

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 conflicto 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 las 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 congregación 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

de los ordenadores?



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 encendiendo 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 edificio 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 provenientes 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. Harrell 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: "¡Cazafantasmas!" (*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.

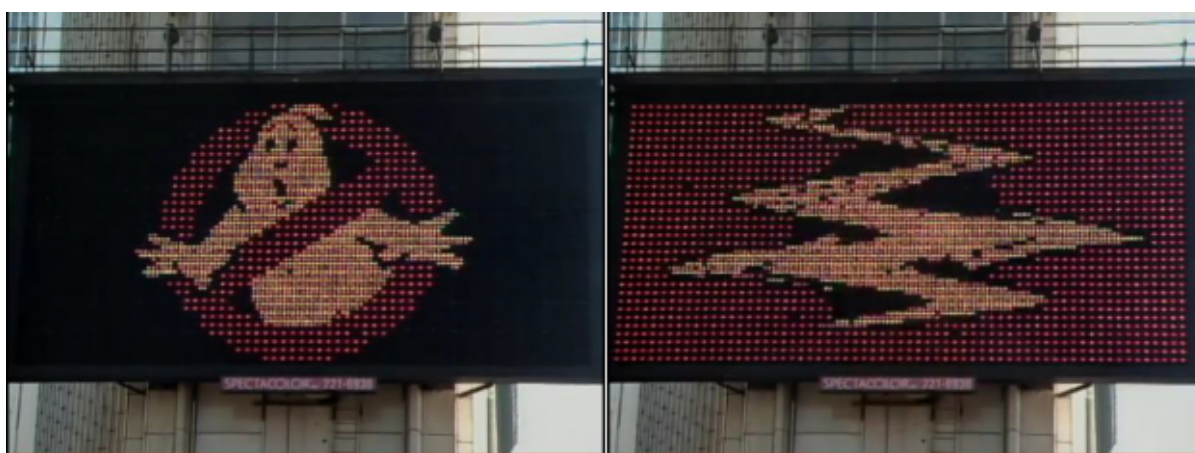


Fig. 5: Año 1984. Still frames del videoclip promocional de la película "Cazafantasmas", con el tema de Ray Parker Jr. "Ghostbusters". Autor: Ivan Reitman.

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 eslogan "Times Square Show" (Dickson, 2018). Dickson eligió 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 patrocinarían, pidiéndole que coordinara el 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 iconicidad 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	– sin título –
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 Values?"
45	Febrero 1987	Rebecca Howland	"Electric City"
46	Marzo 1987	Catalina Parra	-sin título –
47	Mayo 1987	Ron Jones	-sin título –
48	Abril 1987	Alfredo Jaar	"A Logo For America"
49	Mayo 1987	Chris Bratton	"Evidence Picture This"
50	Junio 1987	Nancy Dwyer	"Monster Spot"
51	Julio 1987	Jerry Allyn	"A Lesbian Bride"
52	Agosto 1987	Tim Rollins + Kids of Survival (KOS)	"Everyone Is Welcome"
53	Septiembre 1987	Candance Hill	"1 Claps 2 Clapp"
54	Octubre 1987	Branda Miller	"The Almighty Dollar"
55	Noviembre 1987	Paula Crawford	"The Story of Actaeon"
56	Diciembre 1987	Anton Van Dalen	– sin título –
57	Enero 1988	Richard Prince	"Tell Me Everything"
58	Febrero 1988	Judite Dos Santos	"Untitled"
59	Marzo 1988	Janet Henry	"Eventually"
60	Abril 1988	Lorna Simpson	-sin título –
61	Mayo 1988	Myrel Chernick	"Your Hands Are Tired"
62	Junio 1988	Dike Blair	– sin título –

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	"Untitled"
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 Apartheid	"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 Vespuccio, 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 el 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 publicitarios 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.

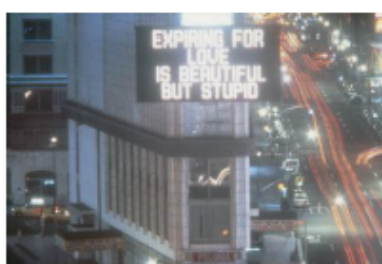
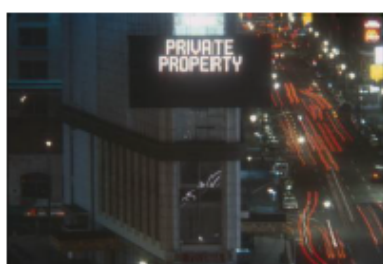
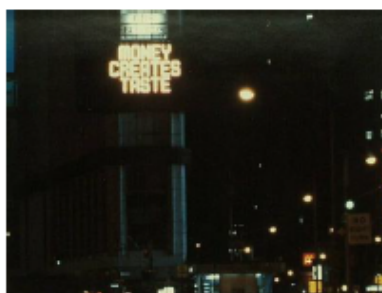


Fig. 7. Jenny Holzer. "Protect me from what I want". Intervención pública. Animación digital encargada por The Public Art Fund para el Spectacolor.

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 pre-existente, 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 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, h blanos 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?  C mo 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-  C mo y cuándo decidiste dedicarte al arte?  Qu  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 repoblado en suburbios y convertido en una costosa 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, gran 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?

R. 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 sigue 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.

Concha Jerez, Que nos roban la memoria.

El filósofo Theodor W. Adorno decía que *el verdadero imperativo moral es el de la memoria: tomar conciencia crítica del pasado y sobre todo conceder justicia a sus víctimas.*

Que nos roban la memoria es una exposición comisariada por João Fernandes, en el marco del programa *Revuelta feminista en el museo*, que se ha desarrollado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde la primavera de 2020 y en donde se han enmarcado otras exposiciones pasadas, como *Musas Insumisas*.

Concha Jerez, nacida en Las Palmas de Gran Canaria en 1941, es una artista muy prolífica que ha sido galardonada con varios premios de gran relevancia, como el Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2017 o la medalla de oro del Gobierno de Canarias en 2018. Artista que siempre ha manifestado un gran interés por el ejercicio dicotómico entre mirada interior versus mirada exterior que le han aportado un análisis esencial en la elaboración de sus proyectos. En esta exposición se retrotrae a las obras realizadas desde 1974, por ser esta la fecha en la que comenzó a trabajar con arte conceptual. Sin duda, una trayectoria vital longeva que le permite proyectar una mirada global de los hechos a través de la narración discursiva de diferentes líneas temáticas como la mujer, la inmigración, el silencio o la censura, sea externa o propiciada desde uno mismo, la autocensura, un concepto recurrente en la muestra y que es punto de partida de reflexión autocrítica sobre nuestros posicionamientos respecto a nuestra propia realidad.

Se trata de un proyecto expositivo muy ambicioso que dialoga con muchos y variados espacios del museo. Algunos de ellos inusuales como espacios expositivos, lugares de tránsito, como las cuatro escaleras que se sitúan en el antiguo hospital que conforma hoy el edificio Sabatini, o los pasillos de la planta tercera o la sala de protocolo. Se trata de la manifestación fehaciente de la memoria de un lugar que ha sido escenario múltiple, donde ha habido enfermos, ciudadanos y ahora artistas y profesionales del ámbito de los museos. En definitiva, es un escenario donde el devenir y el acontecer que ocurrió allí, así como el que hoy toma voz en forma de arte, queda enmarcado en forma de obra gráfica o de instalación, un ámbito espacial que no es inocuo al espectador, sino que le impregna totalmente, generando de un modo ineludible la activación de la memoria, el rechazo al olvido.

Concha Jerez toma los muros del MNCARS como soporte de una escenografía, dialéctica en su conjunto, como un gran contenedor de memoria. Los ámbitos elegidos para el discurso expositivo son espacios muy atractivos, porque definen el deambular y tránsito de diversos tiempos de esa memoria, que de un modo estratigráfico, dan valor al lugar, cargado de connotaciones y de mensaje, muros donde se cuelgan marcos y cuadros que han sido testigos del antiguo Hospital de Beneficiencia que es hoy Museo.

En las diferentes salas se mezclan proyecciones audiovisuales, instalaciones y escenografías que emanan un gran significado conceptual. Los objetos de uso cotidiano, como las escaleras, una cacerola, un hornillo, una cuchara o los pupitres, forman parte de escenarios donde su colocación e intervención por la artista adquieren un carácter semántico más allá de lo visual, se trata de escuchar con la mirada, y estar atento a lo que las obras nos cuentan. Temas diversos que se entrelazan, la propia voz de la artista autocensurada, con una escritura ilegible en la pared, autógrafa y borrosa, o la censura escrita sobre noticias de periódico fotografiadas y que la mera visibilidad de las mismas en diferentes soportes, dan luz a lo que subyace bajo el tachón de tinta, memoria olvidada también oralizada en forma de altavoces que nos invaden con narraciones biográficas, historias nunca contadas, todo ello construye esa memoria y esa voz que en muchas ocasiones fue silenciada.

A nivel artístico, Concha recupera en esta exposición muchos de sus trabajos anteriores, desarrollados durante décadas, haciendo honor a su background personal y realizando una visión transversal de esa

memoria colectiva. De hecho, la exposición es un constante diálogo entre el espectador, la artista y nuestra memoria, una memoria que permanece en la conciencia de quien vivió la Guerra Civil, o los medios en los que se transmitieron aquellas noticias, contadas o censuradas, voces que habiendo sido acalladas en el pasado, hoy, en el ámbito del museo, toman la voz. En sus obras asistimos a obsesivos “seguimientos de noticias”, meditaciones sobre la desarticulación de un partido político, testimonios de las utopías, visualizaciones de los límites en los que habitamos o recorridos por paisajes de conflictos y exclusiones. La artista tiene plena conciencia de que la memoria es fundamental para reactivar la crítica en un tiempo desquiciado y, sobre todo, nos recuerda, en su intervención contra el olvido, que debemos evitar que la historia se repita meramente como farsa.

Que nos roban la memoria va directa a las conciencias, no sólo al oído o a la vista, sino que trasciende más allá. Dispara a la somnolencia de quién no quiere ver y sirve de acicate para el olvido, para que no ocurra lo que nunca debió ocurrir, y para que todos despertemos.

La magnífica sala de protocolo del museo, (situada en la planta baja y que normalmente permanece cerrada al público), está cubierta con una piel de armarios de madera, como si de un lugar doméstico se tratara, pero a la vez es la sala que encierra una belleza inédita, como si esa piel cálida pudiera contarnos historias, se trata de la sala donde se supone estaría la lavandería del hospital en antaño, lugar donde se nos muestra una recopilación a modo de álbum biográfico, del archivo de la artista, proyectos, objetos artísticos, libros de artista, bocetos, cuadernos, todo ello mostrado de un modo muy poético, dialogando entre ellos y configurando una tejido testimonial que configura toda una vida.

Como antecedentes a esta exposición podemos citar la exposición *Expanded radio* realizada en co-autoría con José Iges en el Museum Weserburg de Bremen en 2012-13, obra centrada en la creación radiofónica y sus extensiones en Instalaciones, performances, conciertos y piezas desde 1990 al 2012. Quiero citar como evento preliminar importante, la exposición individual que realizó Concha Jerez en el MUSAC (León) entre julio de 2014 y enero de 2015, cuyo título fue *Concha Jerez, Interferencias en los medios*. En esta exposición revisaba un tema importante en su obra, que era el que daba título a dicha exposición, obras creadas entre 1975 a 2015. Fue ya hace tres años, y como continuación del proceso artístico en el que se enmarca la presente exposición que nos ocupa, cuando realizó una exposición en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria con el título *Concha Jerez. Interferencias*, donde ya se recopilaban obras de este intervalo cronológico comprendido entre 1974 y 2017. El tema predominante en esa ocasión fueron las interferencias como rupturas en el espacio y en los discursos, por ende.

Por ello, se puede considerar esta exposición que se desarrolla en el MNCARS: *Que nos roban la memoria*, como un resultado lógico y coherente en su trayectoria de reflexión y síntesis de etapas anteriores, pudiendo extraer analíticamente de todas ellas unos temas comunes que son recurrentes y persistentes: la idea de ambigüedad, la cotidianidad, los límites, la medición, el concepto del tiempo y el silencio, y en otro orden de cosas, más enfocado a lo social, la utopía, la política, la emigración, la vigilancia electrónica y por supuesto, la memoria.

Tal y como afirmaba Theodor W. Adorno, *la dimensión histórica de las cosas no es más que la expresión de los sufrimientos del pasado*, y en esta exposición el sufrimiento y el silencio se convierten en memoria, la de todos, reconstruida y exaltada.

Arte diario

En el film *De tu ventana a la mía* (2011), Paula Ortiz conecta los hilos del guion a través de la idea de ver la vida a través de los cristales. Tres mujeres en tres épocas históricas distintas y en etapas diferentes de su vida que han tenido que vivir en los sueños aquello que no podían desarrollar en la realidad. La pandemia nos ha llevado a una situación en la que las ventanas, los balcones, las pequeñas grietas al mundo que poseen nuestros domicilios, eran la única forma que teníamos de comunicarnos con la ciudad. Hemos conocido mejor (o por primera vez) a nuestros vecinos, bailado o tocado música en colectivo, sufrido y llorado por una situación que sobrepasaba lo nunca pensado y que se sigue cobrando víctimas en todas las direcciones. *La casa por la ventana. Historias para abrazar la ciudad* es un homenaje a esa abertura a la realidad que nos ha permitido seguir siendo humanos y que ha configurado una situación inédita para la historia reciente.

Julia Millán actúa como comisaria sobre un cuidado diseño de Fernando Lasheras. Ambos trabajaron juntos en la muestra *Paseando la mirada. Historias ilustradas desde Zaragoza*

(2018), donde reunieron a más de treinta ilustradores en la sala de La Lonja. En este caso, se dan cita más de treinta y cinco escritores y dibujantes. Fragmentos de textos que muestran distintos aspectos del encierro o la epidemia y que son reinterpretados en clave gráfica. Se dan cita narradores como Brenda Ascoz, María Frisa, Mariano Gistaín, Cristina Grande, Aloma Rodríguez, Mario de los Santos o Pepe Serrano. Entre los ilustradores encontramos nombres como Elisa Arguilé, Blanca Bk, Coco Escribano, Ana G. Lartitegui, Alberto Gamón, David Guirao o Javi Hernández.

Beatriz Barbero-Gil ilustra a Luisa Miñana en una personificación de la ciudad confinada, a modo de sinfonía urbana, con un “corazón bombeando energía tras la quietud sanadora de las fachadas”. Ángel Gracia reconvierte una terraza en cuento, ilustrado por Álvaro Ortiz. La imagen es el primer panel que podemos encontrar en Gran Vía, dirigiendo nuestros pasos hacia la zona Universidad. Isabel Garmón pinta los colores de la imaginación que describe Patricia Esteban Erlés: el juego, la infancia y la extrañeza de una nueva cotidianeidad sangrante. Irene Vallejo da forma al texto que dibuja Ana G. Lartitegui a partir de *Ceremonias del adiós*, publicado en *El País Semanal* en mayo de 2020, cuando el virus se había cobrado dos meses de víctimas.

La muestra funciona de manera eficaz lanzando pequeños mensajes, como si de *spots* publicitarios se tratase, que detienen a los paseantes, conectándolos con diferentes etapas de lo vivido. Ventanas, rendijas, a otros microcosmos vividos, con vocación de universales. Arte diario, cotidiano, que podemos disfrutar de nuevo ahora que pisamos las calles. Aunque nada sea igual.

Una aproximación a la geometría valenciana

El interés de la Comunidad Valenciana por el arte geométrico lleva años propiciando exposiciones que sirven de punto de encuentro de los principales artistas adscritos a este género.

Como precedente, tendríamos que volver la mirada hacia la gran exposición en la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia en 1999, comisariada por Rafa Prats Rivelles, bajo el título *Geométrica valenciana. La huella del constructivismo*. La muestra reunió a 27 artistas que trazaban una horquilla temporal de medio siglo entre las obras de los primeros años 50 de Eusebio Sempere y las del final de los 90 de Mario Candela.

Años después, en 2013, el conservador de la colección Ars Citerior, Javier Martín, reactivaba el interés por el género, comisariando, con obras de su colección, la exposición *60 anys*

de geometria, que pudo verse en el Museo de la Universidad de Alicante y en el edificio diseñado por Santiago Calatrava para la Llotja de Sant Jordi de Alcoi. En esta ocasión fueron 59 los creadores seleccionados para trazar un arco temporal entre las obras de Gerardo Rueda de los años 60 y las de dos jóvenes artistas: Robert Ferrer i Martorell y Albano Hernández, realizadas ese mismo año 2013.

Entre los meses de julio y noviembre de este 2020, el Ajuntament de València nos invita a un encuentro en el Museu de la Ciutat para comprobar de nuevo la vitalidad del arte geométrico, con obras procedentes de las colecciones de la Fundación Chirivella Soriano y de Ars Citerior, así como de las colecciones privadas de algunos de los artistas participantes. En esta ocasión es un total de 46 obras de una nómina de 17 artistas ordenadas en la sala cronológicamente: Manolo Gil, Vicente Castellano, Eusebio Sempere, Monika Buch, Salvador Victoria, Salvador Montesa, Joaquín Michavila, Javier Calvo, José Iranzo (Anzo), José María Yturralde, Jordi Teixidor, Martín Noguerol, Encarna Sepúlveda, Patricia Bonet, Ferrán Gisbert, Oliver Johnson y Robert Ferrer i Martorell.

Si bien la mayoría de los autores de esta selección ya formaron parte de las muestras anteriormente citadas, el interés de esta exposición radica en la incorporación de nuevos valores como Patricia Bonet (Castellón, 1974), Ferrán Gisbert (Alcoi, Alacant, 1982), Oliver Johnson (Luton, Reino Unido, 1972) o Robert Ferrer i Martorell (Picassent, Valencia, 1978). Este último cierra el recorrido expositivo con una de sus refinadas obras pertenecientes a su serie *Estructures en construcció*, un alarde de exquisitez compositiva en las que emplea papel, nylon, metacrilato y madera para generar espacios que esquivan los cánones de la pintura o la escultura invitándonos a disfrutar de distintas perspectivas en función de nuestra situación ante la obra.

Por último, hay que aplaudir la presencia en esta muestra de Monika Buch (Valencia, 1936). Una valenciana de origen alemán,

que estudió en la Escuela Superior de Gestaltung de Ulm bajo la dirección del arquitecto suizo Max Bill y artistas como Joseph Albers o Helene Nonné-Schmidt (asistente de Paul Klee en la Bauhaus). Sus composiciones modulares, la precisión en la degradación del color y la construcción de figuras imposibles son un fiel reflejo de la disciplina y el espíritu de experimentación de aquella mítica escuela. Tras un periplo expositivo de 50 años por Centroeuropa, la figura de Monika Buch está siendo reivindicada en nuestro país desde que regresara en 2015, con exposiciones individuales como la de la Galería José de la Mano de Madrid o el Museo de la Universidad de Alicante y numerosas colectivas como la que nos ocupa.

La exposición se completa con un catálogo que recoge todas las obras junto a los textos de Manuel Chirivella Bonet y Javier B. Martín, responsables de la Fundación Chirivella Soriano y la Colección Ars Citerior, respectivamente.

Festival BFOTO en Barbastro (Huesca)

“Que la vida iba en serio”, el conocido verso del poeta Jaime Gil de Biedma, lo que es como apelar a una reflexión sobre un mundo cambiante y frágil, ha servido de leitmotiv a la séptima convocatoria del festival BFOTO (Festival de Fotografía Emergente de Barbastro, Huesca), celebrada este año 2020 con sus actividades adaptadas al vigente estado social y sanitario derivado de la epidemia de Covid y, ajustando sus fechas, posponiéndose hasta el verano (entre el 17 y el 23 de agosto de 2020 con exposiciones prolongadas hasta final del mes), puesto que es un festival que se celebra tradicionalmente durante el mes de junio.

Exposiciones, talleres, tertulias, debates, acciones callejeras, presentaciones de libros, conferencias y espacios de confluencia y convivencia en torno a la fotografía han convertido a este festival y a la capital del Vero en toda una referencia a nivel nacional y -esta convocatoria lo demuestra muy a las claras- internacional. Durante este año, sin duda especial para todos por las razones indicadas, algunos nuevos espacios expositivos de la ciudad se han añadido a los ya tradicionalmente puestos a disposición de la organización del festival, tendiendo a ocupar todo el tejido urbano central como corresponde a una actividad que busca la experimentación y la implicación de la sociedad a todos los niveles: hall del teatro Principal, almacenes San Pedro, sala Francisco de Goya de la UNED, edificio de El Moliné, Museo Diocesano, sala de Cultura del Ayuntamiento, sala Francisco Zuera de la UNED, Librería IBOR, riberas del río Vero, etc, etc

Sin ánimo -ni posibilidad por razones de espacio- de ser exhaustivos, dado el alto número de eventos celebrados durante estas jornadas, se observarán a continuación algunas de estas exposiciones como muestra de lo que el festival persigue con su presencia en una población pequeña como es la ciudad de Barbastro y que, sin duda, consigue gracias a la colaboración de numerosos interesados y entidades públicas y privadas, muy especialmente al apoyo de un ayuntamiento y de una población que apuestan decididamente por la cultura.

Emergentes es un programa expositivo caracterizado por apoyar a artistas noveles y difundir sus proyectos aportando una visión del panorama fotográfico actual. Se trata de una de las secciones más populares y plenamente consolidadas del festival a la que responden anualmente numerosos fotógrafos de España y del extranjero. En esta convocatoria se han seleccionado, de entre más de 130 propuestas de 17 nacionalidades, a 3 fotógrafos que han expuesto sus proyectos en la sala "Francisco de Goya" de la UNED de Barbastro, junto a otros fotógrafos de otras secciones.

Cristina Sieso (Zaragoza, 1987) con su proyecto “Inmarcesible” trabaja sobre las emociones y el recuerdo, sobre la memoria propia y ajena y el vínculo entre las personas, así como en la búsqueda de la esencia del ser en el territorio a través de su relación con la naturaleza y el paisaje.

María Romero (Badajoz, 1983) ha presentado el proyecto “Una casa propia -grafías para la supervivencia”. Esta creadora trabaja la fotografía como campo emocional, como vía de exploración de sus propias fronteras en el territorio desconocido de la vida. La fotografía en sí constituye un mero modo de soporte conceptual que, en cierto modo podría sustituirse por el objeto fotografiado en sí. Son sus construcciones portátiles de papel las que le permiten desarrollar su verdadera vocación: la búsqueda de lo desconocido, con sus luces y sus sombras, en sus propios recuerdos, en sus obsesiones, en sus miedos y esperanzas, sin más meta en realidad que la de encontrar pistas para seguir buscando... María Romero reivindica la necesidad de “apropiarse” de una casa como espacio mental en el que existen diversas estancias, cada una de las cuales representa una búsqueda distinta. La caligrafía, el papel y los pequeños objetos transformados constituyen el denominador común de sus trabajos fotográficos. Las grafías que surgen del pensamiento y la emoción son aquello que le permite explicarse y seguir sobreviviendo y cerrar de alguna forma la herida provocada por la lucha constante entre lo racional y lo sensible.

El altoaragonés **Sergio Sanz** retoma en su proyecto “Haiku” el concepto de esta particular forma de la poesía japonesa y su base común, la concepción nipona del “Aware”, esa forma especial de melancolía que surge ante la fugacidad del tiempo y las efímeras fenomenologías con que se nos presenta la Naturaleza. Son breves poemas visuales a modo de agradecimiento, que el artista crea para celebrar todo aquello que la naturaleza nos brinda con generosidad y magnificencia. Frente a esta entrega incondicional de lo natural el creador

pone en evidencia su crítica hacia lo social y denuncia la soledad total del individuo en el entorno humano y deshumanizado que le rodea. Un choque entre realidad social e intimidad que provoca en Sergio Sanz una reacción de especial hipersensibilidad creadora y que éste resuelve con un replegamiento casi total hacia la soledad y la introspección. Una reacción sin duda negativa que, en este caso concreto, fertiliza en los campos creativos de la fotografía.

Los diálogos de Casa Ponz

Dominique Leyva y Joaquín Leyva han exhibido una obra de colaboración en la Librería Ibor de Barbastro que tan buena labor está haciendo desde hace unos años en la estimación y difusión de la obra de numerosos artistas aragoneses. Las imágenes de Dominique y los textos de Joaquín, se confabulan en una acción combinada y multidisciplinar para explorar las emociones provocadas por el paso del tiempo y, en general, reflexionar sobre la subjetividad y fragilidad de la existencia de lo humano y de sus acciones y creaciones.

Padre e hijo trabajaron conjuntamente durante el estado de alarma y bajo las medidas de confinamiento decretadas el pasado mes de marzo para acabar seleccionando las 18 imágenes (tomadas con el móvil) acompañadas por 18 textos en castellano e inglés basados en la filosofía clásica que presenta Beni Ibor en su pequeña -pero ya emblemática- sala de exposiciones. Las meditaciones sobre los interiores de la Casa Ponz (un inmueble en venta que Dominique encontró por casualidad y que su último propietario le permitió fotografiar sin restricciones) se plantean como vía metafórica válida (mediante un diálogo franco entre el nivel fotográfico-visual y el literario-filosófico) en aras de expresar ciertas sensaciones y emociones determinadas por la inexorable cualidad temporal de lo vital, y que se concretan en las huellas físicas, psíquicas y emocionales que el ser humano va

dejando en su adaptación (o resistencia) a este proceso.

BFOTO es un festival pródigo en innovaciones e interesante a todos los niveles que merece sin duda ser apoyado por todos y que en los años próximos veremos muy probablemente crecer y enriquecerse en calidad y multiplicidad de propuestas.

Cerámicas de Fernando Malo, en clave mudéjar

Es un lujo contar en Aragón con un ceramista tan reputado como Fernando Malo y un lujo poder visitar su exposición en A del Arte, enmarcada dentro del Festival Internacional de Cerámica Contemporánea CERC0, que este año 2020 celebra su vigésimo aniversario. Como corresponde a este certamen, se trata de cerámica creativa, nuevas piezas de los dos últimos años en las que ha ido experimentando formas y colores en los que ha alcanzado una belleza y potencia plástica extraordinarias. No menos exquisito es el montaje expositivo, como siempre en esta elegante galería que tanto cuida las formas, y esta vez he de felicitarles además por haber encargado un texto muy poético a Sophi Kara que acaba muy oportunamente con unas jarchas, pues la vinculación con la cultura mudéjar sigue siendo el caballo de batalla favorito de Fernando Malo. Ya lleva más de una década explorando prioritariamente ese filón tan inspirador, que se remonta por otro lado a su trayectoria de más de treinta años de restaurador de las cerámicas de nuestras torres y fachadas mudéjares. Si Aragón puede presumir de este Patrimonio de la Humanidad es, en buena medida, gracias al buen hacer de este ceramista que ha sabido recuperar las antiguas técnicas tradicionales, y no solo las de nuestra tierra, pues cuando restauró el muro de la Parroquieta de la

Seo hubo de recrear los colores morados y dorados de las baldosas traídas de Al Andalus, que desde entonces han entrado a formar parte de su repertorio formal favorito, como se puede comprobar en el cromatismo y filigranas que lucen sus obras aquí expuestas, sin limitarse al típico azul de la alfarería de Muel o al verde de Teruel. Pero también incorpora el negro del Raku, técnica de cocción y post-cocción de origen japonés que deja unas texturas muy escultóricas por lo que es la favorita de muchos modernos ceramistas creativos, que se sienten hijos de la mayor valorización oriental de esta técnica como arte digno de coleccionismo y alta apreciación. Esa fusión cosmopolita se integra aquí sin problema, siendo el mudéjar un arte de sincretismo, practicado antaño por moriscos conversos en arquitecturas cristianas, mientras que ahora lo mantienen vivo algunos artistas que saben unir la cultura local y las del mundo con el entusiasmo que pone Fernando Malo, empeñado en defender que el mudéjar sigue siendo un estilo vivo y actual. Seguramente tiene razón, pues los historiadores del arte sabemos que hay corrientes artísticas cuya pervivencia en el tiempo sigue manteniéndose. Y no solo me refiero a pueblos primitivos que se aferran a sus tradicionales expresiones artísticas mil veces repetidas, aunque hablando de cerámica siempre podría parecer muy bien traída una reinterpretación de la noción de “lo crudo y lo cocido” acuñada por Claude Lévi-Strauss. “Barrocos” se llamaban a sí mismos muchos postmodernos, y “nuevos románticos” también. ¿No tiene derecho Fernando Malo a reivindicar el “Mudéjar Siglo XXI”?

Catálogo de la Colección

Masaveu. Pintura española del siglo XIX, de Goya al Modernismo, Javier Barón, 2019

El 4 de octubre del año pasado se inauguró la sede madrileña de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, un espacio ubicado en la céntrica calle Alcalá Galiano, dedicado a la exposición y difusión de la rica colección artística de la Fundación. La muestra elegida para la inauguración de este espacio fue dedicada a la colección de pintura del siglo XIX de la Fundación, con una exposición titulada *De Goya al modernismo*. A día de hoy, el centro mantiene suspendidas sus actividades presenciales como consecuencia de la pandemia del COVID-19, por lo que me ha parecido de especial interés elaborar esta reseña bibliográfica sobre el catálogo de la colección de pintura española decimonónica, cuyo autor es Javier Barón Thaidigsmann.

Los Masaveu son una importante saga de empresarios asturianos de origen catalán, dedicados al coleccionismo de obras de arte desde la figura de Pedro Masaveu Masaveu (1886-1968), iniciador de la colección y del largo legado de mecenazgo artístico que ha llegado hasta nuestros días. Su hijo, Pedro Masaveu Peterson (1938-1993), se encargó de renovar y diversificar la política de adquisición de obras de arte en la familia, creando su propia colección que hoy se expone en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Al fallecer sin descendencia, fue su hermana María Cristina Masaveu Peterson (1937-2006) la mayor accionista del grupo familiar y la encargada de gestionar el rico acervo histórico-artístico, creando la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, que desde 2006 gestiona este importante legado.

Uno de los aciertos de la Fundación es haber escogido como autor del catálogo a Javier Barón, Jefe de Conservación de Pintura del Siglo XIX del Museo Nacional del Prado y uno de los mayores especialistas en pintura española de este periodo a nivel internacional. Su experiencia en la elaboración de este tipo de catálogos es vasta, cabe destacar el catálogo de la muestra *El siglo XIX en el Prado* (2007), una obra de referencia para cualquiera que desee acercarse a la historia del arte de este siglo en España.

El catálogo aborda de manera exhaustiva esta sección de la colección Masaveu, una de las más interesantes y mejor representadas. Tradicionalmente se ha identificado este acervo como uno de los más ricos en calidad y cantidad de cuadros de Joaquín Sorolla. El catálogo nos permite además descubrir como toda la pintura española del siglo XIX se encuentra muy bien recogida en esta colección. Tras un texto introductorio sobre la historia y contexto de esta parte de la Colección Masaveu, la primera parte del catálogo se dedica al periodo comprendido entre la Ilustración y el Romanticismo. Dos cuadros de Francisco de Goya inician el recorrido, continuado con Agustín Esteve y adentrándose plenamente en el Neoclasicismo de la mano de Zacarías González Velázquez. Con Vicente López el itinerario continúa por la senda del Romanticismo español, con una buena representación de pintores de la saga de los Madrazo o los Esquivel. El catálogo presenta además interesantes vistas románticas de ciudades españolas como las elaboradas por Barrón. El último tercio del siglo aparece muy bien representado, desde la pintura de género al luminismo de Sorolla, destacando la presencia de lienzos del artista de gran formato, escasos en las colecciones privadas españolas. El catálogo concluye con la inclusión de artistas vinculados a la España del 98 como Darío de Regoyos, Francisco Iturrino, Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres, Evaristo Valle, Valentín de Zubiaurre y Juan de Echevarría, y con las pinturas de artistas catalanes del modernismo y postmodernismo como Hermén Anglada Camarasa, Santiago Rusiñol, Isidro Nonell o Joaquín Mir.

Esta publicación presta atención a ciertos aspectos de la pintura española de esta época no siempre bien valorados y estudiados, como sucede con la pintura de género decimonónica, descubriendo magníficos ejemplos como los de las obras del pintor Francisco Domingo Marqués. Sin esta pintura, difícilmente podríamos comprender el arte de Sorolla y de los maestros modernos del fin de siglo, por lo que es importante ubicarlos en el discurso cronológico de la historia del XIX español. Se incluye al final del catálogo bibliografía y un índice

onomástico.

Cabe destacar el cuidado con el que ha sido ejecutado este libro. Se encuentra organizado en útiles fichas catalográficas en las que se recoge la historia de los cuadros, rasgos técnicos, su procedencia, las exposiciones en las que ha figurado y su bibliografía. La fotografía ha corrido a cargo del fotógrafo Marcos Morilla, cuidando especialmente la impresión para asegurar una reproducción fidedigna de las obras de arte representadas. Cabe destacar también el cuidado puesto en el diseño del catálogo, minimalista y elegante, realzando las obras de arte en él presentadas.

Finalmente, cabe incidir en el valor de esta publicación para quienes deseen indagar en la historia de la pintura española de este periodo, sirviendo de perfecto complemento a los catálogos de instituciones públicas como el propio Museo del Prado, Museo del Romanticismo o Museo Sorolla. Ojalá sirviese como modelo para que muchas otras fundaciones privadas españolas se animasen a difundir sus colecciones en libros como el que aquí reseño.

Pinturas de Emilio González Sainz

El pasado día 24 de septiembre el artista cántabro Emilio González Sainz presentó nueva exposición en la sala “Francisco de Goya” de la UNED de Barbastro (Huesca). Con el título de “Paisajes del nuevo limbo”, resulta un conjunto muy unitario de pinturas –óleos sobre soportes diversos de tamaños medianos y pequeños– resueltas con un lenguaje expresivo muy particular e identificable.

Nacido en Torrelavega en 1961, licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y considerado como uno de los artistas cántabros más interesantes de los últimos años, González Sainz exhibe en la capital del Somontano un total de 38 pinturas realizadas entre 2016 y 2019. Se trata de una muestra que, en realidad, remite a alguna de las primeras exposiciones realizadas por el pintor a principios de los 90, muy especialmente a la titulada precisamente “Limbo”. Son paisajes –si así pudieran denominarse– muy preciosistas y jugosos por la cantidad y variedad de sus detalles figurativos que construyen un mundo muy personal a medio camino entre lo cotidiano y lo maravilloso, entre lo experimentado y lo

soñado. El artista retoma y recrea, sin complejos y con resultados magníficos, un conjunto de afinidades electivas de la historia de la pintura, en un proceso al servicio del desarrollo de una estética fuertemente integradora que se ve potenciada y enriquecida sutilmente, a nivel compositivo y formal, por múltiples juegos de contraposición dialéctica.

Las atmósferas verdinosas o gris azuladas que normalmente protagonizan las atractivas composiciones del artista nos sitúan en un espacio liminar y ambiguo, un tiempo crepuscular entre el día y la noche propicio a los cambios y a las transformaciones, a la irrupción de lo extraño y lo “maravilloso” en alas de lo onírico. Son atmósferas líquidas y algo inestables que saben también trasladar al espectador esa inequívoca sensación de melancolía característica de lo “norteño”, esa emoción contenida y sosegada propia de los paisajes neblinosos y húmedos de la campiña próxima a la cornisa cantábrica, ámbito vital y creativo del artista desde hace años.

Las sugerencias del paisaje “real” vislumbrado por el artista en sus paseos diarios, es decir, ciertos aspectos autobiográficos, se conforman como base esencial de una pintura de cualidades supuestamente narrativas o descriptivas. Aunque, en realidad, la narración o las diversas narraciones superpuestas trufadas de suculentos detalles que plantean estos cuadros no son más que un pretexto, un vehículo que permite a González Sainz disfrutar con fruición de la práctica pictórica tanto como sondear aquello que se sitúa más allá de la apariencia sensible de los fenómenos, de la fisicidad tangible, y tiende a buscar –al modo en que el Surrealismo histórico ya reivindicara– una idea de infinitud, a expresar la consciencia de ese enigma que son, para él como para muchos de nosotros, el mundo y la existencia humana...

Estas búsquedas e intenciones se ponen de mayor relevancia en algunas de sus obras más recientes: sus escenas, además de permanecer abiertas a múltiples interpretaciones por parte del

espectador –al que siempre “exigen” un papel activo para ser “completadas”– recurren a la elipsis y se pueblan de fragmentos que sugieren la mágica plasmación de “la parte por el todo”, o de figuras semiocultas por un vacío activo, como si una porción de aire se hubiera vuelto inexplicablemente opaca. También, como bien señala en su texto del catálogo editado al efecto el profesor Francisco Javier San Martín, “ha profundizado ahora el pintor en la representación simultánea de diferentes puntos de vista que provocan en el espectador cierta desorientación narrativa y que potencia el carácter abstracto de los cuadros”.

A nivel creativo, González Sainz prefiere mantenerse en ese “limbo” que da sentido al título de la exposición, entendido este como un espacio híbrido y revelador que le permite ser él mismo con más claridad, con toda la energía, según él mismo ha explicado en alguna ocasión: “Y así van saliendo estos cuadros. Son cuadros de la Tierra y del Cielo. Del Limbo. No sé de dónde. Pero lo que sé es que soy yo. Lo que sale en los cuadros soy yo. Siempre soy yo. No sé por qué lo sé pero lo sé”.

En efecto, el artista sabe construir en su pintura un universo pictórico fragmentario y cambiante y, a la vez, extrañamente unitario, como suspendido “entre el cielo y la tierra”. Una nueva realidad tan resbaladiza, huidiza y espiritual, como concreta, material y plenamente inmersa en el desarrollo prosaico de la vida. Es por ello que sus figuraciones parecen levitar y desplazarse en lo aéreo, al tiempo que se mantienen detenidas como imantadas por lo telúrico, alargarse en la estricta observancia de amplios horizontes que todo lo determinan, sugerir ligereza o levedad en sus apariencias cercanas a lo fantasmal mientras, extrañamente, concretan sus formas o definen sus contornos hasta el punto de transformarse a veces en meras siluetas planas de concisa expresión. Este tipo de dicotomías son fundamentales en los trabajos del cántabro: entre lo vertical y lo horizontal, entre lo pesado y

lo ligero, entre lo simple y lo complejo, entre lo reconocible-lógico y lo disruptivo, entre la transparencia de lo aéreo y la saturación, nitidez y volumetría de algunos de los elementos representados. Su resolución es magistral en cuanto que todo queda integrado conformando un universo sereno, apacible, sin fracturas ni contradicciones..

Como se ha señalado, González Sainz potencia aún más la fuerza de esta poética espacial hondamente lírica poniendo en juego todo un elenco de querencias personales en el terreno de la cultura. Sus formulaciones pictóricas integran y combinan ciertas demostraciones de admiración hacia determinadas estéticas o artistas que no pasan desapercibidas al espectador más o menos avezado. Esa es precisamente su finalidad y su sentido: reformularse y confluir, con gran sensibilidad, en una nueva realidad pictórica presidida por la simultaneidad de tiempos y espacios que es, tanto territorio común abierto a lo emocional y a lo reflexivo, como espacio de intimidad y autoconocimiento del propio artista.

Así, con toda naturalidad y absoluta libertad, Emilio González Sainz trae al plano de representación, reformula y combina con recursos procedentes de su propia imaginación ciertos ecos de las vanguardias abstractas, peculiaridades del bodegón cubista, detalles de raigambre quattrocentista, guiños más que evidentes a la Pintura “metafísica”, al Surrealismo histórico o a la pintura “Naif”, acentos de la escuela paisajística vasca, resonancias de Miró, El Bosco, Giorgio de Chirico, Morandi, Marx Ernst, Paul Delvaux, Georges Braque, Juan Gris, Caspar David Friedrich, Rousseau “El Aduanero”, Pieter Brueghel el Viejo o Claudio de Lorena, entre otras muchas posibilidades.

Sin duda la de Barbastro es una magnífica exposición que se completa con la edición al efecto de un buen catálogo editado con la colaboración de la Galería Siboney de Santander y el apoyo del Gobierno de Cantabria con un magnífico texto del profesor Francisco Javier San Martín que, a partir de una

narración clara y reflexiva, nos invita a internarnos en la pintura de este artista que sigue apostando por la pintura como disciplina preferente en una renovación que consigue grandes logros y se demuestra absolutamente vigente.

Terra Mai, colectivo Ellas

La propuesta de la Sala Juana Francés para este inicio del otoño de 2020 es una muestra que forma parte de la programación de CERC0 2020, el Festival Internacional de Cerámica de Zaragoza, promovido por la Asociación profesional de Artesanos de Aragón, además de por agentes públicos y privados. Este año el festival celebra su vigésimo aniversario, organizando varias exposiciones que tienen su sede en el Centro de Artesanía de Aragón, además de en la Galería A del Arte y la Sala Juana Francés. Así, pueden contemplarse la muestra individual de Fernando Malo (Galería A del Arte) titulada *Mudéjar S.XXI. Un sello indeleble*, la de Yanka Mikhailova (Museo Pablo Gargallo) *El sueño del Antropoceno*, la exposición colectiva del Premio CERC0 2020, la muestra de la artista Camilla Gurgone *Carnes y charcutería by Cam Supermercados*, así como las exposiciones colectivas *Sentimiento de insecto* y *Estado de Bienestar*, del alumnado de la Escuela de Artes de Zaragoza (todas ellas en el Centro de Artesanía de Aragón). No olvidemos que la Sala Juana Francés ya se abrió en anteriores ediciones de CERC0 a acoger exposiciones de cerámica, véase el caso de *The Doll* en 2018.

Terra Mai es una muestra colectiva que presenta una selección de obras creadas por seis artistas Lourdes Riera, Lola Royo, Ana Felipe, Sara Biassu, Yanka Mikhailova y Ángeles Casas. Forman parte del colectivo Ellas, mujeres ceramistas que tienen como nexo de unión el territorio en el que desarrollan su trabajo, además del propósito de difundir y promover la cerámica como arte, desde la praxis artística y el ejercicio docente.

A pesar de que la muestra posee este sentido de colectividad, que se ve reforzado gracias a la presencia del audiovisual *Arcilla en seis ritmos*, cada una de las ceramistas participantes merecen nuestra atención individual. Nada más acceder a la sala, apreciamos las creaciones de Lourdes Riera (Lleida, 1953), autora de piezas evocadoras de periodos geológicos en los que la huella humana no había perturbado la faz del planeta. Domina con maestría las formas primigenias y trabaja con especial fortuna la grieta, brusca, a modo de cicatriz sobre las hermosas superficies coloreadas que caracterizan sus obras. Fuentes de inspiración muy distintas tienen las cerámicas de Ángeles Casas (Barcelona, 1959), en las que el gres es aprovechado para crear superficies de cortes limpios, emulando formas industriales o carcelarias con gran austeridad y economía de medios. Sus creaciones generan un contraste interesante con las figuras oníricas, creadoras de relatos ilusorios de Ana Felipe (1965). Su figuración bebe de fuentes mucho más sensoriales, siendo perfectamente reconocibles las figuras humanas y naturales. Resulta muy poético el contraste entre los detalles en porcelana blanca y la superficie oscura del hierro, matizado por la adhesión de elementos orgánicos como ramas o cortezas de árbol, dando una nueva vida a estos objetos. Cargadas de un gran poder evocador se encuentran las cerámicas de Yanka Mikhailova (Minsk, 1967). Las formas vegetales, corpóreas y el trabajo sutil con los tonos ocres y blancos caracterizan la obra de esta artista de origen bielorruso, asentada en Zaragoza, en la que los límites entre abstracción y figuración parecen disolverse. Completan la muestra las creaciones de la consolidada ceramista zaragozana Sara Biassu (1980), merecedora el año pasado de una muestra individual en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza. En sus producciones apreciamos la maestría con el trabajo en diferentes disciplinas artísticas. Domina magistralmente la porcelana, trabajándola desde las formas corporales más académicas, hasta las novedosas serigrafías sobre porcelana, como apreciamos en su obra *Pupila* (2010). Por último, cabe destacar la obra de la polifacética Lola Royo (Zaragoza, 1964), cuyos originales collages cierran la muestra demostrando las

posibilidades que la cerámica presenta en este arte, aportando carácter matérico y tridimensionalidad. Su poema *No surrender* acompaña los collages aquí expuestos.

Además de la obra de las seis ceramistas, la exposición incluye un documental titulado *Arcilla en seis ritmos*, proyectado sobre una de las paredes de la Sala Juana Francés. Esta producción audiovisual ha sido dirigida por Ismael López y Rafaela Pareja y en ella se recogen la obra y el proceso creativo de estas artistas de la cerámica. La productora del vídeo, VaProd, se encuentra especializada en la creación de material audiovisual sobre cerámica y en este caso recoge de manera muy sintética los diferentes ritmos en que trabajan las seis autoras de la exposición temporal.

Terra Mai y el colectivo Ellas demuestran el carácter plenamente artístico de la cerámica, imposibilitando las distinciones jerárquicas que tradicionalmente el arte occidental ha hecho entre artes mayores y menores. La arcilla y sus derivados albergan una versatilidad y un poder expresivo que nos obligan a abandonar las antiguas clasificaciones de las artes por escalafones. En esta muestra contemplamos cerámicas que generan instalaciones, cerámica aplicada al collage y cerámicas poseedoras de un valor plenamente escultórico. Tan sólo cabe esperar que la Sala Juana Francés continúe con esta interesante política expositiva, dando cabida a artistas de la talla de las presentes en esta exposición temporal.