

JUSTICIA POÉTICA

La obra de Isaac Julien fusiona arte y cine planteando iluminadoras reflexiones sobre asuntos como la identidad negra, la diáspora y el capitalismo.

Vanessa García-Osuna

Foto: Thierry Bal

Hijo de inmigrantes de la isla caribeña de Santa Lucía, Isaac Julien (Londres, 1960) es una figura clave de la nueva ola del cine independiente negro que emergió en el Reino Unido en la década de los 80, bajo el gobierno de Margaret Thatcher.

Sus films y videoinstalaciones ofrecen una mirada crítica sobre el impacto de la globalización, el capitalismo y las migraciones. A través de piezas como *Looking for Langston*, *Young Soul Rebels*, *Frantz Fanon: White Skin Black Mask* o *Lesson of the Hour*, ha trazado lo que él mismo describe como una “estética reparacional”, un concepto que alude a “la creación de un espacio en el que puedan coexistir y florecer imágenes de diferentes razas e identidades”.

Nominado al premio Turner, sus trabajos forman parte de las colecciones de museos como el MoMA y el Guggenheim de Nueva York, o la Tate Modern de Londres y han sido presentados en la Bienal de Venecia. Toda su obra destila un claro alienato poético: “Me interesa mucho la poesía, de hecho mi trabajo podría interpretarse como una especie de búsqueda poética de un lenguaje para expresar experiencias que forman parte de la cotidianidad de gente como yo.”

“Danza, teatro, música, escultura, pintura... Todas estas maneras diferentes de hacer arte están integradas en mi práctica, y son las que me llevaron a elegir el cine” explica.

En su última instalación multipantalla, que se proyecta en la galería Helga de Alvear, reivindica la figura de la brasileña Lina Bo Bardi que dedicó su carrera a promover el potencial social y cultural del arte, la arquitectura y el diseño y quien sostenía que “el tiempo no es lineal, es un enredo maravilloso en el que, en cualquier momento, se pueden elegir puntos e inventar soluciones, sin principio ni fin.”

¿Cuáles fueron sus referencias culturales de niño? Mis primeros contactos con el arte se remontan a mi adolescencia en Londres y fueron a través de una combinación inesperada: eventos que sucedieron, gente a la que conocí y cosas que vi. Durante los años 70 en el East End de Londres, el barrio en el que me crié, estuve expuesto a una fascinante cultura de la discrepancia. Algunos artistas me orientaron hacia su fotografía, otros a su cine – en aquel tiempo, todo se hacía en colectivos. En ese momento, los creadores promovían diálogos, y trataban de crear conexiones reales entre el arte, la vida y la política. Así que mi introducción a toda esta cultura fue disidente; era un arte surgido en oposición al *establishment*.

El punk le ayudó a descubrir la conexión entre el arte y la política, pero ¿qué le llevó a hacer arte? Las políticas antisistema que he mencionado antes propiciaron la aparición de múltiples organizaciones: desde *Rock Against Racism*, *Big Flame*, la *Liga Anti-Nazi*, el *Grupo Marxista Internacional (IMG)*, hasta el *Partido Revolucionario de los Trabajadores (WRP)*. La mayoría surgieron a mediados de los 70, y como en el caso del punk, sobre todo eran asociaciones de la clase media. En ese período, coqueteé con cualquier organización que pareciera estar interesada en mí, incluso cuando sabía que era sólo por razones de conveniencia. Cuando llegué a Saint Martins, en 1980, el punk rock seguía muy presente. Todo el mundo sabía que los Sex Pistols habían dado su primer concierto allí, en 1975. Yo estaba muy metido en el lenguaje del punk en ese momento – es decir, llevaba su ropa y compartía su postura política. Para mí, la clave estaba en su actitud de “hazlo tú mismo”. También, en relación con la vestimenta y el estilo, el punk defendía la fusión de elementos que normalmente no iban juntos.





Un maravilloso enredo

‘Me interesa la política de la imagen’

Danza, teatro, música, escultura, pintura... en su obra todos estos lenguajes se interrelacionan En 1977 estaba loco por la danza, así que me formé durante dos años en el London Youth Dance Theatre. Además percibía una especie de vínculo abstracto entre la danza y la interpretación. Luego he extrapolado estas dos cosas en mi trabajo al pensar en ellas en relación al cuerpo, al uso de no-actores y a la puesta en escena que se crea con una cámara. En obras como *Looking for Langston* (1989), *Three* (1999), y *Western Union; small boats* (2007), hay una correlación directa tanto con la coreografía como con la actuación. Todo eso procede de mi interés adolescente por la danza. Pero también viene de la cultura disco, que fue otra cosa que me ayudó a llevar mi interés inicial por la danza a un ámbito más teatral y conceptual. Fue a través de la fusión de la moda, la música y la cultura de club, que empecé a entender algunas conexiones artísticas básicas que más tarde he utilizado en mi cine y en el resto de mi obra.

¿Qué le hizo decantarse por el cine? En todas las revueltas de los años 80 percibí una energía poderosa y disidente. Este tipo de ira es algo muy importante, de hecho ha sido un motor

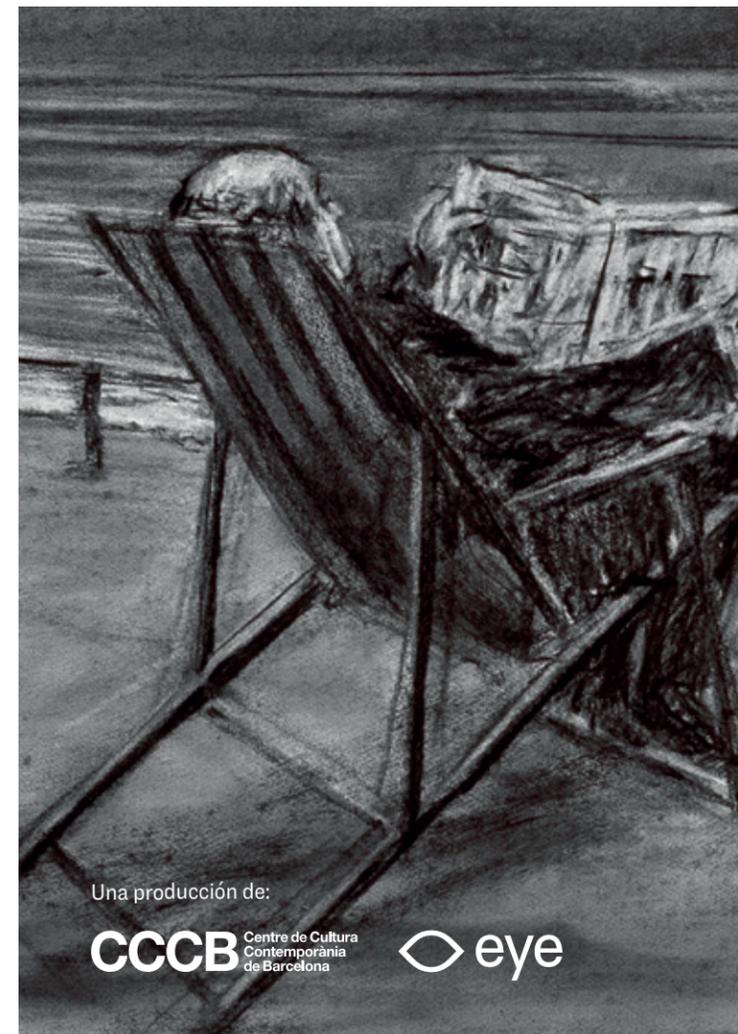
de mi trabajo. Pero en ese momento de mi vida, y por primera vez, tuve la oportunidad de reflexionar sobre lo que estaba haciendo. Fue entonces cuando tomé la decisión de estudiar Bellas Artes y Cine en Saint Martin's. Así que la primavera del 81 también marcó mis primeros encuentros con el cine experimental, que primero percibí como un lenguaje muy exclusivo, muy elitista y sentí que me apartaba. Sin embargo, me cautivaban sus aspectos pictóricos. La otra cosa que me atrajo fue más política: esas obras rompieron las ideas preconcebidas de lo que debería ser el "cine".

Ha dicho que, en estos tiempos, el cine como manifestación artística está de alguna manera en crisis. ¿Por qué? Me refería sobre todo al contexto británico, ya que mi impresión es que el espacio para el cine de arte y ensayo se ha ido diluyendo en los últimos veinte años. Como alguien cuya formación pasó de la pintura, al cine, luego a las artes visuales y, por último a las instalaciones de imágenes en movimiento, creo que el cine artístico en el Reino Unido, el que conocimos de Derek Jarman por ejemplo, ya no es tan relevante como era entonces.

Es imposible predecir cuál será la acogida de una obra de arte pero ¿le sorprende la influencia que sigue teniendo *Looking for Langston*? No diría que estoy sorprendido. En muchos sentidos, sigue siendo el pilar de mi carrera. Nunca pretendí, por supuesto, rodar la vida de Langston Hughes. Siempre iba a abordarla desde la perspectiva de icono cultural y en términos de deseo gay reprimido. También sabía que quería explorar el acto de mirar y que deseaba erotizar los cuerpos negros. Se convirtió en un proyecto bastante difícil de imaginar. *Langston* también trata de hacer un cine que puede conectar con las imágenes dándoles un enfoque cinematográfico más que teatral y literario. A finales de los años 80 estuve muy interesado en las teorías sobre la mirada, la mirada blanca, la mirada racista. Muchas de esas preocupaciones se basaban en mi atracción por las teorías sobre el espectador y la subjetividad y muchas de ellas obviamente siguen siendo igual de relevantes hoy en día como lo fueron en su momento.

Teniendo en cuenta los discursos actuales sobre la raza, la censura y, por supuesto, un movimiento como *Black Lives Matter*. ¿Qué significa para usted la identidad negra? Me parece que las cosas no han cambiado demasiado desde que empecé a hacer cine y vídeo, primero de forma individual, y luego como parte del colectivo Sankofa Film & Video. Sankofa trata de romper el discurso hegemónico de las relaciones entre razas, que siempre fue un discurso binario, entre el blanco y el negro. En los 80, siempre que había disturbios en el Reino Unido se nos percibía esencialmente como parte del problema. Mi propia obra, y la de Sankofa, era un intento

“Mi interés por la vida y la obra de Lina Bo Bardi comenzó en los años 90 durante un viaje a Brasil y desde entonces mi carrera artística y su universo creativo, por así decirlo, se ha cruzado regularmente con mi trabajo –explica Isaac Julien– En 2012 fui invitado a exponer en el SESC Pompeia, un centro para las artes y la cultura con una fuerte proyección comunitaria. La arquitectura del lugar era impresionante y durante los preparativos de la muestra colaboré con el arquitecto local André Vainer que había trabajado con Bo Bardi en el diseño del edificio y sus instalaciones. Fue entonces cuando se me ocurrió que él estaba usando las técnicas que Bo Bardi había desarrollado para la exhibición de su obra; desde el uso de los materiales hasta cómo se presentaba el nombre de la muestra y demás información. Me di cuenta en el SESC Pompeia de que había una conversación coreográfica sobre la forma en que Lina Bo Bardi trabajaba escenográficamente y fue una especie de epifanía en mi pensamiento sobre el espacio y la arquitectura y la distribución de las imágenes en el espacio. Quería comunicar esas ideas y mostrar el movimiento, el dinamismo detrás de él. Y también preguntarse qué significan Lina Bo Bardi y Brasil hoy en día.”



WILLIAM
KENTRIDGE

LO
QUE NO ESTÁ
DIBUJADO

Exposición en el
CCCB

9 octubre 2020
– 21 febrero 2021

CCCB- Montalegre 5. 08001 Barcelona / www.cccb.org

Una producción de:

CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

eye

Con la colaboración de:

PLANTA FUNDACIÓ SORIGUE

Medio colaborador:

LA VANGUARDIA



Almas bellas, almas menos bellas, 2019

‘El punk me descubrió las conexiones entre arte y política’

crítico de ir más allá de esas representaciones, de ir más allá de las formas patológicas en que se nos veía. Hoy en día, en los tiempos del *Black Lives Matter*, este asunto parece ser tan relevante como lo fue entonces.

¿Qué diría que le ha perjudicado más, su raza o su condición sexual? Esta pregunta me parece un poco condescendiente y rechazo el papel de “cineasta gay negro”. Hoy, como entonces, me veo a mí mismo como un artista que se ocupa de la estética, la semiótica y la política de la imagen. Siempre he estado más interesado en hacer intervenciones de diferentes tipos en un sentido cultural más amplio que en ser visto como representante de una cierta comunidad.

¿Podría explicar qué entiende por “estéticas de la reparación”? Cuando pensamos en las industrias del cine y la fotografía, sabemos que no han sido neutrales al tratar a los sujetos negros. No sólo por las tecnologías en sí, que se adaptaron a los tonos de piel más claros, sino porque sus reglas de representación deben reescribirse si se quiere articular una cierta estética. Por eso yo siempre veo la creación como un acto de reparación estética, como la anulación de un régimen poderoso

cuyos efectos opresores están en todas partes para cualquier persona de color que crezca o que forme parte de una cultura blanca, y esto es particularmente evidente en las industrias fotográfica y cinematográfica. Mi obra trata de cómo uno puede producir una estética de la representación en la que tengan cabida imágenes distintas de sujetos negros, *queer* o de la clase trabajadora.

Una frase de Bo Bardi, “El tiempo no es lineal, es un maravilloso enredo” da título a su exposición en la galería Helga de Alvear. ¿Cuál es su relación personal con el tiempo? ¿En qué punto de su vida como artista diría que se encuentra? La cuestión del tiempo y nuestra relación con él es probablemente uno de los elementos más importantes de mi trabajo. Desde *Looking for Langston* he querido hacer una obra que pudiera demostrar sus propias cronologías, y también que tuviera una cualidad intemporal. Las transiciones entre las diferentes capas de tiempo, o en el caso de Langston entre el archivo y nuestras reconstrucciones, necesitan aparecer sin fisuras para transgredir la frontera entre el pasado y el presente.

Imágenes: Cortesía Galería Helga de Alvear



ME ENCANTA MI COLECCIÓN Y SÉ LO QUE VALE

La herramienta de ayuda para la toma de decisiones de Artprice me permite tomar decisiones bien fundamentadas a la hora de vender y comprar obras de arte. Puedo buscar las cifras clave y tendencias de mercado (gráficos y estadísticas) de los artistas —como precios, volumen de ventas, distribución geográfica, clasificación y tasas de invendidos— para entender el mercado del arte y evaluar el rendimiento de los artistas.



El informe sobre el mercado del Arte Contemporáneo 2000-2020 disponible gratuitamente en Artprice.com



NÚMERO 1 EN INFORMACIÓN SOBRE EL MERCADO DEL ARTE



Tel: 00 800 2780 0000 (número gratuito)
ArtMarket.com, denominación social de Artprice.com, cotiza en la bolsa Euronext cotiza en la bolsa Eurolist (SRD long only) by Euronext Paris (PRC 7478-ARTF)

FÁBRICA DE EXTRAVAGANCIAS

Durante siglos la porcelana obsesionó a emperadores, alquimistas, filósofos, artesanos y coleccionistas, todos anhelaban descubrir la receta de esa maravillosa sustancia que venía de China. Sajonia fue la primera corte europea en descifrar la codiciada fórmula abriendo la manufactura imperial de Meissen cuya exquisita producción sigue cautivando.

En el siglo XVIII, la porcelana se conocía como “el oro blanco” y era uno de los productos más valiosos del mundo. Su blancura única, su plasticidad y sobre todo su espléndida decoración, la diferenciaban de cualquier otra cerámica tanto en términos de calidad como de *finesse*. De la porcelana china se decía incluso que poseía propiedades mágicas, por ejemplo, que se rompería al entrar en contacto con un veneno.

La ‘porcelana-manía’ que experimentó la aristocracia europea tenía su máximo exponente en Augusto el Fuerte, elector de Sajonia y rey de Polonia, quien describió su propia obsesión como la “*maladie de porcelaine*”. Durante su reinado, no escatimó esfuerzos ni recursos por hacerse con las mejores piezas, llegó a reunir más de 20.000. Y aunque las arcas de Sajonia estaban bien llenas gracias a sus yacimientos de oro y minerales, el esplendor y la pompa tenían un precio casi inasumible, pues en Asia los mercaderes europeos sólo podían pagar en oro y plata –una circunstancia que llevó al rey Sol, Luis XIV, a fundir toda la vajilla de plata de Versalles a fin de poder adquirir estas exóticas mercancías. Acuciados por estos enormes costes los gobernantes europeos se movilizaron para producirla ellos mismos y reducir así su dependencia de las importaciones.

La porcelana se había inventado en China hacía unos 2.000 años pero el método para fabricarla fue un misterio hasta que Johann Friedrich Böttger, un joven alquimista de Dresde, descubrió la fórmula magistral. En noviembre de 1707, tras años de experimentos, obtuvo gres rojo o *jaspis porcelain*. Aquel material le dio las claves técnicas para producir la radiante porcelana blanca; la arcilla roja simplemente tenía que sustituirse por caolín blanco y enriquecer la mezcla con feldespato y cuarzo.

Con la fórmula en su poder, Augusto el Fuerte inauguró el 6 de junio de 1719 la manufactura imperial en la pequeña ciudad de Meissen. Durante 150 años la sede estuvo en el castillo de Albrechtsburg, a orillas del río Elba, cuyos impenetrables muros se pensaba resguardarían el secreto de la porcelana.

Los artesanos comenzaron a experimentar con distintos esmaltes y formas, y reclutaron maestros cortadores de vidrio de Bohemia. A principios de 1720, un hombre llamado Johann Gregorius Höroldt llegó de Viena y estableció los talleres de pintura. Acababa de comenzar la leyenda de Meissen.



Decoración de una porcelana de Augusto el Fuerte, 1725. Christie's

Una de las figuras más emblemáticas de Meissen era la del arlequín, el personaje más inquieto y vivaracho de la *Commedia dell'Arte*. Ataviado con su indefectible máscara de cuero negro y traje ceñido de colores, el *arlechino* era muy querido entre modelistas y coleccionistas.



Gran figura oriental riendo, Meissen, 1870. Christie's

La idea de hacer figuras de porcelana surgió de los adornos de azúcar que decoraban las mesas más elegantes en la Europa de principios del siglo XVIII. El azúcar se prensaba en un molde para hacer figuras, templos, puertas, carruajes, jardines y muchas otras formas. Estos exquisitos detalles eran muy caros además de efímeros, ya que se podían comer. La llegada de la porcelana hizo que estas figuritas fueran más permanentes y más valiosas.

Muchas de ellas, desde las de escenas pastorales hasta las representaciones de vendedores ambulantes, fueron concebidas originariamente como adornos de mesa, y no pensadas para exhibirse en las repisas como se hace hoy en día. Las figuras podían ser satíricas, mitológicas o alegóricas, y se diseñaron para dar información sobre sus propietarios -su nivel de erudición, su destreza militar, o incluso su sentido del humor.

Beatriz Mazariegos

Especialista en Artes Decorativas
Bonhams

Por qué la porcelana de Meissen no ha perdido su atractivo? Desde el siglo XVIII la porcelana ha sido una cuestión de prestigio, y Meissen fue la primera fábrica europea en descubrir su secreto. Desde ese momento, todas las cortes europeas ansiaban por adquirir piezas de Meissen, y debido a su finura, calidad y belleza, a día de hoy sigue siendo muy apreciada por los coleccionistas.

¿Qué aspectos se valoran al tasarla? Aunque la marca de las dos espadas en aspa es muy característica, es lo último que deberíamos de observar debido a las múltiples imitaciones que ha tenido a lo largo de los siglos. Lo primero que tendríamos que tener en cuenta es la forma y decoración estilística, junto con la minuciosidad en cada detalle para poder datarla y, finalmente, que esos aspectos coincidan con la marca.

¿Qué detalles concretos debe tener en cuenta un coleccionista? Lo ideal es que la pieza se encuentre en perfecto estado de conservación, sin roturas ni restauraciones.

¿Qué artesanos son los más apreciados? Johann Friedrich Böttger fue considerado un alquimista al ser el descubridor de la porcelana junto con Tschirnhaus (que murió en 1708 y toda la gloria se la llevó el primero). En su periodo predominan las piezas de gres, que son muy difíciles de encontrar en la actualidad y la porcelana de tipo oriental. Además, inventó nuevas formas como los jarrones calados. El segundo sería Johann Gregor Heroldt, cuyo periodo es característicamente pictórico, que siguió los modelos orientales como el estilo Kakiemon o Imari, pero también el gusto europeo como las escenas portuarias y los fondos de color, introduciendo gran variedad de colores vistos por primera vez en la porcelana. Finalmente, con Johann Joachim Kändler se vivirá un periodo de tipo escultórico. Augusto el Fuerte encargó al escultor Kirchner una serie de animales de tamaño natural. A partir de ese momento en la porcelana de Meissen predominará más la escultura que la pintura, incluso las vajillas serán con relieves.

Es en este momento donde también veremos las conocidas escenas galantes o las figuras de Commedia dell'Arte que se repetirán en la posteridad.

¿Qué periodos son los más apreciados? Los de la primera época, aquellos que comprenden desde 1709 a 1740, conocidos como el Periodo Böttger, el Periodo Heroldt y el Periodo Kändler.

¿Qué tipologías son las más famosas? Entre las más emblemáticas se encuentran las figurativas como las de la Commedia dell'Arte, basadas en los grabados de Callot. Pero también hicieron diseños propios como los jarrones calados o las cafeteras tipo Meissen. Tienen forma periforme, con asa en "S" y un vertedero de pico grande. Esta última, probablemente, sea una de mis piezas preferidas.

¿Cuáles son las piezas más especiales que han pasado por sus manos? El pasado 22 de julio vendimos por más de 89.000 euros un maravilloso tankard realizado entre 1725-1730. La pieza, muy característica de este periodo, estaba rematada por una guarnición en plata dorada de exquisita finura. La escena principal de motivo chinoiserie iba en el interior de una cartela laboriosamente trabajada. Tanto las decoraciones pictóricas de gran colorido como la aplicación del oro fino en pincel, fueron realizados minuciosamente y conservan cada detalle a la perfección. Poseía las marcas características del periodo, combinando las espadas cruzadas y el monograma AR [Augustus Rex]

¿Puede ser una buena inversión? Desde luego. En subasta, con los años, se ha visto que las piezas más importantes se han rematado en precios muy elevados. Afortunadamente, cualquiera puede adquirir una pieza de Meissen, ya que se ofrecen desde 150 euros en adelante, pero también han llegado a alcanzar precios tan desorbitados como una cajita realizada para el rey Augusto III, que vendimos en 2011 por 940.000 euros [en imagen].



Meissen está de actualidad también por una exposición en el Castillo de Chantilly (abierta hasta el 3 de enero) centrada en la rivalidad entre Augusto el Fuerte y Luis Enrique de Borbón, primer ministro de Luis XV, cuya obsesión por la porcelana les llevó a abrir sus propias manufacturas (Meissen y Chantilly) con las que competir con las costosas producciones asiáticas. Presentada en los *Grands Appartements* del palacio, que datan del siglo XVIII, el diseñador Peter Marino ha ideado un espectacular montaje para que las piezas luzcan en todo su esplendor.