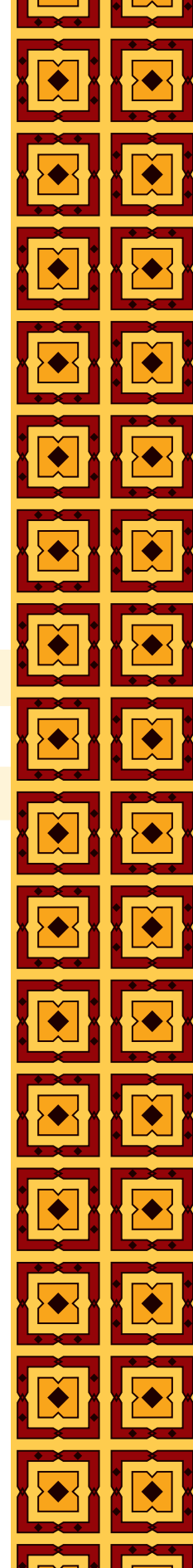




El Centro William Rappard

OBRAS DE ARTE Y OTROS TESOROS



Un lugar de encuentro entre la diplomacia y las artes

Según Jean Monnet, el arquitecto de la unidad europea, “la disposición de los locales puede facilitar la del espíritu”.²⁷ George Épitaux trabajó en el diseño y la construcción del Centro William Rappard en una época en la que muchos gobiernos, instituciones y personas de distintos países buscaban el camino a seguir tras la Primera Guerra Mundial. Muchos gobiernos se adhirieron entonces a la Sociedad de las Naciones y a la Organización Internacional del Trabajo (OIT) con la esperanza de alcanzar un mejor entendimiento entre las naciones y un futuro de paz. En este capítulo presentamos el patrimonio arquitectónico y artístico del Centro William Rappard, donado en gran medida por gobiernos e instituciones. Se describen con detalle las principales obras de arte que alberga el edificio, con explicaciones sobre su origen, su interpretación y la forma en que fueron recibidas.

◀ Detalle de una talla de madera de artesanía sueca en la Sala X, que antes era el despacho del Presidente del Consejo de Administración de la OIT. El Gobierno de Suecia donó esta talla y el mobiliario original el 29 de mayo de 1925.

S*i vis pacem cole iustitiam* (“Si quieres la paz, cultiva la justicia”). Esta frase figura en un documento que se halla debajo del Centro William Rappard. Fue colocado allí durante una ceremonia de fundación celebrada el 21 de octubre de 1923 junto con algunas monedas y tres piedras fundamentales que representan a los trabajadores, los empleadores y los gobiernos. Esta declaración pacifista es una modificación de la centenaria sentencia *Si vis pacem para bellum* (“Si quieres la paz, prepara la guerra”) del estratega romano Flavio Vegecio Renato, del siglo IV dC cuya obra *De re militari*, tuvo mucho influencia durante la Edad Media en Europa.

La reformulación de la frase latina refleja el nuevo clima de esperanza reinante cuando se inauguró el Centro William Rappard. Albert Thomas y otros funcionarios de la Sociedad de las Naciones y la Organización Internacional del Trabajo (OIT) proclamaron el anhelo de los países occidentales de encontrar soluciones pacíficas a los conflictos internacionales y evitar una revolución social dentro de sus propias fronteras.

El Gobierno suizo fue uno de los primeros que apoyaron concretamente estos esfuerzos de paz. La donación de la Villa Bloch y sus 3,4 hectáreas de espléndidos jardines a orillas del lago de Ginebra en 1923 fue la primera de una serie de donaciones de otros gobiernos e instituciones. La propiedad había pertenecido a los Pictet, Odier, Menet, Du Roux, La Rochefoucauld, Rouff y Bloch, distinguidas familias ginebrinas y francesas. En 1921 el fabricante de armas y munición Jules Bloch cedió la propiedad a la Confederación Suiza en pago del impuesto sobre la renta que adeudaba por los ingresos obtenidos durante la guerra. El Gobierno suizo donó la Villa Bloch y sus terrenos a la Sociedad de las Naciones el 18 de junio de 1923. Suiza ha hecho muchas más donaciones después de esta aportación extraordinaria, en particular las estatuas monumentales del escultor Luc Jaggi “La Justicia” y “La Paz”, que adornan el edificio. Así empezó una tradición de donaciones a las organizaciones internacionales que se ha mantenido desde entonces.

Tratándose de la primera sede que se construía para una organización internacional en Ginebra, no es sorprendente que gobiernos e instituciones estuvieran dispuestos a participar en la decoración del Centro William Rappard y encargaran obras de arte para representar sus intereses. Entendían perfectamente que los regalos y las donaciones son gestos importantes de la diplomacia.

La política de los regalos y la ocultación de las obras

Las razones de los gobiernos y las instituciones y las características de sus regalos, hacen del pensamiento ideológico, político y cultural preponderante en el momento de la donación. En el caso del Centro William Rappard, algunas donaciones reflejan puntos de vista encontrados. El ejemplo más destacado de estas divergencias es el



Mapa del Brasil laminado en oro por ►
Jean Desnos (1910-1950), ilustrador,
pintor y creador de muebles de estilo Art
Déco. El mapa de Brasil y los muebles
son regalo del Gobierno del Brasil para
decorar la Sala C ("Sala del Brasil").

magnífico mural "La Dignidad del Trabajo" de Maurice Denis, que adorna el lado izquierdo de la escalinata principal. La Federación Internacional de Sindicatos Cristianos (FISC) donó el mural en 1931 como contrapartida de un panel de cerámica de Delft realizado por Albert Hahn hijo, que la Federación Sindical Internacional (FSI, también conocida como la Internacional de Amsterdam) había donado en 1926 para el vestíbulo del edificio.

Lo que indujo a los sindicalistas cristianos a encargar este nuevo mural fue la total ausencia de símbolos religiosos en el panel de Delft. El diálogo entre estas dos obras de arte refleja los debates de la época entre los planteamientos materialistas del movimiento obrero y los valores sociales defendidos por la Iglesia Católica y otras iglesias cristianas que intervenían muy activamente en las primeras décadas de existencia de la OIT.

El panel de Delft se instaló en enero de 1927 en el vestíbulo del Centro William Rappard. Algunas obras de arte fueron reubicadas cuando se amplió el edificio o se hizo espacio para nuevos ocupantes. Otras se ocultaron, se perdieron o incluso fueron destruidas. En 1936, por ejemplo, los 2.000 azulejos del panel de Delft fueron cuidadosamente desmontados y vueltos a montar en su ubicación actual. Pero en 1975, el entonces Director General del GATT, Olivier Long, pidió que se cubriera por considerar que la presencia del texto fundador de la OIT por la paz y la justicia social "no era adecuada en un edificio que ahora será la sede del GATT".²⁸ Las tablas de madera que ocultaban los azulejos sólo serían retiradas en abril de 2007 para exponer nuevamente esta obra. Si Long consideró inadecuado el panel tal vez se debiera a su deseo de dotar el GATT de una identidad institucional única. Sin embargo, también pudo deberse al antagonismo entre los valores ideológicos y políticos de esas dos organizaciones en el contexto de la Guerra Fría. ■■■





El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros

■ ■ ■ Ya fuera por razones ideológicas o prácticas, cuando la OIT abandonó el Centro William Rappard en 1975, varias obras de arte fueron trasladadas al edificio de nueva construcción en Grand Saconnex. Sin embargo, el entonces Director General de la OIT, David Abner Morse, y los miembros del Consejo de Administración, así como representantes de Suiza y de Ginebra, consideraron que algunas de las obras de arte debían permanecer en su lugar para conservar el carácter del edificio. Fue así que se decidió no trasladar los azulejos portugueses de Jorge Colaço en el primer piso, ni los murales de Maurice Denis y Seán Keating en la escalinata principal, entre otras obras. En cambio, el GATT y la administración municipal de Ginebra contemplaron la posibilidad de ocultar el mural de Maurice Denis “La Dignidad del Trabajo”, seguramente porque el GATT tenía interés en la adhesión de países de Oriente Medio y países miembros de la OPEP.

Los directivos del GATT consideraron “impropio” el cuadro “Pígmalión”, de Eduardo Chicharro y Agüera, actualmente en el bar de la Sala de los Pasos Perdidos (anteriormente Sala de Corresponsales) y decidieron cubrirlo, probablemente para ocultar el desnudo que muestra la pintura. En 1975 se retiraron los impresionantes murales de Dean Cornwell que adornaban la Sala Samuel Gompers (Sala A), y se almacenaron en la villa de los jardineros. Ya en tiempos de la OIT, algunos funcionarios opinaban que los murales de Cornwell eran “demasiado monumentales” y no guardaban proporción con las dimensiones de la sala, que podían intimidar a los delegados allí reunidos.²⁹ Después, los directivos del GATT, decidieron retirar los murales, probablemente recelosos de las reacciones de los delegados ante el explícito mensaje de la obra y los desnudos de Cornwell.

En la década de 1960 también se decidió ocultar “El triunfo de la paz” y los otros murales de Gustave-Louis Jaulmes encargados por la OIT e instalados en 1940, supuestamente para mejorar la acústica de la *Sala de los Pasos Perdidos* y dotarla de un ambiente más sobrio del que reflejan las alegres escenas de los murales. Los funcionarios de la OIT y del GATT interpretaron literalmente la vieja máxima *ars est celare artem* (“el arte consiste en ocultar el arte”).

Cuarenta años después se descubrirían las obras de arte que habían permanecido ocultas. Fiona Rolian y Remo Becci de la OIT,

Victor Do Prado y Robert Luther de la OMC, otros funcionarios y expertos de arte retiraron finalmente los tablones y los lienzos que cubrían algunas de las obras que hoy podemos admirar nuevamente.

La primera impresión del Centro William Rappard

La imagen que se percibe desde la Avenue de la Paix, con la torre despuntando por encima de los árboles, las elegantes estatuas “La Paz” y “La Justicia” que flanquean la entrada principal, y ya en el interior los vestíbulos y pasillos sobriamente decorados con formas geométricas y las salas revestidas de vívidas pinturas, pueden producir en el visitante una primera impresión de superposición de obras de estilos dispares, pero después de observarlo todo más atentamente, el edificio cautiva al visitante con sus detalles decorativos. Su fina decoración es lo que confiere al Centro William Rappard un atractivo único.

Los edificios y las obras de arte del Centro William Rappard y de sus jardines se remontan a 1785, fecha de construcción de la primera Villa Rappard, y han evolucionado continuamente hasta la actual construcción de un nuevo anexo que se abrirá en 2012. El edificio inaugurado el 6 de junio de 1926 se ha enriquecido con una serie de donaciones de distintas instituciones y gobiernos (principalmente Brasil, Irlanda, Portugal, Suiza y España). Tan sólo en un caso, el de los murales de Gustave-Louis Jaulmes, fue la propia OIT quien encargó la obra.

Las obras de arte se presentan de distintas maneras a la vista de quienes las contemplan, ya sean miembros del personal, delegados o visitantes. Algunas se mantienen a distancia del espectador y otras lo interpelan directamente. Las obras donadas por los sindicatos son especialmente expresivas en su mensaje.

Puede considerarse que la mayor parte de los murales del Centro William Rappard pertenecen al género de la pintura narrativa y realista. En temas religiosos, míticos o históricos, todas representan las relaciones entre los individuos y entre las sociedades, la transmisión de preceptos y, sobre todo, de las actitudes y comportamientos de los trabajadores, sus familias y sus empleadores. En algunas obras son más notables las técnicas del retrato y del paisaje, pero lo esencial es siempre la estructura narrativa que incita al espectador a descubrir nuevas formas de considerar la actividad humana. Son obras de corte realista,

Detalle de la obra de mampostería ▼
sobre uno de los accesos de la
Sala Wyndham White (Sala W).





Decoraciones en las puertas ►
de entrada a la *Sala de los Pasos Perdidos*. En el fondo se aprecian las
figuras geométricas del piso.

con referencias fácilmente identificables por la mayoría y que revelan, en un análisis detenido, los referentes ideológicos de quienes donaron las obras y la posición del artista como trabajador que interviene dentro de determinados límites.

Género y personificaciones

Las obras artísticas del Centro William Rappard reflejan la evolución de la política y el trabajo: mundos casi exclusivamente masculinos en los años 1920 y 1930, y de mayor participación en épocas más recientes como puede verse en las pinturas más tardías. Todas las obras de arte del edificio fueron creadas por hombres. Conforme a los cánones estéticos de la época, la figura masculina representaba la fuerza y la femenina las emociones. Ahora bien, en los organismos gubernamentales, los sindicatos y las organizaciones internacionales se observa una repartición más equilibrada, la afirmación de la presencia de la mujer en puestos profesionales, directivos y de liderazgo.

Ya sean figuras femeninas o masculinas, en el paisaje humano de estas obras de arte predomina un modelo de juventud y de salud. En algunas hay personajes de mayor edad, pero la práctica totalidad son adultos jóvenes, en buena forma física y en general bien parecidos. También vemos a algunos niños y bebés que completan el ciclo de la vida representado en las pinturas.

La mayor parte de las figuras humanas son representaciones del trabajo en sus diversas formas, símbolos de distintas profesiones (Léon Perrin, Seán Keating), de los frutos del trabajo (Luc Jaggi), del sindicalismo (Maurice Denis) o del trabajo en sí (Jorge Colaço, Albert Hahn hijo, Dean Cornwell). Sin embargo, hay distinciones entre los personajes, visibles especialmente en los murales de Cornwell y Keating y en los paneles de azulejos de Colaço, donde pueden distinguirse trabajadores manuales y

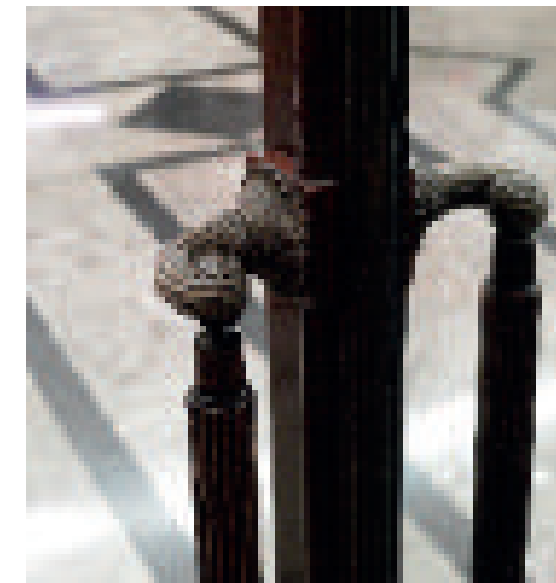
cualificados, supervisores y capataces, entre otros indicadores de la organización jerárquica del trabajo y de la sociedad.

Con todo, hay una serie de personajes en las obras que no están relacionados con el trabajo. Son figuras de la mitología clásica, que representan la fuerza unificadora de los ideales comunes, como son la paz, la unidad y el progreso.

¿Cuál es entonces el mensaje principal de las obras de arte del Centro William Rappard? ¿Qué han querido decir a través de estas obras los propios artistas, aquellos que las encargaron, los gobiernos y las instituciones y los funcionarios de las organizaciones internacionales, además de decorar el edificio? Un examen minucioso demuestra que se trata de la expresión de una identidad.

Las obras de arte son un tributo a los valores y actitudes de la época y de la sociedad en la que fueron concebidas y realizadas. Estas obras artísticas traducen manifiestamente el deseo de paz y de armonía social después de un período de guerra y revolución social, así como la aspiración a la justicia. Varios murales son representaciones de valores espirituales, el pleno empleo, la emancipación, la salud y los derechos de la mujer, deseos más que realidades para la mayoría de los trabajadores en el momento de la creación de las piezas. Los murales clásicos de la *Sala de los Pasos Perdidos* son, quizás, el ejemplo más llamativo de estos relatos de identidad. Estos murales fueron realizados durante la Segunda Guerra Mundial en un país aislado y amenazado por sus poderosos vecinos, y se instalaron en 1940, tan sólo meses antes de que la OIT abandonara el edificio para refugiarse en la Universidad McGill de Montreal (Canadá). Las escenas aparentemente pacíficas de “El Triunfo de la Paz” y los otros murales de Jaulmes disimulan la expresión de la frustración, el miedo y las privaciones que se vivían en Ginebra en este período.

La colección de arte del Centro William Rappard ofrece múltiples ejemplos de sentimientos contenidos. Desde la sobria arquitectura del edificio, que es un símbolo del ambiente moderado y solemne que caracterizaría la Ginebra internacional a lo largo de los años, hasta las más abigarradas escenas representadas en pinturas y esculturas, las cuestiones de identidad reflejadas en las obras de arte constituyen la trama de más de ochenta años de relaciones internacionales en el ámbito del trabajo y del comercio. ■



Las obras de arte son un tributo a los valores y actitudes de la época y de la sociedad en las que fueron concebidas y realizadas. Estas obras artísticas traducen manifiestamente el deseo de paz y de armonía social después de un período de guerra y revolución social, así como la aspiración a la justicia.



El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros

1924 • Luc Jaggi

La Paz y La Justicia

Para la mayoría de los visitantes del Centro William Rappard, su primera visión del edificio está enmarcada entre las dos imponentes estatuas que flanquean su entrada principal: “La Paz”, a la izquierda según se mira al edificio, y “La Justicia”, a su derecha. Contra el trasfondo de los bajorrelieves que adornan la puerta, las ventanas y los muros, las esculturas confieren a la entrada principal del edificio un carácter monumental y solemne.

Estas estatuas donadas por la Confederación Suiza el 28 de noviembre de 1924 son obra del escultor ginebrino Luc Jaggi. “La Justicia” representa a una mujer joven con una serpiente a sus pies. Está sentada sobre un bloque de piedra y sostiene una paloma en la mano izquierda. Tiene el brazo izquierdo y parte del cuerpo cubiertos por una túnica y está peinada en trenzas. Mira al norte, aproximadamente en la dirección de otra figura femenina, “La Paz”, que tiene a sus pies un niño ofreciéndole una rama de olivo. “La Paz” aparece sentada sobre gavillas de trigo y mirando la rama de olivo.

En lugar de la representación tradicional de la Justicia como una mujer ciega que sostiene una balanza y una espada, como se suele representar a Temis, la diosa griega de la Justicia y el Derecho, el artista recurrió aquí a una paloma y una serpiente. La mujer, en el arte, a

menudo aparece asociada con una serpiente o un dragón. La serpiente es un símbolo tradicional de la mentira y el engaño en el judaísmo, el cristianismo y el islam, y la Justicia busca desvelar la verdad. La serpiente y la paloma, la mentira y la verdad. La serpiente y la paloma aparecen en decorados de vasijas antiguas y en relieves de la Grecia clásica esculpidos en piedra.

“La Paz” recibe una rama de olivo, un símbolo tradicional de relaciones duraderas y amistosas entre las sociedades. La maternidad es otro elemento importante de la paz, ya que la armonía social se basa en las relaciones familiares, en las que el vínculo entre madre e hijo ocupa un lugar fundamental. El olivo según Virgilio es “grato a la paz” (*placitam pacis*), dado que por su lento crecimiento sólo se puede plantar en tiempos de paz o estabilidad.³⁰ La función de la paz como factor de desarrollo y abundancia está simbolizada por las gavillas de trigo.

El visitante tiene que pasar entre las estatuas situadas a un lado y otro de los peldaños que conducen a la entrada. Así, en la concepción del artista, “La Justicia” y “La Paz” son testigos solemnes del compromiso del visitante con estos valores. Penetrar en el edificio es una forma de rito de iniciación en el que el visitante afirma su adhesión a los ideales de justicia y paz. Es en efecto un rito de paso.

Luc Jaggi es también el autor de los relieves que decoran la puerta y las cornisas que rematan las ventanas. Es un conjunto heterogéneo de símbolos de las artes, el comercio, el teatro, la agricultura y la industria. También incluye instrumentos musicales, un ancla y un caduceo, la vara coronada de alas sobre la que se enroscan dos serpientes, atributo del dios griego Hermes (Mercurio para los romanos).

Hermes es el protector de los comerciantes, los pastores y los jugadores. En la mitología romana, Mercurio es el símbolo del comercio y la negociación, el intercambio equitativo y la reciprocidad. No es de extrañar que el artista incluyera una referencia directa al comercio entre los símbolos del trabajo, aun antes de que el GATT ocupara el edificio. Jaggi y sus mecenas sin duda eran conscientes de que el trabajo siempre ha sido inseparable del comercio, y pensarían tanto en sus beneficios para la sociedad como en los abusos cometidos, tales como la trata de esclavos o el comercio de productos y servicios producidos por mano de obra esclava. ■

“La Justicia”, estatua de piedra de
Luc Jaggi (1924), 2,15 m (alto) x 2,05 m.



OMC WTO



- ◀ “La Paz”, estatua de piedra de Luc Jaggi (1924), 2,15 m (alto) x 2,05 m.
- ▶ Entrada principal del Centro William Rappard. Las esculturas “La Paz” (izquierda) y “La Justicia” (derecha) y los marcos en obra de piedra de la puerta y las ventanas, de Luc Jaggi (1924).

Luc Jaggi (1887-1976) ■

Luc Jaggi nació el 28 de octubre de 1887 en Ginebra, de madre francesa y padre suizo. Estudió arquitectura en la Escuela de Artes y Oficios de Ginebra, y prosiguió sus estudios en Roma y París hasta su regreso en 1909, cuando abrió un taller en el barrio ginebrino de La Servette. Muchas de sus obras le fueron encargadas por el municipio para embellecer los espacios públicos de la ciudad. Las más conocidas son “El Toro” de granito del jardín del Museo de Historia Natural y las esculturas instaladas en los parques de Geisendorf y Golette, en el Jardín Botánico y la Place Neuve, así como su “Ensoñación” de la Place Cornavin. En Francia podemos ver su impresionante escultura de una mujer llorando, “La Pleureuse”, en el municipio de Termignon (Haute Maurienne), un monumento a los caídos en la Primera Guerra Mundial que es muy admirado. ●





El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros



- ◀ La Nereida con martillo de Léon Perrin (1925), uno de los paneles de yeso del techo de la biblioteca, 1,45 m de alto y 1,7 m de ancho.
- ▼ Trabajadora del campo de Léon Perrin (1925), 80 cm de diámetro, bajo relieve de piedra sobre la fachada occidental.



Figura de trabajador agrícola ▶
de Léon Perrin (1925), panel de
yeso en el techo de la biblioteca,
1,7 m de alto y 1,45 m de ancho.

1925 • LÉON PERRIN

Esculturas decorativas

Los paneles del techo de la biblioteca del Centro William Rappard y los medallones de las fachadas del edificio original presentan escenas, de corte realista o estilizado, sobre los temas del trabajo, la familia y la mitología. En los paneles de la biblioteca, de yeso, se han representado diferentes sectores de actividad (la construcción, la agricultura, la metalurgia, la carpintería), una madre y un niño rodeados de libros y alegorías clásicas (un fauno junto a una cabra, una nereida con un martillo en la mano). Los 18 medallones de piedra (siete de ellos en la fachada oeste, ocho en la fachada este y tres en el patio sur) representan otras profesiones: leñador, tipógrafo, carpintero de obra, minero, conductor de tractor, fogonero, tornero, peón agrícola, pescador, entre otras. El conjunto abarca los empleos manuales más comunes y es representativo de los sindicatos con mayor presencia durante las primeras décadas de la OIT.

Estas esculturas decorativas fueron encargadas directamente por el arquitecto George Épitaux. Fueron realizadas por Léon Perrin (1886-1978) de La Chaux-de-Fonds, Neuchâtel, quien había trabajado con Georges Aubert y Charles-Edouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier. La Fundación Léon Perrin expone la obra del artista en el castillo de Môtiers, en la localidad de Val de Travers, Neuchâtel. ■





1925 • EDUARDO CHICHARRO Y AGÜERA

Pígmalión

"E l entonces Director de la OIT [Harold Butler] se sobresaltó al ver la obra del pintor español Chicharro en la Sala de los Corresponsales". En una comunicación interna sobre el cuadro "Pígmalión" de Eduardo Chicharro y Agüera un funcionario de la OIT señala que el Director "ha pedido que se retire la pintura y se coloque en otro lugar menos visible".³¹ Es sólo un ejemplo de toda una serie de intercambios a propósito de esta pieza: entre el mito y la obra de arte, entre los modelos y su representación, entre el artista y el mecenas, entre la pintura y el espectador. La voluntad de Harold Butler se cumplió de la manera más radical: la pintura se cubrió con paneles de madera y nadie pudo verla entre 1951 y 2007, año en que fue expuesta de nuevo al público. ¿Cómo explicar que una obra de arte haya provocado tal reacción en las autoridades de la OIT y, más tarde, del GATT? ¿Consideraron ellos que el desnudo o la representación del mito ofendían la moral?

En este óleo narrativo Chicharro ilustra la conocida historia de Ovidio acerca del escultor Pígmalión, que se enamora de una de sus esculturas femeninas.³² Pígmalión pide un deseo a Venus: que su estatua de marfil se convierta en una mujer de carne y hueso. La diosa se lo concede y envía a Cupido para que bese la mano de la escultura y así le dé vida. Más tarde la literatura se referirá a ella como la ninfa Galatea. El escultor y su creación se casan con las bendiciones de Venus y tienen un hijo, Pafos.

La pintura simbolista de Chicharro presenta ciertas peculiaridades con respecto a las representaciones más comunes del mito de Pígmalión. En lugar de Cupido, el mensajero de Venus aquí son cuatro pájaros que besan el cuerpo de la estatua. Pígmalión, el escultor implorante, presenta una apariencia femenina, y la única presencia masculina en el taller es una escultura a medio talar de un hombre sin cabeza y al que le falta una pierna. El aspecto más notable de la pintura es la sensación de movimiento en el tiempo. Distintos artistas han representado a Galatea



◀ "Pigmalión", óleo sobre lienzo de Eduardo Chicharro y Agüera (1925), 3,12 m (alto) por 1,67 m.

Detalle. ▶

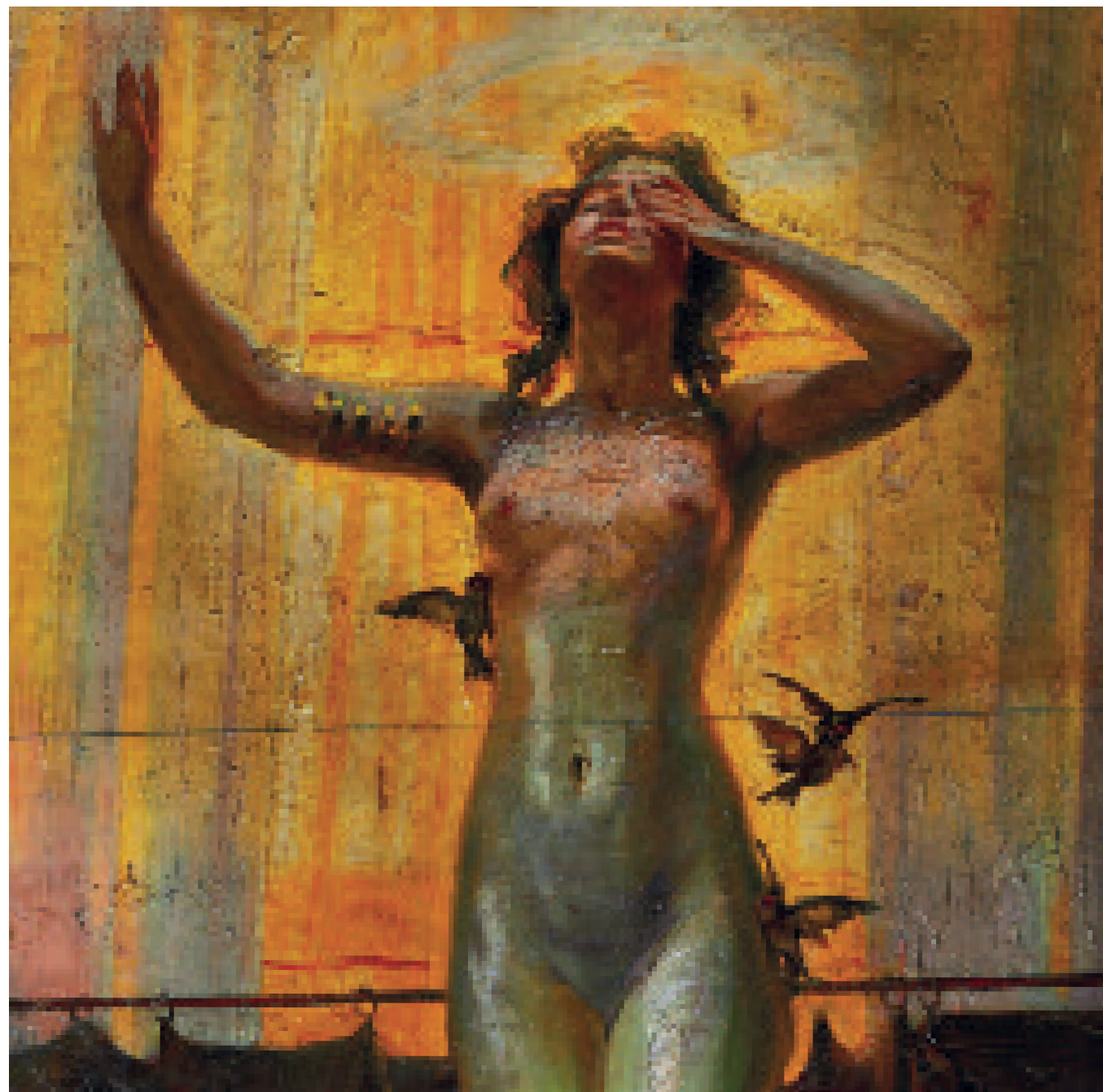
como una figura silenciosa (Paul Delvaux, 1939) o como una mujer ya humana y que ama a su creador (René Magritte, 1928), pero aquí se representó el instante exacto del despertar.³³ La obra captura un instante de eternidad suspendido en el tiempo, el momento preciso en que la diosa da vida a la escultura. Este instante que evoca la experiencia de la conversión religiosa, es realizado mediante el tratamiento de la luz por parte del artista, que divide la obra entre la zona oscura en la que Pigmalión, arrodillado, reza, y el resplandor que rodea el cuerpo de su amada estatua al despertar.

En 14 de mayo de 1925 el Gobierno español donó el cuadro "Pigmalión" a la OIT para decorar el nuevo edificio. Es poco probable que el encargo del cuadro se hiciese pensando en la OIT. No hay en él una referencia directa al trabajo, la paz, la política, el desarrollo o cualquier otro aspecto de las relaciones internacionales. Si la pieza presenta alguna relación con el derecho internacional, podría ser la representación de las fuerzas humanas y divinas que hacen cobrar realidad al ideal de unas relaciones pacíficas entre los seres humanos y las naciones. ■

Eduardo Chicharro y Agüera (1873-1949) ■

Madrileño de nacimiento, Eduardo Chicharro y Agüera estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde fue discípulo de Joaquín Sorolla y Bastida. Fue un paisajista y retratista notable (retrató entre otros a Alfonso XIII), influenciado por el Modernismo español. Cobró fama por su tratamiento de temas exóticos y su interés simbolista por la luz y el color. Es uno de los fundadores de

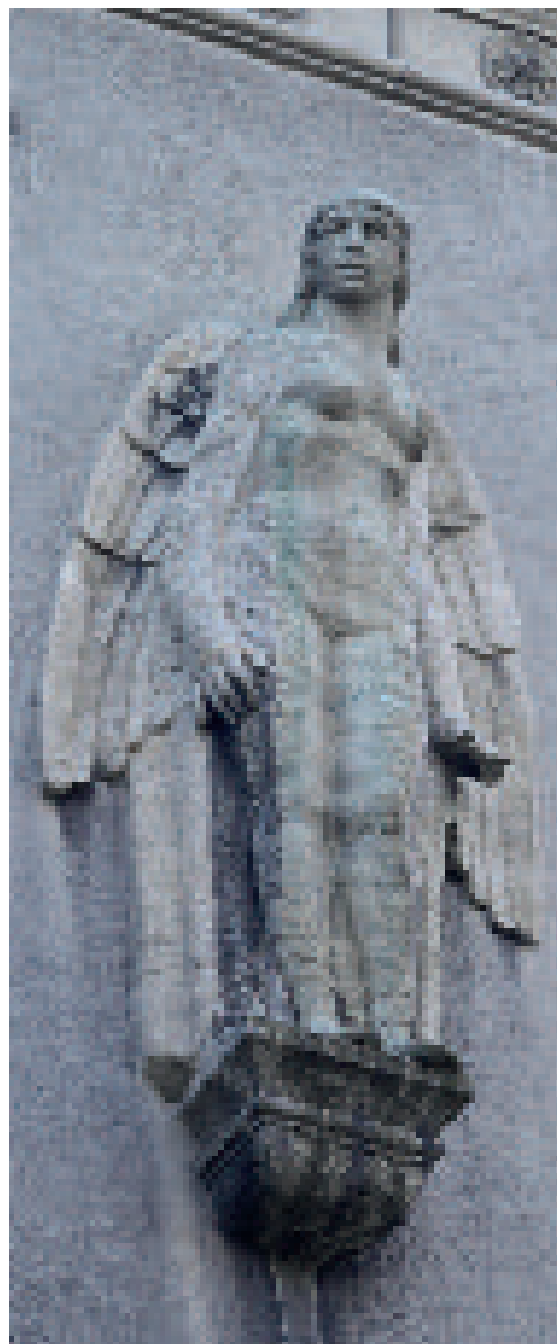
la Asociación Española de Pintores y Escultores. Trabajó en Roma y allí fue nombrado Director de la sede local de la Real Academia de Bellas Artes española. En Roma pintó esta versión del "Pigmalión". Regresó a España y recibió varios premios importantes, entre ellos las medallas de oro por sus famosas pinturas "Las uveras" y "Armida". Entre sus discípulos se cuentan su hijo, el pintor y poeta Eduardo Chicharro Briones, y el muralista mexicano Diego Rivera. ●





El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros



◀ “El Genio”, estatua de piedra de Maurice Sarki (1926), 4,3 m (alto) x 50 cm aproximadamente.

▶ “Las tres Gracias” de Maurice Sarki (1926), 3 m (alto) x 72 cm, bajo relieve de piedra.

1926 • MAURICE SARKI

El Genio y Las tres Gracias

El monumental “Genio” de Maurice Sarki en la fachada norte del Centro William Rappard es una escultura en piedra realizada en la época de la construcción del edificio, colocada sobre una repisa en la pared exterior de la biblioteca. Tiene 4,3 metros de altura y se alza al nivel de los pisos tercero y cuarto del edificio. El genio es una figura humana desnuda y alada, con las facciones de un hombre joven pero cuerpo femenino. Por desgracia, durante la construcción de la cuarta planta, la estatua perdió el dedo pulgar de la mano derecha y todos los dedos de la izquierda. El “Genio” de Sarki mira intensamente hacia el lago y parece dispuesto a alzar el vuelo y lanzarse al combate, como atormentado por los peligros que pudieran acechar el edificio.

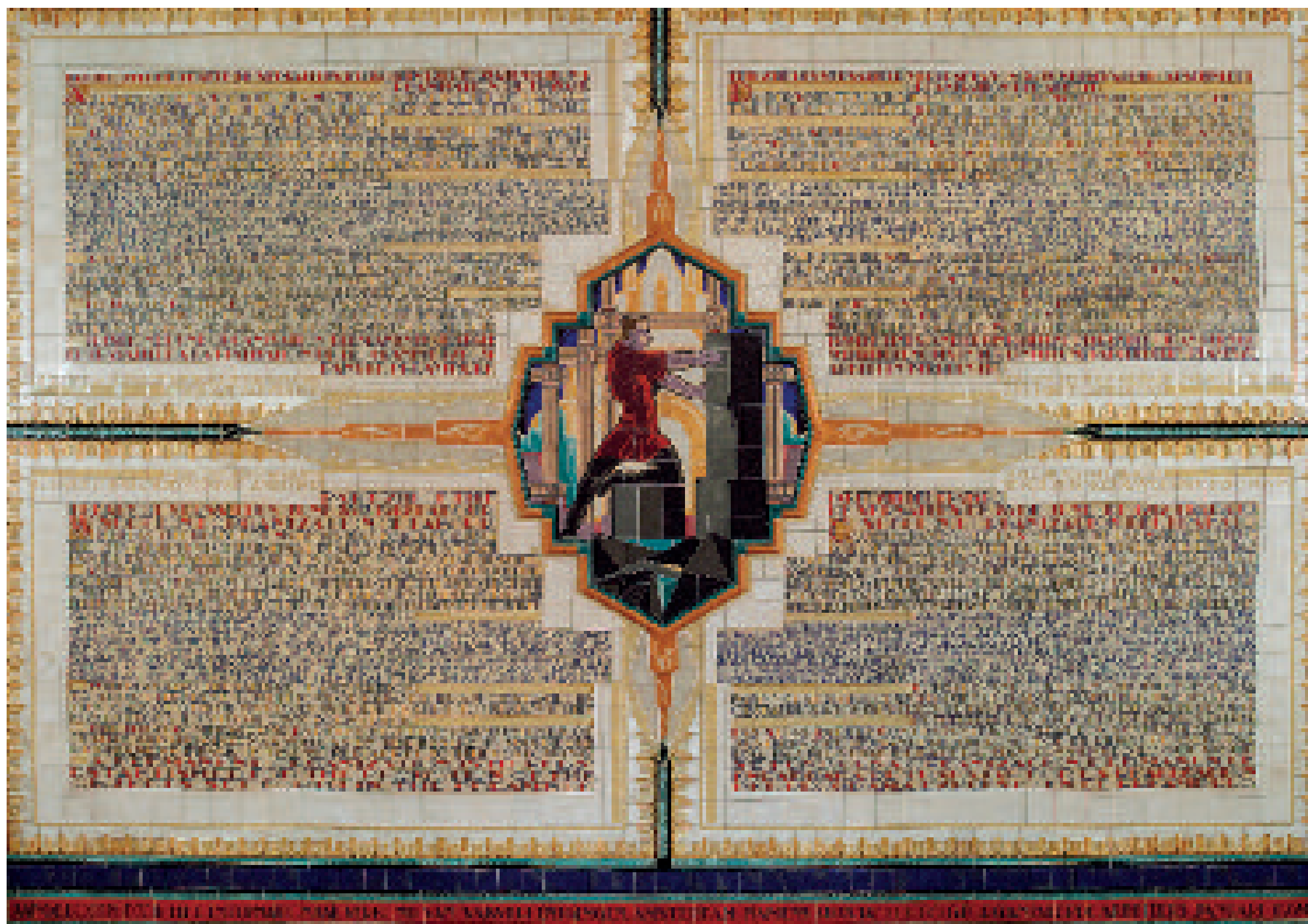
Los genios se han representado de diversas formas, pero raras veces como figuras aladas. En la religión romana, el genio es la deidad de una persona, una institución o un lugar. El *genius loci* es el espíritu que habita los lugares sagrados o edificios públicos. Desde un punto de vista panteísta, se puede considerar que el genio es la naturaleza divina de cada persona, lugar, objeto o evento. La literatura cristiana primitiva, y más tarde también la tradición del islam, crearon la figura del ángel de la guarda tras la prohibición del culto a los genios,³⁴ pero hay una diferencia: el ángel de la guarda no es un dios, sino el mensajero de Dios, mientras que el genio es el espíritu de la persona o del lugar protegidos.

“Escuchadme, oh Gracias gloriosas, que recibís brillantes honores, hijas de Zeus y de Eunomía que se pliega el vestido en su cintura, Aglaia, Talía y la muy dichosa Eufrosina, generadoras de alegría, agradables, benévolas, puras, de cambiantes formas, perennemente jóvenes, ansiadas para los mortales.”³⁵ Talía, Aglaia y Eufrosina son las Gracias de la mitología romana (*Cárites* en la mitología griega). Su representación habitual es un grupo de tres hermosas mujeres, si bien algunas veces son sólo dos o más de tres. Como diosas de la creatividad, la celebración, la alegría y la fecundidad, son las asistentes de Venus. En el terreno artístico, las Gracias, representación clásica de la belleza femenina, aparecen desde el año 115 dC cogidas de las manos, abrazadas y bailando en corro.

“Las tres Gracias” de Sarki adornan la fachada occidental del Centro William Rappard, enmarcando las puertas de la que fuera la Sala de las Comisiones y formando un elegante telón de fondo para los escalones que descienden hacia la terraza y los jardines de la orilla del lago. Siguiendo la tradición, Sarki representa las tres Gracias como jóvenes desnudas, decoradas todas con estilizados motivos Art Deco y dos de ellas con un brazo alzado en simetría. Tanto “El genio” como “Las tres Gracias” son un encargo del autor del edificio original, el arquitecto George Épitau.

El pintor y escultor Maurice Sarkisoff, luego conocido como Maurice Sarki (1882-1946), nació en Tiflis, Georgia, fue discípulo de Auguste de Niederhäusern en París y enseñó en la Escuela de Artes Industriales de Ginebra. Falleció en Taizé, Borgoña. ■







◀ El panel de cerámica de Albert Hahn hijo (1926), 3,28 m de alto y 4,72 m de ancho, formado por unos 2.000 azulejos pintados a mano, de 8,5 cm x 10,5 cm aproximadamente.

1926 • ALBERT HAHN HIJO

El panel de cerámica

El panel de cerámica instalado actualmente detrás del mostrador de recepción en el vestíbulo del Centro William Rappard es obra de Albert Hahn hijo. El texto está escrito en cuatro idiomas: francés (arriba a la izquierda), alemán (arriba a la derecha), inglés (abajo a la izquierda) y español (abajo a la derecha). Reproduce un fragmento del Preámbulo de la Parte XIII del Tratado de Versalles, que proclama que la paz universal “no puede ser fundada sino sobre la base de la justicia social”, y establece que la paz y la armonía en el mundo exigen una mejora de las condiciones laborales. Los signatarios del Tratado, “movidos por sentimientos de justicia y humanidad, así como por el deseo de asegurar una paz mundial duradera” convinieron en crear la OIT. En la parte inferior del panel también puede leerse, en holandés, que el panel fue “donado por la Federación Sindical Internacional, de Amsterdam, en nombre de aproximadamente 14 millones de trabajadores organizados sindicados”.³⁶ Todo el texto está escrito en gruesas mayúsculas, con una elegante tipografía de estilo Art Deco. ■■■



◀ Detalle.

Albert Hahn hijo (1894-1953) ■

Albert Hahn hijo [cuyo verdadero nombre era Pieter Dijkman] fue un hijastro y un discípulo del ilustrador holandés Albert Hahn, renombrado autor de viñetas. Se graduó en 1916 en la escuela de artes decorativas Quellinus de Amsterdam. Los trabajos de Albert Hahn hijo se publicaron desde 1915 en el diario *De Amsterdammer* y en la revista satírica antinazi *De Notenkraker*: más de mil portadas y viñetas de sátira política. Realizó carteles y otros materiales gráficos, muchos de ellos para la Asociación Holandesa de Sindicatos (NVV) y el Partido Obrero Social-demócrata (SDAP) y también publicó sus propios libros de ilustraciones. Albert Hahn hijo falleció el 23 de enero de 1953 en Amsterdam. ●



El Centro William Rappard

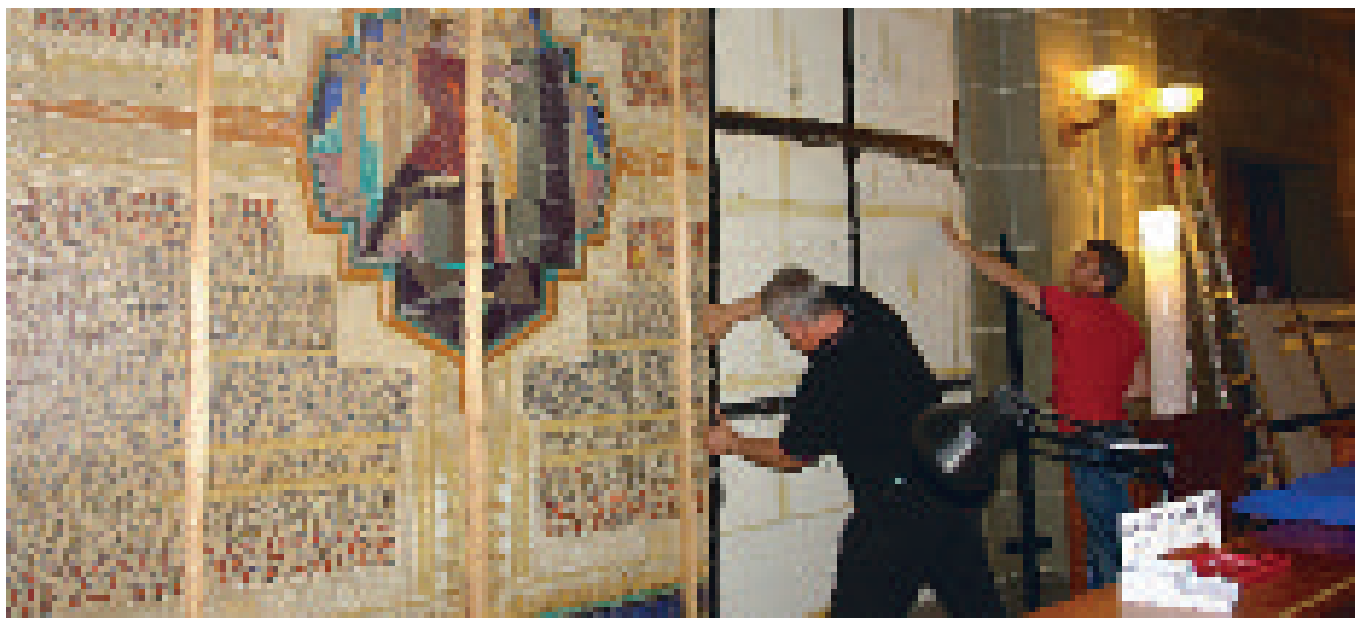
Obras de arte y otros tesoros

Preámbulo de la Parte XIII del Tratado de Versalles

"Considerando que la Sociedad de las Naciones tiene por objeto establecer la paz universal, y que esta no puede ser fundada sino sobre la base de la justicia social; Considerando que existen condiciones de trabajo que implican para gran número de personas la injusticia, la miseria y las privaciones, lo cual engendra tal descontento que constituye una amenaza para la paz y armonía universales; y considerando que es urgente mejorar dichas condiciones, por ejemplo en lo concerniente a la reglamentación de las horas de trabajo, a la fijación de una duración máxima de la jornada y de la semana de trabajo, al reclutamiento de la mano de obra, a la lucha contra el paro, a la garantía de un salario que asegure condiciones de existencia decorosas, a la protección del trabajador contra las enfermedades generales o profesionales y los accidentes del trabajo, a la protección de los

niños, de los adolescentes y de las mujeres, a las pensiones de vejez y de invalidez, a la defensa de los intereses de los trabajadores ocupados en el extranjero, a la afirmación del principio de la libertad de asociación sindical, a la organización de la enseñanza profesional y técnica, y a otras medidas análogas; Considerando que la no adopción por una nación cualquiera de un régimen de trabajo realmente humano pone obstáculos a los esfuerzos de las demás naciones deseosas de mejorar la suerte de los obreros en sus propios países; Las Altas Partes Contratantes, movidas por sentimientos de justicia y de humanidad así como por el deseo de asegurar una paz mundial duradera, han convenido lo que sigue: Se funda una organización permanente encargada de trabajar por la realización del programa expuesto en el preámbulo."

En noviembre de 2007 los empleados de los Servicios Técnicos descubren el panel de cerámica de Albert Hahn hijo que había permanecido oculto durante varios decenios. ▼



Panel en cerámica de Albert Hahn hijo (1926). Detalle del obrero de la construcción en el centro del panel. ►

■ ■ ■ En el centro del panel el artista representó a un obrero de la construcción vestido de rojo que está levantando los cimientos del edificio. La figura combina elementos del realismo socialista, el Art Deco y el cubismo, y evoca el arte de la caricatura en su marco de texto. La figura inequívocamente masculina personifica el poder del movimiento sindical internacional en la década de 1920.

El panel está compuesto por más de dos mil azulejos de aproximadamente 10,5 x 8,5 cm (numerados al dorso para facilitar el montaje) realizados por la manufactura holandesa De Porceleyne Fles. La razón social de esta alfarería era Joost Thooft & Labouchère entre 1876 y 1940.

La obra fue realizada por encargo de la Federación Sindical Internacional (FSI), también conocida como la Internacional de Amsterdam o la Internacional Amarilla. La Secretaría Internacional de Sindicatos, que más tarde sería la FSI, fue fundada en 1901 por las centrales sindicales europeas políticamente cercanas a la Segunda Internacional socialista. En 1926, cuando se instaló el panel de Albert Hahn hijo en el Centro William Rappard, la FSI se había dividido por motivos ideológicos y nacionalistas, y por la rivalidad entre los movimientos sindicales cristianos y comunistas, y estaba en crisis financiera. El mensaje del texto reproducido en el panel de azulejos va más allá del propio significado de las palabras: también se puede "leer" a través de sus características de forma y color y su proporción con respecto a la figura del obrero. De hecho, el artista logra dar al texto el protagonismo de la obra.

La presentación del texto en alemán, español, francés e inglés no obedece al azar. Español, francés e inglés eran las lenguas oficiales de la Sociedad de las Naciones, mientras que el alemán se añadió, según explicó el Secretario General de la FSI Jan Oudegeest, porque Alemania estaba a punto de unirse a la Sociedad y porque "los alemanes han contribuido en mucho más de la mitad del valor del regalo." ³⁷ ■

ARTICLE 1. - LE TRAVAIL DOIT ÊTRE RÉGULÉ PAR LES LOIS DE LA MORALE, DE LA JUSTICE, DE LA SÉCURITÉ, DE LA SANTÉ DES COÛTIONS D'EXISTENCE CONVENABLES, LA GÉNÉRALITÉ OU PROFESSIONNELLES ET LES ACCIDENTS DES ADOLESCENTS ET DES FEMMES, LES PENSIONS DE DES TRAVAILLEURS OCCUPÉS À L'ÉTRANGER, L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT LOCAUX.

ARTICLE 2. - LE TRAVAIL DOIT ÊTRE RÉGULÉ PAR LES LOIS DE LA MORALE, DE LA JUSTICE, DE LA SÉCURITÉ, DE LA SANTÉ DES COÛTIONS D'EXISTENCE CONVENABLES, LA GÉNÉRALITÉ OU PROFESSIONNELLES ET LES ACCIDENTS DES ADOLESCENTS ET DES FEMMES, LES PENSIONS DE DES TRAVAILLEURS OCCUPÉS À L'ÉTRANGER, L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT LOCAUX.

ARTICLE 3. - LE TRAVAIL DOIT ÊTRE RÉGULÉ PAR LES LOIS DE LA MORALE, DE LA JUSTICE, DE LA SÉCURITÉ, DE LA SANTÉ DES COÛTIONS D'EXISTENCE CONVENABLES, LA GÉNÉRALITÉ OU PROFESSIONNELLES ET LES ACCIDENTS DES ADOLESCENTS ET DES FEMMES, LES PENSIONS DE DES TRAVAILLEURS OCCUPÉS À L'ÉTRANGER, L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT LOCAUX.

ART XIII OF THE 26TH 1919. LABOUR
ION OF LABOUR
HAS FOR ITS OBJECT
AND SUCH A PENSE
BASED UPON SOCIAL JUSTICE
IN INVOLVING SUCH INJUSTICE
OF PEOPLE AS TO PRODUCE
HARMONY OF THE WORKING
CONDITIONS IS URGENTLY REQUIRED
OF WORK.

ARTICLE 4. - LE TRAVAIL DOIT ÊTRE RÉGULÉ PAR LES LOIS DE LA MORALE, DE LA JUSTICE, DE LA SÉCURITÉ, DE LA SANTÉ DES COÛTIONS D'EXISTENCE CONVENABLES, LA GÉNÉRALITÉ OU PROFESSIONNELLES ET LES ACCIDENTS DES ADOLESCENTS ET DES FEMMES, LES PENSIONS DE DES TRAVAILLEURS OCCUPÉS À L'ÉTRANGER, L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT LOCAUX.



ARTICLE 5. - LE TRAVAIL DOIT ÊTRE RÉGULÉ PAR LES LOIS DE LA MORALE, DE LA JUSTICE, DE LA SÉCURITÉ, DE LA SANTÉ DES COÛTIONS D'EXISTENCE CONVENABLES, LA GÉNÉRALITÉ OU PROFESSIONNELLES ET LES ACCIDENTS DES ADOLESCENTS ET DES FEMMES, LES PENSIONS DE DES TRAVAILLEURS OCCUPÉS À L'ÉTRANGER, L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT LOCAUX.

ARTICLE 6. - LE TRAVAIL DOIT ÊTRE RÉGULÉ PAR LES LOIS DE LA MORALE, DE LA JUSTICE, DE LA SÉCURITÉ, DE LA SANTÉ DES COÛTIONS D'EXISTENCE CONVENABLES, LA GÉNÉRALITÉ OU PROFESSIONNELLES ET LES ACCIDENTS DES ADOLESCENTS ET DES FEMMES, LES PENSIONS DE DES TRAVAILLEURS OCCUPÉS À L'ÉTRANGER, L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT LOCAUX.

PART XIII EL TRATADO
DE VERSAILLES DE
C SECCION I O
CONSIDERANDO QUE
POR OBJETO ESTABLECER
NO PUEDE FUNDARSE SINO EN
CONSIDERANDO QUE EXISTEN OCHO
GRAN PERIODO DE VULNERABILIDAD
INDIVIDUAL DESCONTINENTE CON
APROXIMACIÓN A VERSAILLES Y CONSIDERANDO
DE TRABAJO A LA PLACACIÓN DE UNA DURACIÓN
AL DECLUTAMIENTO DE LA MANO DE ODDA, A LA LUGAR
QUE ASEGURE CONDICIONES DE EXISTENCIA DE ODDOS
ENFERMEDADES GÉNERALES O PROFESIONALES Y LOS ACCIDENTES
DE LOS ADOLESCENTES Y DE LAS MUJERES A LAS PENSIONES
DE LOS TRABAJADORES OCCUPADOS EN EL EXTRANJERO.

ARTICLE 7. - LE TRAVAIL DOIT ÊTRE RÉGULÉ PAR LES LOIS DE LA MORALE, DE LA JUSTICE, DE LA SÉCURITÉ, DE LA SANTÉ DES COÛTIONS D'EXISTENCE CONVENABLES, LA GÉNÉRALITÉ OU PROFESSIONNELLES ET LES ACCIDENTS DES ADOLESCENTS ET DES FEMMES, LES PENSIONS DE DES TRAVAILLEURS OCCUPÉS À L'ÉTRANGER, L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT LOCAUX.



El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros

1926 • GILBERT BAYES

El muchacho de la túnica azul

En el patio interior del Centro William Rappard se encuentra una fuente con la estatua “El muchacho de la túnica azul”, una creación del artista británico Gilbert Bayes que fue donada a la OIT en 1926 por el Sindicato Nacional de Marineros y Fogoneros (NSFU) del Reino Unido. La obra adornó uno de los patios del Centro William Rappard hasta el inicio de las obras de renovación en 2011 y se exhibirá nuevamente en los jardines.

También conocida como “Niño con Pez”, la estatua representa a un chico vestido con una túnica azul que sostiene afectuosamente un pez verde con aletas de gran tamaño y unas hojas de nenúfar. De la boca del pez mana un chorro de agua que cae en una fuente circular. El niño, de pie sobre un pedestal cuadrado situado en el centro de la fuente, está mirando hacia abajo.

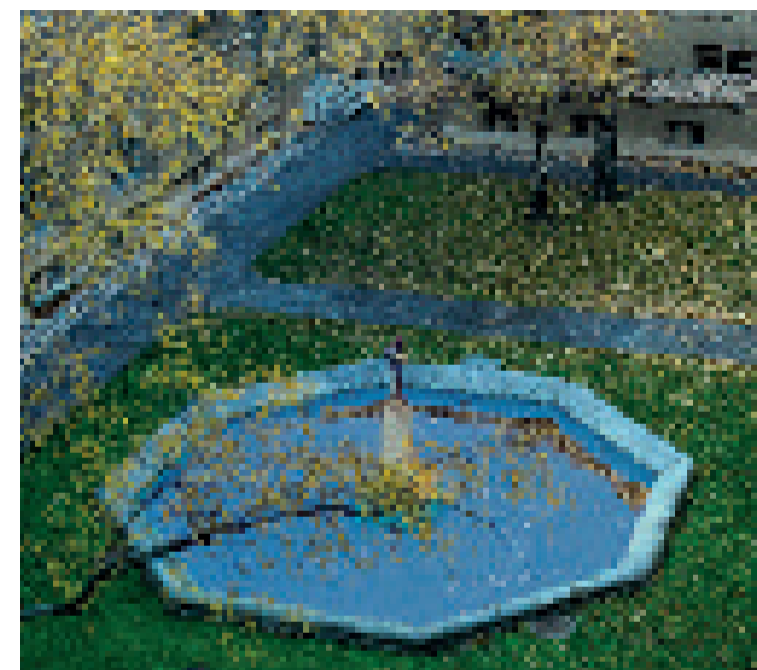
En la base del pedestal hay dos relieves que representan un barco de vela, en la parte frontal, y un barco de vapor, en la parte posterior. Otros seis chorros de agua en forma de cabezas de pez rodean la fuente. En la parte frontal de la base hay una inscripción que reza “O stream of life run you slow or fast / all streams come to the sea at last” (“Oh río de la vida, vayas despacio o deprisa / todos los ríos van a dar a la mar un día”) y en la parte posterior “Presented by the National Sailors and Firemen’s Union – 1926” (Donación del Sindicato Nacional de Marineros y Fogoneros – 1926). El nombre del artista y de la fábrica, Royal Doulton, están grabados en un lado del pedestal.

El chico tiene cuatro o cinco años y sostiene el pez con cariño, en la misma forma que cualquier niño pequeño abrazaría su mascota favorita. “El muchacho de la túnica azul” de Bayes debe probablemente

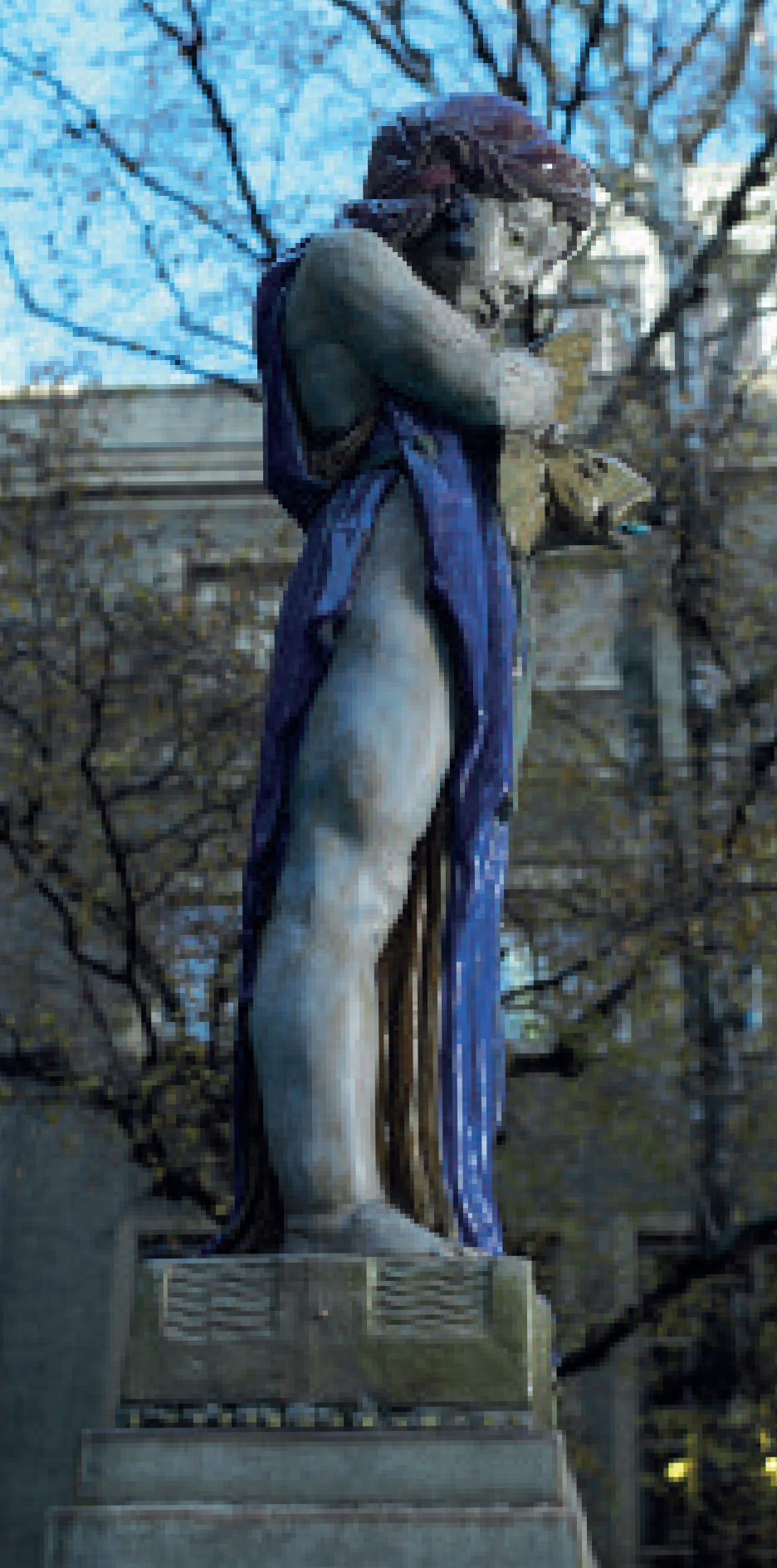
algo a las obras en cerámica del escultor renacentista Andrea della Robbia, y recuerda en cierta manera las representaciones de la Virgen con el Niño, aunque en un entorno muy diferente.

La inscripción en verso de la base, aun siendo del propio artista, puede tener cierta inspiración religiosa.³⁸ Su sentido implícito es que todos los seres humanos, independientemente de su origen y sus obras (“vayas despacio o deprisa”), están destinados a “dar a la mar un día”, es decir a la vida eterna. Hay una clara referencia bíblica al Jesús pescador de almas, así como a la fraternidad y al destino común de los trabajadores.

“El muchacho de la túnica azul” forma parte de la serie de niños que realizó Gilbert Bayes. Otras obras de tema similar son “The Water Baby” (“El bebé del agua”, 1927) y “The Mermaid” (“La sirena”, 1938). La primera versión de “El muchacho de la túnica azul” se expuso en varias ocasiones tras su éxito en la Exposición de París de 1925, donde la vio el entonces Director Adjunto de la OIT Harold Butler. Más tarde Butler escribió a la NSFU y el sindicato encargó a Bayes la creación de la estatua para la fuente del Centro William Rappard. ■



El patio norte y la fuente con la estatua
“El muchacho de la túnica azul”
de Gilbert Bayes, antes de iniciar
las obras de renovación en 2011.



- ◀ La estatua de piedra “El muchacho de la túnica azul” de Gilbert Bayes (1926), de 1,06 m de altura.
- ▶ La pila de cerámica está adornada con un velero y la inscripción “O stream of life run you slow or fast / all streams come to the sea at last” (“Oh río de la vida, vayas despacio o deprisa / todos los ríos van a dar a la mar un día”).

Gilbert Bayes (1872-1953)

Gilbert Bayes, un reconocido exponente del movimiento *New Sculpture* (“Nueva Escultura”) en la Inglaterra de principios del siglo XX, nació en Londres (North London) en el seno de una familia de artistas. Enseñó en la Camberwell School of Art y en 1911 recibió el primero de una serie de encargos importantes, el Gran Sello para el Rey Jorge V. Se ganó el reconocimiento del público con su obra “La paz”, expuesta en la Royal Academy en 1917, seguida de “La guerra” un año más tarde. Bayes se hizo miembro de la Sociedad de Artistas y Artesanos, que dirigió en 1925, y presidió la Real Sociedad Británica de Escultores en la década de 1930. Su obra más conocida es “La reina del tiempo” (1908), una figura ricamente adornada que sostiene el reloj sobre la entrada principal de los grandes almacenes Selfridge’s en Oxford Street, Londres. El friso monumental de Bayes “La alfarería través de los tiempos” (1939) conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres es considerado uno de los mejores ejemplos de la escultura británica del siglo XX. Gilbert Bayes murió el 10 de julio de 1953. ●





- ◀ “La pesca” de Jorge Colaço (1928), 2,52 m de alto y 2,05 m de ancho, azulejos.
- ▼ “La labranza” de Jorge Colaço, 2,52 m de alto y 2,05 m de ancho, azulejos.





1928 • JORGE COLAÇO

La Pesca, La Vendimia y La Labranza



Los azulejos de Jorge Colaço representan el esfuerzo humano compartido en un entorno de trabajo. “La Pesca”, “La Vendimia” y “La Labranza” adornan el remate de la escalinata en el primer piso del Centro William Rappard, con su representación del trabajo para la alimentación en escenas típicas de la vida rural portuguesa. Fueron donados a la OIT por el gobierno portugués en agosto de 1928.

En “La Pesca”, unos pescadores se adentran en el mar desafiando las olas sobre su embarcación. El artista representó en el centro de la escena la barca y los hombres remando con esfuerzo, contra el trasfondo de un cielo nublado y un vuelo de gaviotas. La característica barca de remo en forma de media luna (*meia lua*), elevada en la proa y la popa, es la embarcación tradicional de pesca en la región portuguesa del Aveiro. En la barca vemos a 11 pescadores, uno de ellos sentado en la proa al lado de la red, probablemente para compensar la fuerza de las olas, mientras los demás están remando. Son hombres jóvenes o de mediana edad, y todos de sombrero, menos uno. Cuatro llevan el tradicional *barrete* o gorro de pescador.

El panel central, “La Vendimia”, representa la recogida y el transporte de la uva, primera etapa del proceso de la elaboración del vino. En el fondo hay una aldea y colinas boscosas, mientras que en el primer plano un carro tirado por una yunta de bueyes transporta la

pesada carga por un camino empedrado. Tres mujeres y dos hombres procuran con gran esfuerzo hacer avanzar el carro. En la parte derecha del panel, los aldeanos se afanan en recoger la uva y cargarla en otro carro. Dos mujeres vendimian y al fondo otros hombres y mujeres (una de ellas con un bebé) están ocupados en otras tareas.

En el panel de la derecha, “La Labranza”, una mujer joven ofrece un cántaro, de vino quizás, a un pastor sediento, mientras un perro vigila su rebaño de ovejas. En el fondo, un labrador está arando el campo con dos bueyes, mientras otro siembra. Como en los azulejos de “La Vendimia”, la mujer lleva un pañuelo en la cabeza y va descalza, mientras los hombres van calzados. Los cuatro llevan sombrero para protegerse del sol.

La dureza del trabajo es el tema común de los tres paneles. Se percibe una tensión en los personajes ya que su labor exige un gran esfuerzo físico y mental. Son gentes que explotan los frutos de la tierra y el mar, pero deben medirse contra las fuerzas de la naturaleza para obtenerlos. Las referencias religiosas son patentes en la elección de escenas comunes en la Biblia como son la pesca, la vendimia y la labranza.³⁹

Hombres y mujeres trabajan en estrecha colaboración y en igual número, aunque desempeñen labores distintas. Hay una buena relación de trabajo entre los personajes y no se perciben relaciones jerárquicas, aparte de la falta de calzado en las mujeres. ■

▲ Detalle de “La pesca”, de Jorge Colaço.



El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros

"La vendimia" de Jorge Colaço, ►
1,98 m de alto y 5,55 m de ancho.

Jorge Colaço (1868-1942)

Jorge Colaço nació en el consulado portugués de Tánger, Marruecos, en el seno de una familia franco-portuguesa de músicos, dramaturgos, escultores y pintores. En 1879 ingresó en la Escuela de Artes de Lisboa y posteriormente estudió pintura en Madrid. En 1903 se interesó por la antigua técnica de los azulejos (del árabe *al zulaydj*), mosaicos de baldosas de cerámica pintadas y vidriadas. La técnica del azulejo es tradicional de Marruecos y se introdujo en la península Ibérica en el siglo XV. Jorge Colaço aprendió a dominar esta técnica con el apoyo de su amigo James Gilman, propietario de la Fábrica de Loiças de Sacavém, Portugal. Colaço realizó

piezas importantes para edificios públicos, iglesias, estaciones de ferrocarril, residencias privadas, mercados y jardines. Gracias a sus contactos familiares y profesionales, recibió numerosos encargos para obras públicas en Portugal, Francia, Inglaterra, la Ciudad del Vaticano, California, Cuba, Brasil, Argentina, Uruguay, Goa y Mozambique. Son particularmente admirables sus impresionantes paneles de la estación de tren de São Bento en Oporto, que están formados por cerca de 20.000 azulejos y cubren una superficie total de 551 metros cuadrados, en los que se representan escenas famosas de la historia de Portugal. Jorge Colaço murió el 23 de agosto de 1942 en Lisboa. ●







El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros

1931 • MAURICE DENIS

La dignidad del trabajo

“La dignidad del trabajo” representa las relaciones laborales desde una perspectiva cristiana. El mural de Maurice Denis que ocupa el lado izquierdo de la escalinata principal del Centro William Rappard muestra a Jesús en su taller de Nazaret, hablando con un grupo de trabajadores. La obra fue encargada por la Federación Internacional de Sindicatos Cristianos (FISC) y donada a la OIT el 9 de junio de 1931, en presencia de su Director Albert Thomas y de delegados de 40 países que participaban en la 15ª reunión de la Conferencia Internacional del Trabajo en Ginebra.

El tema central del mural de Denis, de aproximadamente tres metros de alto por seis de ancho, es la predicación de Cristo a otros trabajadores. Colocados en un escenario típico de la Francia rural, con viñedos y escenas de vendimia, los protagonistas de la pintura son Jesús y los trabajadores y, en menor medida, María y José. Jesús ocupa el centro del cuadro, sentado sobre un murete del taller y rodeado de las herramientas de carpintero, una rueda y las labores en las que trabajan. Por su tez ligeramente bronceada y su pelo largo, su aspecto tiene algo de femenino. Está descalzo y lleva una larga y holgada túnica de color rojo pálido. Su pelo fino enmarca una expresión afable y compasiva que ilumina sus palabras, y tiene la mano derecha levantada y los pies cruzados, como reflexionando sobre algo difícil de explicar.

No se dirige directamente a sus padres, pero José y María miran atentamente a su hijo. José se nos presenta como un hombre maduro y con barba, vestido con una túnica larga y el pañuelo tradicional ceñido a la cabeza (la *kufiya* y el *agal*). Fiel a la iconografía cristiana, la Virgen María se ha representado bastante más joven que José y aparece

arrodillada, vestida con una túnica azul, mantilla blanca y un pañuelo de color azul oscuro, con su labor entre las manos. Las otras dos mujeres que aparecen en primer plano están sentadas en un banco a los pies de Jesús y tienen la mirada puesta en él. A excepción de otras cuatro mujeres (que llevan un cántaro en la cabeza), y quizá otras en la viña y la granja del fondo, todos los demás personajes de la pintura son hombres. La mano de obra femenina parece limitada al servicio doméstico, en consonancia con el arte religioso en general.

Entre los 16 hombres que escuchan a Jesús (aparte de José) hay trabajadores manuales y cualificados, lo que se hace patente por su indumentaria: los obreros llevan la cabeza cubierta y van vestidos unos de camisa con el cuello abierto, otros con chaleco o con un mono azul, y hay uno con el torso desnudo, mientras que los trabajadores cualificados usan corbata y tienen un aire pensativo. Hay entre ellos hombres de todas las edades, desde el adolescente que aparece vestido con una camisa blanca de manga larga hasta el obrero ya mayor situado en el centro, de boina y bigote blanco. Jesús se nos presenta hablando a los trabajadores al atardecer, el momento idóneo, al final de una larga jornada, para escuchar la Palabra sagrada y reflexionar. En esta escena tranquila, sólo los personajes del fondo se afanan en vendimiar, mientras que los del primer plano están absortos en el mensaje espiritual.

“La dignidad del trabajo” se presenta como una yuxtaposición de elementos de distintas épocas y lugares. El anacronismo más evidente está en la indumentaria, ya que algunos personajes van vestidos como en tiempos de Jesús, y otros con la ropa de la época en que se pintó el mural. Las herramientas de carpintería también son anacrónicas. Los alicates, el martillo, la sierra, el cepillo y el hacha no se parecen a los que habría usado Jesús; son más bien herramientas de los personajes representados con la indumentaria contemporánea. La escenificación del ministerio de Jesús también está fuera de época, ya que siempre se ha considerado que Jesús empezó su ministerio después de abandonar su hogar y el taller de Nazaret para seguir a Juan el Bautista. En este mural Jesús ya se nos presenta como el Mesías que predica a las multitudes a pesar de que a todas luces está en Nazaret y acompañado de sus padres. El mural también superpone lugares diferentes, entre el taller de carpintería que evoca Palestina, y los viñedos del fondo ■■■

“La dignidad del trabajo” de
Maurice Denis (1931), 2,8 m (alto)
x 6,25 m, óleo sobre lienzo.





◀ “La dignidad del trabajo” de Maurice Denis. Detalle en el que aparece el Vicepresidente de la FISC Jules Zirnheld (de bigote blanco).

▶ “La dignidad del trabajo” de Maurice Denis. Detalle de los líderes sindicales Gaston Tessier, Petrus Serrassens (sentados a la izquierda), Bernhard Otte (de brazos cruzados) y Herman Amelink (en primer plano con los brazos detrás).

■ ■ ■ que podrían ser de la región de Burdeos, donde residía el artista. También las características arquitectónicas del taller y la granja recuerdan la Francia rural de las primeras décadas del siglo XX y no la Palestina de los tiempos de Jesús.

La convivencia en el mural de elementos (vestimenta, herramientas) de dos períodos con una diferencia de diecinueve siglos, y de paisajes de Palestina y Europa, es una forma de recordar el carácter intemporal de las palabras de Cristo, su pervivencia y su carácter universal. En la época de la revolución bolchevique de 1917 y de otros movimientos marxistas y ateos, la FISC y el artista proponen los valores cristianos como un medio para resolver los conflictos laborales y lograr la armonía en las relaciones sociales.

En 1928, los dirigentes de la FISC decidieron hacer una donación a la OIT “que fuera una contrapartida del gran panel (el Preámbulo) donado por la FSI e instalado dos años antes [el panel de cerámica de Albert Hahn hijo] y afirmara de forma clara y contundente el mensaje cristiano”.⁴⁰ El primer Secretario General de la FISC, Petrus Serrassens, maestro de escuela y político católico holandés, consultó la cuestión de la donación con el sindicalista francés Gastón Tessier y se puso en contacto con Maurice Denis en febrero de 1929. Maurice Denis, conocido por sus pinturas religiosas realistas, se reunió en París con su amigo Arthur Fontaine, presidente del Consejo de Administración de la OIT, y le propuso realizar una pintura de “Cristo en su taller de Nazaret en un escenario ‘palestino’”.⁴¹

La idea fue rechazada inicialmente por los miembros del comité ejecutivo de la FISC, quienes consideraban que el tema de la obra no debía ser tan claramente cristiano, para tener en cuenta la neutralidad religiosa de los sindicatos alemanes. Sin embargo, la inspiración y el apoyo de Fontaine lograron que el proyecto del artista se impusiera y



fuera aprobado por el Director de la OIT, Albert Thomas. Maurice Denis expresó su agradecimiento a Thomas por su “determinación de llevar a cabo el proyecto y por haber convencido a los sindicatos cristianos.”⁴²

Para vencer la oposición del comité de la FISC, utilizó a sus líderes como modelos, a partir de fotografías. Así, los mencionados Tessier y Serrarens aparecen sentados en un extremo del mural, vestidos con traje de color marrón. También están Bernhard Otte (presidente de la Federación Alemana de Sindicatos Cristianos, de pie al fondo, con los brazos cruzados y traje oscuro), Herman Amelink (sindicalista holandés y tesorero de la FISC, de pie en primer plano con las manos detrás) y Jules Zirnheld (vicepresidente de la FISC, de pie cerca de Jesús con la mano izquierda en la solapa, p. 56). Los sindicalistas cristianos Heinrich Fahrenbrach y Adam Stegerwald probablemente fueron también los modelos para otros personajes de la pintura. La esposa de Denis, Marthe Meurier, inspiró la figura de Cristo, y el joven de pie delante del grupo de la izquierda podría ser el hijo del artista.

La representación de personas conocidas en el movimiento obrero europeo de la época, y que además fueron quienes encargaron esta obra de arte, produce un efecto de realismo al tiempo que pone de relieve los anacronismos y la yuxtaposición de elementos dispares en la pintura. Es más, Maurice Denis deseaba titular el mural “Cristo hablando a los trabajadores”. También se barajó la posibilidad de llamarlo “El Carpintero de Nazaret” o “Jesucristo en Nazaret”, pero Fontaine y Serrarens insistieron en “La Dignidad del Trabajo”. Querían así santificar las relaciones laborales, manifestar que “Cristo es la base de la dignidad del trabajo ... la fuente esencial de inspiración del cristiano.”⁴³

Maurice Denis dejó otras obras en Ginebra: el mural “La Vida de San Pablo” (1916) de la iglesia parroquial de San Pablo en Cologny, los bocetos para los vitrales “La soledad de Cristo” (1918) y para el mosaico “El bautismo de Cristo” (1923), en la misma iglesia, así como el mural “Fiat pax in virtute tua” (1938), realizado para el Salón de Asambleas del Palacio de las Naciones. En Thonon-les-Bains, Denis pintó el mural “María Mediadora” (1940) para la capilla del internado Sacré-Coeur de Crète y los murales “El camino de la Cruz” (1943) para la basílica de San Francisco de Sales. ■



Maurice Denis (1870-1943)

Nació en Normandía, el único hijo de un empleado de los ferrocarriles Chemins de l'Ouest que no era creyente. Vivió con la familia en Saint-Germain-en-Laye hasta su partida al Lycée Condorcet de París, donde recibió una educación clásica. El joven Denis asistió a clases de arte y se afirmó en su fe católica. Después de la enseñanza secundaria, se formó en el Louvre, la Académie Julian y la Escuela Nacional de Bellas Artes de París. Fue cofundador, junto a Paul Sérusier, del movimiento de los “Nabis”, un grupo de artistas post-impresionistas franceses de la última década del siglo XIX, que se inspiraron en la pintura de Paul Gauguin

y buscaron también inspiración espiritual en las filosofías orientales y otras fuentes esotéricas. A partir de la década de 1890 Denis cultivó un arte más decorativo y recibió numerosos encargos de grandes murales para casas particulares. En sus obras yuxtapone escenas históricas con elementos más modernos, combina leyendas medievales con imágenes de mujeres contemporáneas descansando en sus jardines, y recurre a colores matizados para sugerir una sensación de ensueño. Su interés por el paisaje, fruto de un viaje a Italia, dejó una huella permanente en su obra. La muerte prematura de su esposa y los horrores de la Primera Guerra Mundial le llevaron a dedicar

su talento al arte religioso. Fue un católico ferviente, miembro de la Tercera Orden de Santo Domingo y cofundador del Taller de Arte Sacro. El tema religioso es recurrente en los murales que pintó en iglesias y edificios públicos. Como nacionalista y católico, Maurice Denis fue tradicionalista en lo religioso y hostil a la República. Alcanzó la fama en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, con su obra exhibida en exposiciones tan importantes como la Bienal de Venecia (1922) y en el Pavillon de Marsan, en París (1925). Maurice Denis fue víctima de un accidente de tránsito en París en 1943 y murió en el hospital de Cochin el 13 de noviembre de ese año. ●





1940 • GUSTAVE-LOUIS JAULMES

La alegría universal, El trabajo en la abundancia y Los beneficios del ocio

En junio de 1939 la OIT encargó a Gustave-Louis Jaulmes la decoración de las paredes de la *Sala de los Pasos Perdidos*, recientemente construida. El artista presentó una propuesta de cuatro murales que representarían “La paz triunfante en la alegría universal, terreno fértil para la abundancia y la alegría de vivir.”⁴⁴ Esta descripción inspiró los títulos de los murales. Jaulmes terminó su obra a principios de 1940, unos cuatro meses antes de que la OIT abandonara el edificio para refugiarse en la Universidad McGill de Montreal (Canadá) durante la guerra.

El mural titulado “Dans la joie universelle” (“La alegría universal”) representa a un grupo de mujeres y niños que caminan en dirección al espectador llevando hojas de palma. En primer plano, dos niñas cogidas de la mano sostienen una palma y unas palomas revolotean a sus pies. En el fondo de la composición hay árboles frutales decorados con guirnalda de hojas, que también cubren una pérgola situada a la izquierda. Por detrás de la comitiva de mujeres y niños se divisan unos veleros antiguos amarrados en un puerto de aguas tranquilas, montañas y un cielo radiante. El segundo panel, “Le travail dans l’abondance” (“El trabajo en la abundancia”) es una escena de vendimia. Hombres y mujeres acarrean cestas de uva, junto a un carro de dos ruedas tirado por caballos con su carga de racimos. Entretanto

una joven de torso descubierto se toma un descanso charlando con un alegre muchacho y otras mujeres transportan los frutos de la cosecha. En el fondo se recorta la silueta de unos árboles contra un cielo dorado.

En el mural de la derecha, “Le Bienfait des Loisirs” (“Los beneficios del ocio”), vemos a hombres, mujeres y niños en una terraza con pérgola, hablando, jugando y recogiendo frutos. Una verja de madera a la derecha separa el jardín de los campos del fondo, con sus cultivos, sus árboles y un pueblo, que componen un paisaje típico del norte de Italia o del sudoeste francés. Sobre los peldaños de piedra, una pareja levanta y contempla con alegría a su hijo, un bebé. El cuarto mural, “La paix triomphante” (“La Paz triunfante”), que adornaba entonces el lado derecho de la entrada principal de la Sala de Corresponsales, fue desmontado y no se volvió a exhibir. Probablemente se retiró y almacenó en algún lugar cuando se amplió la cafetería a principios de la década de 1960. Mostraba a una mujer conduciendo una cuadriga y una multitud alegre que la recibe con guirnalda y banderas.

Los personajes, en su mayoría, van descalzos y vestidos con túnicas sin mangas al estilo de la Antigüedad clásica. Son jóvenes, rebosan salud y parecen felices. El estilo de representación de las bucólicas escenas de los murales alegóricos de Jaulmes es característico del arte neoclásico tardío. La representación de los ideales de paz, amistad, familia y ■■■

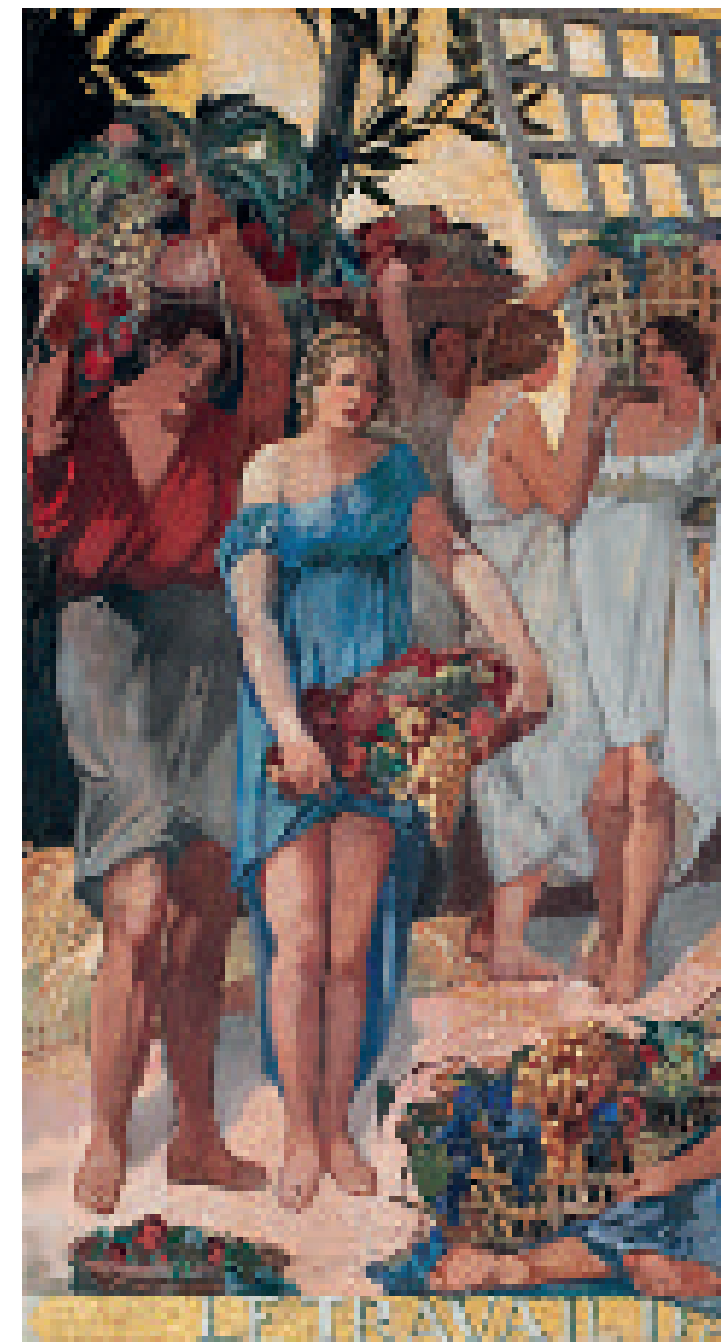
◀ La Sala de los Pasos Perdidos y los tres murales de Gustave-Louis Jaulmes que se conservan, 1940.

▶▶ “La alegría universal” (izquierda), “El trabajo en la abundancia” (centro), “Los beneficios del ocio” (derecha) de Gustave-Louis Jaulmes (1940), 2,49 m alto x 2,85 m ancho, óleo sobre lienzo.



El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros







El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros



◀ “El triunfo de la paz” de Gustave-Louis Jaulmes, boceto del primer mural de la serie (perdido).

■■■ abundancia de la naturaleza no sorprende en una obra que fue realizada en el período de entreguerras. Las palomas y las hojas de palma, y la expresión relajada de los personajes, evocan la necesidad de paz de esos años en los que Europa vivía bajo la amenaza constante de los horrores de la guerra. La relación armónica entre los personajes quiere ser el reflejo de unas relaciones pacíficas en la sociedad, expuesta siempre a las convulsiones de la guerra y la revolución social.

Además del clima general de júbilo, la presencia en los murales de niños que viven en armonía con sus padres simboliza un retorno a los valores familiares tradicionales. No hay industria, maquinaria ni productos industriales, sino una naturaleza omnipresente. Los personajes están allí para cosechar los frutos de la naturaleza y celebrar una forma de armonía natural. Se muestran alegres, ya estén trabajando o descansando. Los temas principales son el disfrute de la vida y del trabajo como una actividad gratificante, y las relaciones familiares armoniosas. Hay una ausencia total de conflictos sociales o laborales.

El sentimiento de armonía, el retorno a la naturaleza y la promesa de nuevos horizontes, evocada aquí por los veleros listos para zarpar hacia nuevos destinos, serán los valores predominantes en la década de 1960. Los murales también reflejan el idealismo de las clases media y alta en la Europa de finales de los años treinta, que creían en la comprensión entre los individuos y entre las sociedades para superar los conflictos sociales y nacionales.

Con excepción de algunas tareas que “El trabajo en la abundancia” reserva a los hombres (por ejemplo, el que lleva las riendas), los roles de género se definen exclusivamente en términos de familia y amistad. La representación del trabajo sin jerarquías profesionales o sociales sugiere que se puede conseguir la igualdad mediante la cooperación económica y social, y puede interpretarse como una reacción contra la noción marxista de lucha de clases. Por otra parte, la

Gustave-Louis Jaulmes (1873-1959)

Gustave-Louis Jaulmes nació en Lausana, Suiza. Sus padres eran un pastor protestante francés y la hija de un misionero metodista británico. Jaulmes sirvió en el ejército francés durante la Primera Guerra Mundial y en el servicio de propaganda del Ministerio francés de las Artes. Empezó estudios de arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, pero en 1902 cambió a pintura y decoración y también se formó en el estilo neoclásico en la Académie Julian. Recibió

encargos para los Campos Elíseos y el Arco de Triunfo de París en ocasión de las celebraciones por la victoria en julio de 1919. Jaulmes fundó la Compagnie des Arts Français con otros artistas y realizó una diversidad de obras de estilo Art Deco: murales, pinturas, carteles publicitarios, ilustraciones para libros, bocetos para tapices, piezas de cerámica y vajilla de Sèvres, muebles e incluso telones de teatro. Fue admitido en la Academia de Bellas Artes en 1944. Gustave-Louis Jaulmes murió el 7 de enero de 1959 en París. ●

“El trabajo en la abundancia” ▶
de Gustave-Louis Jaulmes, detalle.

pintura parece decirnos que los medios de producción son de todos: la tierra y las cosechas, el carro, los caballos y las cestas. No hay ninguna división entre proletarios y burgueses, el trabajo y el capital enfrentados en un conflicto revolucionario.

El título de los cuatro paneles es un elemento significativo de la obra. Jaulmes ya había decidido los títulos cuando empezó a dibujar los bocetos porque quería dejar claro el significado de sus murales, lo cual podría considerarse como un reflejo de la incertidumbre y la falta de seguridad predominantes en aquel momento en Ginebra y en la OIT.

En estas pinturas, el trabajo no se entiende como una actividad dinámica, como en las obras de Dean Cornwell, Sean Keating o Jorge Colaço, y mucho menos como una fuente de conflicto, como en las escenas de “La Industria de Detroit” (1933) de Diego Rivera, por ejemplo. En la visión del artista, el trabajo es una actividad relativamente estática y sosegada, como mínimo una forma de disfrute de los productos de la naturaleza y de la armonía social. Sus ideales son cosechar la tierra y gozar de una relación sensual con la naturaleza. Trabajo y ocio están unidos inseparablemente.

Aun siendo un encargo directo de la OIT, los paneles de Jaulmes fueron ocultados en la década de 1960, al parecer para mejorar la acústica de la sala. En 1975 se descubrieron sólo por poco tiempo, cuando se entregó el edificio al GATT. Finalmente la doble capa de lienzo que los cubría se retiró el 31 de marzo de 2007 y ahora los murales, restaurados, han recuperado su antiguo esplendor.

Las obras que decoran las estancias de la villa Kérylos, en Beaulieu-sur-Mer, el Palais de Chaillot de París, el Ayuntamiento de Arras, la sala donde se expone “El beso” en el Museo Rodin de París, el teatro de Carcassonne, la sinagoga de Boulogne Billancourt, el Hotel Royal de Evian y el Ayuntamiento del quinto *Arrondissement* de París figuran entre las más conocidas de Jaulmes. ■





El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros

1955 • DEAN CORNWELL

Murales

Los murales de Dean Cornwell. ►
Detalle de la sección central con
alegorías del Nuevo Mundo (la
mujer de la izquierda) y del Viejo
Mundo (la mujer de la derecha).

Una de las dos secciones perdidas ▼
de los murales de Dean Cornwell,
que representa un escenario
cinematográfico y bailarinas.



El día 1° de abril de 2007, en una luminosa tarde de primavera, Dominique Plaza y Jukka Piitulainen, empleados de los Servicios Técnicos de la OMC, y Pierre Joubert de la FIPOI ⁴⁵ advirtieron que había cinco grandes rollos de lienzo en un rincón oculto de la villa de los jardineros adyacente al Centro William Rappard. Los lienzos se habían degradado y sería necesaria una intervención importante de limpieza y restauración para revelar lo que ocultaban.

Los funcionarios de la OMC y los archivistas de la OIT que examinaron los lienzos concluyeron que se trataba de los espectaculares murales pintados por Dean Cornwell, expuestos a partir de junio de 1956 en la Sala Samuel Gompers, anteriormente denominada Sala de los Trabajadores (Sala A). El deslumbrante colorido de las escenas de trabajo y actividad humana representadas por el artista provocó gran admiración en su momento y probablemente también hizo que fueran retirados unos 20 años más tarde, por considerarse que eran elementos de distracción. A partir de entonces permanecerían ocultos durante tres decenios.

La Federación Estadounidense del Trabajo (AFL) encargó a Cornwell la realización de estos murales para la OIT en 1938, pero la Segunda Guerra Mundial y otros proyectos que tenía entre manos hicieron que el artista no los terminara hasta 1955. Cuando la OIT abandonó el edificio 20 años más tarde, los murales de Cornwell se retiraron. De las siete secciones, cinco se volvieron a instalar en 2008, pero las otras dos siguen desaparecidas.

El encargo partió de una idea del Director General de la OIT, Harold Butler, quien se contactó con líderes sindicales estadounidenses para plantear la posibilidad de que hicieran una donación para el mobiliario y la decoración de la Sala de los Trabajadores, que, según precisó, sería de estilo americano. ⁴⁶ La AFL asumió el encargo y las gestiones para la realización de esta obra que el presidente Franklin D. Roosevelt consideraba como “una interpretación de nuestra civilización americana en la Sala de los Trabajadores de la OIT”. ⁴⁷

En septiembre de 1938 Cornwell presentó sus bocetos sobre el comercio, la industria, el trabajo administrativo y las artes. La AFL y la OIT aprobaron los bocetos y enviaron fotografías de trabajadores y escenas de trabajo para que le sirvieran de modelo. Las dos organizaciones insistieron para que los murales estuvieran listos antes de junio de 1939, pero Cornwell tenía otros encargos y pronto estallaría la guerra. Sin embargo, la AFL aceptó pagar la suma solicitada (inicialmente 15.000 dólares) por los murales y el mobiliario de la Sala A.

No fue hasta junio de 1953 que Dean Cornwell pudo “dedicarse de lleno a la realización de los murales de la Sala Gompers.” ⁴⁸ Durante el año siguiente y hasta octubre de 1955 los pintó en su estudio de Nueva York, y en noviembre viajó a Europa con los murales para dar las indicaciones de su instalación y los últimos toques en Ginebra. “Me encantan las pinturas del Sr. Cornwell”, escribió el Director General de la OIT, David Morse, “son obras de las que la OIT y la Federación Estadounidense del Trabajo pueden estar orgullosas.” ⁴⁹ Su inauguración solemne tuvo lugar el 29 de junio de 1956 en presencia del Consejo de Administración de la OIT, el presidente de la recién constituida Federación Sindical AFL-CIO, George Meany, la prensa y el público.

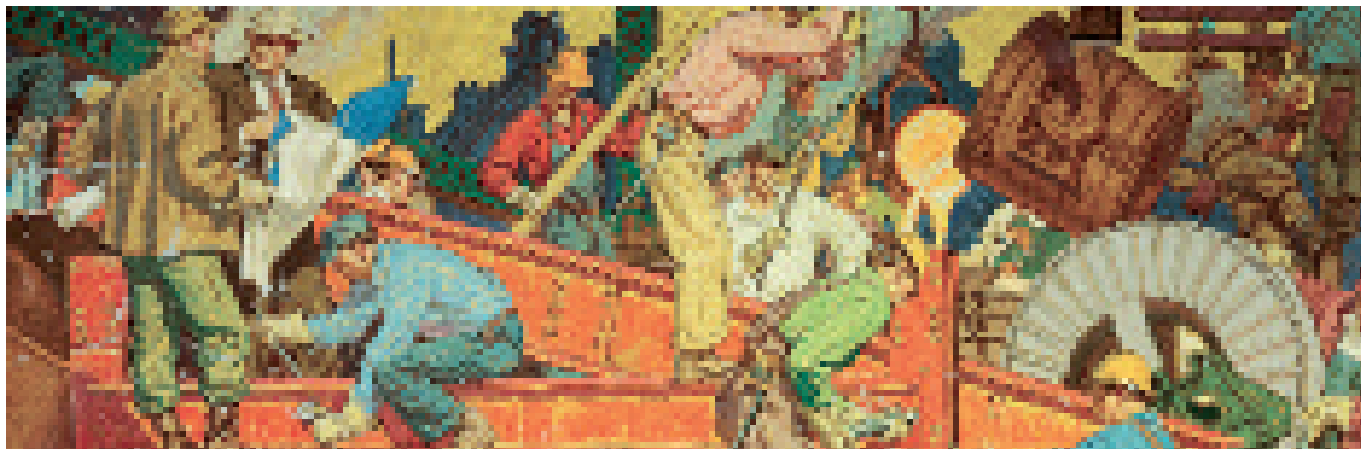
La sección central del mural (que mide más de 10 x 3 m) tiene una forma irregular adaptada a la puerta de entrada y un armario de la Sala A. En el centro de esta sección (página 65) dos mujeres bajan del cielo llevando una antorcha y rodean a un trabajador bañado por una lluvia de estrellas que parecen liberarlo. El obrero lleva un delantal de cuero y zapatos de trabajo, y tiene un mazo a sus pies. Las cadenas que lo ataban aparecen rotas en el pie izquierdo y en las muñecas. Las dos mujeres, una de pelo rubio y la otra moreno, son jóvenes y rebosan salud, van con el pecho desnudo y llevan escudos y largas capas ■■■





El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros



■ ■ ■ que ondean al viento, como diosas. La mujer de pelo oscuro parece pasar la antorcha a la otra mujer rubia. Son dos diosas poderosas que aportan la energía que necesita la humanidad para el trabajo y la procreación. A sus pies hay un globo terráqueo del que se ve el Océano Atlántico Norte, América del Norte y Europa (con Irlanda borrada o unida a Inglaterra). También se muestran unos alicates, una escuadra y cartabón, un compás y una carabela en miniatura.

Las referencias al “descubrimiento” de América apuntan al encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo. La posición de los continentes y de las figuras femeninas sugiere que la mujer morena representa a Europa, el Viejo Mundo, y la rubia es un símbolo de América, la personificación del Nuevo Mundo. El artista nos dice que Europa, el Viejo Mundo, aportó a América los instrumentos de la modernización y el progreso, y ahora pasa el testigo al Nuevo Mundo.

La idea es que antes, en Europa, el trabajador estaba sometido, incluso era esclavo como fueron los antiguos constructores de pirámides en Egipto, mientras que en los Estados Unidos está libre de jerarquías y limitaciones sociales. El Trabajo, personificado por el obrero, mira hacia América y da la espalda a Europa. El trabajador que mira a su derecha indica la dirección de circulación de la energía en los murales, de derecha a izquierda, contrariamente a nuestra convención de movimiento de izquierda a derecha. Otros elementos, por ejemplo la dirección de los aviones, contribuyen a este efecto. Lo que hay en

Murales de Dean Cornwell. Detalle de la sección central: grupo de trabajadores manuales y cualificados en una obra. ▲

Murales de Dean Cornwell. Sección con una escena de trabajo de oficina, 1,58 m (alto) x 70 cm. ►





realidad es que la dirección del progreso se muestra desde la perspectiva de los personajes situados frente al espectador, para quienes el movimiento, conforme a lo convencional, va de izquierda a derecha.

En la parte inferior del mural aparecen trabajadores o esclavos que tiran de algo muy pesado hacia el centro. En contrapartida, la fertilidad sugerida por los pechos desnudos de las diosas, la juventud y el vigor de estas dos figuras, indican la energía vital de un Nuevo Mundo que conocerán generaciones futuras, gracias a los esfuerzos de los trabajadores de esa generación.

Los murales muestran otras escenas, todas ellas descripciones realistas y contemporáneas de situaciones de trabajo, como la escena de los obreros que construyen una presa (entre los que se hallan las únicas personas de tez oscura del mural), y diversos medios de transporte, como aviones, barcos, trenes, camiones y automóviles, que simbolizan la modernización del transporte. La seguridad en el trabajo es un tema recurrente, ilustrado por los guantes que usan varios de los obreros, los cascos y las palabras “Safety First” (“La seguridad es lo primero”) en una mezcladora de cemento.

Entre los demás oficios representados vemos a obreros de la construcción, pintores, trabajadores cualificados (un topógrafo con su teodolito y un ingeniero que estudia un plano con el capataz) y los trabajadores de una obra, de una fundición y de un taller de automóviles. El artista representó igualmente a mineros, albañiles, obreros manuales, mujeres que trabajan con máquinas de coser y secretarias, y también aparecen en el mural algún niño ayudando a sus padres, una niña estudiante, capataces con su cuadrilla de trabajadores, una severa maestra, unas hermosas bailarinas, músicos y el propio artista que se retrata (en uno de los fragmentos perdidos) como el cliente de una barbería. En conjunto, aparecen en estos murales un total de 195 personas. En su mayoría son hombres, pero las mujeres también desempeñan distintas funciones en oficinas, talleres, escuelas y en el ámbito artístico.

Los murales de Dean Cornwell sobre el trabajo son una de las representaciones más significativas de la vida y la sociedad industriales de los Estados Unidos en la posguerra. Son pinturas enérgicas que reflejan eficazmente actitudes y valores profundamente arraigados en la mentalidad capitalista de los dirigentes de la industria estadounidense en

la década de los cincuenta. La parábola implícita de la capacidad liberadora del trabajo simboliza las ideas de Henry Ford, que propugnó la producción en serie y la estandarización de los productos como soluciones para elevar los salarios, aumentar el consumo y, por ende, mejorar la calidad de vida de la clase trabajadora. Este mensaje se hace patente en la expresión complacida de los trabajadores, su salud, su juventud (con pocas excepciones) y su fuerza física, y también en su indumentaria (ninguno de los personajes va mal vestido), los accesorios que llevan (relojes, pendientes) y el maquillaje y las manos cuidadas de las mujeres.

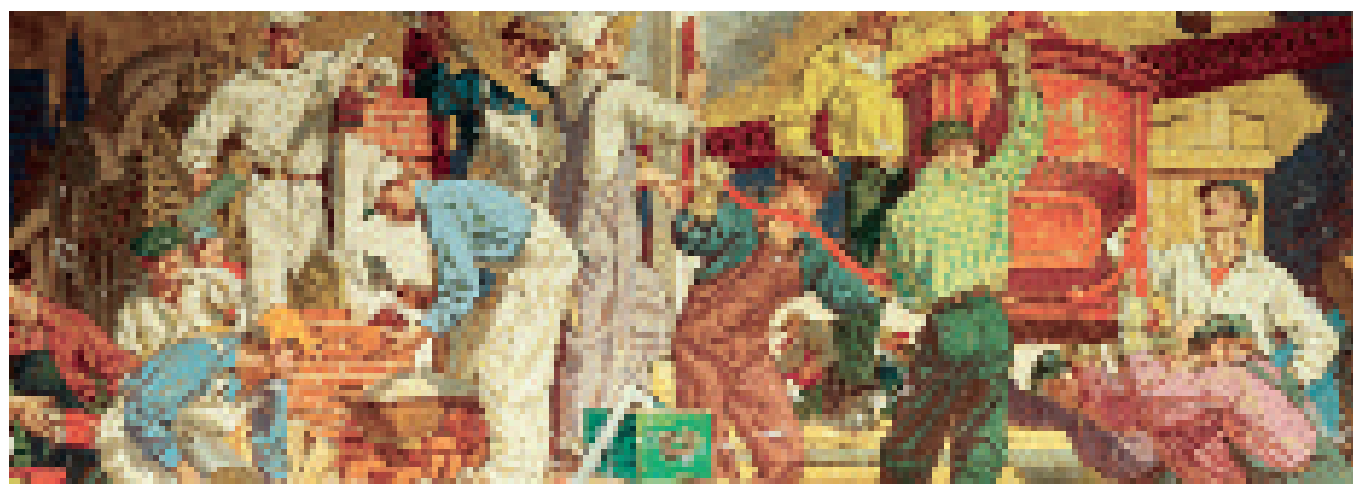
Cornwell utiliza en estos murales la técnica narrativa de los dibujantes de historietas que consiste en la representación simultánea de actividades que tienen lugar en distintos momentos o lugares. Los antiguos esclavos aparecen en la parte inferior de la sección central, junto a la carabela y los veleros y son los únicos elementos que aluden a la evolución histórica.

Casi podemos escuchar la “sinfonía” del trabajo, la maquinaria, la industria y el progreso, una exaltación de la naturaleza armónica de las normas industriales y laborales. La energía humana es uno de los temas centrales de la pintura, representada a través de la actitud enérgica y animada de los trabajadores.

La multiplicidad de escenas y las acciones individuales de cada personaje crean una sensación de movimiento que hemos de ■■■■

► Murales de Dean Cornwell. Sección que decoraba inicialmente la pared occidental de la Sala Gompers (Sala A). Están representadas la minería (izquierda) y las industrias manufacturera y del automóvil (centro), y varios grupos de trabajadores textiles (derecha), 1,6 m (alto) x 5,55 m, óleo sobre lienzo.

▼ Murales de Dean Cornwell (1955). Detalle de la sección central: obreros de la construcción y una mezcladora de cemento en la que puede verse parcialmente el aviso “Safety First”.



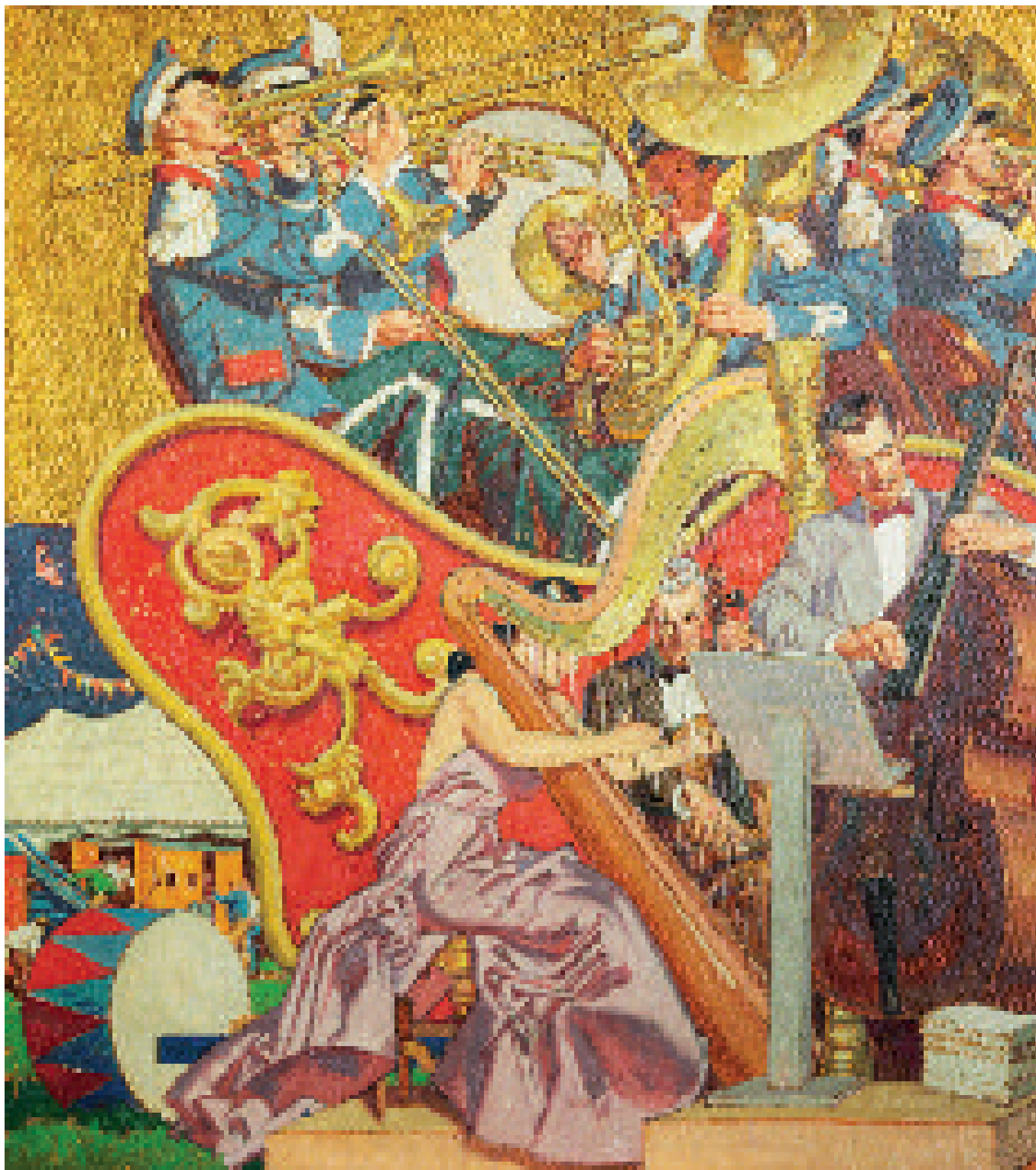


El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros







◀ Murales de Dean Cornwell.
Representación de músicos y
un circo, 1,58 m (alto) x 1,43 m.

Dean Cornwell (1892-1960)

Dean Cornwell nació en Louisville, Kentucky. En los primeros años de la Guerra Fría llegó a ser conocido en los círculos artísticos de los Estados Unidos como el “Decano de Ilustradores”. Estudió en el Instituto de Arte de Chicago a partir de 1911, y ya entonces empezó a realizar pequeños encargos comerciales como ilustrador para escaparates y dibujante de historietas para la prensa. En las décadas de 1920 y 1930 publicó frecuentemente ilustraciones para anuncios, artículos y relatos por entregas en revistas y periódicos de gran tirada. Su obra gráfica refleja las esperanzas, actitudes y principios de los hombres y mujeres de la clase media en Estados Unidos, los lectores de *Cosmopolitan*, *Heart's* y *Harper's Bazaar*. Dean Cornwell adquirió nuevas técnicas decorativas en los años 1930 y se formó en pintura mural. Los murales más conocidos de Cornwell se pueden ver en la rotonda central de la Biblioteca Pública de los Ángeles, el Lincoln Memorial de Redlands (California), el histórico edificio de las

oficinas del Estado de Tennessee en Nashville, el edificio de la empresa Eastern Airlines en Rockefeller Plaza, la oficina de correos de Chapel Hill (Carolina del Norte) y la Sala Raleigh del Hotel Warwick de Nueva York. Cornwell añadió a su firma de los murales del Centro William Rappard y otras obras las iniciales “N.A.”, que corresponden a *National Academy* (“Academia Nacional”), asociación honoraria de artistas y una de las principales escuelas de bellas artes de la ciudad de Nueva York, donde fue alumno y más tarde maestro y académico desde 1940. Demasiado mayor para combatir, Cornwell realizó muchos carteles y piezas de propaganda patriótica durante la segunda Guerra Mundial. Concluida la contienda, siguió realizando ilustraciones publicitarias para General Motors, Seagram's, Coca Cola, Goodyear y otras empresas que financiaron sus proyectos artísticos más ambiciosos, los murales. Dean Cornwell murió el 4 de diciembre de 1960 en su apartamento de la calle 67 oeste de Nueva York. ●



◀ Murales de Dean Cornwell.
Una maestra y su alumna,
1,58 m (alto) x 49 cm.

▶ Dean Cornwell dando los últimos
toques a la sección central de
su obra en septiembre de 1955.

■■■ entender como un avance hacia un futuro mejor, con mejores condiciones laborales para los trabajadores y sus familias y, por consiguiente, para la sociedad en su conjunto.

Las personas que se representan en los murales son muy numerosas pero comparten algunas características. En su mayoría son occidentales y de raza blanca; sólo hay dos afroamericanos y no se ve a ningún indígena de América, hispano o asiático. Cada cual tiene una función específica que encaja perfectamente con la de los demás, en un conjunto de trabajadores orquestado armónicamente que nos presentan como la sociedad ideal. En su mayoría son jóvenes o adultos de mediana edad, con las únicas excepciones de un bebé y dos niños. No aparecen prácticamente personas de mayor edad. A todas luces se trata de individuos pertenecientes a las clases medias trabajadoras y urbanas.

Los personajes de los murales gozan de buena salud y son capaces de realizar una actividad agotadora. Nadie está ocioso y todos parecen satisfechos y felices, o por lo menos demuestran confianza en sí mismos y un sentimiento de realización por el desempeño de su trabajo. Incluso en aquellos que ejercen una labor más dura, como los obreros que trabajan con martillos neumáticos, la expresión es de confianza en sí mismo. Todos y cada uno parecen estar contentos con su suerte y no hay signos de rebelión contra el orden social. Todos hacen una aportación positiva a la sociedad desempeñando la función que les ha dado la vida.

Todos los personajes realizan su trabajo lo mejor posible y de la forma más segura. Su progreso en la vida depende de una larga cadena de acciones en la que cada uno participa. Su papel en la sociedad corresponde a su posición en la línea de montaje, y todos parecen resueltos a desempeñar satisfactoriamente su misión. Vemos a trabajadores cualificados, profesores, músicos y artistas perfectamente integrados en una red social y laboral más amplia. No hay jerarquías de cuna, sino de funciones entre trabajadores en la obra, en oficinas o en empleos artísticos y educativos. ■





El Centro William Rappard

Obras de arte y otros tesoros

1961 • SEAN KEATING

El desarrollo industrial de Irlanda

El 19 de junio de 1961, Jack Lynch, a la sazón ministro de Industria y Comercio, hizo donación oficialmente, en nombre del Gobierno irlandés, del mural “El desarrollo industrial de Irlanda”. Se encuentra en la escalinata principal del Centro William Rappard, frente al mural de Maurice Denis, “La dignidad del trabajo”.

Irlanda ha sido miembro de la OIT desde su admisión en la Sociedad de las Naciones Unidas en septiembre de 1923, menos de dos años después de que se fundara el Estado Libre de Irlanda, aun abiertas las heridas de la Guerra Civil. La propuesta que presentó la OIT en 1926 para participar en la decoración de su nueva sede fue bien recibida por el recién formado Gobierno irlandés y sus delegados propusieron una vidriera que se pasó a llamar la “Vidriera de Ginebra”, del artista Harry Clarke.

Clarke trabajó durante tres años en la creación de la vidriera, inspirada en el renacimiento literario irlandés de principios del siglo XX, en particular las imágenes del folclore irlandés vehiculadas por William B. Yeats y otros autores. La vidriera recrea “El Crepúsculo celta” con referencias a algunas leyendas y textos de escritores famosos del renacimiento literario irlandés. Sin embargo, el Ministerio irlandés de Industria y Comercio opuso objeciones a la obra terminada y decidió que el Gobierno no podía aceptarla para el propósito para el que la habían encargado. Objetaron en particular la representación de Mr. Gilhooley, un personaje creado por el escritor Liam O’Flaherty, que “con un vaso de malta en la mano, dirige una mirada turbia a una mujer ligera de ropa.”⁵⁰ En otra sección del ventanal se ve una botella de cerveza Guinness. En general, les pareció que la obra presentaba “ideas liberales” y carecía de elementos religiosos. La repentina muerte de Clarke el 6 de enero de 1931 en Suiza,

a donde el artista se había trasladado para seguir tratamiento médico en Davos, supuso el fin del proyecto. La “Vidriera de Ginebra” permaneció en el Ministerio en Dublín y nunca se envió a Ginebra debido a sus supuestas alusiones al “sexo, la embriaguez y el pecado”.⁵¹

Muchos años después, en abril de 1957, a partir de nuevos contactos entre el Gobierno irlandés y la OIT (representada por Michael O’Callaghan) volvió a tomar forma la idea de un regalo institucional. En 1959, 30 años después del ignominioso rechazo sufrido por Clarke, su amigo Sean Keating recibió el encargo de una nueva obra. Keating viajó a Ginebra en mayo de 1960 para estudiar el espacio donde se colgaría su mural, y regresó para su instalación en 1961. La obra fue inaugurada oficialmente en ocasión de la 45ª reunión de la Conferencia Internacional del Trabajo.

“El desarrollo industrial de Irlanda” es una composición abigarrada que combina una visión tradicional del país y una perspectiva positiva sobre su desarrollo. El artista sigue aquí el estilo que había empleado en su mural para el Pabellón de Irlanda en la Exposición Universal de Nueva York, una representación muy realista de las grandes obras de la nación.

El historiador del arte Joseph McBrinn se manifiesta a favor de la instalación de “El desarrollo industrial de Irlanda” frente a “La dignidad del trabajo” porque la pintura “encajaría a la perfección en el estilo de los murales católicos “neotradicionalistas” de Denis.”⁵² McBrinn subraya las sorprendentes afinidades visuales e ideológicas entre los murales religioso-políticos de Denis y de Keating, en particular los del Centro William Rappard. “El desarrollo industrial de Irlanda” también ■■■

“El desarrollo industrial de Irlanda”
de Seán Keating (1961), 3,58 m (alto)
x 6,25 m, óleo sobre madera.





◀ El mural visto desde la escalera.

■ ■ ■ presenta grandes afinidades con los murales de Dean Cornwell en lo que atañe a la representación de las jerarquías sociales entre trabajadores y empleadores.

El mural de Sean Keating da a conocer varios aspectos del desarrollo industrial y agrícola de Irlanda, recurriendo a la técnica de la yuxtaposición de escenas, que constituyen una representación simultánea de acontecimientos que tienen lugar en distintos momentos o lugares.

A la izquierda vemos cuatro operarios trabajando con cables eléctricos y, bajo la escalera, un autorretrato del artista mirando al espectador y el retrato de Jack Lynch mirando hacia arriba. El primer plano es una escena de trabajo de un grupo de tres científicos en bata de laboratorio, que tienen a sus pies una caja de herramientas. En el centro del mural vemos a un obrero de la construcción delante de lo que parece un tanque de agua de color rojo y al fondo un imponente silo de cereales. La parte derecha del mural muestra un buque amarrado al muelle, una grúa de grandes dimensiones, un automóvil y un tractor y a un personaje de indumentaria informal que está mirando esta escena.⁵³ Separados de la embarcación por un bosquecillo de abedules, un pueblo tradicional y un camino rural sirven de escenario para un jinete que cabalga con ganado a su lado.

El mural incluye varias referencias al desarrollo económico de Irlanda. El buque atracado de la derecha es una alusión a la Irish Shipping Ltd., una compañía fundada en marzo de 1941 con participación mayoritaria del Estado para garantizar el suministro de alimentos y otras mercancías durante la guerra. Sobre el casco del buque vemos las letras "Arch" que podrían indicarnos que se trata del buque de carga seca *Irish Larch*, que perteneció a esta naviera entre 1956 y 1968.⁵⁴

El jinete sobre el pura sangre es una referencia a las carreras de caballos, una actividad importante en el país y, en particular, a la lotería creada para financiar los hospitales irlandeses (Irish Hospitals'



Sweepstake), basada en los resultados de las grandes carreras, el Derby, las carreras de Cambridgeshire y el Grand National, entre otras. El *Sweep* se convirtió en una importante fuente de ingresos y permitió financiar la construcción de muchos de los hospitales del país entre 1930 y 1986. Una parte importante del dinero se recaudaba entre los inmigrantes irlandeses del Reino Unido y de los Estados Unidos, donde las loterías en general eran ilegales.

El grupo de cuatro hombres que trabajan con cables refleja el interés de Keating por la electricidad. Su obra artística sobre la central hidroeléctrica de Ardnacrusha, que entonces se conocía como el Plan del Río Shannon, es un registro evocador y colorista del proyecto de desarrollo industrial más significativo de los primeros años del Estado Libre de Irlanda.

Según la historiadora Éimear O'Connor, los tres científicos con batas de laboratorio en el primer plano del mural están trabajando en un ordenador. Es poco probable que el artista o quienes le encargaron la obra presintieran que 50 años más tarde Irlanda sería uno de los grandes exportadores de ordenadores y programas informáticos del mundo.⁵⁵ Sin embargo, la escena puede verse como una visión premonitrice del desarrollo económico del país en el siglo XXI. ■



Seán Keating (1889-1977)

Seán Keating nació en Limerick, en un hogar de clase media. Su padre era contable. Cuando terminó la enseñanza secundaria dejó Limerick: "Éramos muy pobres. Me fui porque lo odiaba (...) Yo sabía que quería ser pintor".⁵⁶ Keating recibió una beca para estudiar en la Metropolitan School of Art de Dublín, donde se formó como artista y profesor de arte. Abrazó los ideales del nacionalismo y los reflejó en sus pinturas de los años de la Primera Guerra Mundial. Las obras de Keating presentan una visión idealista del oeste de Irlanda, que poco a poco evolucionaría hacia representaciones alegóricas y realistas

del paisaje y las gentes de dicha región. Pintó escenas que figuran como símbolos de la Guerra irlandesa de Independencia y la Guerra Civil. Su obra de los últimos años de la década de 1930 y los cuarenta refleja un desencanto por las condiciones políticas y económicas. Fue nombrado miembro de la Royal Hibernian Academy y sería presidente de esta institución desde 1949 hasta 1962. Su intervención para obtener apoyo público a los artistas siempre fue muy importante. Publicó numerosos artículos y colaboró con medios radiofónicos. Seán Keating murió el 21 de diciembre de 1977 a los 88 años de edad. ●

▲ Detalle mostrando la construcción de obras públicas.

◀ Jack Lynch (izquierda) y el Director-General de la OIT David A. Morse (derecha) en la inauguración de "El desarrollo industrial de Irlanda", 19 de junio de 1961.

