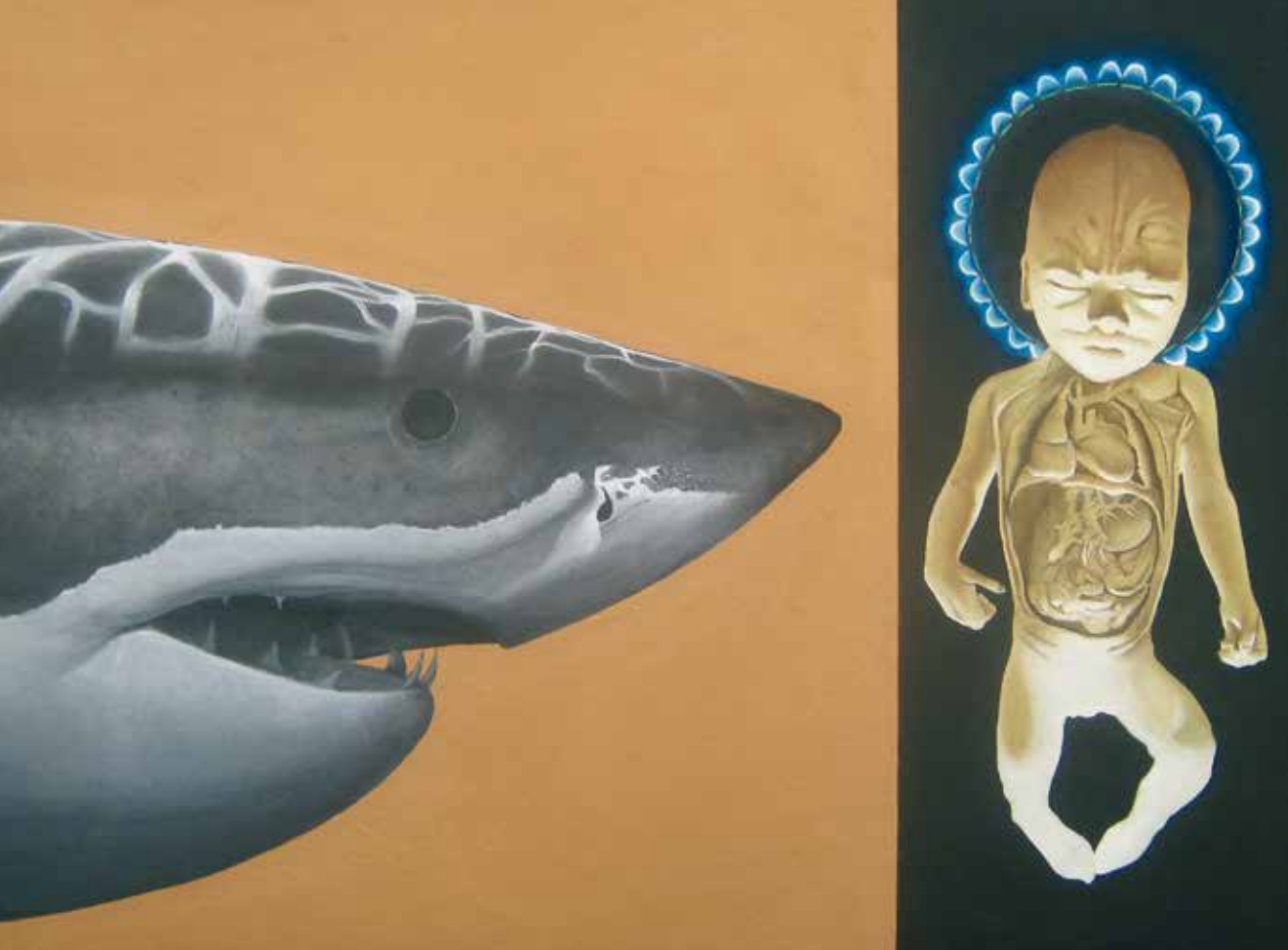


del mismo tiburón, fuera de su contexto original, para situarlo junto a la imagen de un bebe no nato, que muestra sus órganos internos. (La fotografía original del niño, la tome en una exposición científica sobre anatomía prestada por el gobierno de Japón al Sistema de Transporte Colectivo (METRO) exhibida en una de sus estaciones).

Conviene mencionar en este punto, que previa a la Reforma Energética, se había anunciado el descubrimiento de nuevas reservas de gas shale en el Golfo de México, y las argumen-

**Marcelo Calvillo.**  
*Tiburonazo guadalupano.* 2013  
Óleo sobre madera.  
60 cm. x 40 cm.

101 DE LLANO, Pablo. *La aprobación de la Reforma Energética fulmina el Pacto por México.* El País. [https://elpais.com/internacional/2013/12/12/actualidad/1386874561\\_675888.html](https://elpais.com/internacional/2013/12/12/actualidad/1386874561_675888.html) [Consultado el 10/07/2018]



**Marcelo Calvillo.**  
*El Santo Niño del gas.* 2014  
Óleo sobre tela sobre madera.  
83.5 cm. x 62 cm.

taciones a favor y en contra de su explotación por medio del *fracking*<sup>102</sup> o fractura hidráulica se discutían, y se siguen discutiendo, copiosamente. Este método de explotación representa severos daños ecológicos y de salud para las poblaciones aledañas a las zonas de explota-

ción, los expertos en el tema calculan que en la utilización de la fractura hidráulica se requieren de entre 9 y 29 millones de litros de agua por pozo, mezclada con sustancias tóxicas, pero que permanecen en secreto industrial.

De manera tal que la administración peñista no solo ha entregado a las corporaciones petroleras transnacionales, a través de las enmiendas a la constitución, la explotación de los hidrocarburos, sino, además ha tenido la clara intención de permitir, el deterioro de los recursos hídricos y la salud de millones de sus connacionales.

Ante semejante barbarie, la imagen del niño abierto es apenas un esbozo, un croquis insuficiente para representar la magnitud del sacrificio ofrecido en aras del capital.

Emulando a una estampa religiosa, en la representación del niño se ha remplazado por una hornilla casera de gas, su halo de santidad. A manera de reiteración, de afirmación del problema representado, complementado con una pequeña pintura: Mecheros de gas. Paisaje nocturno donde se observan las flamas de una instalación petrolera reflejadas sobre el agua.

102 La fractura hidráulica o fracking es una técnica empleada por la industria de hidrocarburos desde hace más de 60 años que consiste en la inyección de una mezcla de agua y químicos para extraer diferentes tipos de hidrocarburos tales como petróleo o gas. Existen dos tipos de fractura hidráulica: la primera refiere a una muy rudimentaria llamada “explotación de formaciones compactas” que se realiza en suelos areniscos y arcillosos en donde está diluido el hidrocarburo y la concentración de partículas del suelo es tan compacta que es necesario inyectar agua para separarlas y expulsar el hidrocarburo (gaseoso o líquido) en reservas de tipo convencional.

La segunda técnica se trata de una extracción técnicamente más compleja para alcanzar formaciones de difícil acceso como los yacimientos de lutitas; en este caso ya no se trata de suelos areniscos, sino de roca –roca de pizarra, espisto o de lutitas– para la extracción del gas shell.

**HERNÁNDEZ RAMÍREZ,** Claudia E. *Fractura hidráulica o Fracking en México.* Ichan Tecolotl. CIESAS/CONACYT.  
<https://ichan.ciesas.edu.mx/puntos-de-encuentro/fractura-hidraulica-o-fracking-en-mexico/> [Consultado el 13/07/2018]



**Marcelo Calvillo.**  
*Mecheros de gas.* 2014  
 Óleo sobre tela.  
 40 cm. x 20 cm.

Las tres piezas mencionadas conformaron lo que di en llamar *Instalación Reformista*.

Durante el último mandato priista, los escándalos de corrupción, las matanzas por parte del crimen organizado, la precarización del empleo y el descrédito de las instituciones han seguido al alza y esto se ha traducido en un muy bajo nivel de popularidad de la gestión de Enrique Peña. Quizás el presidente más detestado por el grueso de la población en los últimos años. Desde su campaña las muestras de inesperado repudio por parte de sectores, que eventualmente, simpatizaban con el proyecto neoliberal, mostraban su hartazgo a contracorriente de la casi totalidad de los medios masivos; televisión y radio.

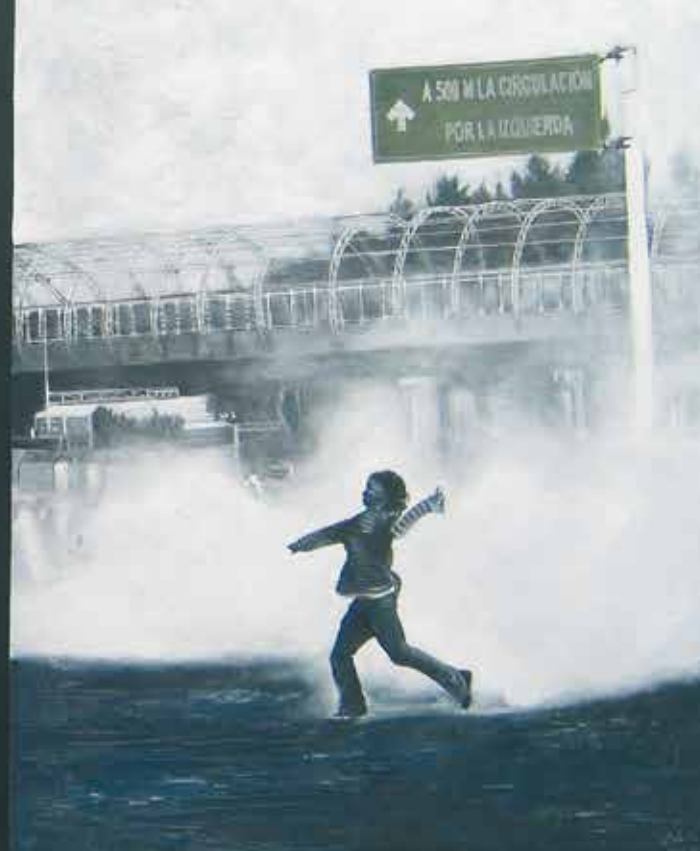
En el 2012, durante su campaña fue abucheado por estudiantes de la Universidad Iberoamericana (UIA). Con gran rapidez las dos cadenas televisivas más importantes; Televisa y Televisión Azteca salieron en su defensa arguyendo que los inconformes no eran sino un grupo de acarreados pagados para boicotear la campaña del exgobernador del Estado de México.

Ante esto, 131 estudiantes de la Iberoamericana, desmintieron las versiones de televisión y radio. A través de las redes sociales, publicando sus fotografías acompañados de su credencial de estudiante. Las muestras de simpatía ante este acto de valor ciudadano no se hicieron esperar y se desencadenó un



*Instalación reformista* 2014  
 Instalación.  
 Medidas variables.





**Marcelo Calvillo.**  
*Precario equilibrio.* 2015  
Óleo sobre madera.  
133 cm. x 65 cm.

movimiento de repulsa bajo el vínculo (hashtag) #yosoy 132 que movilizó a millares de estudiantes de otras universidades públicas y privadas, demandando la democratización de los medios de comunicación, la educación y la economía.

Para nosotros Peña Nieto era la punta del iceberg. Nuestra protesta iba dirigida contra un sistema político que quería imponer a un candidato. Exigíamos medios de comunicación transparentes y sin manipulación”, dice Ignacio Rosaslanda, uno de los impulsores del movimiento.<sup>103</sup>

El movimiento #yosoy132 prolongó sus actividades durante toda la campaña del candidato priista y se sumó a los contingentes políticos que rechazaron la toma de posesión presidencial el 1 de diciembre del 2012, que, tras la represión, dejó un saldo de cientos de heridos y detenidos.

En *Precario equilibrio* el poder muestra los dientes de manera impúdica, nuevamente el color negro y los grises juegan un papel importante en la atmósfera de toda la composición. La apropiación de la fotografía periodística recuerda, en específico, los hechos ocurridos

103 TELESUR. *Que es el movimiento # Yosoy132 de México.* <https://www.telesurtv.net/news/Que-es-el-movimiento-YoSoy132-de-Mexico-20170505-0068.html>[Consultado el 16/07/2018]

el 1 de diciembre del 2012, pero podrían ser aplicados a los múltiples actos represivos comandados por Peña Nieto, antes y después de estas fechas. En la representación de la pequeña manifestante que revira una lata de gas lacrimógeno destaca el cartelón de tránsito, único elemento en color de la sección derecha; *A 500 m.* la circulación por la izquierda. Que tiene su eco cromático en los verdes y azules del lomo del gran depredador.

Es conocido por todos que a finales del 2010, el entonces gobernador del Estado de México Enrique Peña Nieto y la actriz Angélica Rivera, protagonista de la telenovela *Destilando amor*, contrajeron nupcias, bajo una cobertura mediática apabullante. “La Gaviota”, como desde entonces se le conoce, junto al hoy presidente de México, han sido actores de una vergonzosa e indignante *Telenovela Nacional* en la que el crimen, la corrupción y la impunidad se disfrazan con slogans y discursos triunfalistas.

Dos hechos escandalosos del déspota, el de La Casa Blanca y la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, me motivaron a buscar imágenes que pudieran representarles. Las alusiones marinas se daban claramente por aquello de “La Gaviota”. En mis pesquisas encontré una fotografía decimonónica a la que agregué y modifiqué algunos elementos. En la imagen original (fechada en 1880) la señorita Sara Benhart posa junto a un hom-

bre ataviado con traje y escafandra de buzo. El vestido de la señorita Benhart sugiere que la fotografía fue tomada para una boda, aunque no podría asegurarlo. De esta imagen fue sustituida la cabeza de la mujer por la cabeza de una gaviota que grazna. Al fondo de la escenografía añadí el retrato del ex presidente de México, Carlos Salinas de Gortari y, a los pies del buzo, junto a la pesada cortina, una gaviota más que observa impávida la escena. En el primer plano un cráneo humano, ópticamente deformado, lleva escrito el número 43 en la parte superior de la mandíbula, y yace sobre la alfombra.

Las alusiones y referencias de esta pieza son diversas. El cráneo nos recuerda, por un lado, la obra de Hans Holbein “el joven”, *Los embajadores*, obra cargada de simbolismos que intrigó a los investigadores por mucho tiempo. La vanitas de la obra de Holbein, también llamada hueso de sepia, sirve para recordarnos que lo más importante en la tierra no lo es en el reino de los cielos. La calavera de *Telenovela Nacional* rememora la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa, en Iguala Guerrero en el 2104.

Al más brillante y astuto defensor de las imposiciones del neoliberalismo económico se le incluye en el telón de fondo, recordándonos que son ya más de tres décadas en las que la nación mexicana ha padecido el modelo económico de la infamia. La apariencia extrava-



Detalle de *Telenovela nacional*. 2015  
Óleo sobre tela.



**Marcelo Calvillo.**  
*Telenovela nacional.* 2015  
Óleo sobre tela.  
100 cm. x 50 cm.

gante, absurda y anticuada de toda la imagen refuerza la sensación de hartazgo y desasosiego. Nuevamente el mar y la escafandra son utilizados. El mar como metáfora de la dinámica social, del movimiento, las masas, la inmensidad. La escafandra sustituye en este caso, la faz de galán telenovelero, del presidente de los Estados Unidos Mexicanos.

Una parte considerable de nuestras opiniones políticas esta dictada por lo que leemos, es-

cuchamos y vemos en los medios masivos de comunicación tradicionales (Radio, televisión y periodicos impresos). Y aunque al día de hoy, las nuevas tecnologías ejercen un contrapeso a la desinformación, la deformación o edición de los sucesos trascendentes, el peso que los monopolios informativos han ejercido por décadas no deja de ser la fuente de mayor influencia en la conciencia del grueso de la población. Así las cosas. los medios juegan un papel relevante en el control social por lo



cual invierten, supongo que onerosamente, en equipos de opinólogos profesionales de un innegable alto nivel intelectual, en algunos casos, y de otros de menor categoría. Con algunas honrosas e independientes excepciones, para legitimar el debate.

Generalmente la consigna de estos equipos de editorialistas ha sido la de convencernos de que la marcha del país va por el camino correcto y que los costos sociales valen la pena, para alcanzar un futuro promisorio, donde la mano invisible del mercado vencerá al caos y la injusticia. Aunque la realidad cotidiana nos señale todo lo contrario.

En Eslogan con aplausos los aplaudidores del régimen han quedado reducidos a su mínima expresión; solo las manos. Este elemento lo tome prestado, de la que considero, una de las mejores piezas realizadas por el pintor Enrique Guzmán: Sonido de una mano aplaudiendo o Marmota herida (1974).

Considerando esta función mediática, y como una parodia al eslogan de campaña de EPN; “Mover a México”, (que continuó usándose al principio de su mandato) busque el tergiversarlo en “Joder a México”. En su versión original el eslogan presidencial estaba, invariablemente, acompañado de la imagen de tres esferas; una verde, una blanca y una roja, que recorrían alegremente puentes, carreteras y puertos, todos concesionados por supuesto.



Por tanto, el emblema burlón de Joder a México debería explorar otra faceta publicitaria. Elegí entonces una vieja marca de productos misceláneos; Arm and Hamer, que encierra en un círculo la acción de un forzado brazo martillando con un mazo. Con las implicaciones que ya expliqué anteriormente.

**Marcelo Calvillo.**

*Eslogan con aplausos.* 2015

Óleo sobre tela.

100 cm x 100 cm.

**Marcelo Calvillo.**  
*Marina Nacional.* 2015  
Óleo sobre tela.  
45 cm. x 60 cm.



**Marcelo Calvillo.**  
*Falsa democracia.* 2015  
Óleo sobre madera.  
50 cm. x 29.5 cm.



Esta obra la terminé al final del año 2015, curiosamente meses después el presidente de la república, en el foro Impulsando a México, alimentaba a los medios con una declaración sorprendente y apabullante:

Estoy seguro que los anteriores presidentes también no han tenido otra misión que esa eh: Que ha México le vaya bien, nadie despierta, un presidente no creo que se levante, ni creo que se haya levantado pensando, y perdón que lo diga, en como joder a México, siempre pensando en cómo hacer las cosas bien.<sup>104</sup>

La proyección involuntaria de sus intenciones quedaba más que clara, para mí esto significaba, la primera obra crítica contra el régimen, con el aval presidencial.

Otras piezas con este mismo tono satírico podrían ser; *Marina Nacional* o *Falsa democracia*. En la primera de ellas, cuestionando el papel de las fuerzas armadas en la guerra fingida contra el narcotráfico, en la que la institución armada, es representada por un marinerito de juguete. O en la segunda en que los colores partidistas aparecen en una especie de gráfica de barras hecha de palitos que proyectan su sombra sobre el cuadro, que se acompaña de un tiburón y una huella digital.

104 RESÉNDIZ, Francisco. El Universal. 25/10/2016. [www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/politica/2016/10/25ningun-presidente-se-levanta-pensando-en-como-joder-mexico-pena](http://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/politica/2016/10/25ningun-presidente-se-levanta-pensando-en-como-joder-mexico-pena)

### 3.4 Otros círculos viciosos o hacia la normalización de la violencia.

El proyecto neoliberal iniciado en nuestro país por el presidente Miguel de la Madrid Hurtado en 1982 y continuado por cinco presidentes más, arrojan al día de hoy, después de casi 36 años, un saldo de descomposición social, que afecta a todas las clases sociales, incluyendo al empresariado trasnacional, a la pequeña y mediana empresa, a los trabajadores del campo y la ciudad. Con la reconversión de la nación, se ha obstaculizado desde entonces la incipiente investigación científica y el desarrollo tecnológico para convertir al país en una enorme maquiladora, proveedora de servicios y materia prima.

De esta lamentable situación, les ha tocado a los trabajadores del campo, la peor parte. El abandono por parte del estado, de la planificación, desarrollo y protección del agro, ha significado para muchos sectores de la masa campesina una disyuntiva obligada: migración o narco cultivos.

Para el 2014, a poco más de 20 años de la entrada en vigor del TLCAN y según lo denunciaron diversas organizaciones sociales

y políticas en defensa de los pequeños agricultores, el balance de la actual situación del campo mexicano no sólo es negativo, sino devastador: se estima que se perdieron cerca de 4.9 millones de empleos en el rubro de la agricultura familiar, vinculado con esto se calcula que alrededor de 6 millones de personas del sector rural en edad laboral salieron del campo y migraron a otras latitudes del país y a EU -principalmente jóvenes hombres en edad laboral-. Además en este lapso de tiempo el aporte del sector agropecuario al Producto Interno Bruto se redujo de un 5 % a un 1.5 % y el país incrementó exponencialmente su dependencia alimentaria, para el 2014 se tuvo que importar cerca del 42% de los alimentos que se consumen en el país, lo que convirtió a México en el tercer importador a nivel mundial en este rubro y el primero en el ámbito latinoamericano.<sup>105</sup>

En contraste la producción de enervantes ha crecido exponencialmente, situando a México como uno de los principales productores de

105 CASTILLO RAMÍREZ, Guillermo. *Los campesinos mexicanos, entre el abandono y el olvido. Efectos y repercusiones del neoliberalismo en las comunidades rurales*. <https://desinformemonos.org/los-campesinos-mexicanos-entre-el-abandono-y-el-olvido-efectos-y-repercusiones-del-neoliberalismo-en-las-comunidades-rurales/> [Consultado el 9/08/2018]





**Marcelo Calvillo.**  
*Acapulco, Guerreros y amapola.* 2016  
 Óleo sobre discos de acetato.  
 30 cm. de diámetro cada uno.

mariguana y amapola a nivel mundial, acarreado más desgracias sobre la ya, de por sí, mala situación agraria.

De acuerdo con reporte de la ONU de 2013, 74 % de la producción de amapola a escala mundial se cultiva en Afganistán, y México es el segundo productor en el orbe de esta flor, y el primero del continente americano, ya que, según cálculos del gobierno de EU, en nuestro país se cultivan alrededor de 12 mil hectáreas de la planta.<sup>106</sup>

*Acapulco, guerreros y amapola* aborda esta problemática.

Conformada por seis discos pintados al óleo, combine en esta obra, imágenes periodísticas con otras que corresponden más bien a lo turístico. El acomodo de los discos sugiere un triángulo que apunta hacia abajo.

Aunque, como sabemos, la primera lectura de las imágenes se da de manera simultánea, intenté en esta pieza una lectura similar a la de la escritura occidental, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, en donde en la primera línea o fila de discos aparece lo que generalmente está asociado y visibilizado en el estado de Guerrero: El mar – en este caso un mar picado- a la izquierda. La flor de la amapola al centro y una postal turística de La Quebrada a la derecha.

En segunda línea, parte de las consecuencias:

106 AGUILAR, Rolando. *Amapola sostiene a 1287 poblados; Guerrero, monarca de la heroína.* Excelsior. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/04/20/108674> [Consultado el 9/08/2018]



la protesta social reprimida por la fuerza policiaca. Enseguida una pistola dorada, que, según la internet, es una de las favoritas de los narcos, chapeada en oro, para concluir con la milicia patrullando en las playas turísticas. Desde el punto de vista meramente plástico las piezas muestran diferencias de factura, que van desde la aplicación del óleo con espátula hasta delgadas capas esfumadas del material, procurando que la textura sea acorde con la imagen tratada.

Hacia el último tercio del mandato del presidente Enrique Peña Nieto, la clase política mexicana en general logró alcanzar un cúmulo de agravios contra la población, pocas veces visto en la historia de México, la figura presidencial, que en otros tiempos era intocable,

hoy se ve envuelta en escándalos de corrupción, ineficiencia y hasta torpeza verbal. En suma, quien se aventura a indagar, aunque solo sea de manera superficial, en las gestiones del gobierno peñista se formará su propia imagen de turbulenta suciedad, en mi caso las asociaciones visuales de la corrupción me condujeron por la senda de los objetos e insectos cotidianos: La bomba destapa caños, las moscas, los detritos y la sangre.

La imagen presidencial, repetida en los medios de comunicación, hasta el cansancio, ha desempeñado la función de un aromatizante para baño que trata de disfrazar el persistente y desagradable olor de las heces fecales. Las nefastas consecuencias de las Reformas Estructurales, (forma elegante de designar al

**Marcelo Calvillo.**

*Dollar mar.* 2016

Óleo sobre discos de acetato.  
30 cm. diámetro cada disco.



**Marcelo Calvillo.**  
*Mr. President.* 2016  
Óleo sobre discos de acetato.  
30 cm. diámetro cada disco.

neocolonialismo) están todavía por mostrarse en plenitud. Sin embargo, y antes de que nos apresuremos a sacar conclusiones precipitadas, el Señor presidente nos advierte que no seamos injustos, que el regadero de muertos por todo el país y la ordeña de ductos de PEMEX que pone en riesgo a poblaciones enteras, no son sino percepciones equivocadas, y que “También lo bueno cuenta”

La imagen central de *Dollar mar*, el punto de equilibrio entre las voraces fauces del tiburón y la estupefacta cabeza presidencial, es justamente un mano que sostiene un gordo fajo de dólares.

La cabeza del presidente, la recorté intencionalmente del tronco, para emular a los viejos afiches publicitarios, razón por la cual el tratamiento es monocromático; la cabeza de un gran vendedor y publicista. Sin embargo, debo agregar, que, a pesar de mi animadversión por la figura presidencial, no logré plasmar cabalmente mis malas intenciones.

Empeñado en desquitar mis frustraciones ciudadanas, me di a la tarea de realizar un segundo tríptico con la imagen de la cabeza del ejecutivo. El planteamiento cromático inicial de estas tres piezas era el asociar, por medio del color, las imágenes con los excrementos humanos, sin embargo, un hecho desafortunado cambió esta primera intención; me explico: al estar trabajando en el taller del Mtro. Javier Anzures, que entonces se había trasladado a la

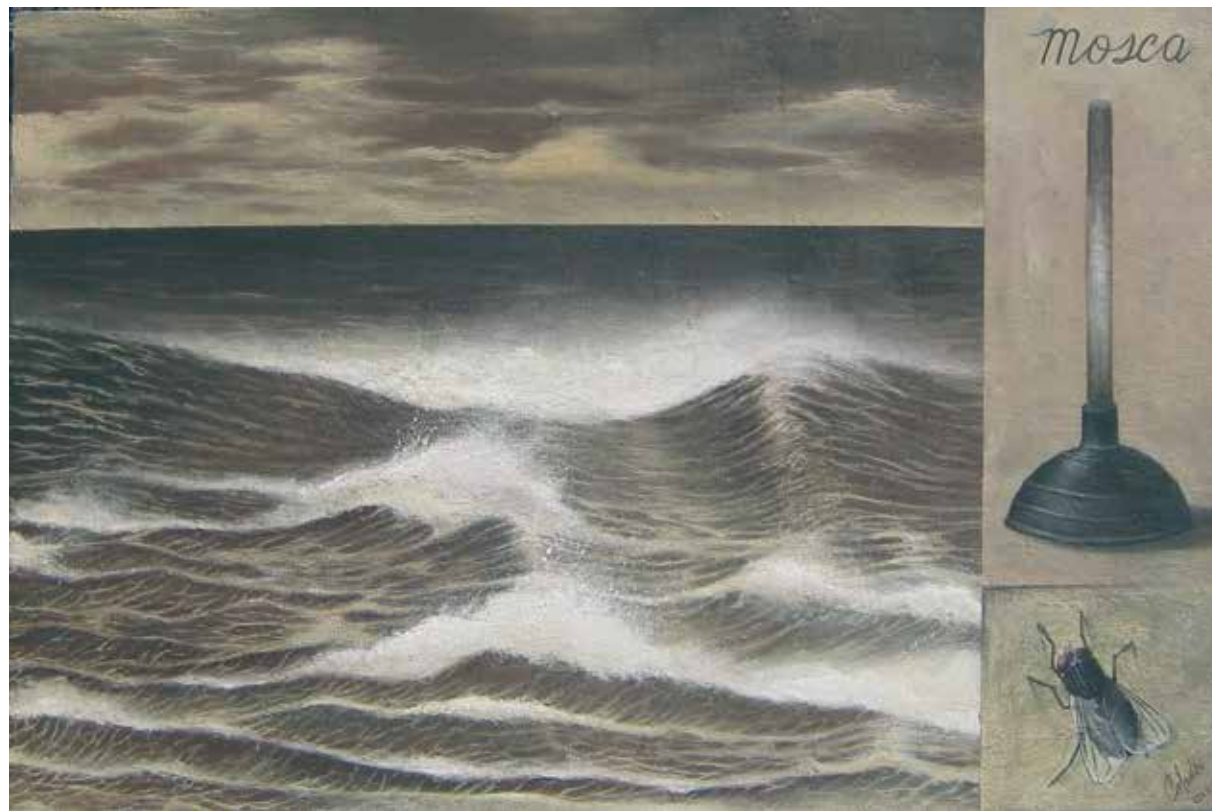
planta baja de la Academia de San Carlos, por cuestiones de mantenimiento de la sección sur de la escuela, escuchamos, además del barullo habitual de altavoces, música y gritos de los comerciantes, primeramente las maldiciones acostumbradas en un enfrentamiento verbal, a continuación el sonido seco de por lo menos tres detonaciones, finalmente el llanto y gritos desgarradores de varias mujeres. Al asomarme al portón de la academia para averiguar lo sucedido, pude ver unos pasos más adelante una pequeña motocicleta volcada en el arroyo y el cuerpo ensangrentado de un joven, rodeado, por las que supongo, eran familiares del herido.

Lo inesperado del hecho, lo lastimoso de los gritos de las mujeres cercanas al cuerpo, me enfrentó de manera directa con la realidad de un tejido social en descomposición. Tomé plena conciencia de que todos, absolutamente todos, estamos expuestos a morir; porque pasabas por ahí, porque estabas parado en la esquina equivocada, o por cualquier otra desafortunada circunstancia. Todo esto me llevó a expresar por asociación cromática con la sangre y el fuego, el baño de sangre, intensificado en los últimos doce años.

Así pues, la figura presidencial en “Mr. President” la trabajé en tonos rojizos, la cínica sonrisa de EPN, es más bien una mueca macabra y los colores del fondo sugieren que el fuego envuelve el rostro del Señor presidente.

En el disco central, los rojos ojos de la mosca





**Marcelo Calvillo.**  
*Mosca con bomba.* 2013  
 Óleo sobre madera.  
 90 cm. x 70 cm.



*Imagen original y deformación aproximada al círculo de la obra de Anish Kapoor*

replican y se asocian con la figura del mandatario, el insecto se frota las patas delanteras (no sabemos si está por comenzar el festín o porque ya lo disfrutó). Las moscas, si bien en lo natural resultan útiles en buen número de procesos biológicos, en la esfera de las asociaciones humanas tiene la ineludible desgracia de ser coligadas con la muerte y la putrefacción. En el paisaje marino del tercer disco, predominan también los rojos y la parte que representa el cielo el sol se oculta por oscuros nubarrones. En primerísimo plano la bomba destapa caños evoca al cuarto de baño. En este caso, a un baño de sangre.

En este mismo orden de ideas, *A la clase po-*

*lítica* replica en cierta medida, los conceptos que utilicé en un cuadro del año 2013 *Mosca con bomba* que quizá tenga una interpretación más abierta, la diferencia interpretativa reside en los elementos agregados.

Por principio los títulos, tienen una dedicatoria específica, pudiéramos decir que, con nombre y apellido, por la otra, el cambio en los formatos del soporte, me sugirieron maneras distintas de abordar las masas de aguas negras; la forma circular del disco, casi de manera automática, me llevo a intentar la representación de un vórtice acuoso.

Buscando resolver el remolino acuoso, busque en la red (internet) imágenes que pudieran



**Marcelo Calvillo.**  
*A la clase política.* 2016  
Óleo sobre discos de acetato.  
30 cm. diámetro cada disco.

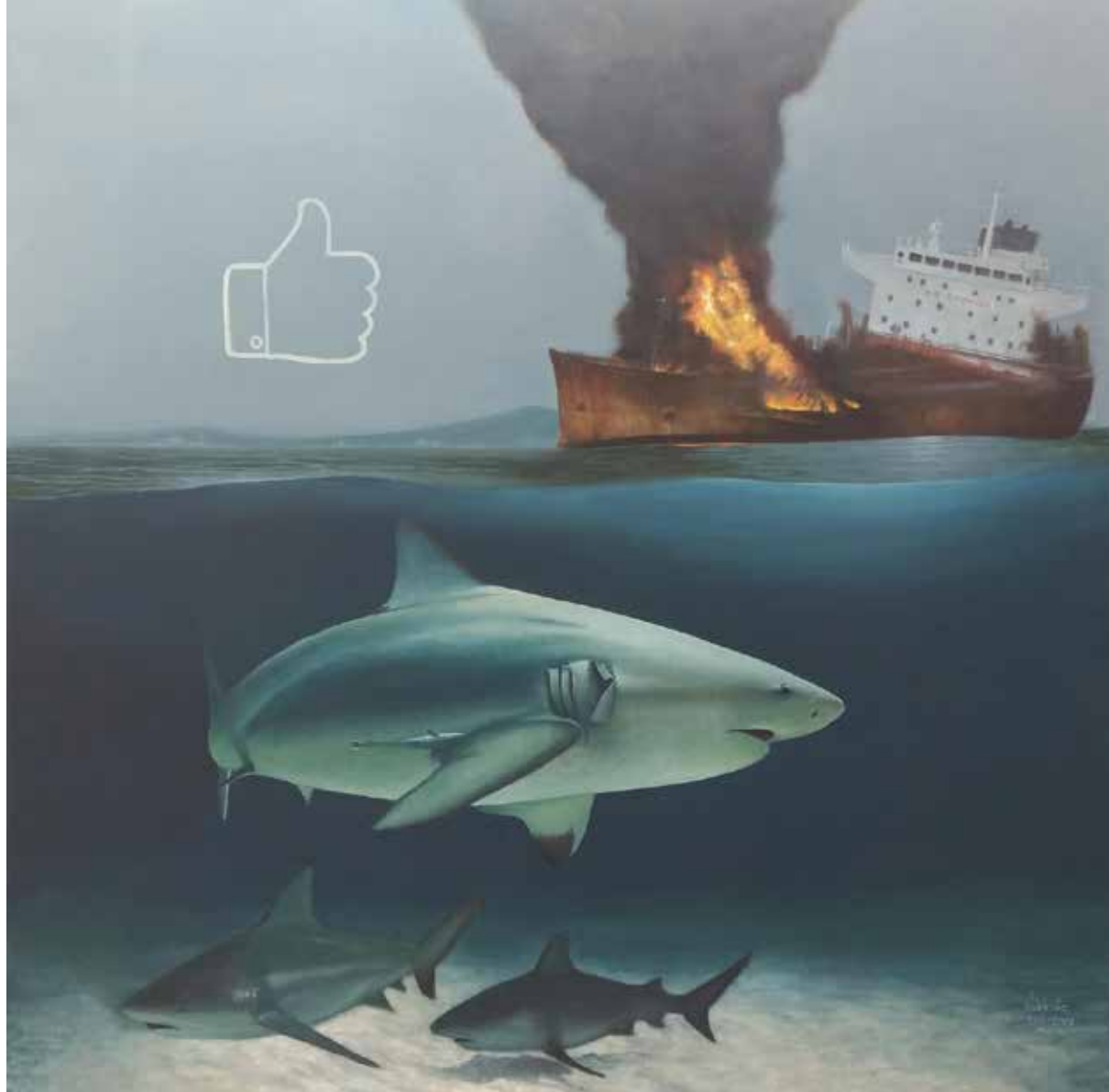
servirme, entre las muchas imágenes encontradas, una en especial, me sirvió como base para realizar mi vórtice, era esta una fotografía promocional de la exposición en el MUAC del escultor británico nacido en la India Anish Kapoor, donde el artista posa junto a su pieza, una enorme pileta circular en movimiento constante. Conveniente mencionar aquí, que mi interés por apropiarme de esta imagen no surge de un interés particular por la obra de Kapoor, si no de la casualidad, y que me entere después, era la creación del mencionado escultor. Para aplicarla a mis fines, deformé la imagen adaptándola al círculo del disco. Para el disco en cuestión elegí el título tentativo de *Vórtice de caca sin Anish Kapoor*.

El tema de la Reforma Energética y la intencionada “chatarrización” de PEMEX es otro de los rubros a los que he dedicado algunas piezas, por considerarlo un asunto de gran relevancia en el orden político- social de toda la nación. Como hoy sabemos, las expectativas del gobierno peñista de aparentar un repunte de las finanzas públicas por medio de la venta de acciones a inversionistas privados, nacionales (Ramírez Corso, Gil Díaz, Emilio Lozoya) y extranjeros (Halliburton, Schlumberger, British Petroleum, Petrofac, Repsol). de la paraestatal PEMEX tuvo un rotundo fracaso en la llamada “Ronda 1”.

La versión uno de la Ronda Uno, como es público, produjo resultados no anticipados por sus organizadores. Prácticamente nadie quiso arriesgar su capital ante las circunstancias internas que afectan a la economía mexicana, así como a la industria petrolera en el mundo. Simplemente, las expectativas son tan malas que nadie quiso tomar riesgos. Una segunda versión de la misma Ronda Uno, próxima a realizarse, a “flexibilizado”, es decir dando mayores concesiones, las condiciones y lo que se espera es que ahora sí se establezcan compromisos entre el Estado mexicano y los inversionistas. En lo concreto, los inversionistas privados, nacionales y extranjeros, estiman que lo que se ofrece no es suficiente, ¡quieren más!<sup>107</sup>

En el corto plazo, las promesas del gobierno peñista, respecto a la desaparición de los gasolinazos, la modernización de PEMEX y la creación de nuevas fuentes de empleo se han visto incumplidas, y no solo eso, se esperan importantes recortes de personal y ajustes en los años de jubilación, que pasarían de los 55 años a 65 y pasar de 30 a 40 años de servicio. La ferocidad y apetito de las trasnacionales en contubernio con las autoridades nacionales esta representado en *Misión cumplida, Reforma energética I* por la imagen submarina de tres tiburones toro. Por otra parte, el título es un comentario sarcástico a las declaraciones

107 ESCALANTE SEMERENA, Roberto. Los efectos de la reforma energética: las verdades. El Financiero. <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/roberto-escalante-semerena/los-efectos-de-la-reforma-energetica-las-verdades> [Consultado el 7/8/2018]



presidenciales respecto a las múltiples fugas y capturas del Joaquín Loera “El Chapo” Guzmán. En la última de estas el presidente de la república a través de las redes sociales nos dio la esperada noticia “Misión cumplida “El Chapo” ha sido capturado”, es por esta razón que la manita con el pulgar hacia arriba del

Facebook, aparece, como un comentario sarcarrón, a un lado del barco petrolero incendiándose que aparece en la superficie. En la misma tónica, pero aludiendo a los opinólogos aplaudidores de régimen, se encuentra *Reforma Energética II* compuesta por tres discos de acetato, en donde utilice imágenes



**Marcelo Calvillo.**

*Misión cumplida Reforma Energética I.* 2017  
Óleo sobre tela.  
120 cm. x 120 cm.

**Marcelo Calvillo.**

*Reforma Energética II.* 2017  
Óleo sobre discos de acetato.  
30 cm. de diámetro c/d.





**Marcelo Calvillo**  
*Memoria con bomba. (Gasolinazo)* 2017  
 Óleo, acrílico y collage sobre tela.  
 20 cm. x 30 cm.

similares pero separadas por los formatos circulares. Sustituyendo, además, la manita de Facebook por la de las manos aplaudidoras en la superficie original del acetato.

Aunque totalmente fuera del contexto marino, pero muy relacionada, con el abandono de las refinерías, la chatarrización y el gasolinazo a inicios del 2017. Realice, a propósito de esto y a manera de apunte, *Memoria con bomba*, Donde un elefante empuja una destartada bomba de gasolina.

Como ya he mencionado con anterioridad, la migración ha sido, desde hace ya muchos años, la opción de vida para un sinnúmero de trabajadores del campo y la ciudad, acorralados

por el neoliberalismo en toda Latinoamérica, en México en particular, los ingresos derivados del trabajo de migrantes representan:

...una de las fuentes generadoras de divisas más importantes para el país, sólo seguida de las exportaciones de la industria automotriz y del sector agroalimentario... Luego de la India, China y Filipinas, México ha sido durante los últimos años la cuarta economía receptora de remesas en el mundo. La mayoría de estas remesas provienen de los mexicanos que trabajan en Estados Unidos y Canadá, pero una de las propuestas de Trump para pagar el muro que pretende construir en la frontera con México es justamente retener una parte de estas remesas.<sup>108</sup>

Contra todos los pronósticos, en el 2017 Donald Trump arribaba a la presidencia de los Estados Unidos de Norteamérica y con él, una escalada de insultos y agresiones contra migrantes de toda índole y particularmente contra el gobierno mexicano.

La personalidad del presidente norteamericano y su propuesta de levantar un muro en la frontera ha sido cuestionada, criticada y ridiculizada, a ambos lados del Rio Bravo, sin embargo:

En un año en que los votantes en Estados Unidos y en el exterior mostraron su anti-

108 CABALLERO, José Luis. *11 Datos sobre el envío de remesas a México*. El Economista. <https://www.economista.com.mx/economia/11-datos-sobre-el-envio-de-remesas-a-México-201770205-0065.html> [Consultado el 5/10/2018 ]

patía hacia el estamento político, la economía globalizada y el bienestar corporativo, Trump estimó correctamente que podía surgir a esa ola de descontento para llegar a la Casa Blanca.

El magnate inmobiliario explotó una creciente división en el país entre los caucásicos y las minorías, los residentes de zonas urbanas y rurales, los universitarios y la clase obrera.

Trump derrotó a Clinton entre los caucásicos sin un título universitario en 31 puntos y entre mujeres caucásicas sin título académico en 27 puntos, según un sondeo de Reuters/Ipsos. También se benefició de una rival con sus propias fallas.<sup>109</sup>

Así las cosas, emparentar la particular personalidad, además del nombre, del presidente Trump con la del Pato Donald resultó una obviedad casi infantil, a no ser porque refiere las serias implicaciones que tendrá la llegada de este disparatado personaje para miles de migrantes en los Estados Unidos y las esperadas repercusiones en la economía nacional.

La fotografía original del muro tijuaneño pertenece al fotógrafo Ignacio Evangelista, y dado que por sí misma, sugiere lo absurdo del muro, que penetra el mar, la tome prestada también para una pieza pequeña, previa a la de *Donald en Tijuana*, a la que intitule *Tijuana*



*barracuda*, esta última podría ser considerada como una pequeña exploración o variación de la misma temática.

Las barracudas, aunque de menor tamaño que el tiburón, (las diversas especies de este pez van de longitudes que oscilan entre los 45 cm y los 2 metros), son personajes mari-

**Marcelo Calvillo**  
*Donald en Tijuana* 2017  
Óleo sobre tela.  
120 cm. x 100 cm.

109 PANORAMA. com.ve. Análisis ¿Cómo llegó Donald Trump a ganar la presidencia de los Estados Unidos?  
<https://www.panorama.com.ve/mundo/ANALISIS-Como-llego-Donald-Trump-a-ganar-la-presidencia-de-Estados-Unidos-20161109-0059.html> [Consultado el 7/10/2018]



**Marcelo Calvillo**  
*Tijuana barracuda*. 2017  
Óleo sobre tela.  
30 cm. x 25 cm.

nos, que, por su voracidad y rapidez, bien sea por el cine, la publicidad o la pesca deportiva, ocupan un lugar de medianía en el imaginario popular. En lo personal, la filosa trompa de la barracuda, con sus amenazantes dientes, me sugieren la idea de despiadado poder. Por esta razón decidí utilizarla también en *Barracuda Monsanto* que alude a la problemática del maíz transgénico en nuestro país.

Como es sabido, la tristemente célebre trasnacional, cuenta con una larga historia de aberrantes crímenes ecológicos, que han afectado, a miles de personas a nivel mundial, a través de sus productos, entre ellos: plásticos, insecticidas y herbicidas. Amparándose en una intrincada red de cómplices en los estratos gubernamentales.

En nuestro país, aun a pesar de que en la legislación al respecto de la siembra de maíz transgénico existe una moratoria que la prohíbe, la Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad (UCCS) reveló que 91.3% de los productos de maíz elaborados de manera industrial contienen algún transgénico, incluso en la mitad de los productos etiquetados como “libres de transgénicos” o de manera “artesanal” en las ciudades.<sup>110</sup>

Los científicos de la UCCS propusieron dos hipótesis al respecto, la primera de ellas apunta que estos resultados podrían deberse a la

gran cantidad de maíz importado a México, aun considerando que estas son de maíz amarillo destinado al consumo animal. La segunda, que se siembra maíz transgénico en el país, a pesar de la prohibición.

Las consecuencias más preocupantes de estas evidencias son: por una parte, los daños a la salud que pudiesen provocar el maíz diseñado para tolerar el glifosato, el principio activo de varios herbicidas, entre ellos el Roundup de Monsanto, al que la Organización Mundial de la Salud (OMS) clasificó como “probable cancerígeno”. Por la otra, que si el maíz transgénico, ya se siembra en México, la gran variedad de maíces, que hoy existen en el campo mexicano, estarían en peligro de desaparecer al combinarse con las del maíz diseñado, y finalmente tener que pagar regalías a la trasnacional por sus semillas patentadas. Sin duda el panorama más atroz.

Así las cosas, en “Barracuda Monsanto” dividí verticalmente el lienzo para confrontar la filosa trompa de la barracuda con una mazorca de maíz criollo. En la sección de mayor tamaño, a la izquierda del espectador, integre el emblema de la trasnacional.

La mazorca de maíz, posee por sí misma, implicaciones en distintos órdenes, la primera y más obvia, en el orden alimentario, pero tam-

<sup>110</sup> TOURLIERE, Mathieu. *Pese a prohibición de siembra, 91.3% de productos de maíz en México tienen transgénicos: UCCS*. Rev. Proceso 11/10/2017 <https://www.proceso.com.mx/507124/pese-a-prohibicion-siembra-91-3-productos-maiz-en-mexico-transgenicos-uccs> [Consultado el 9/10/2018]





**Marcelo Calvillo**  
*Barracuda Monsanto.* 2017  
 Óleo sobre tela.  
 80 cm. x 50 cm.

bién un cúmulo de implicaciones culturales, sociales e históricas, amén de un sinnúmero de referentes artísticos que van desde las culturas precolombinas hasta la escuela mexicana de pintura. La imagen de la mazorca multicolor, que utilicé, funciona además como una metáfora de la diversidad, desde mi punto de vista, en ella estamos representados; los cambujos, los prietos, los no tan prietos, los güeritos y güeritas, los amarillos y colorados, apretujados todos en el cilindro vegetal de la mazorca.

El maíz también ocupa un lugar importante en *El voto del hambre* que está representado, en este caso, en forma de tortilla. La obra de

manera general alude a la agitación social representada por las encrespadas aguas marinas, así como a la recurrente estrategia priista (y emulada por el resto de los partidos) de utilizar la necesidad de productos básicos para la subsistencia; despensas o materiales de construcción, como herramientas para inducir el voto a su favor. Así pues, la compra de votos, los votos de la pobreza, están representados por tortillas que llevan estampadas huellas digitales.

Las barras con los colores de la bandera mexicana, funcionan en términos visuales como contrapeso a los elementos circulares de la



**Marcelo Calvillo**  
*El voto del hambre, detalle.* 2017  
 Óleo sobre tela.



**Marcelo Calvillo.**  
*El voto del hambre.* 2017.  
Óleo sobre tela.  
120 cm. x 90 cm.

parte inferior derecha del cuadro, y a su vez, aclaran al espectador el contexto de nación, que, en este caso, se presentan cayendo desordenadamente.

Retomando la idea del martillo como equivalente visual de la violencia, conjunte en dos piezas: *Martillos* y *Vigía*, la imagen del tiburón martillo, y replique un grabado de princi-

pio del siglo pasado, que muestra la acción de la herramienta. En el tríptico de discos agregué la imagen de una cámara de seguridad.

La reflexión inicial de estas, giraba en torno al binomio seguridad-inseguridad, y las múltiples interpretaciones que esta pudiera tener. Como ya expliqué con anterioridad, mi proceso creativo parte de asociaciones visuales,

inconscientes o irracionales la mayoría de las veces, que posteriormente me conducen a reflexionar si acerté en la respuesta o no. *Martillos* resulta en este sentido una especie de “pleonismo visual” intrínsecamente violento por los elementos visuales usados, pero que deja un tanto incompleta mis preguntas iniciales ¿Seguridad para quiénes? Si bien su acierto es registrar el momento previo al martillazo, a la tarascada de la bestia, adolece de pistas visuales que nos remitan directamente al origen de la acción punitiva, y en ese sentido su respuesta me resulta incompleta.

Bajo este razonamiento, y nuevamente partiendo de asociaciones visuales, caí en la cuenta de las similitudes entre el tiburón martillo, la mano con martillo y las cada vez más abundantes y cotidianas cámaras de seguridad. En sentido meramente visual la simplificación de los rasgos de la bestia, la herramienta y el artefacto son la misma, la de una simple letra T. Que intuyo debe significar algo, que prefiero dejar en el misterio.

Sin embargo, la imagen de la cámara de seguridad, completó la respuesta de la idea inicial. El origen de la video vigilancia surge como aparato de seguridad del sector privado fundamentalmente: Bancos y centros comerciales para detectar o inhibir el delito, pero en pocos años, pasa de la esfera privada, con rudimentarios sistemas de circuito cerrado, a la esfera del espacio público como un sofisticado



medio control social, al que en la práctica le importa muy poco, o al menos así lo parece, la persecución del delito.

De los 234 mil 354 delitos captados por cámaras de seguridad del Centro de Comando, Control, Cómputo y Comunicaciones de la Ciudad de México (C4) durante 2016 sólo se lograron 51 mil 703 detenciones, es decir, el 80% quedó impune. De acuerdo con datos de la Dirección General de Análisis

**Marcelo Calvillo.**  
*Martillos.* 2017  
Óleo sobre tela  
100 cm. x 80 cm.





**Marcelo Calvillo.**

*Vigía.* 2017.

Óleo sobre discos de acetato.  
30 cm. de diámetro cada disco.

Estratégico de la Secretaría de Seguridad Pública capitalina... dicha cifra es mayor al 75% de los delitos que no recibieron castigo por parte de las autoridades en 2015.

(...)Es decir, sólo en el 24% de los casos en 2015 y 2016 se ha logrado alguna detención, dejando el otro 76% impune, ya sea por la falta de respuesta de los elementos de seguridad o porque el afectado no procedió a realizar la denuncia ante las autoridades correspondientes.<sup>111</sup>

Queda claro que la muy costosa intromisión de las cámaras de seguridad en la esfera pública, persigue otros fines distintos a la seguridad ciudadana. Su función se equipará más bien a lo pronosticado por George Orwell en su novela 1984 y se añade de manera novedosa al resto de las herramientas de control social del estado.

Año tras año la temporada de huracanes deja a su paso una cauda de devastación y dolor en todo el planeta, periódicamente, la inmisericorde fuerza de los vientos y el mar nos recuerdan la fragilidad de la vida y las creaciones humanas. Las reflexiones que pueden surgir de estas catástrofes cíclicas podrían fácilmente enfocarse a lo religioso, lo filosófico o lo ecológico. Sin embargo, en mi caso, la motivación esencial que me llevó a abordar el tema de las tormentas y la devastación fue

<sup>111</sup> VARGAS, Aabye. *Impunes, 80% de delitos por cámaras del C4 en CDMX*. Publimetro. 01/03/2017 <https://www.publimetro.com.mx/mx/noticias/2017/03/01/impunes-80-delitos-captados-camaras-c4-cdmx.html> [Consultado el 12/10/2018]

de otro orden. En ocasiones ante la enorme cantidad de informaciones negativas, trágicas o indignantes, uno tiene la percepción de que todo está a punto de colapsar, y que la hecatombe es ya inminente.

Así pues, en el pequeño óleo *Catástrofe* incluí, simbólicamente, entre los escombros arrastrados por los vientos de la tormenta, el mapa de la República Mexicana, que fatalmente se eleva en el aire.

Otra de las razones para abordar la tormenta marina como tema central del cuadro, es de orden estrictamente pictórico; la creación de atmósfera. Me explico: Desde mis inicios en la pintura, la manera de aplicar el óleo sobre el soporte fue de manera directa, lo que, al abordar el paisaje marino, me causó ciertos problemas y deficiencias de representación. En este punto, me interesaba particularmente, resolver el problema de la bruma, de la distancia, lograr la perspectiva aérea de modo convincente.

Afortunadamente, gracias a las enseñanzas del Maestro Francisco Soriano, conocí de las ventajas del uso de la barnizeta y algunas de sus aplicaciones, que facilitarón en buena medida los efectos atmosféricos.

Conviene señalar, por otra parte, que, hacia la etapa final de esta investigación, había “comido” una cantidad extraordinaria de marinas, donde el naufragio y la tormenta ocupan un lugar considerable, que sin duda influyeron en mi interés por emular ciertas atmósferas.



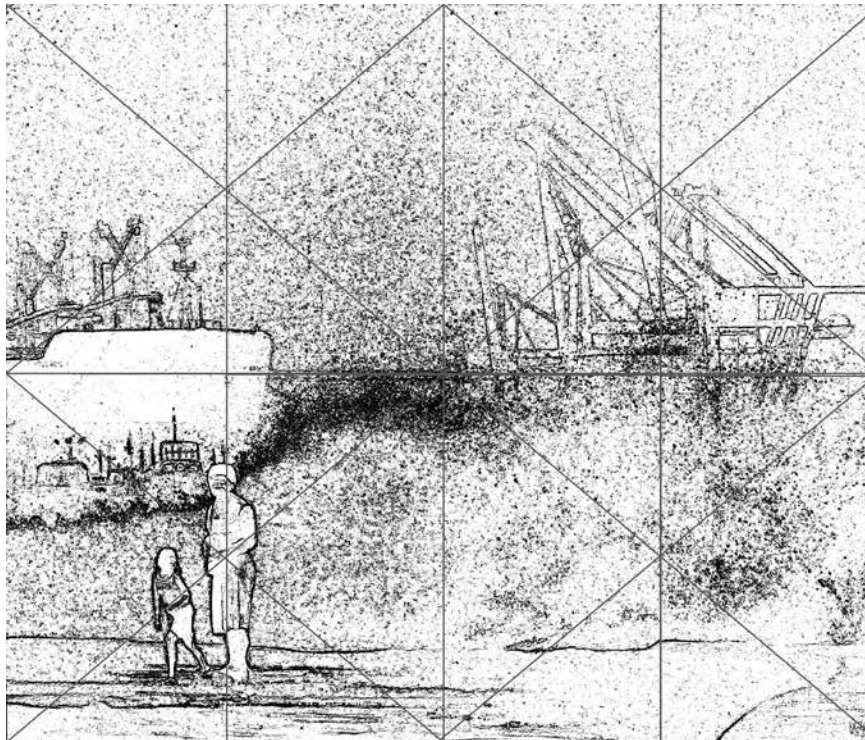
Por todos es conocido que, en la mayoría de los estados de la República Mexicana, la imposición de los intereses particulares de partidos y gobernadores en turno, por encima del interés común, han pisoteado los derechos y prerrogativas fundamentales de sus gobernados. En Veracruz, (estado tradicionalmente priista) se ha destacado amargamente, en sus dos últimos periodos gubernamentales, por un incremento exponencial de la violencia y la impunidad, alcanzando la cúspide del despo-

**Marcelo Calvillo.**  
*Catástrofe.* 2017  
Óleo sobre fibrecel.  
30 cm. x 30 cm.

Fotografía original.  
Huracán Franklin. La  
Opinión, Agencia EFE.



Esquema compositivo  
de *Veracruz*.



tismo priista con la gestión del exgobernador Javier Duarte de Ochoa.

No obstante, en *Veracruz* pieza que se ocupa de la llegada de una tormenta tropical al puerto, me incliné por dejar más abiertas las posibilidades interpretativas, sin duda quien se ocupe de conocer las noticias nacionales, y ver el título de la pintura, quizá asociará metafóricamente, la imagen con la de la bancarrota total en la que el nefasto personaje dejó a Veracruz. Aunque no se excluye, por otra parte, que aun siendo el observador un connacional solo observe la fuerza de la naturaleza.

La pieza está basada en una fotografía periodística atribuida a la agencia EFE por el periódico la Opinión, que da cuenta de la entrada del huracán Franklin en agosto del 2017 a las costas de Veracruz. En la imagen original el encuadre es horizontalmente más amplio y muestra además un número mayor de personas que observan y fotografían el violento oleaje. Al tomarla prestada para mi representación, mi principal interés, como señalé anteriormente, era lograr los efectos de bruma y un oleaje violento, por lo que prescindí del grupo, los edificios y rocas aledañas para centrar la atención en el oleaje, dejando solamente a la mujer que mira hacia el espectador y la niña que mira el gran oleaje en ademán de huida.

A manera de colofón, quiero agregar, que gracias a la beca otorgada por la FAD/UNAM,





tuve la oportunidad de ver el mar cara a cara nuevamente, después de muchos años de añorarlo. En mi visita a Yucatán, y en particular, a Puerto Progreso. Caminando por la playa me encontré con una pequeña lancha pesquera,

sobre la que posaban tres pelicanos, tres gaviotas y otra ave de la que desconozco el nombre. La lancha atracada era mantenida cerca de la orilla por sendas cuerdas. Lo significativo para mí, aunque seguramente, obvio y natural para

**Marcelo Calvillo.**  
*Veracruz.* 2017.  
Óleo sobre tela.  
120 cm. x 100cm.



**Marcelo Calvillo.**  
*Progreso.* 2017.  
Óleo sobre tela.  
100 cm x 100 cm.

cualquier otra persona, fue el letrero en su costado: Progreso, el progreso, atado y quieto.

Sin embargo, debo reconocer, que, a pesar de esta posible asociación, *Progreso* es una pintura complaciente, que está más cercana al gozo o la relajación, que a la crítica social.

Cromáticamente es naturalista y no existe

ningún indicio gestual o compositivo, que sugiera conflicto alguno.

Sin embargo, debo decir a su favor, que captura la sensación del suave oleaje, de manera convincente y para mi memoria personal el inefable reencuentro con la mar y su luz.

## Conclusiones

Al inicio del proyecto intuía que el paisaje marino podía contener con facilidad todas las atribuciones humanas que solemos darle a objetos inanimados o animales, y que siendo el mar, un espacio vivo e inconmensurable, desde nuestra perspectiva, el utilizarlo como medio para la crítica social o política no era del todo descabellado. Así comprobé que estas atribuciones van de la invocación mágica con fines de sustento en la pintura rupestre, pasando por la explicación mitológica de héroes y dioses, o de que un naufragio puede sacar a flote los privilegios clasistas en indignada revelación.

Permitiéndome una clasificación holgada del género marino, comprobé que las representaciones que aluden al mar, su fauna, sus mitos y embarcaciones han acompañado a la humanidad desde el inicio de sus primeras organizaciones sociales, obviamente mucho más abundantes en las civilizaciones costeras.

Sin embargo, acotándome con mayor rigor a lo que el día de hoy conocemos como el género de la marina o paisaje marino, encontré que las múltiples batallas navales pintadas en el Renacimiento podrían considerarse como su precedente más inmediato. La Batalla de Lepanto, como ejemplo, cuenta con un considerable número de versiones e importantes realizadores. Pero no es sino hasta el siglo

XVI en el que convergen distintos acontecimientos históricos en el norte de Europa, del orden religioso unos y comerciales otros, que marcan el inicio de lo que después se consideraría un género pictórico bien definido y que generaría notables diferencias en el desarrollo del arte nórdico, en contraste con el producido en las costas mediterráneas.

La publicación, en 1517, de las noventaicinco tesis o argumentos de Martín Lutero, repudiando los excesos de las altas jerarquías católicas, resultó de particular importancia, precipitando el cisma del cristianismo católico en Europa y dividiendo el mapa de las creencias religiosas en dos grandes bloques.

Así pues, los feligreses del norte que acogieron la doctrina protestante y con ella la prohibición del culto a las imágenes religiosas por considerarlo idolatría, condicionaron la producción pictórica a temas que no ofendieran su sensibilidad religiosa, siendo una de las especializaciones más demandadas y redituables la del paisaje marino, explicable por el auge del comercio naval de estas regiones, y el surgimiento de una burguesía con un alto poder adquisitivo.

La versión italiana de esta especie gráfica sería iniciada en Venecia con los grabados de Luca Carlevarijs, que hoy en día podríamos considerar como “tarjetas postales”, que los viajeros



del resto de Europa deseaban poseer como un recuerdo de su visita y que a la postre desarrollaría una escuela de “Vedutistas” que cubrió estas demandas con excelentes pintores como Francesco Guardi y Antonio Canal “El Canaletto”.

La Revolución francesa y la llegada de un nuevo orden económico cambiaron las ideas acerca del arte y lo “bello”. La decadencia del Barroco, preponderante en el siglo XVIII, daba lugar a una transformación radical: El Neoclasicismo; estilo en el que abundaron los temas históricos, mitológicos y el retrato, no así el paisaje marino.

Sin embargo, una pieza de excepción: *Watson y el tiburón* (1782) del pintor norteamericano John Singleton Copley sobresale como una pieza clave de esta investigación; en primera instancia por la evidente afinidad en la elección del escualo como uno de los personajes centrales de la obra y las pinturas que forman parte de mi proyecto. Si bien las interpretaciones de una y otras responden a motivaciones y periodos histórico-sociales distintos, tanto una como las otras apelan a los sustratos más primitivos de la psique humana: el instinto de conservación.

Por otra parte, desde el punto de vista político, con *Watson y el tiburón*, Singleton Copley se separa del heroísmo mitológico o monárquico, exaltando el trabajo colectivo de marineros comunes, representando incluso, en el centro

de la barca, la imagen de un marinero negro como figura heroica, lo que, considerando el contexto esclavista en el que la pintura fue creada, no deja de llamar la atención, y representa posiblemente los ideales de igualdad de los revolucionarios fundadores de los Estados Unidos de Norteamérica.

En este orden de ideas, conviene también señalar a *La balsa del Medusa* (1818-1819) de Théodore Géricault, como una de las pinturas que me desveló diversos planos de importancia en su lectura y reafirmó la pertinencia de asociar lo marino con lo político.

En una primera instancia, lo intrincado y mórbido de su proceso creativo -del que Géricault tuvo a bien dejar testimonio- me permitió, por decirlo de algún modo, atar los cabos sueltos de mi percepción personal del romanticismo y vislumbrar cómo el malestar social, generado en periodos de transición, como los vividos por Géricault, puede traducirse en actitudes, que aún el día de hoy, podrían considerarse socialmente insanas y que, sin embargo, encontró ecos en la sociedad de su tiempo. Con ello reafirmó su actitud retadora ante la clase gobernante, como una de denuncia, abriendo de este modo una nueva senda de libertad en la elección temática.

Por otra parte, en términos estilísticos, *La balsa del Medusa* fungió además como una pieza puente entre Neoclasicismo y Romanticismo. Consolidó la trayectoria artística de Géricault

e influyó de forma directa en creadores célebres como Delacroix y muchos otros, que a la postre, aprovecharon esta libertad de elección temática para generar obras prodigiosas de importantes artistas del paisaje marino: En Inglaterra Jhon Constable y J.M. William Turner. En Alemania: Caspar David Friedrich, quien se valió del paisaje para expresar su espiritualidad o el pintor ruso Iván Konstantinovich Aivazovzky, con un particular y sorprendente cromatismo, por señalar solo algunos de los más relevantes.

La revisión de la obra del pintor norteamericano Winslow Homer -dedicada casi por completo al paisaje marino, hacia finales del siglo XIX- significó, en lo personal, una lección magistral en la representación de las masas acuosas. Piezas como *La Corriente del Golfo*, *Línea de vida* y *Ocho campanadas*, representan la potencia aterradora del mar frente a la insignificancia humana, poseen, desde mi punto de vista, un equilibrio cuasi perfecto entre el gesto y la mimesis. Me refiero con esto a sus cualidades técnicas, que le permitieron fijar el movimiento perpetuo del mar, sin menoscabo de la otra historia narrada en una buena pintura: la huella del pincel o la herramienta. En *La corriente del Golfo*, coincidentemente, volvemos a encontrarnos con la tragedia de un marinero de color, flotando en una destartalada barcaza, rodeado por tiburones. En su narración no existen elementos gratuitos, todo conduce a contextualizarnos con el

suceso, dejando al espectador la posibilidad de imaginar su propio desenlace. De más está decir que al encontrarme con esta obra, Homer reafirmó mi predilección por utilizar a los escualos como analogía de la violencia.

*La evasión de Rochefort* de Eduard Manet reviste un especial interés para esta investigación, dadas sus implicaciones políticas. (que ya se explicaron en la sección de los antecedentes) y me da pie para algunas otras reflexiones finales. Si bien por una parte afirmé que, ...“en ella aplica cabalmente la premisa inicial: el mar y la crítica política”, ahora me pregunto: ¿Cómo sería interpretado este cuadro, sin conocer el contexto político en el que fue pintado, sin conocer incluso el título? Seguramente un espectador que careciera de esta información, tan solo vería a un pequeño grupo navegando entre las aguas hacia el buque puesto en el centro del horizonte. Surgirían quizá otras preguntas o sensaciones, pero difícilmente sería asociada a un suceso político.

Trasplantando estos mismos cuestionamientos a las obras que forman parte de las *Disertaciones marinas*, me encuentro de frente con las limitaciones regionales y temporales que conlleva el ocuparse de lo político en la pintura. Ejemplifico: la serie de discos dedicados al expresidente de México Enrique Peña Nieto: *Dollar mar*, *Mr. President*, o *A la clase política*, seguramente causarían algún tipo reacción en mis connacionales, dada la cotidianidad con

que vimos su rostro en la televisión, los periódicos y el internet. Pero suponiendo que fuese observado por ojos extranjeros, la reacción, si es que la hubiere, sería totalmente distinta.

En el ámbito local, nuestra memoria colectiva es, generalmente, de corto alcance. Recordamos al personaje, pero olvidamos pronto sus obras -ignominiosas casi siempre-. Empero, reconociendo estas limitaciones, me parece importante decantar lo que me ha afectado y que, en mayor o menor medida, afecta a todo el país.

Las *Disertaciones Marinas* tienen la pretensión de, en primera instancia, expresar mi percepción de las acciones políticas ejercidas desde las cúpulas corporativas-gubernamentales. De ahí que, considerando que no tengo otros medios a mi alcance, utilice la pintura para quejarme, descalificar y burlarme, a veces acertadamente y otras no, de la clase política-empresarial.

Entre otras muchas cosas, la pintura es un acto de comunicación que se percibe paralelamente en distintos estratos de la conciencia y que puede producir, o no, el goce estético, experiencia, ésta, que se ubica dentro de un abanico tan amplio cómo las emociones humanas.

Por supuesto es discutible si la experiencia estética es una invención o una creencia, por ser un fenómeno de difícil comprobación. Sin embargo, *creo*, que un testimonio que conmueve,

bien sea a la indignación, la burla, o la vergüenza, es muy distinto a un boletín informativo. A pesar de todo esto, es notorio que una buena parte de las imágenes que he utilizado han sido pepenadas de revistas, periódicos impresos y la red, a donde, tarde que temprano, regresarán.

La estrategia para plasmar mis discrepancias, no sigue un método específico. Se suceden en primera instancia frente al lienzo o en la pantalla del ordenador, y las imágenes recreadas, injertadas y acopladas redarguyen la validez o no de mi discurso y funcionan también como un ejercicio mental que me permite asimilar y analizar mi entorno social. Desde esta perspectiva, creo que un buen cuadro es aquel que muestra parte de la verdad.

La arbitraria atribución de significados a imágenes prefabricadas, no reviste, como sabemos, ninguna novedad, y lo absurdo es tan viejo como la literatura. De manera pues, que señalar los aportes de *Las Disertaciones Marinas*, nos remita más hacia la legitimidad, que a la originalidad. En un sentido estricto, “disertar” quiere decir: razonar detenida y metódicamente sobre alguna materia. Por ello evocar mediante imágenes una circunstancia permite prefigurar un “camino” para alcanzar cierta inteligibilidad frente al suceder cotidiano, lo que en última instancia es un vehículo para el razonamiento y un derecho inherente a la condición humana.



## BIBLIOGRAFÍA IMPRESA.

1. ARGURDÍN Luis, *Diluvios*. Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Frecuentaciones Xochimilco, México 2005.
2. BACCI, Mina. *La apertura del Renacimiento, Sandro Botticelli* en “Los grandes maestros de la pintura universal” (traducción: Solís Brun, R.L.) Promociones Editoriales Mexicanas, S.A. de C.V. (PROMEXA) 1980.
3. BLAS GALINDO, Carlos. *Enrique Guzmán. Transformador y víctima de su tiempo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Era, México, 1992.
4. BLAS GALINDO, Carlos. *Nacionalismo y neonacionalismo. Nationalism, ethnocentrism, an the avantgarde, Latin american art.*, No. 4 vol. 2 Scetdale. 1990
5. CANADAY, John. *Metropolitan Seminar in Art; Portfolios 1-7 (Apreciación Estética Pintura)* SEP 1986 ( Traducc. Alfonso Rubio, Giancarlo Von Nacher, Jesús Montejano.
6. CORTENOVA, *Giorgio. Magritte. Colección El impresionismo y los inicios de la pintura moderna*. Editorial Planeta- De Agostini. México, 1998.
7. DANTO, Arthur C. *Después del fin del Arte*, Ed. Paidós Ibérica. 1999
8. DEIMLING, Barbara. *Sandro Botticelli*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Alemania 1994 Traducción: José García Colonia.
9. EMERICH, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los ochentas, pintura mexicana joven*, Ed. Diana, México 1989.
10. FARTHING, Stephen. Yvars, José Francisco. *1001 Pinturas que hay que ver antes de morir*. Ed. Grijalvo./ Random House Mondadori, S.A. 2ª ed. 2008.
11. GALA, Antonio. MARTINEZ-NOVILLO, Álvaro y TRIADO, Juan Ramon. *La Luz en la pintura*. Carrogio, S.A. ediciones Barcelona, España. 1998.
12. GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte*. Rafael. Phaidon Press Limited, 16ª ed. 1997 (Traducc: Santos Toroella).
13. HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del Arte y lucha de clases*. Ed. Siglo XXI, México, 1976. P 102. Louis Althusser, “Théorie et formation théorique-Idéologie et lutte idéologique”, en Casa de las Américas, No. 34, La Habana.
14. MALVANO, Laura. Camille Pissarro. *El Salón de los impresionistas* en Los grandes maestros de la pintura universal. Promociones Editoriales Mexicanas (PROMEXA) 1980.
15. MARX, Carlos. *El Capital*, crítica de la economía política. Fondo de Cultura Económica. 1986.
16. OLIVAR Daydí, M. *Pintura romántica* en *Historia del Arte*, Tomo 9. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979.
17. RAYMOND Coniatg. *Postimpresionismo, Seurat y Cezane*. En *Historia del Arte* Salvat, Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979.
18. ROLI, Renato. *Clasicos de los siglos XVII y XVIII. Canaletto* en Los grandes maestros de la pintura universal. PROMEXA. Promociones editoriales mexicanas. 1980 [Traducción: Solís Brun]

19. RICART, J. Gudiol. *La reacción Neoclásica*. En Historia del Arte, Tomo 9. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. México 1979.
20. VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V. 4ª. Ed. México 2016.
21. WILKINSON, Philip. *Miniguía, Historia Mundial*. Casa Autrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1ª Reimpresión, México 1999.
22. ZAVA Boccazzi, Franca. *Manierismo y Barroco, Paolo Veronese*. Los grandes maestros de la pintura universal. PROMEXA, S.A. de C.V. México 1980.

## HEMEROGRAFÍA EN LA RED:

1. ANIMAL POLÍTICO. <http://www.animalpolitico.com/2016/02/el-numero-de-catolicos-en-mexico-va-a-la-baja-aumentan-los-ateos-y-de-otras-religiones/>
2. AGUILAR, Rolando. Excelsior. *Amapola sostiene a 1287 poblados; Guerrero, monarca de la heroína*. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/04/20/1087674> [Consultado el 9/8/2018]
3. CÁTEDRA de historia y patrimonio naval. *Animales marinos fantásticos en la Edad Media*. <https://blogcatedranaval.com/2016/06/07/animales-marinos-fantasticos-en-la-edad-media/> [Consultado el 6/04/2017]
4. CÁTEDRA de historia y patrimonio naval. *El universo marítimo en los códices medievales*. <https://blogcatedranaval.com/2015/10/08/el-universo-maritimo-en-los-codices-medievales/> [Consultado el 10/04/2017]
5. BIOGRAFÍAS y vidas la enciclopedia biográfica en línea. Winslow Homer <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/homer.htm> [ Consultado el 30/07/2017]
6. BIOGRAFÍAS y vidas la enciclopedia biográfica en línea. Paul Signac. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/signac.htm> [Consultado el 7/02/2018]
7. BUSCAGLIA, Edgardo. Privatizar a la industria petrolera de México es un desastre. <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/12/privatising-mexico-oil-industr-2014123081138239573.html> [Consultado el 27/06/2018]
8. CABALLERO, José Luis. El Economista. 11 Datos sobre el envío de remesas a México. <https://www.economista.com.mx/economia/11-datos-sobre-el-envio-de-remesas-a-Mexico-20170205-0065.html> [Consultado 5/10/2018]
9. CANTABELLA Nicolás, Elena. Análisis del personaje de Ofelia en “Hamlet” de Wiliam Shakespeare. <http://elcoloquiodelosperrros.weebly.com/artiacuteculos/analisis-del-personaje-de-ofelia-en-hamlet-de-william-shakespeare> [consultado el 13/09/2017]
10. CASTILLO RAMIREZ, Guillermo. Los campesinos mexicanos, entre el abandono y el olvido. Efectos y repercusiones del neoliberalismo en las comunidades rurales. <https://desinformemonos.org/los-campesinos-mexicanos-entre-el-abandono-y-el-olvido-efectos-y-repercusiones-del-neoliberalismo-en-las-comunidades-rurales/> [Consultado el 9/8/2018]
11. CERRA, A. “La batalla de Lepanto” en Arte la guía 2000. <http://arte.laguia2000.com/pintura/alegoria-de-la-batalla-de-lepanto-del-verones> [Consultado el 8/06/2017]

12. DE LLANO, Pablo. *El País. La aprobación de la Reforma Energética fulmina el Pacto por México.* [https://elpais.com/internacional/2013/12/12/actualidad/1386874561\\_675888.html](https://elpais.com/internacional/2013/12/12/actualidad/1386874561_675888.html) [ Consultado el 10/07/2018]
13. ESCALANTE Semerena, Roberto. *El Financiero. Los efectos de la reforma energética: las verdades.* <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/roberto-escalante-semerena/los-efectos-de-la-reforma-energetica-las-verdades>
14. EL ARTE en el Renacimiento, *La pintura innovadora de Brueghel.* <http://www.historiadelararte.us/renacimiento/reontra/brueghel.html>
15. FERNÁNDEZ, G. *J.M.W. Turner, maestro de atmosferas.* [http://www.theartwolf.com/turner\\_biography\\_es.htm](http://www.theartwolf.com/turner_biography_es.htm) [consultado el 27/07/2017]
16. GONZÁLEZ Gómez, Julián. *El nacimiento de Venus.* Universidad Francisco Marroquín, Departamento de Educación. <http://educacion.ufm.edu/> [ Consultado el 6/06/2017]
17. HERNÁNDEZ Ramírez, Claudia E. *Fractura hidráulica o Fracking en México.* Ichan Tecolotl. <http://chan.ciesas.edu.mx/puntos-de-encuentro/fractura-hidraulica-o-fracking-en-mexico/> [Consultado el 13/07/2018]
18. HISTORIA del buceo. [https://nanopdf.com/download/historia-del-buceo\\_pdf](https://nanopdf.com/download/historia-del-buceo_pdf) [Consultado el 29/05/2018]
19. JARAMILLO, Julián. *Historia de la Navegación, la baja Edad Media* (7 de febrero del 2012). <http://historia-maritima.blogspot.mx/2012/02/la-baja-edad-media.html> [Consultado el 15/03/2017]
20. KATTENBURG, Rob. *Dutch oldmaster marine paintings, drawings and prints.* <http://www.robkattenburg.nl/en/notable-sales/vlieger-strijd.php> [Consultado el 14/06/2017]
20. LA CÁMARA del arte. *Un baño en Ansieres.* <http://www.lacamaradelarte.com/2016/05/bano-en-asnieres.html> <http://www.lacamaradelarte.com/2016/05/bano-en-asnieres.html> [Consultado el 5/02/2018]
21. MUSEÉ D'ORSAY, *Thomas Eakins (1844-1916) Un realista norteamericano.* [http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/article/thomas-eakins-1844-1916-un-realiste-american-4185.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=eed5a4ad10&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/article/thomas-eakins-1844-1916-un-realiste-american-4185.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=eed5a4ad10&print=1&no_cache=1&) [Consultado 30/07/2017]
22. . MUSEE D'ORSAY. *L'Evasion de Rochefort [La Evasión de Rochefort]* [http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire\\_id/levasion-de-rochefort-315.html?no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/levasion-de-rochefort-315.html?no_cache=1) [Consultado el 21/11/2017]
23. . MUSEO DE ORSAY. [http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire\\_id/port-en-bessin-antepuerto-marealta9308.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=83ba81ad24](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/port-en-bessin-antepuerto-marealta9308.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=83ba81ad24)
24. PANORAMA. Com.ve. Análisis *¿Cómo llegó Donald Trump a ganar la presidencia de Estados Unidos?* <https://www.panorama.com.ve/mundo/ANALISIS-Como-llego-Donald-Trump-a-ganar-la-presidencia-de-Estados-Unidos-20161109-0059.html> [Consultado el 7/10/2018]
25. PLANCARTE Sánchez Federico. *Las privatizaciones en México.* <https://www.gestiopolis.com/privatizaciones-en-mexico/> [Consultado 25/06/2018]
26. PRIETO Fernández, Laura. *La barca de Dante, Delacroix.* La guía de historia del arte. <http://arte.laguia2000.com/pintura/la-barca-de-dante-delacroix#ixzz4nruYBF00> [Consultado el 30/07/2017]



27. PIQUERO López, María Ángeles Blanca. *Patinir, Joachim. Museo del Prado*, en Enciclopedia>Voz aprende. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/patinir-joachim/2d6537b0-55e0-4586-9982-43aa3799ecfe> [Consultado el 01/06/2017]
28. REGO, Araceli. *El arte del Vedutismo*. <http://aracelirldeleolealcincel.blogspot.mx/2017/01/el-arte-del-vedutismo.html> [Consultado el 16/06/2017]
29. ROBLES De la Rosa, Leticia. *Pacto por México: aval y resultados; a cinco años de su presentación*. Excelsior. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2017/12/04/1205405> [Consultado el 11/07/2018]
30. SEÑAL memoria. Los discos de vinilo: su historia y existencia en la fonoteca. <https://www.senalmemoria.co/articulos/los-discos-de-vinilo-su-historia-y-existencia-en-la-fonoteca> [Consultado el 25/06/2018]
31. TAMARAL, Tamara. *Atardecer, Pierre Auguste Renoir*. <https://pinturasvang.blogspot.mx/2014/10/atardecer-pierre-auguste-renoir.html> [consultado el 29/01/2018]
32. TAYLOR, Crhistian C. *La Batalla de Lepanto*. Todo Historia. <http://www.todahistoria.com/la-batalla-de-lepanto/> [Consultado el 8/06/2017]
33. TOURLIERE, Mathieu. Proceso. *Pese a prohibición de siembra, 91.3 % de productos de maíz en México tienen transgénicos: UCCS*. (11/10/2017) <https://www.proceso.com.mx/507124/pese-a-prohibicion-siembra-91-3-productos-maiz-en-mexico-transgenicos-uccs> [Consultado el 9/10/2018]
34. TELESUR. *Que es el movimiento #Yosoy132 de México*. <https://www.telesurtv.net/news/Que-es-el-movimiento-YoSoy132-de-Mexico-20170505-0068.html> [Consultado el 16/07/2018]
35. THYSEN museo. *Caspar David Friedrich*. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/friedrich-caspar-david> [ Consultado el 27/07/2017]
36. VENICE. *History Painting in the Palazzo Ducale*. <http://venice.umwblogs.org/exhibit/confident-anxiety-history-painting-in-sixteenth-century-venice/history-painting-in-the-palazzo-ducale/> [ Consultado el 04/06/2017]
37. VICTORIA. *Watson y el tiburón*. Blog Delectaciones. <http://delectaciones.blogspot.mx/2009/10/watson-y-el-tiburon-1778.html> [Consultado el 24/07/2017]

