## El silencio tenso de Ramón Enrich

Este mes de septiembre abrió una nueva galería de arte en la calle San Félix de Zaragoza, su directora, Carmen Terreros Andréu, ya regentó otra sala, con este mismo nombre, en la plaza de Santa Cruz durante los años 2004 a 2009, que tuvo que cerrar por causa de la crisis. La nueva apertura se fue retrasando debido al difícil momento que estamos viviendo este año, pero finalmente ha podido llevarse a cabo. Unas puertas diseñadas por la propia galerista nos dan la entrada al espacio dividido en dos plantas, en la planta a nivel de calle podemos ver la muestra que se expone en ese momento, mientras que en la planta baja se visita un importante fondo de galería. Su planteamiento es exponer obra de calidad que abarque todas las tendencias y disciplinas del arte: pintura, escultura, fotografía, grabado, dibujo, joyería, diseño... Crear un espacio artístico e intelectual, un lugar de encuentro y debate, en el que se puedan hacer cursos y webinars.

Su inauguración se realizó con una interesante exposición, El arte a través de los ojos del arquitecto, siete artistas con formación en arquitectura, que enfocan la realidad desde un punto de vista analítico y aportan, como es intención de la galerista, una muestra interdisciplinar. La fotografía está representada por Jey Alonso y Xavi Juanola, el primero presenta fotografías de edificios desde una original y extraña perspectiva y con arbitrariedad en el color, mientras que Juanola juega con los distintos estados a los que el uso somete a una caja de pinturas de cera, con gran nitidez y realismo. Juan Ramón Martín expone grabados y ligeras esculturas, representaciones de los distintos vientos, protagonizadas por el hueco y el movimiento. Manolo Oyoarte se manifiesta con pintura de una abstracción colorista garabateada de líneas y figuras, en la que tiene mucho que ver el automatismo. Alexey Terenin realiza su obra surreal y enigmática con predominio de tonos oscuros. Andrés Terreros ejecuta al aire libre dibujos de trazo suelto en rotulador y acrílico representando lugares cercanos al artista. Y Magdalena Vélez nos muestra grabados, originales y lujosos objetos de diseño como jarrones o cocteleras, y delicadas joyas en oro, plata y piedras preciosas: colgantes, pulseras, gemelos, pendientes y broches, podemos decir que son pequeñas esculturas hechas para ser contempladas bien portándolas o exponiéndolas en una vitrina.

La sala continúa su andadura, su segunda exposición, con Ramón Enrich, un artista polifacético que presenta pintura, collage, fotografía y escultura. Sus obras son paisajes metafísicos poblados de construcciones atemporales, cúbicas, que podrían pertenecer a diferentes culturas, porque el artista persigue captar la memoria de la arquitectura y el paisaje en sus múltiples variaciones. Su intención es que vayamos encontrando referencias culturales, en sus bloques reconocemos pequeñas viviendas populares, en su pintura intuimos referencias al renacimiento más temprano, por supuesto, a la pintura metafísica, y al primer cubismo, sobre todo en sus collages. Su propósito es conseguir una unión perfecta entre poesía y matemáticas, entre color y dibujo, entre azar y razón.

Sus obras semejan escenarios sin protagonistas, donde lo animado no tiene cabida, todo es onírico, misterio y sombra. Se trata de un mundo donde reina un silencio tenso. La vegetación que representa es hierática, conos y esferas, que semejan juegos de construcción infantiles, y cuya función es aportar perspectiva y más sombra a la obra. En ocasiones se nos antojan los laberintos y bolitas de los juegos de habilidad. Muy importante es el color, en general tonos suaves, matizados, y las texturas, muy trabajadas y conseguidas por la superposición de distintas capas de pintura, con raspaduras y veladuras. Sus esculturas son delicadas construcciones, casi naif, bloques escapados de sus lienzos y dibujos, primitivas y entrañables.

Carmen Terreros ha organizado muy bien el espacio y ha elegido acertadamente a los artistas. Le deseamos todo lo mejor en esta nueva etapa.

## Poesía y cómic.

Josema Carrasco (Zaragoza, 1969) es uno de los ilustradores más prolíficos del contexto aragonés, con un estilo propio, muy original y personal. Autor de libros como *Mapa de besos* junto a Ángel Petisme, *Espectral*, adaptación poética de Ángel Guinda, o *La revelación*, sobre guion de Roberto Malo.

Lo entrevistamos por la publicación de *Lili y la corza*, historia guionizada por Frank Palacios.

#### ¿Por qué elegiste el cómic? ¿Qué encuentras en las viñetas, a nivel creativo?

El cómic es uno de los medios más versátiles que conozco: el diseño de las páginas, la composición, la narración, la tipografía, las viñetas, el trazo, el estilo el color… cada elemento te permite innovar y experimentar nuevas propuestas. Además siempre precisa de la complicidad de quién lo lee, la magia está en lo que no se representa en ese espacio en el que la imaginación del lector une dos viñetas y crea una historia.

Has escrito también poesía. Háblanos de *La felicidad, cariño, es para malgastarla*, poemario editado por una editorial de referencia en el medio como Olifante.

Siempre había escrito poesía, pero este es mi primer libro, sólo he tardado 50 años. En realidad es una colección de momentos, de mensajes, de retratos de las personas que quiero, de mis aficiones… no sabría definirlo. Sólo sé que es un poemario para ser felices y para compartirlo, una reivindicación de que tod@s debemos defender la alegría en lo que somos y hacemos.

### Eres uno de los representantes más claros de la combinación entre historieta y poesía, ¿cómo consigues mezclar ambos universos?

La poesía y el cómic son, o así lo entiendo yo, expresiones visuales que transmiten una historia, una sensación o un momento. Ambas tienen ritmo, métrica y rima, una con las palabras la otra con el dibujo, la narración, el número de viñetas, etc... Se complementan y funcionan cuando no redundan en repetir la información. Es cómo una improvisación de jazz usando metáforas y elipsis.

#### ¿Qué tiene Lilly y la corza que no haya en el resto de libros que has realizado?

Lili y la corza es gráficamente un ejercicio de estilo, ha sido difícil porque había que usar varios estilos diferentes para cada apartado. La primera parte es similar a la línea clara belga que tanto me gusta, la segunda imita los grabados y litografías de la época de Bécquer, la tercera usa masas negras para las escenas de noche inspiradas en el cine de terror y la última es un reflejo del manga con planos cortos y detalles. Aunque es un bitono en rojo y negro, sólo hemos usado el rojo en pequeñas cantidades colocadas estratégicamente a lo largo

#### ¿De dónde surge la idea de llevar a las viñetas una leyenda de Bécquer, La corza blanca?

La idea surge de Trinidad Ruíz, la editora de Olifante, ya que se celebra el 150 aniversario de la muerte de Bécquer. Escogió la leyenda de *La corza blanca* porque era la más cercana a Aragón y porque está ambientada en el Moncayo, que es un lugar lleno de misterio y de belleza.

### La combinación entre una adaptación literaria y el acoso escolar por cuestiones LGTBIQ+ es muy original, ¿cómo llegasteis a este planteamiento?

El mérito es del guionista, Frank Palacios, que ha sabido mezclar prodigiosamente la transformación de Constanza en corza con la identidad sexual de Lili. También ha incluido unos diálogos estupendos en los que nuestra protagonista defiende sus ideas y creencias y, muy importante, en los que se empodera y defiende su identidad.

### Diriges el Taller De Ilustración Y Cómic que se desarrolla en La Harinera, junto a Marta Martínez ¿Cómo ha sido vuestra experiencia con l@s alumn@s estos años?

Mi socia, Marta, es fantástica, venimos de mundos y formación diferentes y eso es lo que hace que nuestro taller sea original. Sobre todo aprendemos juntos, cada proyecto implica a toda la clase y todos participamos y aportamos. Nuestros alumn@s nos enseñan cada día y es muy gratificante verlos crecer en sus habilidades y talento. A lo largo de estos siete años hemos hecho de casi todo: talleres al aire libre, jazz y cómic, murales en recitales de poesía, nuestro fanzine Cinta A, etc... y seguiremos mientras podamos.

## Estás adaptando el poemario de Antón Castro *El paseo en bicicleta*, ¿cómo estás planteando el proyecto? ¿Qué dibujos, ilustraciones y diseños estás haciendo en estos meses de incertidumbre y COVID-19?

Ahora mismo, estoy repitiendo todas las tintas, cada proyecto necesita una identidad y necesitaba encontrar el estilo adecuado, menos mal que Antón es de una bondad infinita y un tipo muy paciente. Va a ser un cómic con muchas historias y cada una tiene que tener algo que la diferencie de las demás. No se lo digáis, pero iodio dibujar bicicletas! [risas].

Durante el COVID-19 me he quedado atascado, no entendía la situación y no me veía capaz de plasmarla de ningún modo. Vivir ya es un privilegio y he estado disfrutando de ello aprovechando para leer y estudiar. Yo no quiero la normalidad, quiero hacer lo que mejor pueda cada día, respetando las normas y usando mascarilla.

Julio Gracia Lana Secretario de AACA, miembro de AECA y AICA

## Reseña crítica de Hermosas

# mentiras. Tópicos y clichés en el cine, de Alfredo Moreno, Limbo Errante, 2018

Si el lector adquiere el libro y se detiene antes de su lectura en las líneas con las que Alfredo Moreno presenta su obra en la contraportada, podrá comprobar que el breve texto que elabora no solo es toda una declaración de intenciones de aquello que se va a encontrar en su interior: es la definición perfecta de cine, con todos sus matices, prismas y entresijos. En palabras del autor, «El cine es un arte y un negocio, es cultura e industria. [...] Además es un producto de entretenimiento, es un medio de expresión e información que, como tal, puede suponer tanto una oportunidad como un riesgo, un altavoz para la propaganda o una amenaza para el *statu quo* imperante». En todo ello y mucho más se detiene en su interior, cuando disecciona lo que hay detrás de un medio de masas crucial desde comienzos del siglo XX.

Alfredo Moreno (1976) se mueve dentro de su faceta como escritor en formatos diversos - artículos, ensayos (39 estaciones. De viaje entre el cine y la vida, 2011), novelas (Cartago Cinema, 2017)- y múltiples plataformas, desde revistas o prensa hasta un espacio tan personal como es el blog. Además, es conferenciante y colaborador habitual en radio y televisión, actividades que compagina con la organización de ciclos y eventos cinematográficos.

El recorrido que propone en Hermosas mentiras. Tópicos y clichés en el cine es meticuloso y honesto, pero sobre todo realista con un arte que juega con la fantasía, los sueños y las esperanzas del espectador; aunque también con las intenciones, la experimentación y los objetivos de aquellos que llevan a cabo las películas. Antes de comenzar a bucear en las tramoyas de la industria fílmica, el autor propone a modo de introducción -y tras un prefacio que titula "Por qué escribir de lo que está hecho para ser visto"-, las maneras que han existido y existen de plasmar la ciudad de París en el audiovisual, la mayoría de ellas sujetas a clichés y estereotipos utilizados hasta el agotamiento. El arranque perfecto para continuar desmontando poco a poco largometrajes, géneros y cineastas claves en la historia del Séptimo Arte.

Divide el ensayo en cuatro grandes bloques -La tradición, Propaganda y moral, Geografías físicas y humanas y Eternos retornos-, todos ellos compuestos a su vez de varios capítulos. Una lectura que acaba convirtiéndose en un auténtico manual de historia del cine, pero esta vez desde una postura diferente, la versión "no oficial" que, al mismo tiempo, resulta fundamental para entender el medio en cuestión en su totalidad. La construcción del héroe americano o los elementos que integran todo tipo de western, son temas tratados con gran profundidad y rigor, virtudes que se acompañan con una redacción alejada de cualquier clase de barroquismo. Tras el epílogo final (La resurrección), concluye con una extensa y variada bibliografía compuesta por algunos de los libros teóricos más relevantes de la materia trabajada.

Alfredo Moreno utiliza las cuatrocientas páginas que integran esta publicación para desmontar mitos, pero sobre todo para hacer reflexionar al lector y obligarle a ser crítico con lo que ve en la gran pantalla. Contenidos perfectamente organizados en una edición cuidada desde la propia portada, ilustrada con una obra de Juan Luis Borra. En definitiva, una propuesta para dejarse llevar por los encantos, aunque también por las miserias, del Séptimo Arte.

# Sáhara occidental. No es país para periodistas

No resulta habitual comenzar el relato sobre una exposición explicando el más que punible motivo que ocasionó el surgimiento de la misma. La historia se remonta a junio de 2019, cuando la fotógrafa aragonesa Judith Prat fue expulsada violentamente de El Aaiún (capital del Sáhara Occidental), donde iba a impartir un curso de cinco días sobre fotoperiodismo: La policía empezó a aporrear la puerta de la casa donde estaba alojada y a gritar. Me dieron solo cinco minutos para salir y luego me metieron en un autobús para que abandonara el territorio. No me dieron ninguna otra opción.

No resulta habitual porque, lo que en principio parece el final de un proyecto fallido, en esta ocasión se convirtió en un nuevo ejemplo de lucha por los derechos humanos.

Para sortear la censura marroquí el seminario se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria, donde finalmente pudo ser impartido. Varios comunicadores procedentes del Sáhara Occidental tuvieron en ese instante la oportunidad de recibir formación orientada al ejercicio de su trabajo, una práctica desarrollada en condiciones alejadas de la libertad de expresión. Fruto del taller surgió esta exposición, organizada por el Observatorio aragonés para el Sáhara Occidental con la colaboración del Ayuntamiento de Zaragoza. En ella se incluyen tanto las instantáneas de los nueve alumnos y alumnas como los retratos que les realizó Judith Prat; una combinación que ayuda al espectador a completar su visión del proyecto, poniendo cara tanto a los artistas como a su trabajo.

El espacio de la muestra se encuentra dividido en cuatro bloques: "Ser periodista en el Sáhara, una profesión de riesgo", "Esquivando la censura... incluso para impartir una formación en fotoperiodismo", "Desinformación, represión y coerción. Diferentes tácticas que afectan al relato periodístico de la cuestión saharaui" y "El periodismo que resiste a la mordaza". El primero de ellos introduce la problemática en cuestión, presentando el bloqueo informativo que sufre el Sáhara Occidental desde diferentes frentes, desde la expulsión de reporteros extranjeros hasta la imposibilidad de que una persona saharaui tenga acceso a estudios universitarios de Periodismo en su propia tierra. Se ilustra además con las fotografías del grupo de nueve estudiantes que participó en el curso, evento que protagoniza el segundo de los apartados. Es en él donde se puede disfrutar de 35 imágenes recogidas como trabajo final, instantáneas que ilustran temas como el expolio en la pesca o la censura de la cultura e identidad saharauis.

La parte histórica del relato se sitúa en el tercero de los bloques, en el que se parte de la cita «En cuanto se declara una guerra, la primera baja es la verdad» de Arthur Ponsonby para reflexionar sobre las relaciones entre España, Marruecos y el Sáhara. El cuarto apartado destaca principalmente por incluir la proyección del documental *Three stolen cameras (Tres cámaras robadas*, 2017), que cuenta cómo el grupo Equipe Media lucha por dejar constancia de las violaciones de derechos humanos efectuadas por Marruecos en el Sáhara Occidental.

"Sáhara occidental. No es país para periodistas" acerca una realidad no tan alejada de nuestro país y que, sin embargo, continúa siendo desconocida e ignorada por gran parte de la sociedad. Reclamar su atención a partir de una manifestación como la fotografía ayuda a tomar conciencia social del problema, al mismo tiempo que se disfruta de los trabajos desde una mirada artística. Un híbrido que no solo funciona en esta exposición, sino que además seguro que sienta precedente en el planteamiento de este tipo de actividades.

# El cine, un viaje a la búsqueda del espectador

El Centro de Historias de Zaragoza ha aportado su granito de arena a la celebración de la 25º del Festival de Cine de su ciudad con la exposición "El cine, un viaje a la búsqueda del espectador", una muestra que realiza un recorrido por el séptimo arte en sus 125 años de vida. Más allá del contenido, en su dossier se señala también que se trata de "una reinvención del concepto museístico, que utiliza la tecnología y las redes virtuales para crear nuevos espacios que permitan al espectador una mayor libertad para poder cumplir con todas las normas de distanciamiento y de prevención, en definitiva, la primera exposición Post-Covid". Una declaración de intenciones que invita a detenerse en el análisis de factores que transcienden el propio espacio expositivo.

Organizada por el Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza y el Festival de Cine de Zaragoza, su comisario ha sido el propio director del Festival, José Luis Anchelergues. El tema no era nuevo, pero resultaba idóneo para completar un evento ya asentado en la agenda cinematográfica aragonesa. El objetivo y el planteamiento así lo demuestran, teniendo ambos como referente un espectro de público amplio y variado, interesado en uno de los medios de masas más importantes de la historia. Un viaje en el tiempo que busca despertar sensaciones y acercar la evolución del arte audiovisual desde sus inicios.

A través de paneles narrativos, vídeos y vitrinas con diversos tipos de materiales, el visitante se adentra en todos los cambios sociales, culturales y tecnológicos que ha experimentado el cine a lo largo de los años. El recorrido está dividido en varios ámbitos, por los que se va avanzando siguiendo un discurso cronológico y sensorial. Se pone la atención en aparatos tan emblemáticos como la linterna mágica, el kinescopio o el zoótropo, así como en técnicas y formatos más actuales. Además, resulta especialmente indicado para el público infantil el área donde se ubican las figuras Playmobil de algunos de los personajes y películas más paradigmáticos del séptimo arte, como *E.T.*, el extraterrestre (1982, Steven Spielberg), Regreso al futuro (1985, Robert Zemeckis), Charles Chaplin o Marilyn Monroe. El recorrido concluye a su vez con una poesía creada para la propia exposición por la malagueña Beatriz Ruso. Las circunstancias actuales han generado la necesidad de alternar el propio contenido físico con herramientas virtuales, como códigos QR. Éstos están presentes en distintos puntos del trayecto expositivo, acompañados en su mayoría por un breve texto explicativo.

Aunque profusa a nivel informativo y material, la muestra resulta sencilla, ya que no indaga en aspectos concretos de la temática propuesta. Más allá de eso, incluye elementos que invitan al usuario a interactuar -como el croma que lo sitúa en la Quinta Avenida de Nueva York-, hacerle participe de la propuesta y, en definitiva, a entretenerle. Algo similar se logra con los muñecos Playmobil, un recurso lúdico con el que se logra que empatice también el público infantil. Sin duda el cine es una de las artes capitales en Zaragoza y también en Aragón, como corroboran los diferentes eventos, actividades y personas vinculadas a él en el territorio. Apostar por su divulgación es sinónimo de apoyar uno de los motores culturales con mayor proyección a corto, medio y, por supuesto, largo plazo.

## quinZE Años entendiendo el cine de otra manera

El cine ha sido y es uno de los motores culturales más arraigados en Aragón. Ejemplo de ello son los numerosos festivales que tienen lugar a lo largo de todo el año en el territorio. Eventos diversos que se complementan y que aportan un escenario poliédrico del séptimo arte, miradas independientes que juntas conforman un escenario rico y de gran calidad. 2020 ha sido el año en el que varios de estos encuentros han celebrado una efeméride especial, como el Festival de Cine de Fuentes (25º edición), el Festival de Cine de Zaragoza (25º edición) o Zinentiendo (15º edición). Estos dos últimos han elegido el Centro de Historias de Zaragoza para materializar museísticamente su celebración, diseñando espacios que reflejan a la perfección la naturaleza de ambos eventos.

El Colectivo Towanda (Asociación Por la Diversidad Afectivo Sexual) ha sido el encargado durante quince años de llevar a cabo Zinentiendo, la Muestra Internacional de Cine LGTBQI (lésbica, gay, trans, bisexual, queer e intersex) de Aragón. La variedad ha sido la seña de identidad de un encuentro inclusivo y transgresor, que ha introducido en su programación largometrajes y cortometrajes que han tratado la temática LGTBQI. Su objetivo ha sido siempre visibilizar este tipo de trabajos, teniendo una política de selección completamente libre, alejada del mecanismo competitivo de los tradicionales festivales. De acceso gratuito, su 15º edición ha tenido que adaptarse, como otras actividades similares, a los protocolos derivados de la pandemia. El resultado ha sido, entre otras medidas, restricciones de aforo y sesiones online.

Ubicada en la entrada del Centro de Historias (espacio #LienzoAbierto), la idea capital de la instalación consiste en realizar una prospectiva de la historia de Zinentiendo, desde su origen hasta actualidad. Un enorme vinilo invita al usuario a reflexionar sobre todo el trabajo que hay detrás de la Muestra, su compromiso y el posicionamiento nacional e internacional que ha conseguido a lo largo de su periplo. En él aparece, acompañando al texto introductorio, un gráfico que incluye las quince ediciones celebradas. Cada año se corresponde con un color diferente, componiéndose en su conjunto la bandera del colectivo LGTBQI. Cerca del panel se han instalado además unas butacas y un armario con diversos elementos decorativos de corte festivo, así como una pantalla en la que se proyectan imágenes y audiovisuales que forman parte de la propia trayectoria del evento.

"quinZE Años entendiendo el cine de otra manera" es un proyecto que va más allá de su propio contenido. Es una reivindicación de la labor que durante tantos años lleva realizando el Colectivo Towanda y Zinentiendo, una invitación para que el espectador asimile y complete la información que se le ofrece, pero sobre todo para que sea consciente de su papel en la sociedad aragonesa. Una tarea que, entre otras actuaciones, ha sido visible a través de una Muestra que ha acercado las creaciones de aquellos artistas o activistas que mediante sus producciones audiovisuales han tratado de reivindicar otras formas de ser, de querer, de desear y en definitiva, de (con)vivir.

Para disfrutar y comprender en su totalidad la instalación se requiere un trabajo activo y comprometido por parte del visitante, en la línea de la propia esencia del colectivo. Un ejercicio con el que descubrirá que merece la pena detenerse y conocer una de las propuestas locales más punteras del panorama regional y nacional.

## Entrevista a Paco Simón

Paco Simón decide muy joven que el arte es su destino. Impulsado por la energía de querer cambiar los cánones, cuando todavía estaba formándose en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza decide junto con Paco Rallo, Manolo Marteles y Fernando Cortés, crear el Grupo Forma (1972-1976). Un colectivo fuera de las normas, irreverente e innovador. En cierto sentido Paco Simón sigue siendo ese joven al que le gusta cambiar el mundo y que es capaz de concebir nuevos proyectos con una mirada universalista. Su exposición "De vuelta al futuro" que tuvo lugar en las Salas Goya y Saura del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza del 28 de febrero al 27 de abril de 2019, obtuvo el Gran Premio AACA.

- P. Usted siempre ha manifestado que siempre le ha gustado el cambio, que cada etapa de su vida fuera diferente, que siempre se aportara algo nuevo. ¿Cómo se refleja en esta exposición?
- R. Lo que diferencia a unos artistas de otros suele ser entre otras cosas la capacidad de concentración y constancia en el trabajo. Resultaría difícil evolucionar si no hay un trabajo continuado, donde por la propia praxis se adivina la evolución. Las exposiciones importantes son un buen momento para dar un paso más largo, ir más allá. Para la del Paraninfo y, como hacía bastante tiempo que no realizaba una exposición en Zaragoza, me plantee la idea de retomar los temas de mis pinturas de los años 80 y evocarlas en el 2018 con el conocimiento adquirido y las técnicas aprendidas.
- P. Su registro de la figura femenina vuelve a estar presente pero se ha renovado. No son mujeres de estética pop, como en los años ochenta sino odaliscas, venus de cuerpos sensuales. ¿Podríamos decir que la estética ha cambiado y la representación es más clásica, aunque siempre perturbadora?
- R. Si, el tiempo te ayuda a cultivarte y a veces a refinarte. Una de mis preocupaciones, al margen del contenido de la obra, es el tratamiento técnico. La obra tiene que estar elaborada con calidad, de algo tienen que haber servido estos casi cincuenta años pintando. Esto lleva a que la obra pierda algo de espontaneidad por lo que la misión es que la obra terminada mantenga la fuerza.
- P. El tratamiento en base a veladuras y calidades junto a una destacada riqueza cromática, adquiere cuerpo en la obra "Las garzas", en la que hace su personal recreación del cuadro *Las Señoritas de Avigñón* de Picasso. Cómo surge la idea.
- R. Una vez estudiado el espacio del Paraninfo, al diseñar la exposición creí oportuno que una obra de grandes dimensiones ocupara el fondo de la Sala Goya, como si fuera un retablo en la nave central de una catedral entre columnas. Pensé en *Las señoritas de Avignon*, era la primera vez que versionaba una pintura de otro artista. La obra me gusta mucho, la he disfrutado muchas veces en el Moma donde ocupa un lugar destacado; pero la razón principal por la que elegí esa obra fue que contiene cinco figuras femeninas y era perfecta para finalizar la exposición. Fue la ultima obra que realicé para la exposición, la terminé en enero de 2019.
- P. Usted también trabaja los planos y su desarrollo en profundidad. En este caso el volumen es fundamental, como ocurre en su serie "Pasillos". Utiliza una técnica que actúa como un bisturí que va cortando los espacios hasta penetrar en el fondo de la obra. ¿Cuál es su significado? ¿Es una metáfora de la desnudez humana?
- R. Siempre he creído en el artista global, multidisciplinar. Con esto no me refiero al artista que adapta su obra a lo que hay o está sino todo lo contrario, al que lo crea a partir de eso. Uno de los caminos que me ha apetecido explorar es el de entrar dentro de la obra físicamente. Muchas veces dibujamos y creamos efectos de perspectiva, lejanía y profundidad en nuestras obras a través de objetos, luces o colores, pero esto ocurre normalmente en el soporte. Un día ayudado de un bisturí me adentré, cual cirujano en la obra; saqué la superficie y fui añadiendo otras capas que también fui cortando. Sentí entrar, abrir una ventana en la pared que unas veces da a un jardín, otras a una ciudad o a un sensual cuerpo humano.
- P. Hemos hablado de las formas, pero en su pintura es fundamental el color como elemento de creación visual. Cómo ha ido evolucionando desde el concepto soporte superficie de finales de los años 90.
- R. Por aquellos años yo estaba en Nueva York la mayor parte del tiempo, esto influyó mucho en mi manera de concebir el arte. Cambió fundamentalmente mi concepto del espacio, allí todo era más grande, desde los estudios a los botes de pintura. Trabajé mucho con grafito en polvo, geles y barnices, añadiendo finas capas de papel traslucido o metálico e incluyendo la arquitectura. Mi obra se ennegreció bastante pero eso me gusta; pasar de la oscuridad a la luz; es como un juego que te obliga

a mantenerte siempre activo.

- P. Usted ha vivido en Nueva York y ha sido solicitado para desarrollar proyectos artísticos en Europa y América. Desde esa perspectiva cómo conceptúa la actual situación del arte contemporáneo en Aragón.
- **R**. En otros países como pueden ser Estados Unidos, Australia o Inglaterra he visto que normalmente varias instituciones participan dentro del mismo proyecto, así como empresas privadas que tienen compensaciones fiscales al colaborar económicamente con la cultura. En países con menos recursos como puede ser Polonia, la sociedad la respeta y la valora.

¿Que cómo conceptúo la situación actual del arte en Aragón?

No me gusta ser escéptico; prefiero el optimismo pero ante la situación actual, que es la misma desde hace varios años, me es imposible; han gobernado aquí varios partidos de distintos colores y nadie ha mejorado la situación. Aragón sigue bajando, no hay proyectos culturales sólidos, todo como es habitual se reduce a bonitas palabras en los discursos, pero nada más. ¿Dónde está representado el arte y los artistas aragoneses contemporáneos en el mundo? ¿en España o en Aragón? o ya puestos, en Zaragoza?. ¿Hay algún museo o lugar donde podamos ver sus obras? Puede algún visitante de esos que trae un autobús que aparca en la arboleda de Macanaz y cruza andando el puente de Santiago ir a algún lugar para ver obras de algún artista aragonés actual o contemporáneo antes de proseguir su camino a Madrid o Barcelona?. ¿Ha pasado algo aquí en los últimos cincuenta años? ¿Existen artistas plásticos en Aragón? ¿Qué ha hecho Aragón sabiendo que la primera película de cine hecha en España la filmara Eduardo Jimeno en Zaragoza y que Chomón, Florián Rey, Borau, Saura y Buñuel entre otros sean aragoneses, se puede ver algo en algún lugar?.

#### Paco Simón continúa.

¿Hay algún proyecto interesante que tenga que ver con las Artes y los artistas Aragoneses? Una mente iluminada plantea ahora un proyecto "Goya" un tanto surrealista, otras destrozaron el Teatro Fleta, luego la Escuela de Artes y ahora toca La Lonja.

No creo que la inversión que se hizo en el IAACC responda a las expectativas. Las galerías de arte han casi desaparecido; difícil mantener abierto en una ciudad que no compra arte. Tampoco veo que las galerías muevan a los artistas fuera de sus paredes, con alguna excepción. Habría que apoyarlas más desde las instituciones siempre que promocionen realmente a los artistas y sus obras.

Creo que las instituciones publicas, al menos las relacionadas con la cultura deberían contener programas dirigidos por profesionales expertos en la materia, vengan de donde vengan. Que planteen sus proyectos y que los desarrollen sin que les digan los políticos de turno lo que deben hacer. Que sean ellos únicos responsables de su programa y si lo hacen mal o fracasan en el intento, como en cualquier empresa, que se vayan.

- P. Desde su Asociación *Arte en órbita* ha llevado a cabo exposiciones para otros artistas en su espacio. ¿Cual es, en su opinión, la labor que deberían realizar las administraciones públicas?
- R. Si, desde la fundación de Arte en Órbita se organizaron cinco ediciones del proyecto *Cambio Constante*, proyecto totalmente internacional de bajo coste que trajo a la ciudad de Zaragoza más de cien artistas de todo el mundo. También se organizó el proyecto *En Route* entre España, Alemania y Polonia, En el año 2006, *Sense in Place*, un proyecto de un año de duración rotativo en seis países europeos Irlanda, Letonia, Islandia, Polonia, País de Gales y España. Este proyecto tuvo también una parte educativa, involucrando a alumnos de institutos. La parte expositiva del proyecto español se realizó en Zaragoza, en los depósitos de Pignatelli y en la Alfranca, la parte educativa en los institutos Avempace y Pedro de Luna. Contó con la colaboración de la Unión Europea e instituciones de cada país. En Zaragoza con el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza.

En algún momento me he sentido animado a intentar organizar otra vez Cambio Constante, veo la triste imagen que da la ciudad en el ambiente cultural; cuando digo cultural me refiero a la Cultura con mayúscula porque la cultura de bajo nivel va en aumento. Llamé a la puerta de las instituciones y la respuesta fue unánime "no tenemos dinero". Lo que yo creo es que no tienen demasiado interés y todavía menos, imaginación.

- P. En estos tiempos de pandemia, es casi obligado para terminar, preguntarle por cómo ha influido este hecho en sus proyectos.
- R. Se han parado las actividades públicas. Tengo programados tres proyectos expositivos en mi estudio que espero vayan adelante cuando esto pase. Por lo demás, durante el confinamiento de marzo me pude aislar en mi casa del prepirineo y fui muy feliz disfrutando de la naturaleza por casi tres meses. Allí pude trabajar en mi estudio y aquí he seguido haciendo lo mismo. Aprovecho para agradecer a la AACA la concesión de este premio.

# La evolución de criterios de restauración en Aragón:

#### 1. Introducción

En este artículo se aporta un análisis de la evolución de los criterios utilizados en las intervenciones de restauración y su acercamiento a las aulas para facilitar la apreciación patrimonial.

Las actividades de protección del Patrimonio Histórico no cobran sentido si no se completa con su difusión y conocimiento, a fin de que todos los ciudadanos puedan contemplar y disfrutar del legado cultural de nuestros antepasados y, se cree así una vía de acceso al enriquecimiento de los lazos con la realidad artística aragonesa.

Debemos tener en cuenta que la historia de las obras de arte no se detiene en el momento en que se termina la actuación de su autor, sino que siguen existiendo en el tiempo y en el espacio, lo que produce huellas en su aspecto debido a la evolución que se origina por causas internas naturales de sus materiales, a los diversos avatares que ha sufrido a lo largo de su existencia, y a una vivencia y uso determinado en cada momento histórico.

#### 2. Marco teórico

#### 2.1. La evolución de los criterios de restauración en Zaragoza

Durante el siglo XX se establecieron las bases para la profesión de restaurador de obras de arte, que tiene ya poco

que ver con la capacidad de reproducir los procedimientos técnicos originales de las obras que se someten al proceso de propios del restauración v que eran restaurador tradicional (Ferrer, 2002). Son principios que se concretan en unos razonamientos admitidos por todos los grupos interesados como de obligado cumplimiento. Estos criterios son ratificados en Cartas y Congresos Internacionales por la mayoría de los países. Todas las teorías sobre restauración que se desarrollan en la actualidad se produjeron en un espacio de algo más de 100 años y, aunque la vieja oposición entre conservación y restauración se sigue manteniendo, lo cierto es que las posturas se han acercado al introducir nuevos términos y matices gracias a una eficaz gestión del patrimonio.

Para conservar los objetos hay dos caminos, la prevención del deterioro (conservación preventiva o preservación), y la reparación del daño (restauración). Ambas se complementan, pero la restauración interventiva es consecuencia de la ineficacia o ausencia de los medios preventivos (Alonso, 1997). La conservación se plantea como finalidad mantener las propiedades, tanto físicas como culturales, de los objetos para que pervivan en el tiempo con todos sus valores. Tan importante es el soporte o elementos materiales, como el mensaje o elementos sustentados en el objeto. Se pretende conservar la integridad física y funcional (Calvo, 1997).

Las patologías en los retablos de pintura sobre soporte lígneo son muy reiterativas. En muchos casos los daños causados por el paso del tiempo y el envejecimiento natural de los materiales son acentuados por una mala conservación y por aplicar procesos de restauración incorrectos. El factor humano la mayoría de las veces ha ejercido una influencia nefasta.

Por ejemplo, el retablo de la Virgen con Niño, Santa Catalina y Santa Bárbara era una obra de grandes dimensiones, realizado al temple sobre tabla en el segundo tercio del siglo XV, que llenaba la capilla mayor de la iglesia parroquial de Velilla de Jiloca, en la diócesis de Tarazona (Zaragoza). En el siglo

XVIII, fue "modernizado", con ocasión de una amplia reforma efectuada en el edificio parroquial. El retablo fue repintado al óleo, casi en su totalidad con decoración realizada por artistas locales y en su calle central fue colocada una pintura sobre lienzo de factura barroca sobre la tabla original. El laborioso trabajo de restauración realizado entre 1996 y 1998 recuperó y desveló una importante pieza del arte gótico aragonés (VV.AA., 1999).





Imágenes 1 y 2: Detalle de unas de las tablas del retablo de la Virgen con Niño, Santa Catalina y Santa Bárbara, antes y después de la restauración. Los repintes realizados en el siglo XVIII ocultaban la pintura gótica, de gran importancia, tanto por sus proporciones como por su calidad artística. Fotografía: Catálogo Joyas de un patrimonio, 1999.

Desde que la restauración comenzó a respetar el patrimonio devocional como "fenómeno artístico" se orientó a devolverle su supuesto estado primitivo. La creencia ingenua de una regeneración total de una obra degradada, encuentra su origen en el desconocimiento de la verdadera naturaleza de los procesos de envejecimiento.

Ciertos componentes de las tablas eran considerados de orden secundario; se reemplazaban los soportes, los bordes y las policromías. A éstas últimas incluso se las hacía desaparecer. Los soportes se consideraban elementos auxiliares, despreciados desde el punto de vista artístico. Los restauradores sometían a las obras de arte a prácticas radicales, asociándolos sin embargo como componentes estéticos y artísticos.

En muchas ocasiones los retablos fueron mutilados para convertirlos en pinturas independientes y así facilitar su comercialización. El retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, ahora de Santiago Apóstol, en Longares, está constituido por dos partes bien diferenciadas estilísticamente, realizadas en épocas distintas. En su origen fue el retablo mayor de la iglesia de Longares hasta la construcción del actual en el siglo XVI (1558). Su advocación era la de Nuestra Señora de los Ángeles y la tabla titular, una hermosa pintura trecentista. Esta pintura fue sustituida en 1561 por la actual, dedicada a Santiago el Mayor, y la antigua quedó en dependencias parroquiales. En 1921 la tabla titular pasó a formar parte de la colección particular de Matías Muntadas, en Barcelona, donde más tarde, en 1956, sería trasladada al Museo de Arte de Cataluña (VV.AA, 1987).

Desgraciadamente durante el siglo XX encontramos intervenciones similares a las de siglos anteriores, realizados por manos inexpertas guiadas por la ignorancia, los gustos personales y las modas. El retablo de San Blas de Fuentes de Ebro, recuperado en su restauración entre los años 1995 y 1999, tras haberle eliminado los toscos repintes de

mediados del siglo XX, que cubrían su mazonería y ocultaban las tablas de pintura, menos la central que se conservaban en la sacristía y en su lugar se había puesto una moderna imagen de la Virgen del Carmen (VV.AA., 1999). Por ello, esta obra, fue catalogada como "El retablo de la Virgen del Carmen", por hallarse desaparecida la tabla central con la advocación a San Blas (Abbad, 1957).



Imágenes 3 y 4: Retablo de San Blas, antes y después de la restauración. A mediados del siglo XX se había cubierto la totalidad de la mazonería con pintura blanca. Se añadieron a la predela dos escalones que ocultaban casi la totalidad de la anchura de la pieza para permitir el acceso a la imagen. Fotografía: Catálogo Joyas de un patrimonio, 1999.

En Aragón no existe un ámbito autonómico que conjugue todas las actividades de conservación coordinándolas globalmente, y este problema es particularmente patente en la restauración de arte mueble.

La creación de centros especializados en la conservación y

restauración de obras de arte, provistos de equipamiento científico adecuado, también es bastante reciente. En la provincia de Zaragoza la organización de los laboratorios y los talleres de restauración en los museos, desempeñará un importante papel en los criterios de restauración. A partir de los años sesenta, los responsables de los museos zaragozanos tomaron conciencia de que urgía poner todos los medios disponibles para potenciar la conservación del patrimonio cultural de que eran depositarios. El análisis de las obras, trabajo en equipo y el control público de intervenciones, unido a los avances de la ciencia y los nuevos postulados dentro de las artes, implicó una concepción historicista de la obra de arte. Este nuevo paradigma antepuso las intervenciones respetuosas con las obras, cuestionándose seriamente los límites de la restauración. Los criterios de la restauración en el Museo Provincial de Zaragoza vinieron impuestos en primer lugar por el estado de conservación y la importancia de los fondos, seguido de las necesidades que imponen las exposiciones permanentes o temporales.

La labor de la Diputación de Zaragoza desde la década de los ochenta en la recuperación de los retablos de la provincia ha sido muy intensa, bien a través de intervenciones de urgencia como por medio de escuelas-taller creadas para este fin. Esta tarea en la actualidad tiene una continuidad gracias a los planes bienales de restauración de arte mueble. Para presentar estas actuaciones ha ido programando una serie de exposiciones, cuyos catálogos nos dan una amplia información de los trabajos realizados.

En la actualidad los criterios de conservación y restauración consideran tanto el valor estético como histórico del objeto de manera conjunta. Los tratamientos siempre deben ir orientados a respetar el carácter de documento de la obra, la estabilización del bien cultural, su durabilidad, reversibilidad, la mínima intervención y el mantenimiento de una apariencia estética correcta. El restaurador debe respetar

la identidad del objeto que llega a sus manos, evitando cualquier acción que pueda alterar su originalidad, en la convicción de que su soporte material ha de sustentar, en la medida de lo posible, su contenido histórico y social. En cada nueva intervención los criterios se convierten en una toma de decisiones, que están justificados por la obra y los elementos de juicio analizados. Cada nueva restauración se debe ser consecuente con los planteamientos previos y dar soluciones a problemas concretos.

En Zaragoza se ha seguido una pauta orientada a la intervención debido al mal estado en que se encontraban la mayoría de los retablos al comenzar su restauración. Tanto en la eliminación de los repintes como en la reintegración pictórica se ha usado un razonamiento en el que prevalece el criterio intervencionista. La eliminación de los repintes ha sido generada por el gran valor artístico de las obras que se encontraban ocultas bajo estos. No hay que olvidar el avance que se ha producido gracias a la aplicación de las técnicas científicas y, por otro lado, el énfasis en dejar constancia gráfica de estos procesos. En cuanto a la reintegración pictórica se tiene en cuenta el carácter devocional de estos muebles litúrgicos. Por ello se ha buscado la técnica de reintegración que les devolviese su carácter original.

#### 2.2. La didáctica del patrimonio

La enseñanza del arte es necesaria para el desarrollo integral del ser humano, para que sea capaz de comprender aspectos cotidianos del entorno que les rodea (Calaf y Fontal-Merillas, 2010). Por ello, a través de la educación artística es imprescindible articular los procesos de difusión del patrimonio, en todas sus manifestaciones artísticas, como referente en la aplicación de conocimientos, en el disfrute estético y en la conservación de valores culturales. Se debe educar para la valoración y disfrute del patrimonio cultural y

la defensa de su conservación y difusión (Estepa, Cuenca, y Martín, 2005).

Entre las finalidades del patrimonio están las propiamente educativas, las que revierten en los elementos patrimoniales (actuación, conservación, difusión) y otras como el desarrollo territorial o la socialización con el patrimonio, entendiéndola como un proceso de construcción continuo (Van Botxel, Grever y Klein, 2016).

Estudios recientes muestran una predisposición del profesorado a trabajar con el patrimonio local (Molina y Ortuño, 2017; Castro y López, 2019). Por tanto, la didáctica del patrimonio debe integrarse en el proceso educativo. A través de los referentes patrimoniales se puede potenciar el conocimiento reflexivo de la realidad, independientemente de que ello conlleve objetivos relacionados con la propia conservación y valoración del patrimonio, así como con el propio conocimiento de dichos referentes y sus procedimientos de análisis e investigación (Cuenca, et al., 2011)

El área de educación artística se ha ocupado en la Etapa de Infantil y Primaria, del patrimonio desde la LOGSE, pasando por la LOE hasta la actual LOMCE La Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (Fontal-Merillas, 2016).

Debemos recordar que las competencias clave son el elemento articulador para la estructuración curricular actual por lo que se debe tener muy presente la competencia de "Conciencia y expresiones culturales". Esta competencia implica conocer, comprender, apreciar y valorar con espíritu crítico, con una actitud abierta y respetuosa, las diferentes manifestaciones culturales y artísticas, utilizarlas como fuente de enriquecimiento y disfrute personal y considerarlas como parte de la riqueza y patrimonio de los pueblos (Anon., s.f.).

El currículo aragonés establece que una de las aportaciones

del área de educación artística a las competencias clave es contribuir a que el alumnado se acerque a diversas manifestaciones culturales y artísticas, tanto de la Comunidad Autónoma de Aragón como de otros pueblos, dotándolo de los instrumentos para comprenderlas, valorarlas y para formular opiniones con espíritu crítico. Al mismo tiempo podrá, con estos criterios válidos, ampliar sus posibilidades de ocio (Real Decreto 126, 2014: 20124).

Es importante que los futuros docentes tengan una formación destinada a que el alumnado mantenga una actitud de disfrute hacia las diferentes manifestaciones artísticas de la cultura de la Comunidad autónoma de Aragón. Es importante crear relaciones con el contexto, fomentando la actitud de valoración y respeto, colaborando en su conservación y difusión.

Para el desarrollo de esta temática en la formación de los futuros maestros y maestras tiene como objetivos la concienciación de la importancia de la conservación del patrimonio como fuente de conocimiento y estudio, el conocimiento de las patologías más habituales en las obras de arte y sus posibles causas, el acercamiento a los criterios utilizados por los profesionales de la restauración en sus intervenciones anteponiendo el respeto hacia el original y despertar el interés por nuestro patrimonio artístico para que en su futuro profesional sepan trasmitir su importancia.

# 3. Ejemplo aplicación didáctica: la reintegración de soporte en retablos policromados

A la hora de establecer unos criterios de restauración en este tipo de Bienes nos encontramos con el problema de que en muchas ocasiones se aplican pautas de intervención acordes a obras de carácter individual, como lienzos o tallas, cuando en realidad estas obras deben considerarse como un conjunto con entidad propia.

Durante mucho tiempo los retablos se han estudiado, conservado y restaurado de forma parcial lo que ha contribuido a obtener una percepción sesgada de estas obras. Lo que hoy en día ya no es admisible es que se establezcan soluciones a problemáticas particulares en este tipo de obras por mimetismo de sistemas empleados en obras individuales. Por tanto, el análisis de los métodos aplicados en este tipo de muebles abre nuevas perspectivas de estudio y análisis de los criterios aplicados en restauración.

En esta ocasión nos centramos en una patología muy frecuente en los retablos; como es la pérdida completa de alguna de sus partes.

Antes de valorar posibles alternativas para solventar este problema es imprescindible tener en cuenta las principales causas que provocan estas lesiones, para posteriormente proponer posibles soluciones que se ajusten a las pautas de restauración establecidas en la actualidad.

Diversas cuestiones referentes a los cambios en sus usos litúrgicos, al desconocimiento y falta de apreciación de este tipo de obras, o su carácter mueble y fácil accesibilidad a los mismos, constituyen los principales agentes de deterioro. En este tipo de obras es un problema importante la eliminación de piezas sustentantes o, el caso opuesto, la aplicación de elementos innecesarios, en muchas ocasiones marcados por "modas". Todo ello conforma una variada casuística en la desaparición de partes que conviene discernir en su tipología y causas.

Los cambios litúrgicos.

Una práctica muy habitual es la colocación o eliminación de las mesas de altar dependiendo de las necesidades devocionales y litúrgicas. La pérdida de esta pieza base puede ocasionar graves deformaciones en el conjunto. Debemos tener en cuenta que en los retablos cada pieza desempeña funciones de asiento y soporte con las lindantes, por lo que la falta de una de ellas perteneciente a la zona inferior provoca una gran inestabilidad. Los retablos son obras compensadas en su equilibrio de forma que cualquier modificación parcial puede alterar el conjunto. Un ejemplo lo encontramos en el retablo de San Valero (Daroca). La capilla donde se encuentra ubicado perdió su función de espacio para oficiar celebraciones religiosas por lo que se le eliminó la mesa de altar. Esto causó graves problemas en la estabilidad global del retablo causando importantes problemas estructurales al conjunto.



Imagen 5: Retablo de Retablo de San Valero en la Capilla de los Heredia de la Iglesia de San Miguel. Fotografía: Nora Ramos.

#### Cambios de moda.

Muchas veces se realizan modificaciones en el interior de las iglesias motivadas por una mezcla del gusto estético con los ideales religiosos que alteran el tamaño y formato de las obras. Es muy habitual encontrar sagrarios y expositorios ubicados con posterioridad, importantes transformaciones estructurales en las que se mezclan diferentes estilos artísticos en una misma obra, ampliación o disminución de las albergar imágenes que hornacinas para no pertenecen originalmente a la obra para modificar su iconografía.... Todos estos cambios producen una alteración en el conjunto y en la mayoría de los casos la eliminación de alguna de sus partes originales, provocando que se desvirtúen su interpretación estética e histórica.

#### Manipulación de la obra por personas inexpertas.

Muchos de los retablos que podemos contemplar actualmente no se encuentran en su ubicación original. En numerosos casos se han tenido que reubicar en otros espacios debido a que el inmueble en el que se encontraban presentaba peligro de ruina o propiciaban los expolios debido a su abandono. En estos casos el desmontaje está justificado, pero es muy complicado que los nuevos espacios en los que se instala la obra presenten las medidas o proporciones adecuadas. Estos traslados son la causa de que la obra sufra graves manipulaciones y mutilaciones, ya que generalmente eran realizados por personas sin ningún conocimiento para realizar esta complicada labor. Otras veces, afortunadamente el edificio que alberga el retablo es restaurado, pero para realizar dicha operación generalmente también es necesario el desmontaje de las obras. Es muy habitual en estos casos la

colocación de un sotobanco pétreo más elevado que el original, que provoca problemas estructurales debido a la falta de precisión de encasamiento de los retablos y a la mala calidad de dicha base que generalmente está realizada de argamasa, lo cual deriva en la pérdida de verticalidad causada por el gran peso de estas obras y el reajuste del conjunto mediante la eliminación de alguna de sus piezas.

#### División de la obra en partes.

No debemos olvidar que ha sido muy habitual, y por desgracia en ocasiones se sigue dando el caso, en este tipo de obras la eliminación de partes para su comercialización como obras individuales, perdiendo así su función devocional, y pasando a peregrinar por el mercado para convertirse en un valor en sí mismo, en objeto de deleite, contemplación o disfrute. En algunos casos, afortunadamente, han sido recuperadas y en la actualidad podemos contemplarlas de forma parcial en los museos. En otras ocasiones gracias al duro trabajo de investigación realizado por los historiadores del arte se ha podido recopilar fragmentos pertenecientes a una misma obra, pero es muy complicado y la mayoría de las veces se conservan como obras autónomas perdiendo de esta manera gran parte de su entidad histórico-artística. Su restauración implica restablecimiento de nuevo de su valor (VV.AA., 2002). ejemplo de este hecho lo podemos encontrar en el retablo de la Santa Cruz que se encuentra en el Museo de Zaragoza. retablo se vendió en 1922 con la intervención de las altas jerarquías eclesiásticas. En 2007 este museo presentó una tabla desconocida hasta el momento que se localizó en una colección en EE. UU correspondiente a esta obra (Lozano, 2016). Mediante la aplicación de un diseño para un nuevo método expositivo se conservan de forma apropiada en el Museo Colegial de Daroca. Estos fragmentos, han pasado de estar integrados en un importante conjunto de arquitectura religiosa a objeto musealizado para su disfrute (VV.AA., 2002: 48-50).





Imágenes 6 y 7 : Tablas de la pedrela de los Evangelistas del Museo Colegial de Daroca antes y después de la restauración, realizada por la escuela taller Damián Forment en el año 2002. Fotografía: Escuela Taller Damián Forment.

Como hemos podido observar los motivos por los cuales un retablo puede perder una de sus partes son muy variadas, aunque todos ellos destacan por ser factores antropométricos. Sin embargo, las consecuencias que producen en el conjunto son semejantes: desestabilización, ruptura, disgregación..., efectos que deben ser corregidos a lo largo del proceso de restauración.

El interés por los aspectos documentales e históricos de las obras junto con las valoraciones puristas, frente al gusto por la obra renovadas sin lagunas que rompan la unidad del conjunto, han originado hasta la actualidad importantes controversias. A la hora de afrontar la restauración de un retablo que tiene perdida alguna de sus partes uno de los grandes problemas con el que se encuentra el restaurador es el poder establecer un criterio sólido y bien fundamentado.

Estas pérdidas de partes completas las podemos considerar como lagunas, ya que en el mundo de la restauración se denomina así a la falta accidental o intencionada de soporte, policromía o preparación en determinadas zonas de la obra. Estas faltas constituyen en sí elementos físicos que interrumpen la continuidad del conjunto, al que dan una nueva configuración por el hecho de no ser un elemento neutro. El restaurador debe resolver el problema, ya que su finalidad última es la recuperación, en la medida de lo posible, de la unidad potencial de la obra de arte.

La reconstrucción de las partes perdidas se puede realizar si se concibe como un acato de interpretación crítica, cuya finalidad es restablecer una continuidad formal que se ha visto interrumpida, en la medida en que aún queda latente en la obra mutilada, perdiendo la correcta interpretación de la estructura estética de la obra. La importancia de la reintegración del conjunto, como operación propia y específica de la restauración moderna, va mucho más allá de la mera capacidad técnica para resolver la falta de una de sus partes (Althofer, 1972; Baldini, 1978; Knut, 1999; Brandi, 2002).

Junto a los aspectos técnicos y en un lugar prioritario hay que situar la necesidad de poseer un profundo conocimiento de la estructura formal de la obra. Sólo así el restaurador podrá estar en condiciones de entender el significado de las lagunas y aportar una solución. Por ello es necesario determinar previamente el criterio a seguir y la metodología de trabajo, siendo prioritario el respeto por el original. Por suerte, debido a sus características estructurales, a la hora de afrontar el proyecto inicial el estudio histórico artístico puede identificar sin problemas las partes del retablo que ya no forman parte de la obra. En la mayoría de las ocasiones las partes no desaparecidas de la estructura permiten encontrar las que faltan por la propia coherencia de la misma.

El restaurador ha de actuar con la intención de reducir molestias para dar a la composición el mejor aspecto global

posible, siempre respetando objetivamente la autenticidad de creación y de documento histórico. Esto significa que no se deben realizar en ningún caso añadidos, veladuras, repintes o recreaciones que suplanten a las zonas originales y puedan conducir a interpretaciones erróneas y a falsificaciones de la obra de arte. Pero la reconstrucción de lagunas estará permitida siempre que, tratando de que el original recupere la forma perdida, se utilice un material de relleno que sea fácilmente distinguible del original, al tiempo que se evita que el objeto pierda su efecto estético integral.

Como podemos observar en la actualidad el criterio a seguir en estos casos está establecido. Cuando el objeto carece de alguna de sus partes el restaurador puede completar las zonas perdidas con el fin de dejar claras las diferencias existentes entre las partes originales y los añadidos y en ningún caso debe realizar recreaciones que suplanten las zonas originales y puedan conducir a interpretaciones erróneas y falsificaciones.

Cuando queremos conciliar los puntos de vista, histórico y estético, una posible solución es respetar siempre el documento histórico en cuanto a su estructura matérica, es decir, que, al introducir materiales reversibles en cualquier momento, podemos recuperar tanto la parte material como el aspecto visual del documento. Esto vendría avalado por una exhaustiva información del proceso, tanto escrito como fotográfico y será facilitada con medios técnicos y científicos. El restaurador, en virtud de lo anterior, se enfrentará con un problema estético a resolver, pero siempre respetando en su esencia el documento histórico.

A pesar de que los criterios generales respecto a la restitución de alguna de las partes están establecidos, los problemas que se presentan al restaurador en este proceso son múltiples, pues cualquier criterio seleccionado deberá ir condicionado por la materia y la imagen.

Podemos establecer a grandes rasgos que los criterios de reintegración de restaurador pueden separarse en dos opciones principales: la intervención o la no intervención.

Históricamente la primera opción era la más recurrente ya que cuando un retablo estaba mutilado la práctica habitual era restituir las lagunas por otras decoradas de forma intuitivita por el restaurador, en otras ocasiones se reutilizaban piezas de otros retablos. Por supuesto que en la actualidad este tipo de intervenciones son impensables y en los casos en los que se detectan como consecuencia de intervenciones anteriores se tiende a eliminar tras su adecuada documentación (Lacarra, 1970).



Imágenes 8 y 9: Retablo de la Resurrección del Museo Provincial de Zaragoza. Fotografía: Cuadernos de Arte Aragonés, 1970.

Un ejemplo lo encontramos en el retablo de la Resurrección. En el siglo XVI se retiró de su emplazamiento original, posiblemente por un cambio de moda, y se almacenó en los corredores del monasterio. En 1920 lo adquirió la Real

Academia de San Luis y cuando en 1921 ingresó en el Museo Provincial ya estaba incompleto. Tal como se conserva instalado en el museo no se sabe si es su disposición primitiva, ya que faltan algunas tablas que se conservan integradas en un retablo barroco de la Iglesia de San Nicolás. La tabla de la Natividad, en el piso medio, por encontrarse muy deteriorada fue objeto de una imperfecta restauración que dañó muy gravemente su original estilo ya que tiene unos repintes con colores muy violentos. Debido a su mala conservación y a su azaroso destino, el ingreso en este centro fue la única esperanza de que un día se pudiera disfrutar de su belleza original. La tabla no original de la parte inferior que llevaba a errores históricos fue sustituida por una tabla con carácter neutro y unificador.

En la actualidad prevalece un criterio menos intervencionista. La solución más establecida para la resolución de reintegración de grandes lagunas es la aplicación de un criterio de reintegración arqueológica por medio de la aplicación de una tinta plana (Laborda, 2000).

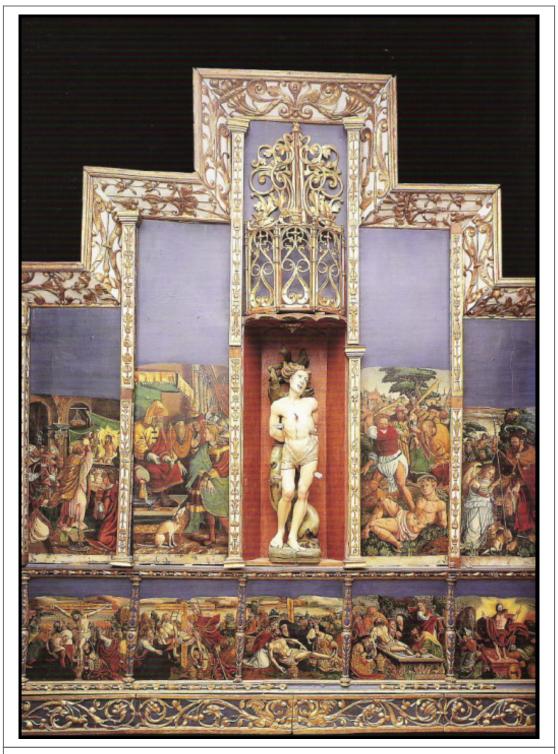


Imagen 10: Retablo de San Sebastián, en la Iglesia Parroquial de Santa Ana, de Mianos (Aragón). En este caso se optó por un método de restitución más clarificador e integrado en el conjunto mediante la tinta neutra.

Fotografía: Joyas de un Patrimonio, 2003.

Existen un criterio que antepone el tratamiento encaminado a la conservación sobre el de restauración y consigue devolver a la obra su legibilidad desde un punto de vista estético salvaguardando todos sus valores documentales genuinos intactos. Para explicar este método se ilustra con un ejemplo aplicado en el retablo mayor de San Gil de Villanueva de Jiloca (Zaragoza).





Imágenes 11 y 12: Retablo de San Gil antes y después de la restauración realizada por la empresa Jaime y Cacho finalizada en 2004. Fotografía: Nora Ramos.

En las obras de restauración de esta iglesia parroquial se recolocó el retablo sobre un sotobanco de fábrica que albergaba en el centro un sagrario de grandes dimensiones y escaso valor artístico, que pasó a formar parte de la estructura del retablo. Como consecuencia de esta intervención las escenas centrales originales fueron eliminadas y en su lugar se colocaron unos fragmentos de tablas aleatorias.

Una vez eliminados los retales de tablas localizados en esta zona central se provocaron unos faltantes de gran tamaño. El desconocimiento y la inexistencia de documentación impedían reconstruir las escenas con las representaciones originales ya que su paradero era desconocido. A pesar de ello, la posibilidad de reintegración cromática de la zona siguiendo el criterio de selección efecto oro, aplicado en el resto de la mazonería fue rechazada porque, pese a desconocer la representación iconográfica de las escenas, sí se podía asegurar, gracias al estudio histórico artístico y documental, que habían existido y, por tanto, esta zona nunca había estado dorada. Hacerlo hubiese supuesto falsear la estética original del conjunto.

Una vez más, a pesar de ceñirse a los criterios de restauración establecidos, la elección de una solución que respete la entidad histórica y estética de la obra supone establecer unas pautas específicas en relación a un problema concreto.

Finalmente se optó por la sustitución de las tablas por un panel de madera realizado con unas características físicas y químicas aptas, como poseer buena resistencia mecánica, flexibilidad y carecer de nudos. Posteriormente se entonó con tintes específicos para madera hasta alcanzar una tonalidad similar al del pan de oro con el que estaba realizado el original, lo cual propició la mayor integración estéticamente respecto al conjunto.

Debido a la multitud de características necesarias para la realización de estas piezas se solicitó la colaboración de un carpintero-ebanista que, siempre siguiendo las pautas marcadas por el criterio establecido por el restaurador, aportó su experiencia con soluciones materiales.

Finalmente, la madera vista se integraba bien con las zonas circundantes y el retablo en general. A su vez permite distinguir perfectamente la obra original de la restauración que se llevó a cabo. La ventaja de este criterio es la de «la menor intervención», pero hay que forzar la funcionalidad de la materia del soporte, que pasa así a formar parte de la

imagen.







Imágenes 13, 14 y 15: Las diversas fases de ejecución de la restitución de las tablas centrales. Se trata de una intervención neutra y respetuosa con los criterios fundamentales de la restauración: reconocimiento y respeto a la obra original. Fotografía: Nora Ramos.

No debemos olvidar que los tratamientos que se apliquen en la restauración del retablo deberán ser acordes a la tipología del Bien a tratar. Debido a la gran variedad de técnicas y tipos de estructuras que presentan estos muebles, las soluciones a problemáticas particulares se deben adoptar en relación a una patología concreta, que tiene una función determinada que cumplir.

#### 4. Conclusiones

No son muy abundantes las experiencias y materiales en los que se desarrollan propuestas de educación patrimonial a pesar de su relevancia. Involucrar a los estudiantes en la comprensión de los procesos de conservación-restauración a través de una buena educación patrimonial permite que se sensibilicen.

La implementación de actividades sobre el entorno próximo puede ser positivo para favorecer el conocimiento histórico y la conciencia patrimonial en el alumnado. Podemos encontrar en el arte una aproximación al pasado, un conocimiento lógico y fundamental histórico y social, del que las creaciones artísticas son fuentes objetivas de información, que ayudan a entender algunos aspectos de nuestras actuales relaciones con el arte y la historia.

Debemos implicar a la sociedad en la conservación-restauración del patrimonio a través de la educación ya que estimula el conocimiento, comprensión y disfrute hacia el entorno. Además, si conocen las medidas de protección aplicados a los bienes artísticos lograremos una mayor concienciación, respeto y valoración patrimonial, generando una implicación en la tarea de proteger y patrimonio para poder trasmitirlo en su integridad a las generaciones futuras.

Es importante que comprendan que el juicio crítico es indispensable y siempre previo a la adaptación de cualquier criterio y metodología que tenga que aplicarse en el trabajo profesional de la restauración. Las normas, no serán igualmente válidas para todas las obras; cada una de ellas, de manera singular, tendrá su propia exigencia como el restaurador deberá formular su juicio crítico, una vez adquiridos todos los conocimientos previos en relación con la misma, para finalmente actuar con corrección en la intervención restauradora.

La conservación-restauración necesita potenciarse a través de campañas informativas y sensibilización dirigida a todos los sectores sociales y profesionales. Aún se mantiene la idea generalizada de que la restauración deja las cosas más bonitas, esta idea, sin ser falsa, no responde a la realidad, la restauración trata de conseguir que las obras permanezcan y mantengan la información histórica de que son portadoras, a veces solo documental, a veces artística o técnica, es que procurar que todos entiendan. La historicidad de las obras de arte es, no solo la época en la que fueron creadas, sino de las que ha atravesado hasta llegar a nosotros. Si desde las aulas se trasmite esta idea clave los estudiantes podrán

comprender y disfrutar de una forma integral su patrimonio artístico.

En definitiva, el primer paso para conservar, restaurar, proteger y salvaguardar el patrimonio es conocerlo, comprenderlo y valorarlo, y estos tres aspectos se desarrollan gracias a la educación.

# Times Square. Spectacolor. Messages to the Public

#### 1. Una posguerra experimental. Una única tendencia

A resultas del periodo de 1861 a 1877, es decir, el que comprende tanto el conflico bélico por la secesión de los estados sureños de los Estados Unidos de América (1861 — 1865) como la posguerra, encontramos a los estados fuertemente endeudados, cuando no colapsados.

A la guerra le siguió un periodo de recuperación denominado "Reconstrucción", y que hasta 1877 comprendería el ámbito de la posguerra en el país, marcado por series de reformas en el ámbito legal (p.e. abolición de la esclavitud a través de la 14ª enmienda) pero también en la transformación de los estados sureños con la práctica eliminación del nacionalismo confederado. En suma, el proceso podría resumirse en:

- La realización de un nuevo plan social, cultural y económico para una multiplicidad de estados a través de reformas legales establecidas por el bando vencedor y su implementación a diferentes marchas y etapas, siempre en función de los resultados e intereses.
- La ayuda económica (a través de la subida de tasas) para la

reconstrucción de los estados afectados, en su mayoría sureños, a través de planes de reparcelación e inversión, así como la incorporación de los libertos al mercado laboral. Destacan asimismo la inserción de la escuela pública e instituciones sociales, y sucesivos planes para la creación o mejora de líneas ferroviarias.

#### El club "Metafísico". Empirismo. Pragmatismo

Mientras el país procedía con su reconstrucción, en los Estados Unidos se seguirían aún la principales tendencias culturales europeas. Artistas, músicos y estudiosos acudían a las universidades y academias europeas para formarse, siendo París el lugar predilecto.

Es a partir de 1872 cuando, se producirían las primeras reuniones del llamado "Club Metafísico", donde participan William James, Oliver Wendell Holmes y Charles Peirce, quien finalmente acuñaría el término de "Pragmatismo" por primera vez. Esta nueva perspectiva de la vida encuentra sus raíces en el empirismo inglés, cuya influencia es palpable hoy en la conformación del espíritu y estilo norteamericano de encarar las cosas, y que es propicio al desarrollo de la mentalidad empresarial.

El pragmatismo pasaría desapercibido para los europeos hasta la llegada del s. XX, mientras se iba filtrando en el pueblo activo norteamericano un movimiento, un modo pragmático de ver las cosas y que justificaba la preocupación de Norteamérica por las pretensiones prácticas y la sanción moral a la violenta lucha por éxitos materiales. Los pragmatistas se presentaron como exponentes de una nueva filosofía genuina americana, que consistía en el enriquecimiento de las premisas básicas de la filosofía europea al mismo tiempo que rechazaba cualquier idea fundamentalista. Los estadounidenses buscaron ideas que fueran buenas y útiles para la tierra en que vivían,

que fueran tangibles, es decir, que tuvieran un significado práctico.

Para el Pragmatismo, el significado y valor de una idea, esto es, su cercanía más próxima a la verdad, reside en sus consecuencias prácticas observables, es decir: "Si funciona, es cierto." Y dado que la realidad muta, pues esta es cambiante, lo que funciona también puede cambiar, y por tanto la verdad también es cambiante, y puesto que eso es aceptado por la filosofía del pragmatismo entonces nadie puede pretender poseer toda la verdad final. De esta forma, los pragmáticos rechazaron todas las formas de absolutismo e insistieron en que todos los principios sean considerados como hipótesis, a las que contraponer la experiencia vivida.

Benjamin Franklin fue quien propuso que se crearan y utilizaran ideas y creencias que dieran resultados inmediatos aunque pudieran no tener una base lógica. Así, el pensamiento pragmático se basa en el valor de los hechos sobre los conceptos sin demérito de los segundos. De este modo, los hechos conforman la base teórica a partir de la cual se formulan las propuestas, los planes y las soluciones.

#### Tras la IIGM

No se debe aducir aquí que el Pragmatismo se impuso por incomparecencia de las demás, dado que, en realidad, solo se impregnarían aquellos estados beneficiados directa o indirectamente del propio Plan Marshall, mientras que el Comunismo se imponía en la otra mitad del planeta, creando toda una serie de estados socialistas, bien dentro de la unión de repúblicas socialistas soviéticas, o como bien conocemos, bajo la forma de estados-satélite. En cualquier caso, nuestras fachadas media, tal cual las definimos (Galán & Biedermann, 2018), surgirán predominantemente en el ámbito capitalista, mientras que en la otra parte, ya a partir del omnipresente

Realismo Socialista, buscaría otras fórmulas de monumentalidad y representación arquitectónica de una ideología dominante en aquella parte del mundo.

Si se propone un salto de casi medio siglo, es porque no se daría un escenario semejante al de la posguerra tras la Guerra Civil de los EEUU hasta recién finalizada la IIGM. Y por escenario nos referimos al paisaje arrasado post-bélico (Europa) al que le sigue una secuencia reformadora (El Plan Marshall), inspirada tanto por el experimento de la "Reconstrucción" norteamericana como por la "filosofía del Pragmatismo". De igual forma, consideramos la IGM como el sangriento preludio, tras su finalización y la firma del Tratado de Versalles, de la IIGM.

#### 2. Nueva York

El origen de la ciudad de Nueva York data del año 1626, cuando los holandeses fundarían "Nueva Ámsterdam" tras haber comprado la isla de Manhattan a los indios nativos. Posteriormente, en 1674, Manhattan pasaría a manos de los ingleses merced al tratado de Westminster, siendo rebautizada con el nombre de Nueva York. En 1775 Nueva York caería del lado de los revolucionarios y al poco se declararía la independencia de Inglaterra. Durante la Guerra de Secesión, Nueva York se inclinaría del lado unionista, puesto que desde la década de 1820 era ya un gran foco abolicionista. Hacia 1835, ya era la ciudad más poblada de los Estados Unidos de América.

La ciudad sustituiría a París, finalizada la IIGM, como meca del arte y la cultura. Poco antes, en 1948, había superado a Londres como la urbe más poblada del planeta. Más importante que todo este baile de cifras resulta el indiscutible liderazgo de Nueva York en los ámbitos político, como sede la ONU, económico, con Wall Street liderando las bolsas mundiales, y como ya se ha indicado aquí, en lo cultural.

#### Times Square

En 1904, el periódico The New York Times se mudó desde su sede en Park Row (Lower Manhattan) a un área conocida como Long Acre Square, que era una zona de teatros, hoteles y otros entretenimientos. Adolph Ochs, editor del periódico, seleccionó un sitio excepcionalmente conspicuo para la nueva edificación de su sede. Se trataba de un pequeño lote triangular creado por el cruce diagonal de Broadway y la Séptima Avenida en la cuadra entre las calles W.42nd y 43rd.

La esbelta Times Tower, en forma de cuña, miraba al norte y establecía tanto el eje vertical como el visual de un amplio espacio abierto. La gran "sala urbana" creada por el cruce de las principales calles y amurallada por los edificios aledaños era inusual en la cuadrícula de Manhattan. De hecho, la "pajarita" creada por los espacios abiertos entre los bloques irregulares de las calles 42 y 47 definiría Times Square, como así sería rebautizada pocos años después de la construcción del edificio, hasta hoy en día. Existe una tradición para la congreación de multitudes en Times Square desde hace más de un siglo, iniciada con el espectáculo de fuegos artificiales en 1904 realizado con motivo de la sede del periódico. Asimismo, desde 1907 comenzaría la tradición de acudir allí para la bajada de una bola iluminada en la víspera de Año Nuevo. Pero sería un hito de la electromecánica el que haría de esta plaza y este edificio, un lugar donde acudir a recibir las noticias.



Fig. 1. Año 1903. Edificio One Times Building en construcción. Autor: Desconocido.

## Motograph News Bulletin

Conocido como "Zipper", el sistema "Motograph News Bulletin" fue un zócalo de noticias electromecánico instalado en 1928 por The New York Times sobre la fachada exterior de la Times Tower. Aquella famosa "cremallera" electrónica, que mostraba titulares de noticias en tiempo real desde 1928 hasta 1963, se convirtió en un elemento fijo de la vida de Nueva York. ¿Cómo funcionaba este mecanismo, instalado mucho antes de la llegada



Fig. 2. Fotografía tomada el 6 de junio de 1944:
"EJÉRCITOS ALIADOS ATERRIZAN EN LA COSTA DE FRANCIA.
COMIENZA LA GRAN INVASIÓN DEL CONTINENTE. " Es el día D.
y una multitud observa el Motograph del edificio One
Times. Foto: Howard Hollem o Edward Meyer para la Oficina
de Información de Guerra.

La Motograph consistía en 14.800 bombillas en una banda corrida de 315 metros de largo y 1,5 m. de alto y que fueron creadas e instaladas por "Frank C. Reilly, a quien se le atribuye el mérito de ser el inventor de los letreros eléctricos con letras en movimiento (Pollak, 2005)". Ésta funcionaba desde la cuarta planta del edificio, merced a lo que un operador escribía. Dentro de la sala de control del operador también se encontraban los transformadores. Los

mensajes llegaban por teletipo, y cuando así se le indicaba, el operador de la Motograph redactaba el mensaje de nuevo, letra por letra en un marco. Un operador redactaría el mensaje, letra a letra, sobre unas placas metálicas de forma rectangular que se iban ubicando sobre una cinta móvil. Al pasar por encima de una serie de pines conectados a las bombillas exteriores, éstas se iban encenciendo o no según las letras iban haciendo contacto sobre ellas. Aquí encontraríamos el primer momento en que la fachada del One Times Building adquiere su lógica, y que le va a acompañar hasta hoy.

#### El One Times Building

Probablemente hayas pasado, hayas mirado fotos, incluso lo hayas visto en la televisión, pero en realidad nunca lo has visto. Hoy está vacío, enlucido con cemento, cubierto con letreros electrónicos y, en el aniversario de su celebración inaugural de Nochevieja, coronado por una enorme bola de cristal (Wallach, 2011: 7).

El edificio de One Times Building —sobre cuya denominación última no existe un acuerdo, siendo denominados Times, Times Building, One Times Building, Times Tower, etc.— es un edificio de 25 alturas levantado en 1904 sobre el solar donde anteriormente había habido un hotel de nueve plantas, tras la demolición del mismo por la Subway Realty Company, una de las compañías constructoras del metro de Nueva York.

Originalmente, el edificio tenía una fachada construida en piedra y terracota cuando el periódico que le daba nombre se trasladó, en 1913, a otra sede más amplia, pero manteniendo la propiedad sobre el mismo. En 1928, como ya se menciona líneas más arriba, se instalaría el Motograph, siendo la victoria en las elecciones presidenciales de Herbert Hoover la primera noticia mostrada a través de aquel sistema, por entonces revolucionario.

El Times conservaría la propiedad del edificio hasta 1961, momento en el que pasa por varias y diferentes manos inversoras, comenzando por Douglas Leigh quien, solo dos años después, lo vendería a Allied Chemical en 1963. Esta compañía acometería una reforma integral, reemplazando el granito y la terracota de la fachada por elementos de mármol. Pocos años después, sería adquirido en 1974 por el inversor Alex Parker, para pasar a manos del grupo inversor suizo Kemekod, quienes lo venderían en 1982 a otro grupo inversor con Lawrence I. Linksman a la cabeza del mismo. Sea como fuere, el edificio acabó cayendo en 1995 en las manos de Lehman Brothers, "pero en lugar de arrendar espacio para oficinas, convirtió la torre de 25 pisos en una valla publicitaria y obtuvo una ganancia del 300% en dos años", según The New Yorker.

Jamestown Properties es propietario de One Times Square desde 1997. Las cuentas de 2012 muestran que las vallas publicitarias que cubren el edificio generan más de 23 millones de dólares anuales, lo que representa el 85% de los ingresos totales del edificio. El edificio en sí tiene un valor estimado entre los 378 millones y 495 millones de dólares (Cooperstein, 2014).



Fig. 3: El edificio en 1904 (izqda.), el mismo edificio en 1964 con el Motograph en funcionamiento (centro) y su aspecto actual (derecha), consumido por la publicidad.

En suma, debemos pues a Lehman Brothers el hecho de que decidieran comercializar la torre como un lugar de publicidad para capitalizar su prominente ubicación dentro de la Times Square. Todo el espacio de las fachadas exteriores del One Times Building por encima de la altura del Motograph —varias veces renovado hasta su versión en luces LED— se modificó para agregar una subestructura sobre la que montar los billboards, la fachada media disgregada en varios paneles, y por los que se conoce el edicio en la actualidad.

¿Qué había hecho a aquella funesta compañía ver la posibilidad

de negocio? Ellos no habían inventado nada. Previamente a su llegada, el edificio ya había venido experimentado con los contenidos gigantográficos. Primero, con el Motograph News Bulletin, pero el prototipo que revolucionaría la comunicación comercial en grandes espacios, años antes de la llegada de Lehman Brothers, y que hace de la fachada media del One Times Building la primera fachada media de la historia, según la definimos aquí (Galán & Biedermann, 2016), es la instalación del Spectacolor.

#### 3. Spectacolor

El 14 de febrero de 1977, el diario The New Yorker informaba sobre una señal de luces animadas en Times Square, y para documentarse el reportero había realizado una visita a las oficinas de una nueva compañía, la Spectacolor Inc., dirigida por George Stonbely y Lawrence Brandon. Según indica el periodista, Brandon se habría inspirado en señalética luminosa de colores producida en Hungría, la cual habría computerizado.

Stonbely los vio en 1974 y abrió negociaciones con algunos fabricantes estadounidenses sobre la construcción de un letrero similar para la audiencia potencial de 46 millones de personas que cruzan Times Sq. cada mes. El panel se instaló entre los pisos 5, 6 y 7 del edificio durante la semana de Acción de Gracias y entró en funcionamiento el 1 de diciembre. Habla de algunas de sus características, incluido el hecho de que funciona con una computadora. Brandon llevó al escritor a la consola del panel para conocer a Rick Schmitz, quien hace la programación, facilitada por el uso de una computadora.

En los 2 meses transcurridos desde que se erigió la junta, Spectacolor corp. casi ha alcanzado el punto de equilibrio. Están publicando anuncios de servicio público mitad y mitad y espacios pagados. Incluso cuando estén en plena operación comercial, van a reservar el 25% de su tiempo para mensajes de servicio público. Habla de una breve reunión con Alex Parker, propietario del edificio, que aprobó el cartel, aunque al principio no lo hizo (Shapiro, 1977: 27; traducción de J. Galán).

Spectacolor Inc. fue una empresa de publicidad que había irrumpido con las primeras pantallas de mensajes cambiables a color y programadas por ordenador. Estaban a finales de los años setenta del pasado siglo y, ahora sí, la innovación tecnológica había producido lo que podríamos ver ya como una fachada media moderna, pero no solo, sino que habían introducido el axioma publicitario televisivo de la "venta de tiempo" en las carteleras, en lugar de la —por aquel entonces-práctica habitual de "venta de espacio", un cambio que allanaría el camino para la publicidad al aire libre y pasar a convertirse en una industria de miles de millones de dólares (Gray, 2000). La compañía, finalmente, acabaría por ser vendida en 2006 a la multinacional Clear Channel.

Dado que el Spectacolor ya no existe como tal en Times Square, ¿dónde podríamos encontrar el rastro que dejó ese dispositivo y que podría guiarnos para profundizar en él? De nuevo, en el cine. O mejor dicho, en el mercado del cine.

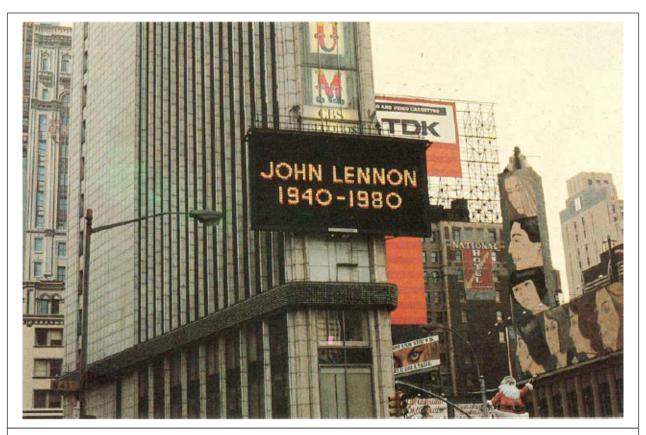


Fig. 4: Postal de Nueva York en el año 1982, en el segundo aniversario de la muerte de John Lennon. El sistema Spectacolor llevaba cinco años en funcionamiento. Autor: Gerard A. Brierre. The American Postcard Co.

### Who ya gonna call?

Un ejemplo sobre cómo funcionaba la Spectacolor y para qué se creó lo encontramos en el videoclip de la película "Cazafantasmas", un tema compuesto por Ray Parker Jr., donde se realizaría una animación en la pantalla Spectacolor para su inclusión en el clip musical como mero detalle de "modernidad", que es un hecho presente a través de la película. "Cazafantasmas" muestra la apariencia que tenían los dispositivos electrónicos y mecánicos a principios de los 80, ambientado en una Nueva York bajo el ataque de ectoplasmas y monstruos provinientes de otra dimensión. En ese tiempo, el año 1984, en la producción y postproducción del filme se utilizaron las técnicas de efectos especiales más avanzadas del momento. Siendo, de hecho, un reclamo más para acudir al

visionado de la película y por el que sería nominada al Óscar en efectos especiales al año siguiente, así como su banda sonora. Aquel vídeo musical de la canción fue dirigido por el propio director de la película, Ivan Reitman. Comienza con una mujer joven, interpretada por Cindy Harrell, que está siendo perseguida por un fantasma interpretado por el cantante Ray Parker Jr. Harrel deambula por el interior de una casa delirante casi completamente negra con diseños de neón vibrantes que resaltan sus características arquitectónicas.

Dicho videoclip contiene secuencias de la película y presenta cameos de muchas celebridades de la época, incluidos Chevy Chase, Irene Cara, John Candy, Melissa Gilbert, Ollie E. Brown, Jeffrey Tambor, George Wendt, Al Franken, Danny DeVito, Carly Simon, Peter Falk y Teri Garr. Todos ellos, sobre fondo negro, exclaman: "iCazafantasmas!" (*Ghostbusters!*) en el vídeo, pero no aparecen en la película en ningún momento. El video concluye con una animación en la Spectacolor del logo de los cazafantasmas que se difumina.

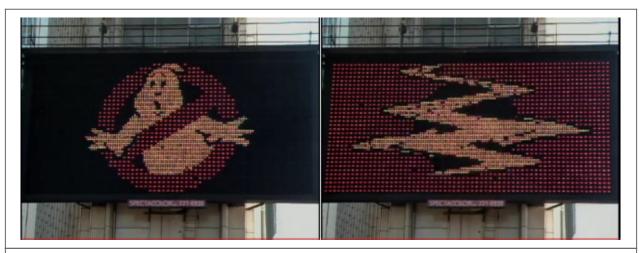


Fig. 5: Año 1984. Still frames del videoclip promocional de la película "Cazafantasmas", con el tema de Ray Parker Jr. "Ghostbusters". Autor: Ivan Reitman.

# 4. Public Art Fund. When there's somethin' strange in the neighborhood

Desde el año 1982 hasta 1990, la Public Art Fund produjo el proyecto "Messages to the Public", una fundación creada en 1977 por Doris C. Freedman, quien fue la primera directora de asuntos culturales de la ciudad de Nueva York y presidenta de la Sociedad Municipal de Arte de Nueva York. Defensora incansable del "porcentaje neoyorquino" de la ciudad para la legislación del arte, en 1971 fundó el Public Arts Council al mismo tiempo que se desempeñaba como presidenta de City Walls Inc. Bajo su liderazgo, ambas organizaciones desarrollaron programas para explorar el potencial del arte para convertirse en un aspecto integral de los espacios públicos urbanos. En 1977 los fusionó para formar el Public Art Fund, organización independiente y sin fines de lucro.

#### Messages to the Public

Freedman produjo el proyecto de arte público "Messages to the Public", invitando a un artista diferente cada mes a crear una pieza animada recurrente (animaciones en bucle) de 30 segundos y que se emitiría cada 30 minutos después de la programación pagada y programada regularmente. Algunas de aquellas piezas eran simplemente textuales, como la preparada por la artista Nancy Spero en 1986. La artista fue invitada a realizar una pieza y decidió usar esa oportunidad para difundir un mensaje a favor del aborto. Para ello, quiso emplear dos citas:

- "Ciertamente, el nacimiento de un niño es nuestra mortalidad, nosotras las que somos mujeres, por eso batallamos". Frase hallada en los estudios de Bernardino de Sahagún sobre la cultura azteca, según la propia artista, en una carta dirigida al comisario Hans-Ulrich Obrist (Obrist & Spero, 2008).
- "Esta matriz (útero) no pertenece a médicos, legisladores, jueces, sacerdotes, estado, etc.", que la propia artista habría empleado también en anteriores ocasiones.

Pero esta pieza no llegó a emitirse:

(Nancy Spero) trabajó con el director de arte del programa, Piet Halberstadt, para elaborar su mensaje para la Spectacolor, con imágenes de nativos americanos y adornos artísticos digitales. Spero no fue la única artista de la serie de larga duración que abrazó lo político; de hecho, el activismo estaba en el centro mismo de la misión del proyecto.

Como escribió Russell Miller en el artículo, "'Elegí ese título', dijo [Dickson] sobre Messages to the Public, 'porque pensé que el potencial de propaganda de este proyecto era tremendo'. El tablero, señaló, se usaba regularmente para 'propaganda comercial' ". Pero resulta que la benevolencia del don de la publicidad hacia la propaganda de servicio público sólo llegó hasta cierto punto. George Stonbely, el propietario de Spectacolor, era un "católico ferviente", como lo describió Dickson, y no estaba dispuesto a permitir que se transmitiera un mensaje a favor del aborto en su pantalla (...). Otras piezas que tenían mensajes políticos no parecían molestar al propietario, pero cuando vio mi pieza me dijeron que se enfureció", escribió Spero en su carta. Se permitió que el anuncio de 30 segundos de Spero se reprodujera solo una vez para que Public Art Trust documentara la pieza, y luego nunca se volvió a ver. Si bien Spero continuaría usando elementos de los mensajes que había elegido en trabajos posteriores, su proyecto para el programa "Messages to the Public" recibió oficialmente la escandalosa etiqueta de "Censurado" (McNearney 2019).

#### Jane Dickson

En una entrevista del autor del presente artículo con la pintora y diseñadora Jane Dickson el 23 de marzo de 2015, la artista realizó un recorrido temporal con el fin de explicar el origen del programa "Messages to the Public" en la

Spectacolor del edificio One Times Building en Times Square de Nueva York: Jane Dickson era una joven artista que trabajaba en Spectacolor Inc. en 1978, realizando los trabajos de gráfica en la fachada. Suya es, por ejemplo, la animación realizada en 1980 del anverso de dos manos que, al separarse, dejaban paso al eslógan "Times Square Show" (Dickson, 2018). Dickson elegió el título de Messages… "porque pensé que el potencial de propaganda de este proyecto era fantástico". Spectacolor Inc. dispuso que una pequeña porción de su tiempo de emisión fuera destinado a información de interés público general, de modo que Dickson, a través de Colab, un grupo de artistas, propuso a George Stonbely poder realizar un pequeño experimento artístico con la Spectacolor. Stonbely estuvo de acuerdo y añadió que estaría interesado en hacer proyectos más grandes, siempre y cuando ella pudiera organizarlos y obtener fondos. De ese modo, Dixon contactó con la Public Art Fund Inc. para lograr algunos fondos. La respuesta sería que ellos mismos lo patrocinaríam, pidiéndole que coordinara proyecto. "Su idea era que 12 artistas, uno cada mes, crearan "mensajes al público" (O'Hagan, 2018). Los artistas fueron elegidos por un panel de profesionales del arte integrado por la crítica Lucy Lippard; Janet Henry, artista y administradora de arte; Rafique Auzouny, cineasta; Mike Robinson, artista y director de Colab, y Jessica Cusick y Jenny Dixon del Public Art Fund, quienes compartieron una voz y un voto (Brenson, 2018: 26)."

Dickson se encargaba de mostrar a cada artista cómo trabajar con el ordenador que regía la Spectacolor. Al poco, el/la artista debía presentar un storyboard con la secuencia aproximada de la animación para ser analizado junto con Dickson y la compañía. Una vez aprobada, la animación se realizaba punto a punto (hoy diríamos "pixel a pixel") con un teclado similar a los empleados en la edición de Ceefax. Todo el proceso venía a tardar aproximadamente de tres a cuatro días. La emisión de cada animación en la Spectacolor se preparaba durante los primeros quince días del mes, y se

emitía desde el 15 hasta finales de mes, con una duración de aproximadamente 30 segundos, cada 20 minutos. Dickson no duraría mucho en la compañía Spectacolor, pero el programa se prolongaría durante ocho años. Cabe destacar, también, que los artistas recibieron una retribución por aquellas obras, y que se estuvieron ininterrumpidamente emitiendo hasta 1990.

## Lista de artistas para fachada media en el edificio One Times Building

La presente tabla presenta en orden cronológico, todos los artistas (y sus obras) que pasaron por la Spectacolor. Tras ella, se propone el análisis de tres de ellas, por su inconicidad en el tiempo.

Nº.	Mes y año	Autor/a	Título
1	Enero 1982	Keith Haring	– sin título –
2	Febrero 1982	Johnny "Crash" Matos	– sin título –
3	Marzo 1982	Jenny Holzer	– sin título – (Truisms)
4	Abril 1982	Ed Towles	– sin título –
5	Junio 1982	Matthew Geller	– sin título –
6	Julio 1982	David Hammons	– sin título –
7	Agosto 1982	Christof Kohlhofer	– sin título –
8	Septiembre 1982	John Torreano	– sin título –
9	Octubre 1982	Edgar Heap- of-Birds	– sin título –

10	Noviembre 1982	Bill Sullivan	– sin título –
11	Diciembre 1982	Jane Dickson	– sintítulo –
12	Marzo 1983	Howardena Pindell	– sin título –
13	Julio 1983	Janet Stein	– sin título –
14	Septiembre 1983	Michael Smith y Dov Jacobsin	– sin título –
15	Octubre 1983	Gary Falk	– sin título –
16	Noviembre 1983	Barbara Kruger	– sin título –
17	Enero 1984	Ida Applebroog	– sin título –
18	Febrero 1984	Jack Goldstein	– sin título –
19	Marzo 1984	Francesco Torres	– sin título –
20	Febrero 1985	Robert Breer	– sin título –
21	Marzo 1985	John Fekner	"We Are the Target of the Singles Market"
22	Marzo 1985	Steve Gianakos	"Say Cheese"
23	Abril 1985	Martin Potts	"Courtesan"
24	Mayo 1985	Les Levine	– sin título –
25	Junio 1985	Antonio Muntadas	"This Is Not An Advertisement"

26	Agosto 1985	Grahame Weinbren	– sin título –
27	Septiembre 1985	John Schnell	"Reciprocal Rotation"
28	Octubre 1985	Manuel DeLanda	"Butterball"
29	Noviembre 1985	Bob Colescott	"Love Conquers All"
30	Diciembre 1985	Steve Miller	"Untitled"
31	Diciembre 1985	David Wojnarowicz	– sin título –
32	1985	Lorna Simpson	"Tricks Are For…"
33	Febrero 1986	Richard Foreman	"Hello, You on Broadway"
34	Marzo 1986	Christy Rupp	"America Has a Ticker Tape Worm"
35	Marzo 1986	Gretchen Bender	"Military Escalation — Dare to Be Stupid"
36	Abril 1986	Kiki Smith	"Bear Witness"
37	Mayo 1986	Komar and Melamid	"We Buy and Sell Souls"
38	Junio 1986	Vito Acconci	"Suburbs"
39	Octubre 1986	Martin Wong	– sin título –
40	Noviembre 1986	Doug Ashford	"Whose Government?"
41	Noviembre 1986	Jon Kessler	– sin título –
42	1986	Les Levine	"Media Mass (Local News)"
43	1986	Nancy Spero	— sin emitir —

44 Enero 1987 Lynne Tillman "What Are Va Febrero Rebecca "Electric C	lues?"
Febrero Rebecca "Flectric C	
1987 Howland	City"
46 Marzo 1987 Catalina -sin títul	.0 —
47 Mayo 1987 Ron Jones -sin títul	.0 —
48 Abril 1987 Alfredo Jaar "A Logo For A	merica"
49 Mayo 1987 Chris Bratton "Evidence Pi This"	cture
50 Junio 1987 Nancy Dwyer "Monster S	pot"
51 Julio 1987 Jerry Allyn "A Lesbian E	Bride"
Tim Rollins +  Kids of "Everyone Survival (KOS)	
53   Septiembre   CandanceHill   "1 Claps 2 C	Clapp"
54 Octubre Branda Miller The Almig	
Noviembre Paula "The Story 1987 Crawford Actaeon	
56 Diciembre Anton Van — sin títu	lo —
57 Enero 1988 Richard Tell Me Every	ything"
58 Febrero Judite Dos 1988 Santos "Untitle	d"
59 Marzo 1988 Janet Henry "Eventual"	ly"
60 Abril 1988 Lorna Simpson -sin títul	.0 —
61 Mayo 1988 Myrel "Your Hands Chernick Tired"	s Are
62 Junio 1988 Dike Blair — sin títu	lo —

63	Julio 1988	Juan Downey	"Information Withheld"
64	Agosto 1988	Ericka Beckman	"Advertisement for Gitso Trust"
65	Septiembre 1988	Anne Turyn	"What If The Sky Were Orange"
66	Diciembre 1988	Luis Camnitzer	"Autophagy"
67	1988	Josely Carvalho	"Turtle News"
68	1988	Ronald Jones	"Untittled"
69	Enero 1989	Jeffrey Pittu	"Untitled"
70	Enero 1989	Robien Winters	– sin título –
71	Marzo 1989	Marina Gutierrez	"What Goes Around, Comes Around"
72	Marzo 1989	Martha Rosler	"Housing Is a Human Right"
73	Marzo 1989	Constance DeJong	"Ally"
74	Mayo 1989	Michael Lebron	"The Earth Deserves a Break Today"
75	Mayo 1989	Adrian Piper	"Merge"
76	Junio 1989	Mitchel Syrop	"Make. Be. Leave."
77	Julio 1989	Barbara Carrasco	"Pesticides!"
78	Agosto 1989	Anne Bray	"Single-Handedly"
79	1989	Linda Nishio	"Competitor"
80	Noviembre 1989	Louis Hock	"800 Buy With ART"
81	Diciembre 1989	Peter D'Agostino	"A DecAID's Review"

82	Enero 1990	Jenny Holzer	– sin título –
83	Febrero 1990	Rirkrit Tiravanija	"The Arrival"
84	Marzo 1990	Linda Montano	"1 + 1 = 1"
85	Abril 1990	Guerrilla Girls	"A New Years Resolution for the '90s"
86	Abril 1990	David Avalos	"Intifada: Birth of a Nation"
87	Mayo 1990	Mark Mendel	"Replanting the Hand Made Sky"
88	Junio 1990	Scott Joyce	"You Don't Even Know Me"
90	Julio 1990	Artists Against Apatheid	"Untitled"
91	Agosto 1990	Bob Snyder	"Rainforest"

## 5. Alfredo Jaar. "A logo for America".

En abril de 1987 sería el turno para el artista Alfredo Jaar en el programa Messages to the Public, y que emplearía para mostrar a los viandantes "en el primer cuadro, This is Not America estaba superpuesto a un mapa de los Estados Unidos; en el segundo cuadro, Esta no es la bandera de Estados Unidos se superpuso a la imagen de la bandera de los Estados Unidos; y en el último cuadro, la palabra única AMERICA se superpuso a la imagen de los continentes de América del Norte y del Sur juntos" (Maira-Reina Bravo, 2014). En esta obra, Jaar desafía el etnocentrismo de Estados Unidos, que habitualmente reivindica la identidad de todo el continente americano como propia. (Jaar, 2014). La secuencia de 42 segundos se emitiría durante dos semanas.

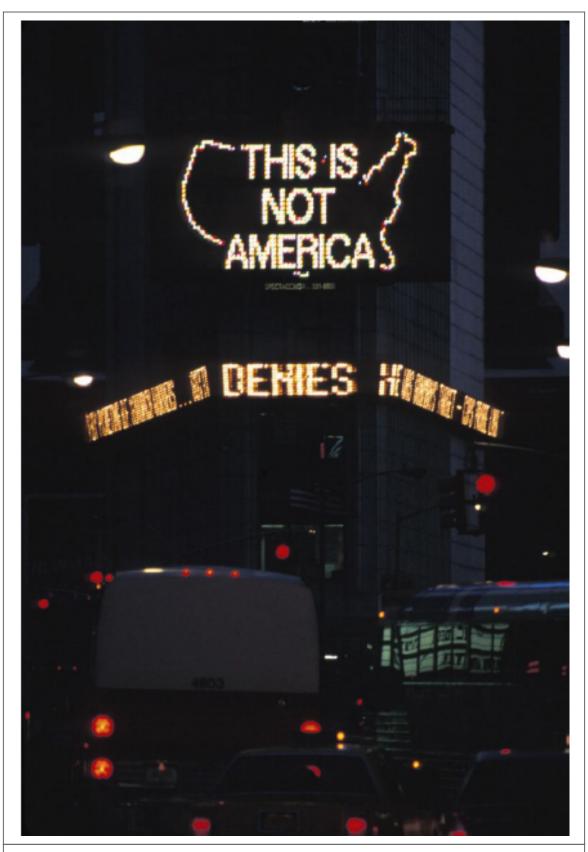


Fig. 6. Alfredo Jaar. "A logo for America". Abril de 1987. Intervención pública. Animación digital encargada por The Public Art Fund para el Spectacolor. Times Square Alliance, Nueva York.

EEUU y su relación con el resto de los países del continente americano es una constante para los creativos nacidos más al sur de Tijuana a Matamoros. Desde la apropiación del lema "América" denunciado por Jaar o la "Trilogía Iberoamericana" del video-outsider Alfredo Sastre (Montevideo, 1976), donde un artista "sur-americano" y otro simplemente "americano" luchan por el "control de la ficción" en un creación de pretendida estética manga con el MUSAC de fondo. En suma, hay toda una paleta de creadores que de forma velada o directa se acercan a la frontera para convivir con ella, maltratarla o simplemente ridiculizarla. "En menos de un minuto, el artista Alfredo Jaar logró provocar a los patriotas habitantes de Estados Unidos al afirmar que no son los únicos "estadounidenses". El mensaje de Jaar dio crédito a una creencia de larga data entre los latinoamericanos en otros países de que ellos también tienen derecho a llamarse a sí mismos con ese término. Casi treinta años después, A Logo for America de Jaar sigue siendo un poderoso ejemplo de arte que utiliza el lenguaje de la publicidad comercial para transmitir un mensaje político directo."

El recurso de la identidad frente a la fuerza neocolonial es clave para comprender el impulso de Jaar. Así ocurre con el caso de los artistas residentes en Puerto Rico, Allora y Calzadilla. Los artistas, al saber que se iba a desafectar la mayor parte de la isla de Vieques (Puerto Rico), que había sido hasta entonces empleada como campo de prueba de armamento por el ejército de los EEUU, acoplaron una trompeta de brass band a la motocicleta de Homar, un conocido "desobediente civil" local para que se pasease por la isla el día de apertura de los terrenos desafectados. La pieza videográfica muestra paisajes de estructuras modestas y colinas de búnkers. La habitual alarma, señal o la sirena de aviso de bombas, característica y recurrente en la isla, es sustituida por el sonido de la trompeta. También la propia valla divisoria de

EEUU y México es escenario del trabajo de Javier Téllez donde un hombre bala es disparado desde la parte mexicana por encima de la valla a la parte estadounidense. Una gran fiesta se celebra en el lado mexicano. Al otro lado, entre broma y broma, el hombre bala es preguntado irónicamente si lleva encima su pasaporte.

Otros artistas latinoamericanos involucrados en el proyecto Messages también aprovecharon esta oportunidad para resaltar sus perspectivas críticas sobre la cultura estadounidense. Por ejemplo, Catalina Parra en EE.UU., Donde la libertad es una estatua, critica la promesa de la experiencia de los inmigrantes modernos utilizando el símbolo de libertad más icónico del país (Maira-Reina Bravo, 2014).

#### Iconicidad de la fachada media de Jaar.

Jaar busca subvertir el significado tradicional de la bandera y el mapa de EEUU, sigiriendo lo que es evidente, que todo el continente americano, que ocupa los dos hemisferios, es "América". Pero para los naturales de EEUU, la palabra "América" implica un país, una bandera y una nacionalidad, la suya. Jaar manifestaría que:

Ese proyecto fue una causa perdida. [Risas.] La reacción más frustrante fue cuando NPR envió a un periodista a entrevistar a personas mientras lo veían en la pantalla en Times Square. Algunos de ellos dijeron en vivo por la radio nacional: "Esto es ilegal. ¿Cómo pudieron dejarlo hacer esto? " Está tan arraigado en su educación que Estados Unidos es América, mientras que el resto del continente está borrado. Creo que es importante recordar que el lenguaje, de nuevo, es una expresión de la realidad, y el lenguaje cambiará solo cuando la realidad cambie. En este caso a realidad geopolítica es que este país domina todo el

hemisferio. Si eso no cambia, el idioma nunca cambiará. Sin embargo, debería estar feliz de saber que "A Logo for America" es mi trabajo más reproducido. Se utiliza en una docena de libros de texto para enseñar a los jóvenes estudiantes sobre la globalización (Bui & Ashton & Levi Strauss, 2009).

Jaar provocó esta reacción al apropiarse de un símbolo nacional para criticar las ideas dominantes sobre la americanidad, no solo sobre la definición del término en sí, sino sobre las formas en que el uso del término en Estados Unidos implica superioridad sobre otros países y culturas estadounidenses. El cuadro final de su animación, que muestra el contorno de América del Norte, Central y del Sur junto con la palabra "AMÉRICA", es el nuevo "logotipo" al que se hace referencia en el título de Jaar. Es una re-traducción literal - un "cambio de marca", para usar el lenguaje de la publicidad, de los continentes americanos que los europeos encontraron a finales del siglo XV. Después de todo, las tierras del hemisferio occidental que llegaron a llamarse América en honor al explorador y cartógrafo Amerigo Vespucio, fueron percibidas como una entidad geográfica, a pesar de las subdivisiones políticas.

A Logo for America es considerada una obra fundamental del arte latinoamericano. Esta pieza fue adquirida por por Museo Guggenheim en 2014. Ese mismo año, "Logo for America" volvería a ser emitido en Times Square por el espacio de un mes, reproduciéndose todas las noches en docenas de sus fachadas.

## 6. Jenny Holzer. "Protect Me from What I Want"

Jenny Holzer saltó a la fama merced a su práctica de arte conceptual y de medios mixtos, usando palabras e imágenes

emplazadas en espacios públicos, a menudo en gigantografías. Éstas estaban presentes en paneles electrónicos, impresos en postes y paneles publicitatios de gran formato y/o camisetas entre otros. Jenny Holzer es más conocida por sus Truismos (*Truisms*) poéticos: Series de declaraciones breves y sencillas destinadas a la reflexión.

Tales Truismos se darían a conocer a través de una variedad de medios, especialmente a finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo pasado, cuando ideó casi 300 aforismos o lemas (Simon, 1988), que juegan con verdades y clichés comunes. Los Truismos eran deliberadamente desafiantes, presentando un espectro de opiniones a menudo contradictorias. Holzer esperaba que agudizaran la conciencia de la gente sobre las "tonterías habituales con las que se alimentan" en la vida diaria (The Tate 1982-84).

La primera vez que encontré Truisms fue en una pantalla LED compacta (que data de 1984), inicialmente en el Museo de Arte de Dallas, y luego escondida junto a una escalera en la entonces recién inaugurada Tate Modern de Londres. Siempre lo he encontrado atractivo y agonizante, casi imposible apartarlo de sus mensajes infinitamente repetidos.

Evoca el modelo de comunicación de masas de la "aguja hipodérmica", que se deriva de la teoría de los medios de comunicación de la década de 1930, y postula que estamos "inyectados" con los significados de los mensajes que recibimos. Puede que seamos consumidores pasivos, pero los Truismos también desencadenan un exceso de sensaciones: diversión ante su ingenio surrealista; una convicción extraña en sus letras mayúsculas ámbar enfáticas, intermitentes y llamativas (diseñadas para reflejar las inflexiones del habla, pero también para traer a la mente comerciales de ofertas de compras, programas de películas, advertencias de viajes); confusión ante sus contundentes contradicciones.

Podríamos leer con tristeza que LOS NIÑOS SON LOS MÁS CRUELES DE TODOS, seguidos en secuencia cinética por una oleada de optimismo: LOS NIÑOS SON LA ESPERANZA DEL FUTURO.

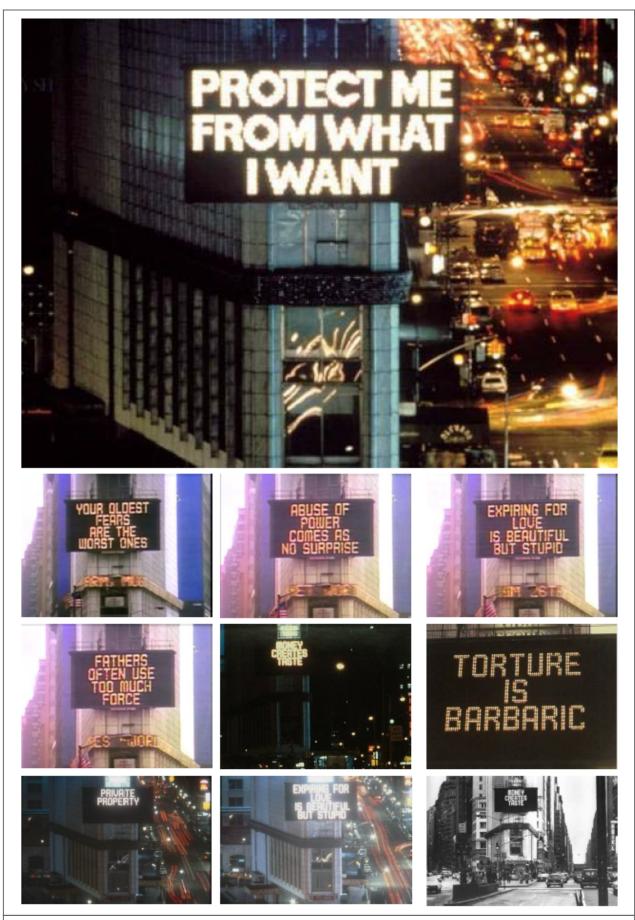


Fig. 7. Jenny Holzer. "Protect me from what I want". Intervención pública. Animación digital encargada por The Public Art Fund para el Spectacolor.

#### 7. Les Levine. "Media Mass (Local News)"

El caso de Les Levine representa la toma en consideración del medio por artistas con una ya dilatada carrera por aquel entonces. Pionero en el uso de videocámaras en el videoarte junto a coetáneos como Nam June Paik, produciendo sus primeros vídeos ya en 1964, perteneciendo a la primera oleada de artistas que quiso experimentar con el medio de masas del s.XX, la televisión, aunque permaneciendo firmemente independiente de cualquier afiliación grupal (Gill, 1976).

Durante su prolífica carrera, Levine ha producido importantes series de trabajos sobre los múltiples efectos y funciones de los medios y los sistemas de información. Desde 1976 ha producido muchas campañas importantes en los medios de comunicación en América del Norte, Europa y Australia. Para estos trabajos, en muchos casos ha utilizado vallas publicitarias en las que subvierte el lenguaje de la publicidad masiva para interrogar ansiedades sociales y políticas. En la mayoría de los casos, estas campañas de vallas publicitarias operan en toda una ciudad convirtiendo virtualmente a toda la ciudad en una escultura mediática.

El 20 de septiembre de 1985, el Catholic Herald informaba de que a principios de ese año, el panel de luces Spectacolor sobre Times Square de Nueva York mostraba las palabras "engaña, salva, mata, miente, corre, viola, vende, muere de hambre, roba, gana" en intervalos de 20 minutos entre los anuncios. Las diez palabras, que podrían tomarse como un comentario sobre el comportamiento reforzado por la publicidad, formaban parte del proyecto Mass Media de Les Levine.

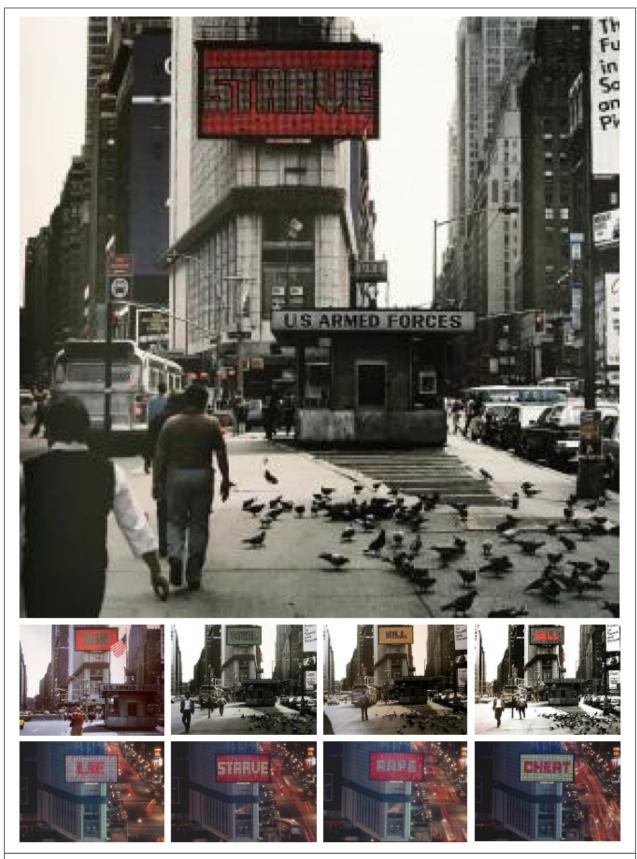


Fig. 8. Les Levine. "Media Mass (Local News)".
Intervención pública. Animación digital encargada por The
Public Art Fund para el Spectacolor. Fuente: The Public
Art Fund.

#### Conclusiones

Recuperar la ciudad no es retornarla a un estado preexistente, ni implica llevarla a resignificar espacios para su uso más o menos cultural, sino que se trata de implantar cierta cadena de valores que se ve intervenida, cuando no rota, por aspectos que poco o nada tienen que ver con la vida. Obras de arte que que se encuentran, como se observa en este artículo, intimamente ligadas a la semiótica del poder trasladada al lenguaje de la calle. En "A Logo For America", nos parece fácil distinguir el total del continente americano de los Estados Unidos de América, cuando sin embargo es práctica totalmente habitual denominar como "América" a este país por sus propios habitantes. Jaar habla de la perspectiva de los "otros americanos", los no-estadounidenses, quienes también habitan en América, pero que se ven excluidos de la definición de americanos por los "americanos". Y lo hace en el centro de la ciudad más importante de los EEUU.



Fig. 9. La CNN muestra la noticia "AMERICA UNDER ATTACK". La denominación de "America" para referirse a los EEUU y de "americans" a los nativos de EEUU por ellos mismos es común. Año 2001.

En "Protect me from what I want", los aforismos de la artista Jenny Holzer juegan a camuflarse como eslóganes publicitarios del día a día, y lo logra. "Morir por amor es bello pero estúpido" o "Protégeme de lo que quiero" son rápidas frases rítmicas, acompasadas cual eslógan publicitario. Holzer comprende el medio y se apodera rápidamente del mismo.

En "Media Mass (Local News)" de Les Levine, es aún más disciplente con los medios de masas, y en vez de proponer logotipos o emplear la sugerencia propagandística, convierte el tótem publicitario en una orden: "Mata", "muere", "roba" o "viola" son consecuencia de entender el medio como no solo de grandes públicos y/o transmisión de información interesada,

sino que lo plantea como un policía de masas, que ordena el comportamiento mediante una fina lluvia de mensajes compulsorios.

Los tres ejemplos de la fachada media del One Times en la Times Square lograron ganar para el arte segundos de respuestas y años de referencias. Demostraron que se podría recuperar la ciudad de un lenguaje exclusivista. Durante el tiempo que "Messages to the Public" funcionó y hasta su cancelación abrupta, podemos afirmar que hubo una extraña hibridación de una compañía interesada en hacerse ver como benefactora de artistas, así como una serie de artistas interesados en subvertir el lenguaje que la propia compañía empleaba para vender tiempo de emisión publicitaria.

# Entrevista a Alex Kanevsky

Entrevistamos al artista de origen ruso-lituano Alex Kanevsky (Rostov del Don, 1963), residente en Filadelfia, con motivo de su participación en la muestra colectiva "Figure as Form", en la galería Hollis Taggart. La muestra, inaugurada el pasado 12 de noviembre, explora la forma en que se ha tratado la figura humana desde la época de postguerra hasta la actualidad. Desde un punto de vista curatorial se toma como referencia el texto del crítico británico Roger Fry, escrito en 1909 y titulado "An Essay in Aesthetics". La exposición colectiva está compuesta por trabajos de pintores modernos como Romare Bearden, Richard Pousette-Dart, William Scharf y Idelle Weber, a los que se suman otros artistas contemporáneos como Joshua Hagler, Kenichi Hoshine, Aubrey Levinthal o el mismo Alex Kanevsky.

- P- Por favor Alex, háblanos de tu proceso creativo. ¿Vas a tu estudio a diario o trabajas en días específicos de la semana? ¿Existe alguna rutina en tu forma de trabajar? ¿Cómo comienza un día cualquiera en tu taller?
- **R.** Voy a mi estudio todos los días. A veces trato de tomarme un día o dos libres, pero estos días nunca son tan interesantes como la pintura, así que esto no sucede muy a menudo. Es lo mismo que en vacaciones. Después de 2 o 3 días quiero volver a mi taller.

Me despierto, desayuno, una taza de café y veo si hay algo que no me apetece hacer. Recados. Intento hacerlos antes, así que cuando voy a mi estudio ya no tengo más asuntos pendientes y puedo dedicar el día a lo que quiera. Las horas de luz son para pintar. Las tardes son para la vida social, para reunirme con amigos.

# P- ¿Cómo y cuándo decidiste dedicarte al arte? ¿Qué tipo de pintura llamaba tu atención cuando te trasladaste a Vilna (Lituania)?

R. Soy una de esas personas afortunadas que siempre supieron a qué dedicarse. Recuerdo haber hecho bosquejos incluso en la guardería. Cuando nos mudamos a Vilna yo tenía quince años. No sabía que hubiera "tipos" de pintura. Para mí todo era pintura, por lo tanto siempre había algo interesante y misterioso, aunque gran parte del trabajo que vi en Vilna me pareció muy diferente a lo que había visto hasta entonces. Era más libre, más independiente. Parte de estas propuestas huían de los temas recurrentes del realismo: los trabajadores, el trabajo, el paisaje romántico, los temas patrióticos, la justicia social, la naturaleza muerta compuesta por objetos elegantes, etc. Muchos cuadros que vi en Vilna no encajaban en estas categorías ni en ninguna otra. A veces parecía que los temas no importaban en absoluto. La pintura trataba sobre la

propia pintura. Era muy emocionante y liberador, aunque no siempre me gustaran las obras.

- P- Francis Bacon dijo en una ocasión: "toda la pintura es un accidente". No sé si estoy en lo cierto pero da la sensación de que haces uso del error y/o la distorsión de la imagen para representar la figura humana en movimiento. Si esto fuera así, ¿a qué crees que se debe el hecho de que muchos artistas en la actualidad se interesen por el error como elemento narrativo?
- R. No incorporo o distorsiono nada. Lo que pudiera parecer un "fallo" es resultado directo de mi proceso de trabajo. Hay una diferencia evidente entre lo que vemos en la vida y lo que vemos en la mayoría de las pinturas. La conclusión clara (para mí) es que no estamos pintando realmente lo que vemos. Estamos haciendo una especie de versión personalizada y suave de la realidad basada en nuestra comprensión cerebral del mundo. Este entendimiento puede ser descrito con palabras. Las palabras son sustantivos, verbos y adjetivos, para explicarlo a grandes rasgos. Cualquier cosa que no se pueda describir con sustantivos, verbos y adjetivos no puede ser expresada con el lenguaje verbal. La pintura no depende de las palabras, así que lo que un pintor trata no tiene porqué limitarse a sustantivos, verbos y adjetivos. Teniendo claro esto, traté de desarrollar un lenguaje visual que se ajustara a mi visión de la realidad. Todo lo que ves en mis pinturas son intentos de comunicación en este lenguaje fluido que prescinde de gramática. Creo que veo el mundo realmente de esa manera. Acerca del trabajo de otros pintores, no puedo especular sobre las razones que les lleva a distorsionar la figuración.

# P- ¿Cómo describirías la escena artística y cultural de Filadelfia?

R. No es enorme pero es bastante animada. Filadelfia es la

última de las principales ciudades americanas con la vitalidad que una ciudad debería tener. Todo lo demás fue abandonado o suburbios y convertido en una repoblado en Disneylandia. Filadelfia estuvo empobrecida y desatendida durante la segunda mitad del siglo XX, por lo que no fue invadida por proyectos megalómanos de mejora cívica o por la desenfrenada especulación inmobiliaria. Todo tipo de personas viven aún allí. Existen problemas como en cualquier otra ciudad, pero es también una población viva y comprometida con una escena cultural activa. La gente pobre puede seguir viviendo en Filadelfia, y eso significa que muchos artistas también pueden. Tal vez sea debido a la herencia cuáquera, pero es un ambiente alentador para las artes y la cultura en el día a día. Hay galerías, espacios de exposición, estudios de artistas en enormes edificios postindustriales, cantidad de arte público, etc. Todo esto está siendo excluido del centro de la ciudad, lentamente pero de forma constante, hacia aquellos lugares que las constructoras pretenden gentrificar.

- P- En tu entrevista con Neil Plotkin comentaste: "Quiero que la pintura sea compleja para que siempre haya espacio para el fracaso. Trabajar de esta manera tiene una consecuencia involuntaria en el desarrollo de habilidades. A partir de entonces la lucha no tiene que ver tanto con las dificultades técnicas y el nivel de habilidades. El mayor problema es dar con la lucidez". ¿Qué significa para ti el fracaso?, ¿está relacionado de alguna manera con los clásicos pentimentos?
- R. Soy bastante lento cuando pinto. Lento pero impaciente. Esto puede ser un problema pero descubrí cómo convertir esta contradicción en mi propia forma de trabajar. No soy capaz de hacer una pintura lenta y metódica, me aburro cuando la actividad requiere de cuidado y planificación. También dependo de la frescura de la observación, lo que el budismo zen llama "mente de principiante". Eso es difícil de sostener durante un

largo período. Pasado el tiempo dejas de ser un principiante, así que trabajo rápido, tratando de dar siempre con la nota correcta. Eso es casi imposible, así que constantemente cometo fallos, pero vuelvo al cuadro una y otra vez. Se acumulan más o menos capas hasta que la pintura está terminada. Una obra finalizada pero también errada. Las capas de pintura son como el queso suizo —tienen agujeros a través de los cuales se pueden ver capas anteriores—. De vez en cuando sucede que encuentro suficientes "agujeros correctos" y también, debido a mis constantes correcciones, me las apaño para conseguir un buen resultado. A veces ocurre que un cuadro compuesto de muchas capas fallidas, sin embargo, termina por satisfacerme porque en su conjunto hay algo conciso. Supongo que tienes razón: es una forma de pentimento.

# P- Última pregunta, ¿Cómo surgió el tema de tu exposición *Fin de Siècle*? ¿De dónde surgieron las imágenes de referencia y/o cuáles fueron las fuentes que utilizaste?

Como dije antes, las imágenes son en su mayoría instantáneas que tomo obsesivamente todo el tiempo. Hoy en día un Smartphone puede hacer todo el trabajo pero hasta hace unos años solía salir a pasear con una cámara pesada. Las imágenes giran en torno a mi vida, mis amigos, aquellos lugares que encuentro interesantes, modelos que posan en mi estudio. No son "artísticas", en ellas no tengo en cuenta la composición o el encuadre, sólo apunto y disparo. De cualquier manera, la fotografía sique siendo una herramienta secundaria para mí. Siempre que puedo trato de pintar directamente mientras observo algo o a alguien que me interesa. Todos los trabajos fueron pintados al natural en Irlanda y muchos de los cuadros con modelos fueron pintados en mi estudio. En "Fin de Siècle" sólo había dos pinturas que se originaron a partir de fotos antiguas que encontré en archivos fotográficos históricos. El resto procedía de mi entorno. Realicé una fotografía del tigre en el zoológico de Filadelfia. No son composiciones narrativas

pero necesito sentir la conexión directa del motivo escogido con mi vida, con las cosas y la gente que me importan.