

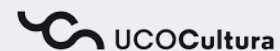
CAMBIAR LAS **COSAS** DE **SITIO**

La exposición CAMBIAR LAS COSAS DE SITIO  
presenta trabajos gráficos de José M<sup>a</sup> García Parody  
en Galerías Salazar (Facultad de Filosofía y Letras,  
plaza del Cardenal Salazar, 3. Córdoba.)  
de diciembre de 2024 a abril de 2025.

La muestra está producida por el Aula de Proyección  
Social y Cultural de la Universidad de Córdoba  
Galerías Salazar y ha sido comisariada por el  
coordinador del Aula, José Álvarez.



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Desde hace varios años, José María García Parody y yo habíamos conversado sobre la posibilidad de llevar a cabo juntos un proyecto expositivo centrado en obra sobre papel y con un montaje sencillo en el que las piezas se mostrasen al público de la forma más cercana posible, sin enmarcados ni cualquier otro elemento en sala que no fuesen los trabajos realizados prácticamente tal como se concretan en el estudio. Después de ponderar algunos de los varios proyectos que García Parody siempre tiene finalizados y listos para ser producidos —cualquiera de ellos tan interesante como el que nos ocupa— nos decidimos por trabajar en torno a un proyecto llevado a cabo en los Estados Unidos tras la debacle financiera de 1929 llamado Federal Art Project (FAP), iniciativa impulsada por la administración de Franklin Delano Roosevelt consistente en emplear a artistas, diseñadores, publicistas y otros sectores creativos en trabajos financiados por el Gobierno Federal para organismos públicos, que podían ir desde la realización de murales en edificios estatales y federales, escuelas, bibliotecas, oficinas postales y aeropuertos de todos los EEUU a cartelería anunciadora de los diferentes programas llevados a cabo por la administración federal en sus múltiples secciones y organismos. El FAP se insertaba dentro de la Works Progress Administration (WPA), entidad

gubernamental creada en 1935 con la misión de generar puestos de trabajo en obras públicas por todo el país y de este modo garantizar recursos económicos a millones de ciudadanos que habían perdido sus trabajos a causa del colapso económico. De la importancia del FAP y su implicación con los creadores del momento puede dar cuenta una pequeña relación de nombres que incluye a Willem de Kooning, Mark Rothko, Philip Guston, Arshile Gorky, Lee Krasner y Jackson Pollock, entre otros muchos que trabajaron en el FAP. Todo este trasfondo histórico, sus datos más relevantes y las anécdotas más reveladoras, tan del gusto de García Parody por las pequeñas cosas, se encuentra desarrollado en el catálogo en un más que notable estudio a cargo del autor.

*Cambiar las cosas de sitio* basa su concepto en una serie de trabajos encargados por diferentes administraciones a través del FAP, seleccionados por García-Parody de entre los archivos de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Cada sección de la exposición, *Pequeña Flor*, *Teatro*, *La vivienda*, *Parques Nacionales*, *Velonis*, *Pensilvania* y *La idea era hacer amigos* son series de obras cuyo punto de partida son las creaciones del FAP. Así, la serie *Pequeña Flor* son transformaciones realizadas a un cartel diseñado para los Aeropuertos municipales de la Ciudad de Nueva

York; *Teatro*, de un cartel del Proyecto Federal de Teatro en San Francisco anunciando la obra de Charles Dickens *El grillo en el hogar*; *La vivienda*, de un original realizado para la Autoridad de la Vivienda de Nueva York, y así sucesivamente, hasta finalizar con el calendario de buena voluntad que los responsables del FAP hicieron llegar a los congresistas con *la idea de hacer amigos*. En cada una de estas series, el artista ha deconstruido los originales y con sus elementos disociados ha creado digitalmente nuevas composiciones, resultado de la suma de las partes seleccionadas de las obras originales, de ahí el nombre *cambiar las cosas de sitio*, pues el cartel se ha deconstruido y vuelto a construir cambiando sus elementos de lugar en la composición, y perdiendo en su resultante abstracción el carácter narrativo con el que fueron creados. El resultado es una exposición que une la sencillez en su propuesta expográfica a la complejidad técnica y conceptual que tan brillantemente ha desarrollado García Parody, y que Aula Galerías Salazar se complace en presentar.

José Álvarez

Coordinador del Aula de Proyección Social y Cultural  
Galerías Salazar y curador de la exposición.



Kenneth Whitley, 1939. Érase una vez. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA.

En la década de los veinte los Estados Unidos estaban, como diría un jugador, en racha. En esos años no solo se cantó al ritmo del jazz y se bailaba al compás de ritmos frenéticos y sincopados, sino que como dijo la prensa económica, «rugieron con la confianza y el optimismo de una época próspera que parecía iba a continuar para siempre». Todo el mundo vivía con: *un poco de baile, algunas cabriolas... no había nada mejor.* [LR01]



1925. Concurso callejero de charleston frente al Ayuntamiento de San Luis, (Missouri).

El mercado financiero estaba encantado y en permanente ascenso. Los industriales y banqueros eran los héroes del momento. Y los millonarios *vivían gastando el dinero sin cuidado, siempre de marcha con amigos y acompañados de licor ilegal, champán y vino de contrabando.* [LR02]

Mediada la década, atraídos por el enriquecimiento fácil, tres millones de estadounidenses eran dueños de acciones. Éstas aumentaban su valor rápidamente, así que cada vez eran más quienes invertían en bolsa acudiendo mayoritariamente a unos préstamos bancarios muy fáciles de conseguir.

Poco antes de que todo se viniera abajo, un gurú de Wall Street aseguraba que «los precios de las acciones habían alcanzado lo que parecía ser una meseta alta permanente». Sin embargo la realidad era otra, esos precios no representaban un valor real, sino un insostenible valor especulativo. Y todo ocurría además en un sistema financiero que, basado en las ideas liberales, estaba poco o nada regulado. No se contaba pues, con herramientas para combatir las manipulaciones y malas prácticas.

En octubre del 29 la burbuja estalla y la Bolsa de Nueva York cae vertiginosamente. Primero cayeron los inversores, después los bancos que les habían prestado el dinero. Y por último la industria, que sin financiación y con cada vez menos demanda, redujo drásticamente su producción con los consiguientes despidos masivos de trabajadores.

Estados Unidos entra en uno de sus peores momentos. En 1932 hay trece millones de parados. Cientos de miles de personas hacen cola en comedores benéficos. Por las aceras de las grandes ciudades gente sola que espera algo de pan pregunta: *Hermano, ¿puedes darme un centavo?* [LR03]

Otras muchas vagan por la América rural en busca de un trabajo que no encuentran. En el campo los precios agrarios se desplomaron y las llanuras centrales se ven barridas por oleadas de fuertes tormentas de polvo que lo sepultan todo.

Esas circunstancias hacen que haya unos tres millones de personas desplazadas que quieren ir *a donde no haya depresión, a una tierra hermosa que esté libre de preocupaciones.* [LR04]

Los textos en azul son citas recogidas de diferentes canciones. Al final de este documento se encuentra el listado de ellas y el enlace con la lista de reproducción creada con las mismas.



Dorothea Lange, 1936. Familia de un trabajador agrícola migrante. Nipomo, Condado de San Luis Obispo (California). Impresión en gelatina de plata producida por la Administración de Seguridad Agraria.

En Washington el presidente Hoover, que llegó al poder prometiendo dos coches para cada hogar americano, no supo reconocer la gravedad de la situación, ni aprovechar el poder del Gobierno federal para enfrentarse a la crisis.

Conservador, republicano y liberal convencido confiaba en que el mercado se regularía solo. Intentó, aunque sin éxito, estimular la economía bajando impuestos. «La prosperidad no se puede restaurar mediante asaltos al Tesoro público». Ese era un principio fundamental de su ideario político



En 1932, su rival, Franklin D. Roosevelt, gobernador del estado de Nueva York y candidato demócrata, gana las

elecciones presidenciales ofreciendo a la ciudadanía el New Deal, un nuevo acuerdo consistente en un conjunto de medidas socioeconómicas para luchar contra los efectos de la debacle de 1929. El estado intervendría para revertir y minimizar la inmensa crisis en la que se sumía la nación.

La canción de la campaña electoral empezaba diciendo: *Hasta luego tiempos tristes, que se vayan los tiempos malos.* [LR05] Por otro lado, en la letra en un blues se cantaba: *El Sr. Hoover se fue a pescar y dejó que el país se arruinara. Ahora que se ha ido, me alegro de que se haya ido.* [LR06]

«A lo único que debemos tener miedo es al miedo mismo». Con estas palabras, pronunciadas en su discurso inaugural, el nuevo presidente trataba de insuflar seguridad en la población, una condición indispensable para la recuperación. En el mismo parlamento dijo que: «Nuestra principal tarea es poner a las personas a trabajar», aclarando además que «la

magnitud de la recuperación depende de la medida en que apliquemos valores sociales más nobles que el mero beneficio económico». Para ello pide al Congreso «un amplio poder ejecutivo para librar una batalla contra la emergencia, equivalente al que se me concedería si estuviéramos siendo invadidos por un enemigo».

Las primeras acciones de la administración Roosevelt irían encaminadas a conseguir lo que se conocería como las tres erres: *Relief, Recovery & Reform* (ayuda, recuperación y reforma). En ese sentido, se rescata a la industria, se interviene en la agricultura, se reforma el mercado financiero, y se crean programas de asistencia urgente y de ayuda al trabajo.

Vaughn Shoemaker, 1935.  
Lexicon New Deal.  
Dibujo para el Chicago Daily News.



La administración Roosevelt, que era conocido por sus iniciales FDR, creó hasta sesenta y nueve agencias federales para implementar sus políticas que se denominaron con sus siglas, tres o cuatro letras. Como ejemplo a la derecha se ven los logotipos de seis de esas agencias: la Administración de Ajuste Agrícola, la Corporación Federal de Seguros de Depósitos, la Autoridad de Valle del Tennesse, el Cuerpo de Conservación Civil, la Administración Nacional de Recuperación y la Administración Federal de Ayuda de Emergencia: FDCI, AAA, TVA, CCC, NRA y FERA.

Tal cantidad de endemoniadas combinaciones de letras aturdió de seguro, a la ciudadanía. Así que enseguida surgieron chanzas e ironías que, en muchos casos, escondían una abierta oposición a la acción del gobierno. El ex gobernador de Nueva York, Al Smith, quejándose de la abultada burocracia que se estaba generando con tantas nuevas agencias, dijo del gobierno de FDR que «se había sumergido en un plato de sopa de letras».

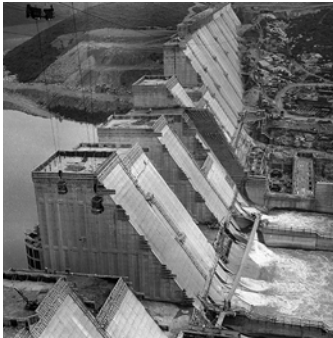


## La ADMINISTRACIÓN de PROGRESO de OBRAS (WPA)

Creada en 1935, la WPA sería la agencia gubernamental encargada de fomentar el empleo.

En sus ocho años de existencia creó 8,5 millones de puestos de trabajo para quienes lo habían perdido víctimas de la Gran Depresión. El salario medio era de 41 dólares mensuales. Esas rentas, antes inexistentes, estimularon el consumo de las familias receptoras provocando la consecuente activación de la economía.

La influencia de esta agencia se extendió de una manera realmente significativa por una gran cantidad de localidades, especialmente en las regiones montañosas y rurales del oeste de país.



1935. Presa Norris. Obras de la Autoridad del Valle de Tennessee.



Trabajadores de la WPA en Minnesota. Impresión en gelatina de plata.



Vera Bock, entre 1939 y 1941. Dos carteles en serigrafía del FAP/WPA de Nueva York. Uno anima al trabajo y la prosperidad, el otro combate los rumores.



Unas palabras de Harry Hopkins, director del WPA, aclaran mucho sobre el espíritu del New Deal: «La gente no come a largo plazo, come todos los días». Una afirmación tan rotunda como la que dijo Keynes, en ese mismo sentido: «A largo plazo todos estamos muertos». Y una cita más, ésta de John Steinbeck, dicha en el funeral de Hopkins: «El bienestar humano es la primera y última tarea del gobierno. No hay otra».

Pero el aspecto más extraordinario del programa no fue su escala —la WPA gastó más once mil millones de la época— sino el hecho de que empleara a artistas y trabajadores del mundo de la cultura.

Ahora el gobierno los consideraba tan importantes para la nación como aquellos otros trabajadores que se dedicaban a la agricultura, la industria o a las infraestructuras. Toda una extraordinaria novedad.

A partir de entonces, miles de actores, escritores, artesanos y artistas recibieron unas rentas por su trabajo. Algo que fue sin duda muy controvertido y rápidamente cuestionado.

Preguntado por eso Hopkins dijo al respecto: «¡Diablos! Estos artistas tienen que comer como lo hace el resto de la gente».



1936. Visita de Eleanor Roosevelt a unas obras en Des Moines, Iowa. Impresión en gelatina de plata.

Como apoyo de la Administración Federal a los artistas se crea el Proyecto Federal Número Uno, que se va a desarrollar en diferentes campos: El Proyecto Federal de Teatro, El Proyecto Federal de Escritores, el Proyecto Federal de Música, el de Estudios de Registros Históricos y el que más nos interesa aquí, el Proyecto Federal de Arte (FAP/ WPA).

La hostilidad hacia la WPA comenzó desde su inicio, políticos conservadores y sectores del mundo económico estaban radicalmente en contra del intervencionismo del gobierno.

Consideraban a los proyectos de obras antieconómicos por ineficaces pues intencionalmente, sus costes se elevaban para poder así contratar a más personas. En cuanto a los programas artísticos los veían simplemente inútiles y derrochadores.



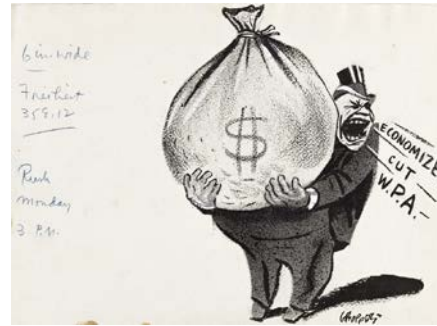
1941. Sobrecubierta de Michigan. American Guide Series. Proyecto Federal de Escritores.

Harry Herzog, 1937. The Living Newspaper presenta: Orden judicial concedida. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York. Patrocinado por el Proyecto Federal de Teatro.



Edward T. Grigware, entre 1941 y 1943. Guarda silencio: el mundo tiene oídos. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Washington. Patrocinado por el Trece Distrito Naval de la Armada.

Entre 1936 y 1941. El segundo foro de compositores. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York. Patrocinado por el Proyecto Federal de Música.



William Gropper. ¡Economizad! Recortad WPA, Tinta y lápiz sobre papel.

Un despilfarro que además temían pudiera convertirse en un nido de subversión, alimentado con fondos públicos. En ese sentido se denunció que intelectuales comunistas desempeñaban papeles importantes en el Proyecto de Teatro de la ciudad de Nueva York.

A finales de 1938 Roosevelt en conversación privada, advirtió a su secretario del Tesoro, que la guerra se avecinaba en Europa y que eso podía ser beneficioso para los Estados Unidos en general y para los demócratas en particular.

En los presupuestos de 1939 se incrementaron considerablemente las partidas en gasto militar y a descender drásticamente la de los programas de la WPA. La nación empezaba a vivir la transición hacia una economía de guerra.



En 1940 el presidente es reelegido para un tercer mandato y para 1943 quedan disueltas las últimas agencias del New Deal.

Desde 1939, la directora del FAP de la región de Nueva

York Audrey McMahan, se opuso denodadamente a esa política de liquidación, logrando que el cierre se retrasara hasta 1942. A partir de ahí el programa que dirigía se convierte en la Sección Gráfica de la División de Servicios de Guerra.



Económicamente el New Deal no llegó a resolver por completo la crisis derivada de la Gran Depresión. Fue necesario el esfuerzo bélico de la II Guerra Mundial para superarla. De cualquier forma sus medidas, sin duda, paliaron los efectos de esa crisis mejorando de forma radical la vida de los americanos en unos años muy difíciles.

Pese a la resistencia de los sectores conservadores, las políticas de Roosevelt tuvieron un éxito innegable en el plano social. Supusieron una legislación en pro de los derechos de los trabajadores, un avance en el reconocimiento de las minorías y el establecimiento de un sistema de protección social.

*Cuando el cheque de la pensión llega a nuestra puerta ya no tenemos que temer. [LR 07]*

Otro éxito notable fue la democratización de la cultura y su difusión entre las clases populares lo que, en cierta medida, reconcilió al arte y los artistas con la sociedad.

Por otro lado el New Deal contribuyó de manera notable a forjar una nueva identidad nacional en la que se cimentará la gran potencia mundial en que se convertirán los Estados Unidos tras la victoria de 1945.



Ben Shahn, 1940. Significado de la Seguridad Social. Fragmento de pintura mural al óleo en el edificio Wilbur J. Cohen, Washington D.C.

## El PROYECTO FEDERAL de ARTE (FAP/ WPA)

El FAP/ WPA fue creado en 1935 bajo la dirección de Holger Cahill, un especialista en arte popular y culturas nativas, que dirigía interinamente el MoMA.

El Proyecto de Arte se planteó como objetivos: la promoción y producción de arte creativo, la educación artística, el servicio comunitario y la investigación.

Antes de la existencia del FAP, el patrocinio de las artes visuales lo realizaba el Proyecto de Obras Públicas de Arte (PWAP), que era financiado por el Departamento del Tesoro de los Estados Unidos.

David Slivka, 1937. El servicio postal.  
Bajorrelieve para la Oficina de Correos de Berkeley, California.



Ahí se encargaban obras, que representando la «escena estadounidense», fueran «un arte adecuado y de la mejor calidad para el embellecimiento de edificios públicos». Se trabajó en relieves, esculturas y fundamentalmente en pinturas. Con éstas últimas se realizaron murales, siguiendo la exitosa experiencia mexicana, aunque en este caso obviando su contenido social y crítico. Aquí los trabajos exaltaban los valores del Estado nación americano: el trabajo, la comunidad y el optimismo.

Esas pinturas murales se repartieron por edificios públicos especialmente en oficinas de correos de ciudades y pueblos de todo el país.

Frances Foy, 1938. Advenimiento del Pionero.  
Óleo sobre lienzo para un mural en la oficina de Correos de Chicado, Illinois.



William Gropper. Construcción de la presa. Estudio al óleo para un mural. Departamento del Interior. Washington D.C.

La creación del FAP/ WPA supuso un cambio de criterio. Pues éste, en principio, no trataba de conseguir obras de arte de calidad sino más bien proporcionar alivio económico a artistas y artesanos desempleados y conseguir además que el arte formara parte de la vida cotidiana de la ciudadanía con actividades comunitarias.

En palabras de Cahill: «La organización del FAP se ha basado en el principio de que no es el genio solitario sino un movimiento general y sólido el que mantiene el arte como parte funcional y vital de cualquier esquema cultural. El arte no es una cuestión de obras maestras raras y ocasionales».

El Proyecto Federal de Arte se desarrolló de una forma integral, actuando en distintos frentes. Dentro de las bellas artes se encontraban las divisiones de murales, de escultura, de pintura de caballete y de obra gráfica. En el capítulo de las artes aplicadas se incluían las de carteles, de artesanía y de fotografía. Además se trabajaba en el Índice de Diseño Americano y en los Centros comunitarios de creación, difusión e investigación artística.

Con una inversión total de 35 millones de dólares el FAP sostuvo mientras existió a unos 10.000 artistas que recibían una media de 24 dólares semanales. Por apartados se dedicó casi la mitad del esfuerzo a la creación en las bellas artes, un tercio a las artes aplicadas y el resto a los Centros comunitarios. Bajo su patrocinio se crearon cientos de miles de piezas artísticas en distintos campos, que dieron como resultado un impresionante registro visual de uno de los periodos más turbulentos de la historia de los Estados Unidos.

El FAP permitió por primera vez que muchos artistas trabajaran exclusivamente en la creación sin depender de otros trabajos para salir adelante.

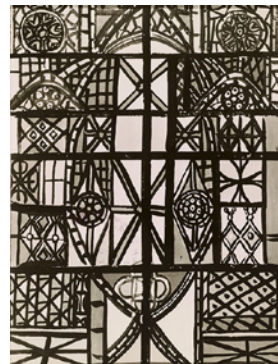
Willem de Kooning lo expresó así: «El Proyecto Federal de Artes fue terriblemente importante. Nos dio suficiente para vivir y pudimos pintar lo que quisimos. Tuve que renunciar tras un año, puesto que no tenía la nacionalidad americana.

En ese corto tiempo cambió mi actitud hacia cómo ser artista. En lugar de hacer trabajos ocasionales y pintar de forma paralela, pinté e hice algunos trabajos ocasionales paralelamente».

Aunque el FAP promovía, al igual que el financiado por el Departamento del Tesoro, un arte figurativo identitario y bastante alejado de las vanguardias, en él hubo más libertad y eso derivó en una variada gama de experiencias y estilos. En algún caso se propuso un arte más experimental que fue germen del expresionismo abstracto.

Entre la numerosa nómina de artistas empleados por el proyecto pasarían, además del propio de Kooning otros, jóvenes entonces, como Philip Guston, William Bazotes, Mark Rothko, Lee Krasner, Arshile Gorky, Jackson Pollock, o Stuart Davis.

Joseph Rugolo, 1940. **Abstracción.** Detalle del mural al óleo en el Goldwater Memorial Hospital, NYC.



Arshile Gorky, 1939. **Boceto para vidriera en la capilla de la cárcel de Rikers Island, NYC.** Tinta sobre papel.



Rosalind Bengelsdorf Browne, 1937-1938. **Collage abstracto.** Tinta y guach sobre papeles.



1939. **Mural de Stuart Davis para el estudio B de la emisora municipal WNYC.** Ubicación original. Impresión en gelatina de plata.

Por lo demás, tanto en los murales como en la pintura de caballete abundaban las exaltaciones épicas al mundo del trabajo y el progreso, una visión romántica de los pioneros y mucho regionalismo americano con añoranzas de lo rural. También se dieron, en menor escala, ejemplos de un comprometido realismo social.

En los años del FAP/ WPA se produjeron más de 200.000 obras de un arte ecléctico y en gran porcentaje desconocido, pues muchas de esas piezas se perdieron o destruyeron tras la disolución del programa.

El proyecto logró no sólo mantener una renta a los artistas trabajando en lo suyo, sino que además, dignificó su situación social y también hizo que aumentara la autoestima de los creadores, ahora el fruto de su trabajo no iba al mercado del arte sino directamente a la comunidad.

Por otro lado, el planteamiento integral del proyecto hizo que a las clásicas disciplinas de la pintura y la escultura se añadieran, en una estrategia innovadora, otras como la fotografía, el diseño, la obra gráfica o la artesanía.

En éste último campo destaca el emocionante e integrador proyecto de artesanía para mujeres desempleadas y no cualificadas desarrollado en Milwaukee, Wisconsin.

Proyecto de artesanía de Milwaukee, entre 1937 y 1938. Xilografía sobre tela. FAP/ WPA de Wisconsin.



Grant Wood, 1939. Carretera nueva. Óleo sobre lienzo.



Clare Leighton, 1932. Cola del pan. Xilografía.



Carroll Orville, Bonete. Acuarela y lápiz sobre cartón. Índice de Diseño Americano.



Otro trabajo sobresaliente fue el realizado por el Índice de Diseño Americano que se dedicó a identificar y preservar la imagen de la nación investigando en el diverso patrimonio material del país, desde el periodo colonial a finales del XIX. El registro supera las 18.000 acuarelas de objetos cotidianos de diseño estadounidense. La culminación del proyecto era difundir ampliamente las acuarelas editando carpetas temáticas con las mismas.



Daniel Celentano, 1934. Festival. Óleo sobre lienzo.



Helen Lundeberg, 1934. Pioneros del oeste. Óleo sobre lienzo.



Índice de Diseño Americano de Nuevo Mexico, entre 1935 y 1942. Luneta del Espíritu Santo. Lámina 10 de la carpeta Diseños coloniales españoles de Nuevo México.

También se prestó atención al arte de las culturas nativas americanas con exposiciones que lo estudiaron y difundieron. El FAP/ WPA estimuló pues, una arte americano autóctono que funcionara como seña de identidad compartida de la ciudadanía.

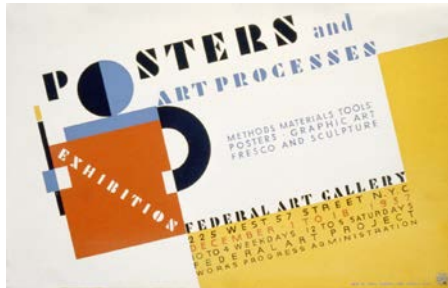
## CARTELES del FAP /WPA

Uno de los campos más interesantes del FAP/ WPA y que desde su inicio entronca con las vanguardias europeas, es el trabajo en las divisiones de carteles.

La primera en crearse y sin duda la más productiva e influyente fue la de Nueva York, que nace continuando el proyecto de carteles con que el alcalde La Guardia producía desde 1934, afiches para promocionar sus políticas municipales. Constituido el FAP/ WPA en 1935, el Gobierno federal absorbe ese departamento, pasando a ser la primera división de carteles del Proyecto Federal de Artes. Pronto la idea se expandirá por todo el país y en 1938 había hasta 18 de esas divisiones repartidas por el territorio.

La de Nueva York tuvo como director artístico a Richard Floethe, un reconocido ilustrador de origen alemán, formado en la escuela de la Bauhaus, que creía fielmente en el enfoque utilitario del arte. En su opinión «el creador debería sentirse igualmente cómodo en el diseño, en la escenografía, la

tipografía o la pintura. Realmente no importaba la disciplina, lo relevante era el pensamiento visual que reflejara la obra».



Richard Floethe, 1939.  
Carteles y procesos artísticos.  
Cartel en serigrafía del FAP/WPA de Nueva York.

En coherencia con el FAP/ WPA, Floethe planteó como objetivo para la división de carteles, el preservar la habilidad de los artistas desempleados, para devolverlos, una vez acabada la crisis al sector privado con mayores conocimientos profesionales y mayor confianza en sí mismos.

En ese sentido llegó a comentar que: «El gobierno, sin saberlo, lanzó un movimiento para mejorar el cartel comercial y elevarlo a una verdadera forma de arte».

Y efectivamente, tras el desarrollo de esta experiencia —de 1935 a 1942— se llegaría a la creación de un estilo original y reconocible de carteles estadounidenses.

Los artistas trabajaron en ese campo con una libertad sin precedentes experimentando con la tipografía, los colores, los estilos visuales y la técnica, aplicando para eso conceptos derivados del constructivismo, del cartelismo decó europeo y de la Bauhaus.



1939. Senderismo.  
Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Illinois.



Charles Verschuuren, 1939.  
¿A quién ha expuesto a la sífilis? Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.



1939. Club de lectura de vacaciones.  
Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Iowa.



1939. Arte en la escuela pública de Sioux City.  
Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Iowa.

Carken, 1936. Seguridad para ti, para todos.  
Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Illinois.



A diferencia de los murales, los carteles eran más fácilmente accesibles, estaban a la vista de la gente común, podían educar al público y ayudar al gobierno a comunicar sus mensajes de reforma social y concienciación a todo lo largo del país.

Las distintas divisiones de carteles funcionaron como un recurso para las oficinas públicas que necesitaran difundir y promocionar sus programas entre la población. Ralph Graham de la división de Chicago decía: «El cartel es un órgano de comunicación poderoso que ofrece el mismo servicio que un periódico, la radio o las películas».

Russell W. Kraus, 1943. **Guárdalo para ti, amigo.** Cartel en serigrafía del MO WPA Art Project de Missouri.



Los afiches trataron temas múltiples: programas de salud y seguridad; programas culturales, exposiciones de arte y representaciones teatrales o musicales; viajes y turismo; conservación de la naturaleza; actividades comunitarias; y en su fase final propaganda de guerra.

Los carteles se usaron pues para movilizar a la ciudadanía en un momento de crisis económica y social tratando de conectar al individuo con la nación procurando su bienestar.

En los ocho años en que trabajó el FAP/ WPA. Se editaron unos dos millones de carteles de 35.000 diseños distintos. De ellos más de once mil se producirían en el FAP/ WPA de Nueva York.



1937. John, no es realmente aburrido. Tal vez solo necesite que le examinen la vista. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.



1938. Coma fruta. Esté sano. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.

Impresos sobre papeles o cartulinas no siempre de la mejor calidad, los carteles eran frágiles y nunca se pensó en preservarlos. Una vez impresos se colocaban en los lugares de exhibición para después, tras un tiempo para ser vistos se desechaban y se mostraban otros.



1937. Campeonato de carreras de yates y barcos a motor. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.

De manera que, de la inmensa producción que se hizo, hoy solamente se sabe de la existencia de unos dos mil carteles distintos. 900 de ellos se custodian en la División de Impresiones y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de Washington. Copias de ese material se encuentran digitalizadas en:

[www.loc.gov/collections/works-progress-administration-posters/](http://www.loc.gov/collections/works-progress-administration-posters/)



Estelle Levine, 1936. Concurso amateur de piano para niños. Cartel en serigrafía del FAP/WPA de Nueva York.



1938. Exposición de pintoras de la WPA en Boston. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Massachusetts.

En 2016, buscando imágenes en Internet, me topé con la impresionante colección de los carteles del FAP/ WPA de la página de la biblioteca americana.

Yo ya había trabajado manipulando imágenes digitales. De esa manera construí las series *My Black Pages*, basada en unas infografías realizadas por Web Du Bois en 1900 y *Tissu* donde trabajé con las imágenes de un libro francés de diseños textiles realizado en 1863. Los posters de la Biblioteca del Congreso, que estaban libres de restricciones de reproducción, era un buen filón para trabajar con ellos. Enseguida me puse manos a la obra.

En eso andaba en 2018, cuando en verano y estando atendiendo una exposición que por entonces realizaba, aparece por la sala José Álvarez con alumnado de la Facultad. Los acompañé guiándolos en la visita, comentando las piezas y respondiendo a cuestiones que iban surgiendo.

Contestando a alguna pregunta sobre en qué estaba trabajando en aquellos días les hablé de los afiches americanos, del Proyecto Federal de Arte y de las políticas culturales del New Deal.

Ahí quedó la cosa. La vida continuó, y yo por mi lado, seguí a lo mío: trabajando.

Y es que aunque, por momentos, me guste eso del *yo no quiero trabajar*, [LR 08] que canta China Forbes con Pink Martini, al final siempre está uno en el tajo y tal como va la cosa parece que *seguiré trabajando mientras mis dos manos estén en condiciones de usarse*. [LR09] *Trabajando, trabajando duramente, trabajando sí*. [LR10]

Ese afán fue dando sus frutos. Las piezas al principio surgieron aisladas y más tarde formando series se iban repartiendo en carpetas que engordaban el disco duro del ordenador en el que realizo el trabajo.

Pasado un cierto tiempo comenté a José Álvarez mi interés en mostrar esos trabajos basado en los afiches americanos, él receptivo, se prestó a comisariar en las Galerías Salazar una exposición. Así se cerraba, de alguna manera, un círculo que se abrió en aquel encuentro de 2018.

Hablamos mucho del asunto y pensamos que lo mejor sería trabajar piezas específicas para la exposición y que aunándolas en grupos, hilvanaran un discurso que aludiera al contexto en el que fue creado el material que estaba utilizando. A esa tarea me dediqué durante todo el 2023.

La producción de las obras, que corrió a cargo del Aula Galerías Salazar, se realizó en 2024 en los talleres de Fotogallery Artwork Córdoba. El resultado: 33 papeles con distintos tamaños impresos con tintas.

En todas las piezas mi tarea consistió en recortar, manipular y pegar, con herramientas de edición de imágenes, algunas copias digitales de los carteles del FAP/ WPA que se conservan en la Biblioteca del Congreso de Washington.

Como tantas muchas veces hice, me dediqué a **cambiar las cosas de sitio**.

José M<sup>a</sup> García Parody. 2024

LA EXPOSICIÓN

## PEQUEÑA FLOR

En Nueva York la década de los treinta se inicia con el art decó triunfando a más de 400 metros sobre el suelo de Manhattan y acaba con el primer éxito de un joven Frank Sinatra.

En 1933 aparece para resolver problemas Superman y al año siguiente, otro héroe popular, Fiorello La Guardia, es nombrado alcalde de la ciudad prometiendo «una administración municipal clara, honesta y eficiente».



Ben Shahn, 1946. El Alcalde La Guardia. Guach y lapiz sobre papel.

La Guardia nació en el Greenwich Village. Con 16 años emigra con su familia a Italia. En Europa encontrará trabajo en el consulado de Budapest.

De vuelta a América y mientras estudia Derecho se emplea como intérprete de los inmigrantes en la isla de Ellis. El joven Fiorello hablaba seis idiomas.

Después entra en política llegando a ser congresista, el primer italoamericano en conseguirlo. En la década de los veinte se distinguió por su apoyo al movimiento sufragista, a las reivindicaciones sindicales y su lucha por las leyes sobre el trabajo infantil.

Como alcalde fue un administrador capaz e infatigable, que revitalizó la ciudad con un extenso programa de reformas y optimización de los servicios municipales. Así cambió definitivamente el rumbo de *la ciudad que nunca duerme*. [LR I I]

Por otro lado luchó firmemente contra el crimen organizado. Cuando Lucky Luciano cayó detenido, sin acabar de entenderlo dijo del alcalde: «le ofrecimos hacerse rico y él ni siquiera quiso escucharnos».



1934. La Guardia, en su lucha contra el juego ilegal, destruye máquinas tragaperras. Impresión en gelatina de plata.

Medio italiano, medio judío, se propuso no permitir que los nazis llegaran a su ciudad mientras fuera alcalde. Nacionalistas blancos americanos llamaban despectivamente a la ciudad de La Guardia *Jew York*. Su oposición a la ideología nazi fue frontal y muy anterior que la de la mayoría de los norteamericanos.

Aunque militaba en el partido republicano era un hombre de convicciones más que de partido, de manera que siguió las políticas del New Deal, siendo uno de sus principales impulsores. Siempre defendió masivos programas de obras públicas que a la par que creaban empleo se dirigían al bienestar de sus vecinos.



Leo Seltzer, 1935. Arshile Gorky y Fiorello La Guardia en la inauguración de la Galería del FAP/ WPA de Nueva York. Impresión en gelatina de plata.



Coincidió con Roosevelt en su interés por la comunicación. Ambos lo hicieron directamente con sendos programas de radio que siguieron altísimas audiencias. En esa línea La Guardia también inició, como ya se comentó, lo que llamó el proyecto de carteles del alcalde para promocionar sus políticas.

Aunque llegó a ser el *Mayor* de su ciudad, Fiorello —pequeña flor en italiano— medía solamente 157 centímetros. Cariñosamente sus conciudadanos le conocían como Little Flower. *Del jardín de mi corazón, una pequeña flor.* [LR12]

Hay quien explica el valor y tesón en defender las causas de los sectores más débiles de la población, en las burlas y acosos que sufrió de pequeño por su escasa talla.

Al estallar la Gran Guerra, abandonó su puesto en el Congreso y se alistó voluntario al naciente servicio aéreo del ejército. En el frente italiano adiestró a nuevos pilotos que *aprendían a volar alrededor de las nubes.* [LR13] Allí participó eventualmente en misiones contra el enemigo.



Sidney M. Friend, 1939. Eugene Chodorow y August Henkel trabajan un mural para el aeropuerto Floyd Bennett. NYC. Impresión en gelatina de plata.

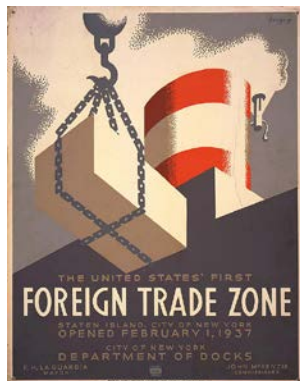
De aquella experiencia quedó picado, como decían sus alumnos, por el bicho volador. Ya en la alcaldía demostró su interés por la aviación con la construcción del aeropuerto Floyd Bennett.

En 1937 el FAP/ WPA neoyorquino editó un póster para promocionar ese aeropuerto y también las bases para hidroaviones del East River. En él vemos unos aviones, con sus hélices completamente adelante, que siguen, en un viaje decó, la estela de Cassandre.

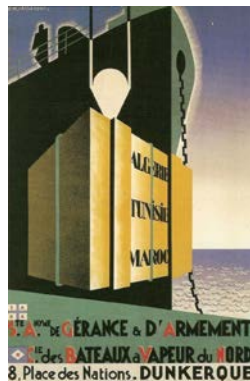
Él dejó dicho: «Un cartel está dirigido al apresurado viandante, hostigado por un alud de imágenes de todas clases, ha de provocar sorpresa, violentar la sensibilidad y señalar la memoria con una huella indeleble».

Tomando como base ese afiche, trabajé en una serie que titulé *Pequeña flor*, de ella escogí dos piezas para la exposición.

Harry Herzog, 1938. La primera zona de comercio exterior de EE. UU., Staten Island NY. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.



A. M. Cassandre, 1927. S.A.G.A. Algeria Túnez Marruecos. Compañía de Vapores del Norte. Cartel impreso en litografía por Hachard & Cie., Paris.

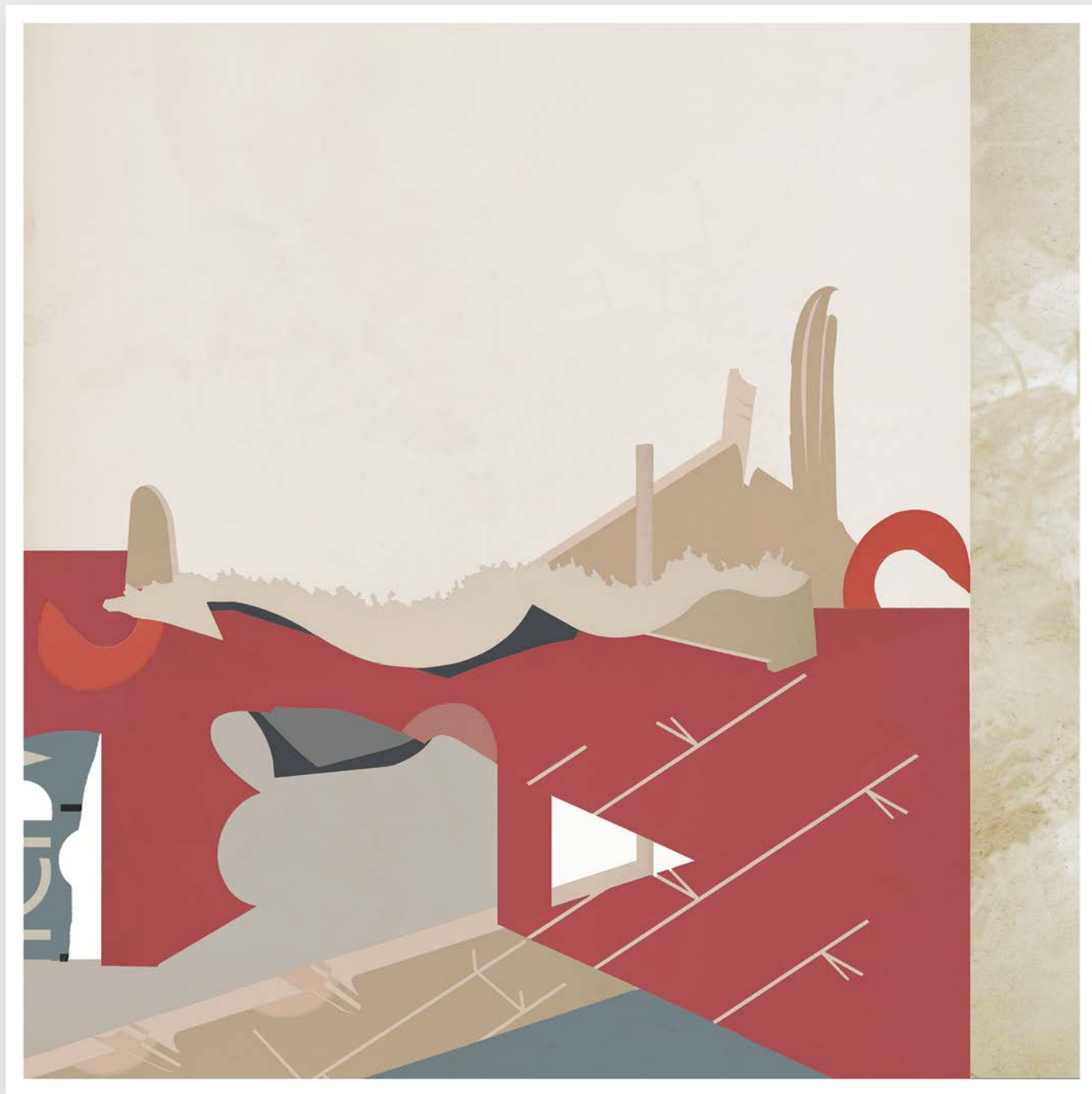


1936. Aeropuertos municipales de Nueva York. No. 1 Floyd Bennett Field - No. 2 North Beach. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.





Pequeña flor # 02, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha 59×59 cm. En un formato de 61×61 cm.



Pequeña flor # 03, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha 59×59 cm. En un formato de 61×61 cm.

# LA VIVIENDA

«Abajo los anticuados y podridos agujeros de ratas. Abajo las chozas, abajo las enfermedades, abajo las trampas de fuego, dejad entrar el sol, dejad entrar el cielo, un nuevo día está amaneciendo, una nueva vida, una nueva América». Así hablaba el alcalde La Guardia en uno de sus programas de radio en la WNYC.

La Autoridad de la Vivienda de NYC, dependiente el consistorio de la ciudad, concluye en 1935 las primeras unidades de viviendas públicas construidas en los Estados Unidos, las conocidas como *First Houses*, ubicadas en el East Village y que suponían 122 apartamentos repartidos en ocho edificios.

En un principio el proyecto pretendía solamente rehabilitar algunas viejas, insalubres y hacinadas casas victorianas y demoler otras para ganar aire y luz.

Comenzado el trabajo, enseguida y dado el estado ruinoso de las viviendas se optó por construir de nueva planta. De las antiguas se aprovecharon algunos cimientos y ladrillos que se reciclaron.

Se trataba de conseguir unas viviendas con unas rentas de alquiler asequibles y unos estándares de confort y salubridad dignos, cuidando no solo el diseño de las viviendas sino también los espacios comunes donde intervinieron artistas del FAP/ WPA.

Las *First Houses* supusieron además, una importante victoria legal que permitió que el Estado pudiera expropiar bienes inmuebles. Se abrió la posibilidad, a que, desde lo público, se interviniera para planificar mejores viviendas. Así a esas primeras casas siguió en el 1936 un segundo experimento de vivienda pública las *Harlem River Houses*. Esta vez con 574 apartamentos.

Esa política continuó con otros tantos proyectos como los de *Williamsburg Houses* en Brooklyn o el de *Vladeck Houses* en Manhattan, que trataban de resolver o al menos paliar el problema de vivienda en Nueva York.

1936. *The Harlem River Houses*.  
Perspectiva del proyecto.



Heinz Warneke, 1938. *Osos jugando*.  
Escultura para las Harlem River Houses NYC.



Solomon Horn, 1938. *The Harlem River Houses*.  
Fotografía para la WPA.

1935, *The First Houses*.  
East Village. Manhattan, NYC.



1940. *The Vladeck Houses*.  
Lower East Side. de Manhattan, NYC.



Ilya Bolotowsky, 1936. Estudio para un mural para  
las viviendas de Williamsburg, NYC. Guach, lápiz y tinta sobre papel.

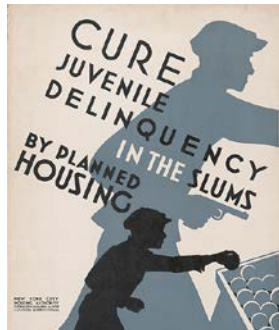


1941. *The Williamsburg Houses*. Brooklyn, NYC.



La Autoridad de la Vivienda de la ciudad realizó una campaña promocionando la planificación de viviendas públicas. La división de carteles neoyorkina se encargaría del diseño e impresión de al menos diez ellos. Abajo se reproducen cuatro que vienen a decir que con las nuevas viviendas se combatía la

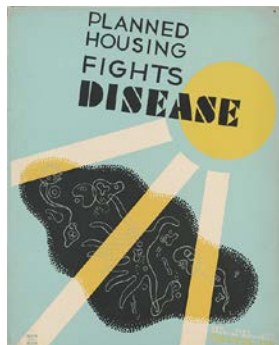
delincuencia, se luchaba contra las enfermedades, aportaba dignidad a las personas o se evitaban incendios.



1936. Curar la delincuencia juvenil en los barrios marginales mediante viviendas planificadas. Cartel en serigrafía por el FAP/ WPA de Nueva York.



John Wagner, entre 1936 y 1938. Vivir dignamente a través de viviendas planificadas. Cartel en serigrafía por el FAP/ WPA de Nueva York.



1936. La vivienda planificada lucha contra las enfermedades. Cartel en serigrafía por el FAP/ WPA de Nueva York.



Entre 1936 y 1938. Reducción del riesgo de incendio con la planificación de las viviendas. Cartel en serigrafía por el FAP/ WPA de Nueva York.

Para la exposición preparé una serie de cuatro piezas a partir de la imagen del cartel que se reproduce abajo a la derecha. En él se lee: «Eliminar la delincuencia en los barrios marginales a través de la vivienda».

El texto escrito en un rotundo bloque nos lleva a las transformaciones tipográficas del constructivismo, donde los textos se habían convertido en un elemento de diseño fundamental, de fuerte impacto emotivo, que podía ser tan expresivo como el tono de voz.



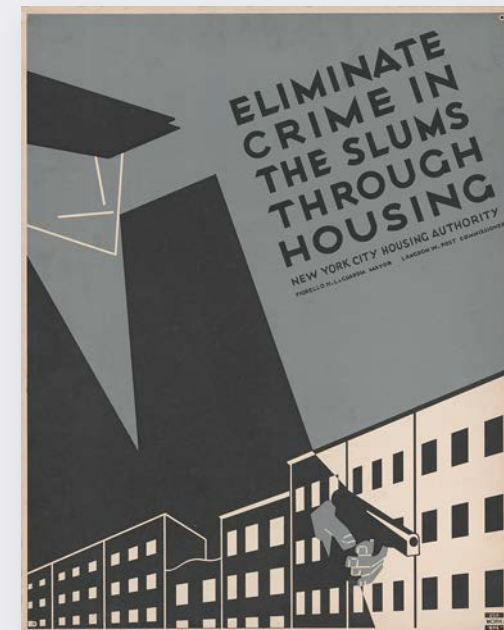
Aleksandr Ródchenko, 1924. Libros ¡Por favor! Cartel litográfico sobre papel.

Junto a la tipografía, vemos las imágenes de unas casas y un hombre con pistola que parece malo, no bueno como el de la canción.

*Nos matará el camión que nos llena la nevera, camino de Benidorm un día de primavera. Nos matará el café, nos matará la droga. Nos matará tal vez un hombre bueno con pistola. [LR14]*

Manipulando la imagen de ese póster trabajé la serie titulada *Un hombre con pistola*. Una cosa, por otro lado, totalmente americana.

1936. Eliminar la delincuencia en los barrios marginales mediante la vivienda. Cartel en serigrafía por el FAP/ WPA de Nueva York.





Un hombre con pistola # 101, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 57×44,5 cm. en un formato de 61×49 cm.

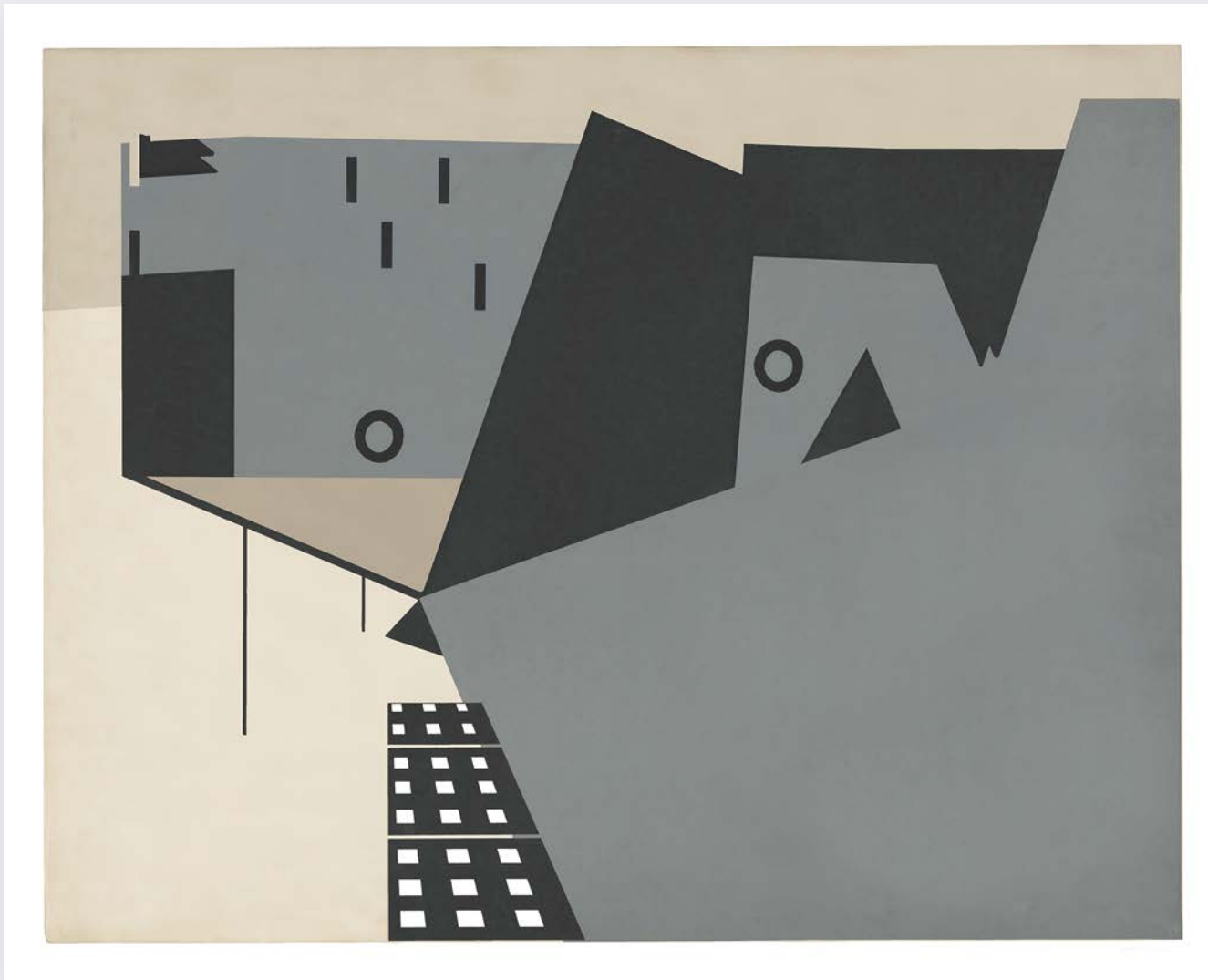


Un hombre con pistola # 102, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 44,5×57 cm. en un formato de 49×61 cm.



Un hombre con pistola # 103, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 57 × 44,5 cm. en un formato de 61 × 49 cm.





Un hombre con pistola # 104, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 44,5×57 cm. en un formato de 49×61 cm.

# VELONIS

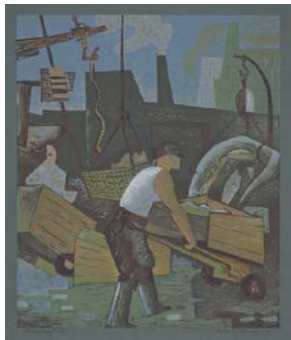
Anthony Velonis acabó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York en 1929 justo cuando comienza la Gran Depresión. En ese momento lo mejor que pudo conseguir fue un trabajo como rotulista en una tienda de baúles y maletas.

Por esa época entra en contacto con la serigrafía que entonces apenas se utilizaba para rótulos y en algunos toscos carteles dentro del mundo comercial.

En 1934 La Guardia lo contrata para que documentase las faenas que hacían los pescadores locales en el mar para a partir de ahí, realizar unas ilustraciones. Todo para *Los martes pescado*, una campaña municipal que pretendía dinamizar su consumo.

Al año siguiente comenzó a trabajar para el FAP/ WPA de Nueva York. Allí, en la división de carteles,

los afiches se pintaban y rotulaban a mano. Velonis sugirió que el trabajo sería más productivo si tuviera un proyecto auxiliar de serigrafía.

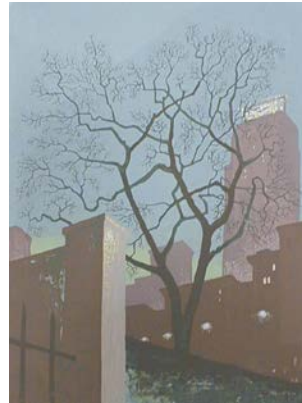


Anthony Velonis, 1939.  
Descarga de pescado a las 4 a.m.  
Serigrafía sobre papel.

La idea fue recibida favorablemente y enseguida se empezó a trabajar con esa técnica. Con ella era posible una producción masiva y económica, unos 600 ejemplares diarios a 10 centavos la unidad.

Velonis difundió la serigrafía entre las distintas divisiones de carteles del país y editó un cuaderno sobre el proceso y la técnica del sistema, que se usaba como manual de referencia en los talleres.

Ese nuevo modo de producción sería el adoptado en casi la totalidad de los carteles editados por el FAP/ WPA, que incluyó a la serigrafía, no sólo en la edición de carteles, sino también como expresión personal del creador, en las divisiones de obra gráfica. Allí se hermanaría con otras técnicas clásicas como la xilografía, la litografía o el grabado.



Anthony Velonis, 1938. 6:30 a.m.  
Serigrafía sobre papel.

Anthony Velonis, 1938.  
Problemas técnicos del artista: técnica del proceso de serigrafía.  
Portada. FAP/ WPA de Nueva York.

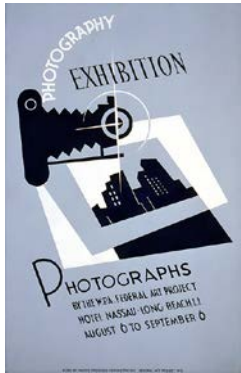
La división de carteles de Nueva York, liderada por Floethe, fue un esfuerzo colaborativo entre gente fundamentalmente joven, una generación que sabía bien de qué se trataba y que se pusieron con entusiasmo a ello. Diseñadores, impresores y otros artistas que trabajaban para el FAP/ WPA intercambiaban ideas enriqueciendo unos trabajos que además de ser socialmente relevantes resultaban a menudo conceptualmente innovadores.



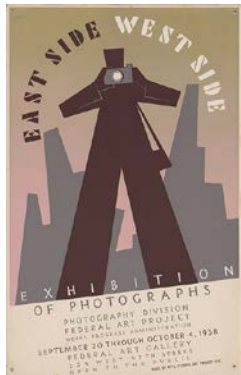
Además fue toda una academia donde aprendieron los que por allí pasaron. Velonis lo decía así: «Decidí pronto que aprendería lo más que pudiera de todos. Sentí que el Proyecto Federal de Arte era una oportunidad de oro. Nunca había habido una escuela de arte tan dinámica con tantas corrientes cruzadas».



1935. Velonis en una demostración de impresión por serigrafía.  
Impresión en gelatina de plata.



Anthony Velonis, 1941.  
Exposición de Fotografías del WPA. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.



Anthony Velonis, 1939.  
East side West side. Exposición de fotografías. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.

Cuando Velonis dejó el Proyecto Federal de Artes se dedicó de lleno a la serigrafía. Funda *Creative Printmakers Group*, su propio estudio de creación gráfica y de edición tanto de obra propia como de otros artistas.

Nuestro artista firmó al menos nueve carteles para el FAP/ WPA. Dos de ellos, que reproducimos a la derecha y sobre fondo gris fueron la base para dos piezas más de la exposición.

El primero, pertenece a la campaña de la Autoridad de la Vivienda de Nueva York de la que hablamos antes. De él surgió lo que me parece una caligrafía, la *Caligrafía Velonis*.

El segundo se hizo para anunciar una adaptación del *Macbeth* de Shakespeare que dirigió Orson Welles con un elenco afroamericano de la Unidad de Teatro Negro. La obra fue un rotundo éxito. «Y cuando terminó hubo tantos toques de telón que finalmente dejaron el telón abierto y el público subió al escenario para felicitar a los actores. Y eso fue mágico». Dijo Welles.



1936. Estreno de *Macbeth*. Teatro Lafayette de Harlem, NYC.

El cartel para anunciar la representación es del todo impactante. De él partí para realizar la pieza que titulé *Teatro Velonis*.

*Veo una puerta roja y la quiero pintada de negro.* [LR15]

Anthony Velonis, entre 1936 y 1938.  
Mejor vivienda. La solución a la mortalidad infantil en los barrios marginales. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York. Para la Autoridad de la Vivienda NYC.



Anthony Velonis, 1936. La Unidad de Teatro Negro Federal presenta: *Macbeth* de William Shakespeare. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York. Para la Unidad de Teatro Negro.





Caligrafía Velonis, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 72×54 cm. en un formato de 83,5×61 cm.



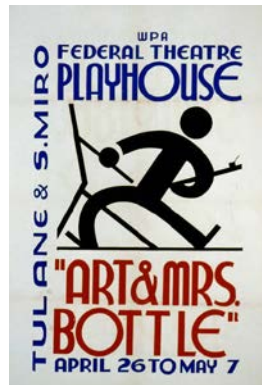
Teatro Velonis, 2023. impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 72 × 54 cm. en un formato de 83,5 × 61 cm.

# TEATRO

El Proyecto Federal de Teatro (FTP/ WPA) nace en 1935, como una medida para la reinserción laboral de trabajadores del ramo. Fue un programa modesto que representaba apenas un 0,5 % de su presupuesto de la WPA. Dirigido por Hallie Flanagan creó un teatro nacional financiado con fondos públicos, accesible para todos, para entretener, formar y fortalecer el diálogo público y la democracia.

El repertorio del FTP/ WPA y su alcance nacional fueron notables. A los dramas clásicos, vodeviles o comedia ligera se le sumaban espectáculos de danza, marionetas, circo, teatro infantil y otros más.

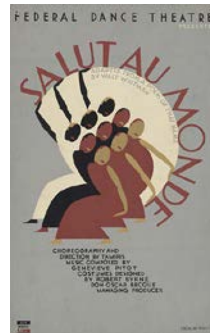
El resultado fue un arte relevante, que hizo posible que 30 millones de personas vieran teatro en vivo, muchos de ellos, por primera vez.



Entre 1936 y 1941. Proyecto Federal de Teatro: El arte y Sra. Bottle. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de California. Para el FTP/ WPA de Los Angeles, CA.



Charles Verschuuren, 1939. El Teatro de Marionetas presenta: RUR. Cartel en serigrafía para el FTP/ WPA de Nueva York.



Richard Halls, 1937. El Proyecto Federal de Danza presenta: Salut au monde. Cartel en serigrafía para el FTP/ WPA de Nueva York.

En un año, el Proyecto empleó a 15.000 trabajadores y allí se formaron o iniciaron como profesionales Arthur Miller, Orson Welles, Elia Kazan o Joseph Losey.

Las producciones teatrales necesitaban anunciarse y a eso se dedicaron las distintas divisiones de carteles. Del total de su producción conocida, los afiches de teatro suman una cuarta parte.

Rompiendo con el pasado, Flanagan, adoptó un enfoque nuevo, inclusivo e innovador para la producción teatral.

En ese sentido se mostró una especial sensibilidad por las minorías, realizando producciones en francés, alemán, español y yídish.



1937. El hombre que todo lo sabe, explicando el kilovatio hora al consumidor. Escena de Power, una producción de The Living Newspaper. PTF/ WPA de Nueva York.



1938. Haiti. Un drama del Napoleón Negro. Cartel en serigrafía para la Unidad de Teatro Negro. FTP/ WPA de Nueva York.

Se distinguió también por su posicionamiento contra la discriminación racial. Ahí desempeñaron un papel relevante las 17 Unidades de Teatro Negro, siendo la más activa la de Nueva York que presentó 30 obras en el Teatro Lafayette de Harlem.

Por otro lado, se alentó la experimentación en el uso de nuevas formas y técnicas en la escena. Eso fue lo que hizo *The Living Newspaper* —el periódico

viviente— que proponía en sus producciones temas actuales de interés público, utilizando para ello junto a escenas breves dramatizadas, titulares de prensa, noticieros, proyecciones de imágenes, teatro de sombras, música.

El trabajo resultaba un collage donde se combinaban diversos medios de una manera innovadora y a menudo disruptiva que, aunque Flanagan afirmara que eran producciones objetivas e imparciales, tenían un sesgo ideológico claro de izquierdas. Además llamaban a la acción de los espectadores en ese mismo sentido. Eso enseguida supuso problemas.



1937. El Project Living Newspaper presenta: Power. Cartel en serigrafía para el FTP/ WPA de Nueva York.

A pesar del éxito comercial y de crítica, el Proyecto Federal de Teatro fue dentro de la WPA el más denostado por los sectores reaccionarios que veían ahí un foco de subversión.

En 1938 el Congreso convocó al recién creado Comité de Actividades Antiamericanas para investigar al FTP/ WPA. Se acusó a su directora de tener vínculos con el comunismo, ella testificó negándolo y diciendo que, en todo caso, era pro estadounidense en la medida que

su obra celebraba las libertades constitucionales de expresión, para abordar preocupaciones pertinentes y urgentes de la ciudadanía. Lo que hacía no era otra cosa que teatro. Y resultaba que *el teatro era su vida*. [LR16]

La experiencia del Proyecto Federal de Teatro duró muy poco. En 1939 con tan solo 4 años de vida acabó. Tras la disolución un congresista anónimo declaró: «¡Cultura! ¡Qué demonios! ¡Mejor un pico y una pala!».

En este caso, trabajé con fragmentos de las siete serigrafías con las que se formaba un gran cartel para la representación de la obra de Dickens *Un grillo en el hogar*. Una producción del FTP de California en el Teatro Alcázar de San Francisco,

De ahí surge la serie *Un grillo en el hogar*. De ella seleccioné las cuatro piezas que se pueden ver en la exposición.



1937. Charles Dickens. *Un grillo en el hogar*.  
Conjunto de seis serigrafías del FTP/ WPA de California.  
Para el Proyecto Federal de Teatro de San Francisco, California.



Un grillo en el hogar # 02. 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.





Un grillo en el hogar # 03. 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.



Un grillo en el hogar # 04, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.



Un grillo en el hogar # 06, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.

# PARQUES NACIONALES

Cuando Roosevelt llega a la presidencia, la nación se encontraba en una muy importante crisis ecológica.

Desde 1930 se vivía una severa sequía que azotaba las grandes llanuras centrales. Su suelo había sido durante siglos bien compactado por pastos naturales y el pisoteo de manadas de bisontes. Ahora esa tierra, muy seca y abierta en canal por el arado que la sobreexplotaba, carecía de la trama de hierba que la fijaba.

Arthur Rothstein, 1936. Tormenta de polvo. Condado de Cimarron, Oklahoma. Impresión en gelatina de plata.



Los vientos despojaron y arrastraron la reseca capa superior del suelo creando potentes tormentas de polvo que recorrían miles de kilómetros. *Nubes negras como la muerte, que silbaban a través de cualquier grieta.* [LR117]

El presidente, un convencido conservacionista, entre otras acciones se enfrentó a esta catástrofe con un programa federal que combatiría, a la vez, el desempleo juvenil y la degradación ambiental. Así nació el Cuerpo Civil de Conservación (CCC), uno de los programas más populares del New Deal. Entre 1933 y 1942 ocupó a tres millones de jóvenes, en la conservación y el desarrollo del medio natural. Basada en un modelo militar, se trabajaba y vivía en campamentos ubicados en zonas rurales. Intervino en la prevención de incendios, en las comunicaciones y en el control de la erosión e inundaciones, con reforestación y repoblación de fauna.



Albert M. Bender, 1941. CCC. La oportunidad de un joven de trabajar, jugar, estudiar y gozar de buena salud. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Illinois.

Todo ello además hizo conectar a gran parte de la juventud con el territorio, y a que tomaran mayor conciencia en la protección del medio natural.

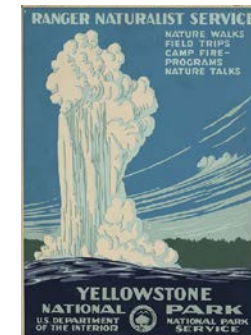
*Desde California a la isla de Nueva York. Desde el bosque de secuoyas, a las aguas la corrientedel Golfo. Esta tierra se hizo para ti y para mí.* [LR18]

Stanley Thomas Clough, 1938. Cuidemos nuestros árboles. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Ohio.



«El camino más claro hacia el Universo es a través de un bosque salvaje». Esto decía John Muir en el país donde Lincoln había cedido en 1864 Yosemite a California para su conservación y ocho años más tarde Ulises S. Grant establecía el primer Parque Nacional en Yellowstone, «un lugar de recreo para beneficio y disfrute del pueblo».

En 1933 con el New Deal se crea, un único Sistema de Parques Nacionales de competencia federal.



Don Chester Powell, 1938. Parque Nacional de Yellowstone. Cartel en serigrafía del Servicio de Parques Nacionales. Washington D.C.



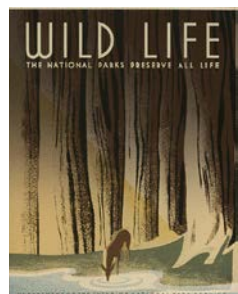
Don Chester Powell, 1938. Parque Nacional del Gran Cañón. Cartel en serigrafía del Servicio de Parques Nacionales. Washington D.C.



Martin Weitzman, 1939.  
Vea América.  
Bienvenidos a Montana.  
Cartel en serigrafía  
del FAP/ WPA de Nueva York.



Alexander Dux, 1939.  
Vea América.  
Cartel en serigrafía  
del FAP/ WPA de Nueva York.



La Oficina de Viajes de Estados Unidos nace en 1937 para animar a que los ciudadanos viajaran y, literalmente, vieran la belleza natural de su país.

El Servicio de Parques Nacionales, por su lado, tenía como meta proteger no solo la belleza natural de los parques, sino también su vida silvestre.

Ambas instituciones, que dependían del Departamento de Interior, promovieron carteles que se produjeron dentro del FAP/ WPA. En ellos se define un icónico estilo que sigue vigente y que entronca con la tradición europea de carteles de viajes,

*Vea América* fue una campaña cuyo objetivo era la reactivación económica a través del turismo de naturaleza. Una actividad que aportaba importantes beneficios económicos para quienes trabajan dentro y cerca de los parques.

Frank S. Nicholson, 1940.  
Vida silvestre. Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.

En la exposición se muestran dos series de trabajos basadas en los dos carteles de la derecha.

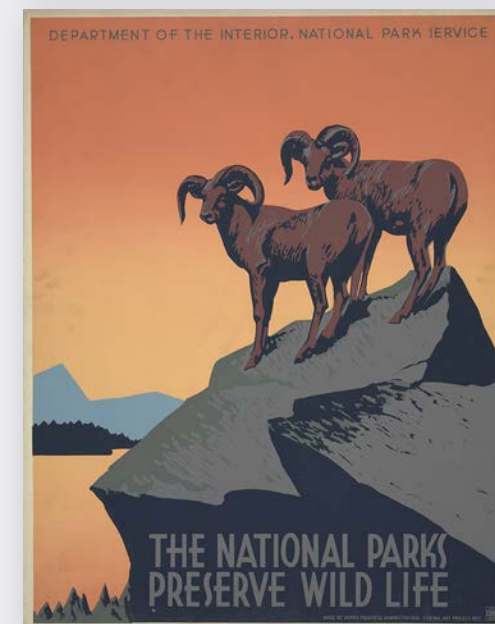
El primero nos habla de la responsabilidad en la preservación de la fauna silvestre.

De ahí surge una miniserie de tres piezas que numero con la primera centena.

En el segundo, las dos cabras montesas orgullosas en lo alto del risco son un auténtico símbolo del Servicio de Parques Nacionales estadounidense.

Con elementos de ese cartel trabajé las otras cuatro piezas, esta vez numeradas con la segunda centena.

John Wagner, 1940.  
No matemos nuestra vida silvestre.  
Cartel en serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.



J. Hirt, 1939. Los parques nacionales preservan la vida silvestre.  
Cartel en serigrafía del FPA/ WPA de Nueva York.



Parques nacionales # 101, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.



Parques nacionales # 102, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.



Parques nacionales # 103, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.





Parques nacionales # 201, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.



Parques nacionales # 202, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.



Parques nacionales # 203, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.



Parques nacionales # 204, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 45×45 cm. en un formato de 50×50 cm.

## PENSILVANIA

Pensilvania es una de las trece originales colonias americanas. Allí los fundadores de la Unión elaboraron la Declaración de la Independencia y la Constitución.

En ese territorio y desde finales del siglo XVIII se asentaron grupos de anabaptistas que habían huido de persecuciones en Europa central. Amish y menonitas son los más característicos.

Esas comunidades de gente sencilla y lengua alemana son esencialmente conservadores y se caracterizaban por su religiosidad, pacifismo y sus altas tasas de fertilidad. Los más rigoristas, los amish, son reconocibles por su vestimenta, aislamiento del mundo exterior y su resistencia a adoptar las ventajas de las tecnologías

El FAP/ WPA de Pensilvania fue de los más destacados y activos de los creados durante el New Deal. Allí la ilustradora Katherine Milhous, que supervisó el proyecto en Filadelfia, creó al menos ocho carteles para el FAP/ WPA, haciendo promoción del estado.



Katherine Milhous, entre 1936 y 1940. Visite Pensilvania donde aún sobreviven los trajes prerrevolucionarios. Cartel en xilografía del FAP/ WPA de Pensilvania.

Milhous, que sentía un gran afecto por la gente y la historia locales, incorporó en su obra elementos relacionados con las tradiciones populares de las comunidades de Pensilvania, un lugar donde aún sobreviven los trajes pre revolucionarios y *todo el mundo tiene la manía de bailar la polka*. [LR 19]

Esos trabajos se produjeron con la tradicional técnica de la xilografía, un antiguo sistema muy arraigado en Europa central. El abundante empleo, de ese sistema de edición será una de las características propias del trabajo gráfico del FAP de Pensilvania.

Para la exposición y en este apartado manipulé dos de esas xilografías.

La primera, persigue la promoción de un ocio activo de la ciudadanía animando a visitar los parques zoológicos.

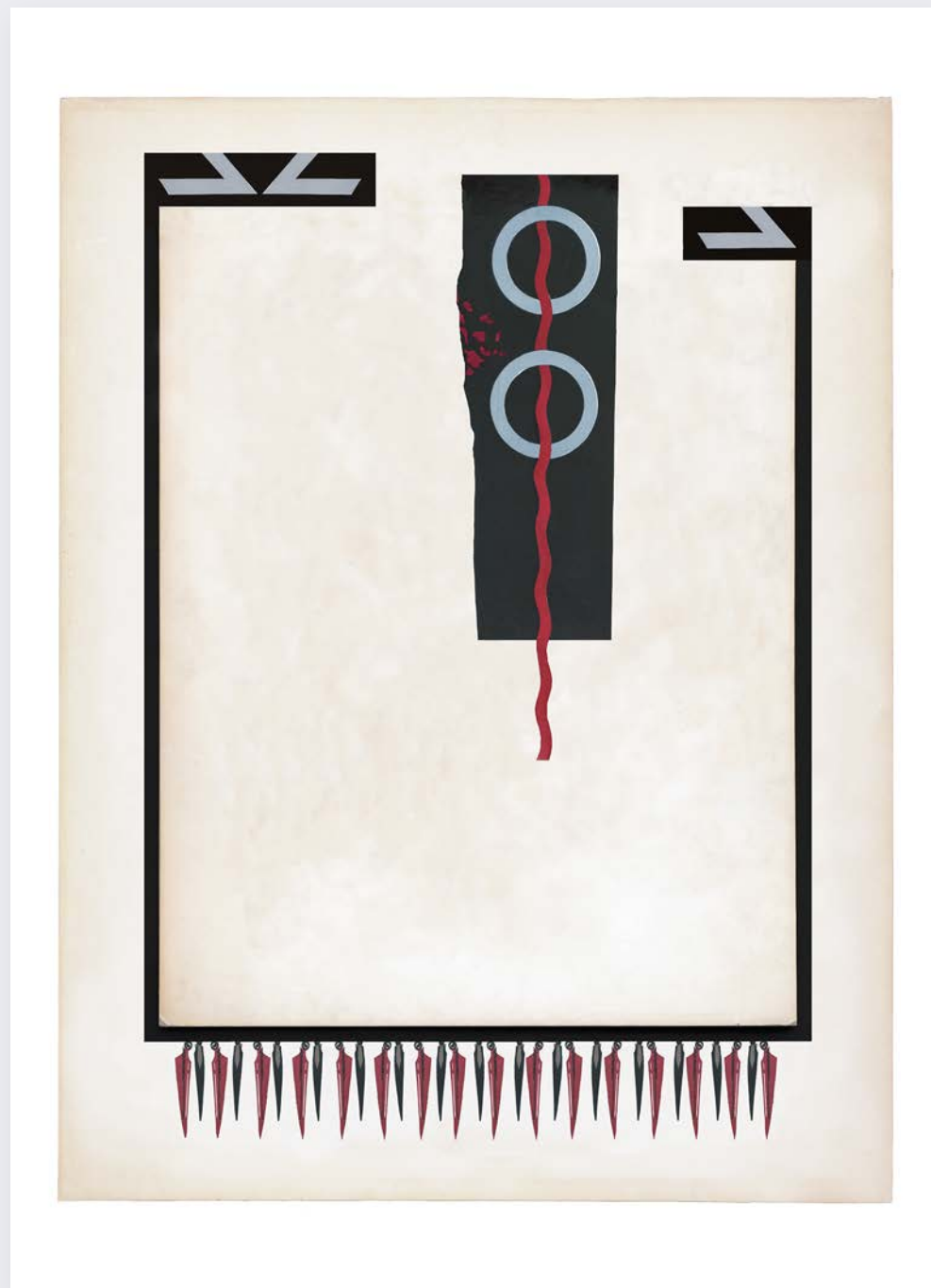
Y la segunda, un reclamo del estado de Pensilvania, recuerda una de sus actividades económicas más relevantes, la minería del carbón. En la imagen un trabajador, que aquí mira al las garzas del zoo, afirma con orgullo su condición. *Yo soy minero*. [LR20]

Entre 1936 y 1941. Visite el Zoo.  
Cartel en xilografía del FAP/ WPA de Pensilvania.



Isadore Posoff, 1936 o 1937. Pensilvania.  
Cartel en xilografía del FAP/ WPA de Pensilvania.





Visite el Zoo, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 72×54 cm. en un formato de 83,5×61 cm.



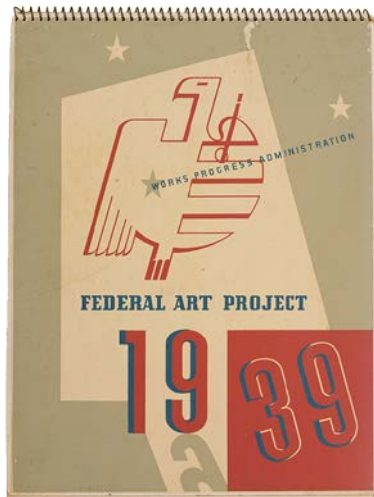
Soy minero, 2023. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 72×54 cm. en un formato de 83,5×61 cm.

## LA IDEA ERA HACER AMIGOS

La idea era hacer amigos y conseguir apoyos para el Proyecto Federal de Arte obsequiando a congresistas y altos funcionarios del gobierno un calendario para 1939. Siempre viene bien *un poco de ayuda de los amigos*. [LR21]

Ya comentamos como desde el inicio del New Deal sus programas sufrieron la hostilidad de distintos sectores. Eso ocurrió también con el Proyecto Federal de Arte. A finales de 1938 la situación no era para nada favorable, de hecho en 1939 empezaban los recortes, que iniciaron su liquidación.

Es en esa coyuntura cuando Richard Floethe, de acuerdo con Audrey McMahon, se encarga de la producción de ese calendario-regalo, lleno de buena voluntad.



Jerome Henry Rothstein, 1938. Cubierta del Calendario 1939. Serigrafía del FAP/ WPA de Nueva York.

Se imprimió en serigrafía mostrándose además de la habilidad conseguida con esa nueva técnica, la capacidad de diseñadores e impresores para trabajar de manera colaborativa.



Harry Herzog, 1938. Escena de Invierno.



Ben Kaplan, 1938. Escena de nieve.



Richard Halls, 1938. Paisaje.



Richard Halls, 1938. Paisaje.



Aida McKenzie, 1938. Mujeres bailando.



Alex Dux, 1938. Escena de playa.

1938. Páginas correspondientes a cada mes del Calendario 1939. Proyecto Federal de Arte. Impreso en serigrafía por el FAP/ WPA de Nueva York.



En sus páginas, junto la distribución de días y semanas, se incluyen ilustraciones alusivas a cada mes que fueron realizadas por distintos diseñadores de la división de carteles neoyorkina.

A pesar del buen trabajo realizado y de las buenas intenciones con que nació, el resultado no fue el esperado. No se hicieron amigos, pasó todo lo contrario. En una sesión del Congreso, uno de sus miembros agitando el regalo sobre su cabeza y a voces, acusó al FAP/ WPA de malgastar el dinero de los contribuyentes en una ocurrencia inútil. Muy airado, tiró el calendario al piso y los ánimos se encendieron. En tumulto que siguió y desde otros escaños se llegó a pedir que rodaran cabezas por aquello. Al final de la sesión algunos de los calendarios quedaron abandonados entre la bancada y otros pisoteados por el suelo.

Para la exposición trabajé una colección de doce ilustraciones resultado de manipular elementos de las páginas del calendario. Reunidas forman el cuaderno *La idea era hacer amigos*.



Richard Halls, 1938. Tomando el sol.



Vera Bock, 1938. Mujeres cosechando trigo.



Richard Halls, 1938. Escena de granja.



Bryan Borroughs 1938. Escena de cosecha.



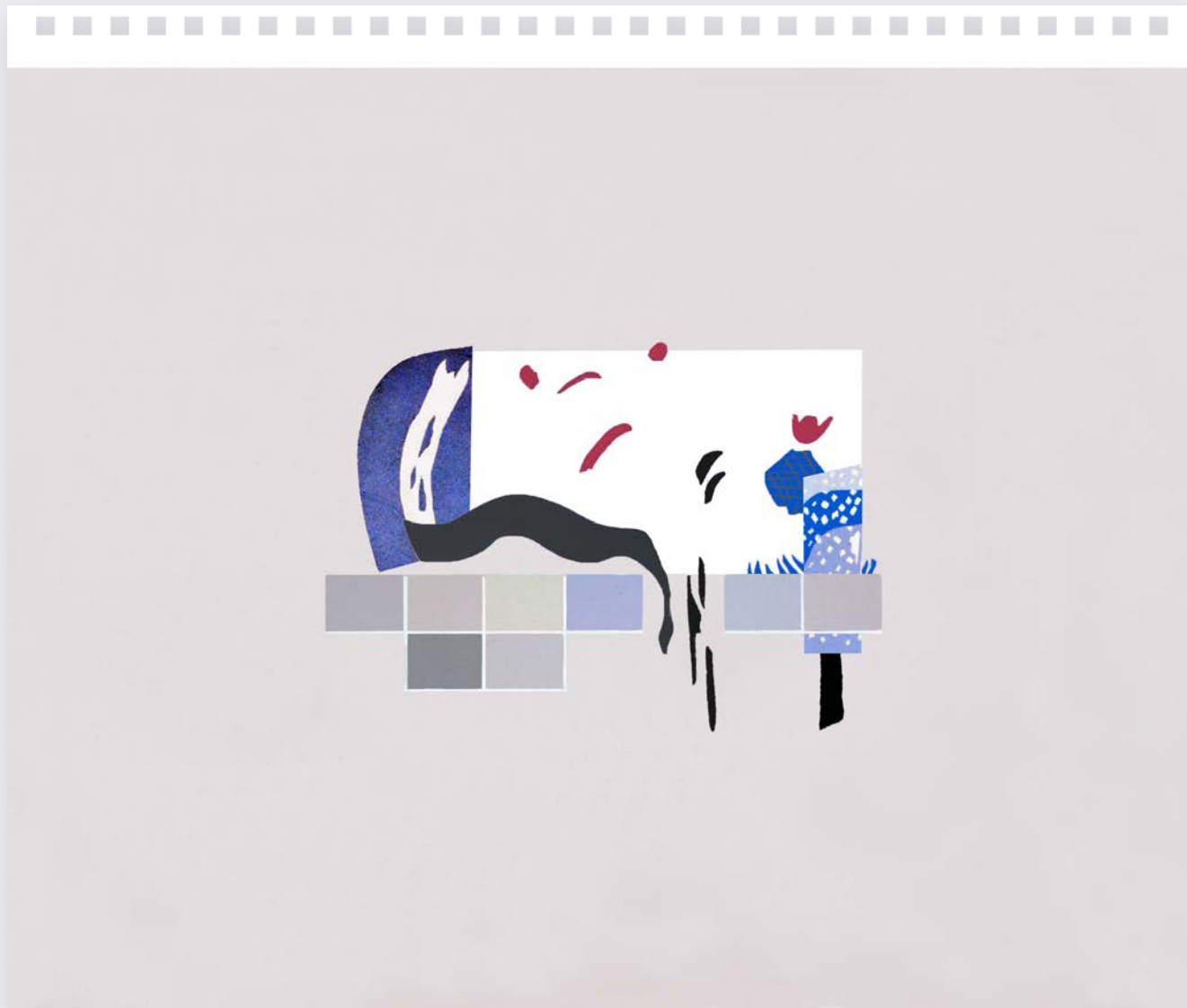
Ben Kaplan, 1938. Escena de caza.



Jerome Roth, 1938. Navidad.



Hacer amigos # 01, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1×26,7 cm. en un formato de 22,5×26,7 cm.

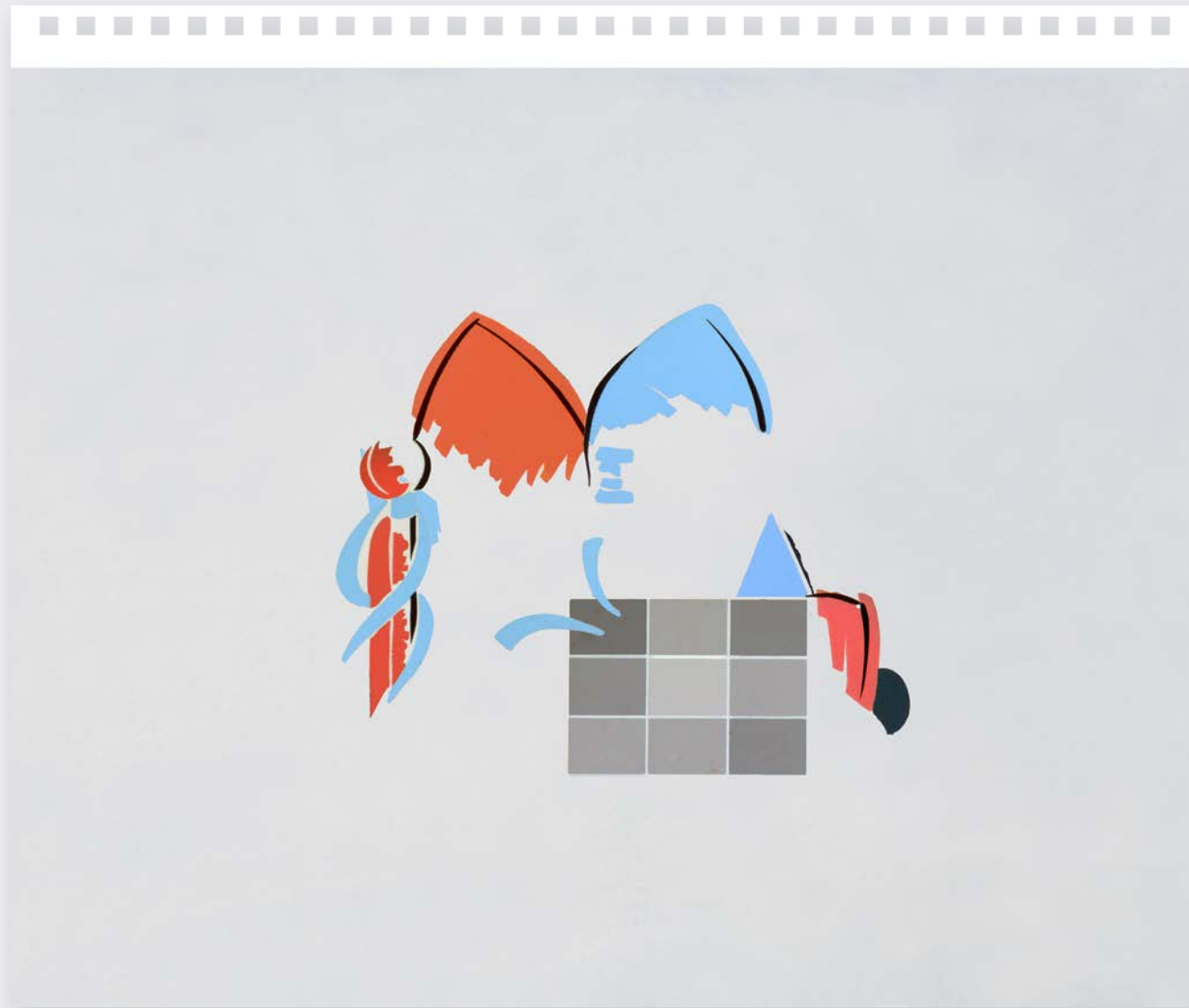


Hacer amigos # 02, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1 × 26,7 cm. en un formato de 22,5 × 26,7 cm.



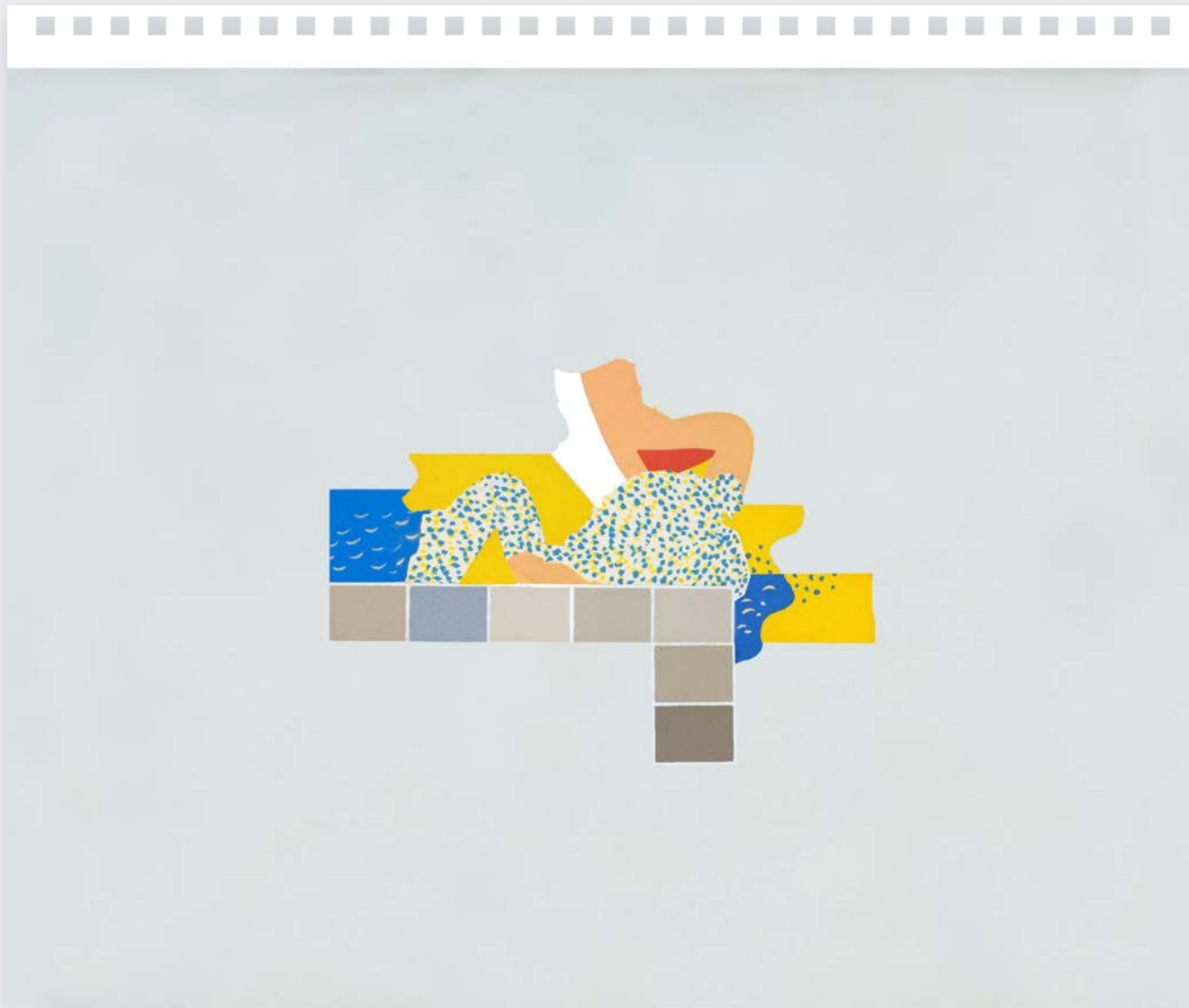
Hacer amigos # 03, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1×26,7 cm. en un formato de 22,5×26,7 cm.







Hacer amigos # 06, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1 × 26,7 cm. en un formato de 22,5 × 26,7 cm.



Hacer amigos # 07, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1×26,7 cm. en un formato de 22,5×26,7 cm.





Hacer amigos # 08, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1 × 26,7 cm. en un formato de 22,5 × 26,7 cm.



Hacer amigos # 09, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1×26,7 cm. en un formato de 22,5×26,7 cm.



Hacer amigos # 10, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1×26,7 cm. en un formato de 22,5×26,7 cm.



Hacer amigos # 11, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1×26,7 cm. en un formato de 22,5×26,7 cm.



Hacer amigos # 12, 2022-2024. Impresión digital sobre papel de algodón Creature Textured Paper de 240 gr. Mancha de 21,1 × 26,7 cm. en un formato de 22,526,7 cm.

«Todo es presencia, todos los siglos son este presente».

Octavio Paz, un verso de Fuente, poema publicado en *La estación violenta*, 1948.

Y 21 CANCIONES

Lo que sigue es el listado de las veintiuna canciones de las que se recogí otras tantas citas que se insertan en los textos anteriores. Con esos temas creé una lista de reproducción que se puede oír en Spotify:

<https://open.spotify.com/playlist/4FVKN5dW4dPRdI9BjqbhDr?si=a444308c732f446c>

**[LR01] *Charleston*. James P. Johnson, 1923.**

Inspirado en bailes populares de raíz africana de los trabajadores portuarios de Charleston, Johnson compuso esta canción que llega a caracterizar a los años veinte. Aunque al principio se interpretaba solamente su música, Cecil Mack le escribió una letra en la que se dice:

*Un poco de baile. / Algo de cabriola. / Diré, no hay nada mejor que el Charleston.*

**[LR02] *Nobody Knows You When You're Down and Out*. Eric Clapton, 1992.**

Jimmy Cox escribió el tema en 1923 y lo popularizó Bessie Smith en 1929 cuando estalla la crisis con la que acaban los años 20. Es un clásico estándar del blues muy versionado. Para esta selección escojo la de Clapton en su *Unplugged*.

*Una vez viví la vida de un millonario, gastando dinero, no me preocupaba, / Llevaba a mis amigos a pasar un buen rato, comprando licor, champán y vino de contrabando. / Cuando comencé a caer, no tenía amigos ni ningún lugar donde ir. / Así que si alguna vez vuelvo a tener un dólar en mis manos, lo conservaré hasta que su águila sonría.*

**[LR03] *Brother, Can You Spare a Dime?* The Weavers, 1961.**

Con letra de Yip Harburg, exitoso autor de *It's Only Paper Moon* u *Over the Rainbow* y música de Jay Gorney, se basa en una canción de cuna ruso-judía y formó parte del musical *Americana* de 1932. En ella un trabajador nos hace patente cómo la crisis del 29 acaba con el sueño americano.

*¿Por qué debería estar haciendo cola esperando pan?  
Una vez construí un ferrocarril, lo hice funcionar.  
Lo hice correr contra el tiempo.  
Una vez que construí un ferrocarril, ahora está hecho.  
Hermano, ¿puedes darme un centavo?*

**[LR04] *No Depression Heaven*. Uncle Tupelo, 1990.**

El tema se grabó por primera vez en 1936 por The Carter Family. Su autoría se atribuye, en fechas anteriores, a James David Vaugan, músico y editor de Tennessee representante del góspel sureño. La canción, con el tiempo se ha convertido en un símbolo del actual country alternativo.

*Voy a donde no hay depresión.  
A una hermosa tierra libre de preocupaciones  
dejaré este mundo de trabajo y problemas.  
Mi hogar está en el cielo, voy allí.*

**[LR05] *Happy Days Are Here Again*.**

Annette Hanshaw, 1929.

Con música de Milton Ager y letra de Jack Yellen fue el himno no oficial del Partido Demócrata para la campaña presidencial de 1932. Se la asoció también al final de la prohibición del consumo de alcohol, algo que ocurrió poco después de la elección de Roosevelt. Aparecieron entonces carteles que decían «*Los días felices son cerveza otra vez*».

*Cantemos otra vez una canción de alegría.  
Los días felices están aquí otra vez.*

**[LR06] *White House Blues*. The New Lost City, 1959.**

La canción original trataba en su letra trataba del asesinato, en 1901, del presidente McKinley y cómo fue sustituido por Teodoro Roosevelt. En 1933 con el triunfo sobre Hoover de Franklin D. Roosevelt, primo lejano del anterior, se cambió la letra, de manera que ahora criticaba la inacción del presidente republicano en la crisis del 29. Comienza así:

*Mire, Sr. Hoover, vea lo que hizo. / Se fue a pescar y dejó que el país se arruinara. / Ahora que se ha ido, me alegro de que se haya ido.*

**[LR07] *Old Age Pension Cheque*. Roy Acuff, 1939.**

Aunque los créditos de la canción pertenecen a Roy Claxton Acuff, que tuvo un gran éxito con ella en los años 30, él mismo reconoció que en realidad la aprendió de un joven cuyo nombre desconocía. En su texto se puede oír lo que sigue:

*Hay un hombre que puso el país patas arriba, con el rumor de su pensión de vejez circulando. / Cuando el cheque de la pensión de vejez llegue a nuestra puerta, / ya no tendremos que temer.*

**[LR08] *Simpatique*. Pink Martini, 1997.**

Podría ser un himno para la procrastinación.

Comienza con dos versos de un poema de Guillaume Apollinaire. «Mi habitación tiene forma de jaula. / El Sol mete su brazo por la ventana». El resto del texto escribió y cantó China Forbes para Pink Martini. Su estribillo dice:

*Yo no quiero trabajar. / No quiero almorzar. / Sólo quiero el olvido. Y luego fumar.*

**[LR09] *Workin' Man Blues*. Merle Haggard, 1969.**

El cantante country exalta aquí el orgullo del trabajador de cuello azul estadounidense, con valores como el del trabajo duro, el sacrificio o el consumo de cerveza.

*He sido un trabajador casi toda mi vida / y trabajaré mientras pueda usar mis dos manos. / Beberé cerveza en el bar, / cantaré un poco sobre el hombre trabajador.*



[LR10] **Duerme negrito.** Mercedes Sosa, 1970.  
Ataualpa Yupanqui recopiló esta nana popular de los esclavos de la región caribeña entre Colombia y Venezuela.  
*Trabajando duramente. / Trabajando, sí. / Trabajando y no le pagan. / Trabajando sí.*

[LR11] **New York, New York.** Frank Sinatra, 1977.  
La canción se compuso para la película homónima de Martin Scorsese, donde la interpreta Liza Minnelli. En 1980 Frank Sinatra la incorpora en su repertorio y el tema logra fama internacional. En ella se habla de los deseos de triunfo en la Gran Manzana.  
*En la ciudad que nunca duerme.*

[LR12] **Petite fleur.** Sidney Bechet, 1952.  
Tema instrumental compuesto por el clarinetista estadounidense cuando residía en Francia y no de Enseguida consiguió un notable éxito convirtiéndose en destacado estándar del jazz. En 1959 Fernand Bonifay y Mario Bua compusieron la letra.  
*Mejor que en ningún otro lugar. / En el jardín de mi corazón. / Una florecilla. / Del jardín de mi corazón una pequeña flor.*

[LR13] **Learning to Fly.** Tom Petty and The Heartbreakers, 1991.  
Coescrita por Jeff Lynne, es una canción de una magnífica sencillez lírica con un lacónico Petty que nos dice:  
*Estoy aprendiendo a volar. / Bajar es lo más difícil.*

[LR14] **Dice la gente.** Kiko Veneno, 2010.  
Con una letra irónica y agrisulce, la canción aparece en el disco homónimo compuesto, cantado y producido por Kiko con aires africanos.  
*Nos matará el camión / que nos llena la nevera camino de Benidorm / un día de primavera. / Nos matará el café. / Nos matará la droga. / Nos matará tal vez / un hombre bueno con pistola.*

[LR15] **Paint it, black.** The Rolling Stones, 1966.  
Canción compuesta por Mick Jagger y Keith Richards editada en disco sencillo en 1966. Jagger comentó que se inspiró en una cita de Joyce en su *Ulises* que dice «Tengo que girar la cabeza hasta que mi oscuridad se vaya».  
*Veo una puerta roja y / la quiero pintada de negro. / Ya no hay colores, / quiero que se pongan negros.*

[LR16] **Theatre Is the Life of You.** Minutemen, 1984.  
Este es el segundo corte del disco *Double Nickels on the Dine* de Minutemen, un trío punki originario de San Pedro en California. La canción acaba con las siguientes palabras:  
*Mientras la revolución grita: el momento está cerca. / Los sentidos sueltos en nudos. / Mi lógica es mi estilo. No puedo evitarlo debo tomar partido,*

[LR17] **The Great Dust Storm.** Woody Guthrie, 1940.  
La canción nos cuenta la desesperación que supuso para muchos encontrarse de repente con una nube negra de polvo que traía muerte, ruina y desolación. Woody, que vivía la ciudad de Pampa en Texas, fue testigo directo de lo ocurrido y enseguida compuso el tema que grabaría cinco años más tarde. Así comienza:  
*El día 14 de abril de 1935, / se produjo la peor tormenta de polvo que jamás haya llenado el cielo. / Se podía ver venir la tormenta de polvo, la nube parecía negra como la muerte. / Y a través de nuestra poderosa nación, dejó una huella terrible. / Desde Oklahoma City hasta la frontera de Arizona, / Dakota y Nebraska hasta el perezoso Río Grande.*

[LR18] **This Land is Your Land.** Woody Guthrie, 1944.  
Esta es una de las canciones más populares de los Estados Unidos y según Bruce Springsteen una de las más hermosas que jamás se haya escrito. La compuso Woody Guthrie en 1940 en respuesta a la patriótica *Good Bless America* de Irving Berlin que esos días sonaba constantemente por la radio respondiendo a los tambores de guerra que volvían a sonar otra vez en Europa.  
*Esta tierra es tu tierra y esta tierra es mi tierra. / De California a la isla de Nueva York. / Desde los bosques de secuoyas a las aguas de la Corriente del Golfo. / Esta tierra fue hecha para ti y para mí.*

[LR19] **Pennsylvania Polka.** The Andrews Sister, 1942.  
La polka es una danza que dio lugar a un alegre género musical con origen en Europa central ampliamente difundido por todo el mundo. La polka de Pensilvania Escrita por Lester Lee y Zake Manners enseguida fue grabada por el Trío de las hermanas Andrews su popularidad es algo que dura hasta nuestros días, tanto que desde 1990 se la considera canción oficial del estado de Pensilvania.

[LR20] **Soy minero.** Olé Swing, 2015.  
Un clásico de la canción popular española con música de Daniel Montorio y letra de Ramón Perelló. Se compuso para que la interpretara Antonio Molina en *Esa voz es una mina*, una película de 1956. Aquí seleccioné la versión de Olé Swing grabada en 2015.

[LR21] **Whith a Little Help from My Friends.** The Beatles, 1967  
Escrita por Lennon y McCartney es el segundo corte de *Sgt. Pepper's Lonely Herats Club Band*. La voz principal la puso Ringo Starr, algo poco habitual en la producción del cuarteto. Fue la última canción grabada del disco, el mismo día en que el grupo posó para la icónica cubierta del doble vinilo.  
*Llego lejos con un poco de ayuda de mis amigos. / Sí, lo puedo hacer con un poco de ayuda de mis amigos. / Con un poco de ayuda de mis amigos.*

OTRAS EXPOSICIONES DEL AUTOR

JOSÉ MARÍA GARCÍA PARODY  
La Línea de la Concepción, 1951.

Exposiciones celebradas

2024

- «Cambiar las cosas de sitio». Galerías Salazar, Facultad de Filosofía y Letras. Córdoba. [\*]
- «De colección». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba).

2022

- «Arte contra el desconcierto». Centro de Arte Rafael Botí, Córdoba.

2020

- «A la manera de Ill». Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

2019

- «45 museos para 45 maletas». Galería Fúcares, Almagro (Ciudad Real).
- «Jornadas Tresdés». Sala Emilio Serrano. Escuela de Artes Dionisio Ortiz, Córdoba.

2018

- «Mis labores». Museo de Bellas Artes de Córdoba. [\*]
- «Citas para una exposición». Casa Góngora, Córdoba. [\*]

2017

- «Huertos». Galería ToroSpacio, Ronda (Málaga).

2016

- «El Hilo Rojo y otros papeles». Galería ToroSpacio, Ronda (Málaga). [\*]
- «El misterio de lo cotidiano». Centro de Arte Rafael Botí, Córdoba.
- «Esenciales». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba).

2015

- «Cajas de Citas». Museo Joaquín Peinado, Ronda (Málaga). [\*]
- «Paréntesis». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba).
- «Arte contemporáneo cordobés sobre papel». Museo de Bellas Artes de Córdoba, Córdoba.

2014

- «Revisiones 2». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba).
- «60 años de arte contemporáneo en Córdoba». Sala Vimcorsa, Córdoba.

2011

- «García Parody con el papel impreso 1986-1998». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba). [\*]
- «¿Papel?». Galería Arte 21, Córdoba.

2010

- «La imagen de Góngora». Sala de Exposiciones Mateo Inurria, Córdoba.
- «Córdoba contemporánea». Centro de Arte La Cinoja, Fregenal de la Sierra (Badajoz) y Sala Teatro de la Sierra de Aracena, Aracena (Huelva).
- «Clásicos 2010». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba).
- «Propuestas de 36». Mercado de Artesanía de Andalucía, Córdoba.
- «Artífices». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba).
- «Salto de Escala». Palacio Erisana, Lucena (Córdoba).

2009

- «Parole, parole, parole, Parody». Galería Arte21, Córdoba. [\*]
- «La enfermedad y la muerte. Reflejos y visiones en el arte cordobés». Sala Vimcorsa, Córdoba.
- «Colectiva de Navidad». Galería Arte 21. Córdoba.

2008

- «Incremento de colecciones 1986-2006». Museo de Bellas Artes de Córdoba, Córdoba.
- «Reconversiones». Galería Arte21, Córdoba.

2007

- «Las cosas de Parody». Sala Tríptico. IES Averroes, Córdoba. [\*]
- «Profesores que pintan». Centro de Profesores Luisa Revuelta, Córdoba.

2006

- «Cuadernos escolares». Biblioteca de Extremadura, Badajoz.
- «Múltiples». Galería Arte21, Córdoba.
- «Corbatas 06». Galería Arte21, Córdoba.

2005

- «Discursos interrumpidos». Sala Puertanueva, Córdoba.

2004

- «Artventable». Galería Arte 21, Córdoba.
- «Esti-arte». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba).
- «1ª Muestra de Arte Especial Navidad». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba).

2003

- «Esti-arte». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba). [
- «Interolerti 2003». Sanz Enea, Zarautz (Guipuzkoa).
- «Alas de Papel». Pinacoteca del Estado de Tlaxcala, Tlaxcala (México).
- «A San Juan de la Cruz». Museo de San Juan de la Cruz. Úbeda (Jaén).

2002

- «Cuanto más profunda es la mirada, más se calla la boca». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba). [\*]
- «Hisae». Posada del Potro, Córdoba.
- «Alas de Papel». Casa de los Tres Mundos, Granada (Nicaragua).

2001

- «La mirada y lo mirado». Galería Icaria, Alcalá de Guadaíra (Sevilla). [\*]
- «Alas de Papel». Galería/taller Wilder & Davis, Montreal (Canadá).

2000

- «Para que veas». Galería Cobalto, Córdoba. [\*]

1999

- «Cuatro elementos». Galería José Pedraza, Montilla (Córdoba) y Galería Taller el Pasaje, Sevilla.[Con Juan José Caro, Joaquín Castaño y Jacinto Lara].
- «Cuadernos escolares». Sala AGGA, Mérida (Badajoz).
- «Alas de Papel». Casa de la Cultura, Espiel (Córdoba).
- «Exposición internacional de arte por correo homenaje a Joan Brossa». Diputación Provincial de Huelva, Huelva.
- «Sobre papel: Arte cordobés contemporáneo». Museo de Bellas Artes, Córdoba.

1998

- «Averroes (ibnRushd) y la Córdoba de su época». Sala de Exposiciones Mateo Inurria, Córdoba.

1997

- «*Al pie de la letra*». Sala de Exposiciones Mateo Inurria, Córdoba. [\*]
- «*Pinturas*». Galería Cobalto, Córdoba.
- «*Séneca y la Córdoba romana*». Sala de Exposiciones de la Universidad de Jaén, Jaén.

1996

- «*Séneca y la Córdoba romana*». Sala de Exposiciones Mateo Inurria, Córdoba.
- «*22 artistas cordobeses con Amnistía Internacional*». Galería Céspedes, Córdoba.

1995

- «*Postales para Amnistía Internacional*». Hemeroteca, Biblioteca y Librería andaluza. Córdoba.
- «*Pintura de Córdoba*». Centro Cívico Fuensanta, Córdoba.

1994

- «*Islam y arte contemporáneo*». Palacio de Congresos y Exposiciones, Córdoba.
- «*Pintar el museo*». Museo de Bellas Artes de Córdoba, Córdoba.

1993

- «*Fondos de arte contemporáneo de los grandes municipios cordobeses*». Itinerante por la provincia de Córdoba.

1992

- «*Un oasis en los setenta, Córdoba arte contemporáneo 1957-1990*». Museo de Bellas Artes, Córdoba.

1991

- «*Con el papel impreso*». Casa de la Cultura, Palma del Río, Córdoba. [\*]
- «*Collages*». IES Averroes, Córdoba. [\*]

1990

- «*Fondos de pintura contemporánea de Córdoba*». Museo de Bellas Artes, Córdoba.

1989

- «*García Parody 1988-89*». Museo de Bellas Artes, Córdoba. [\*]
- «*Técnicas al agua sobre papel*». Sala de Exposiciones del CEI, Córdoba. [\*]
- «*La postal del verano*». Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- «*Cuatro maneras de ver*». Sala de Exposiciones del CEI, Córdoba.

1987

- «*Tintas y acuarelas*». Galería Rafael Ortiz, Sevilla. [\*]
- «*Libros de cabecera*». Librería El Alef, Córdoba.
- «*La postal del verano*». Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

1986

- «*Homenaje al cubismo*». Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

1985

- «*García Parody*». Galería Rafael Ortiz, Sevilla. [\*]
- «*La postal del verano*». Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

1984

- «*1980-1984*». Posada del Potro, Córdoba. [\*]
- «*Su disco favorito*». Posada del Potro, Córdoba.
- «*Pintores de Córdoba*». Jaima Cultural, itinerante por la provincia de Córdoba.

1983

- «*Abanicos*». Galería Melchor, Sevilla.
- «*Vida moderna*». Galería Harras, Málaga.
- «*Pequeño formato*». Galería Melchor, Sevilla.

1982

- «*El pavo*». Galería del Ateneo, Málaga.
- «*Cuatro pintores de Córdoba*». Colectivo Palmo, Málaga. [Con José M<sup>a</sup> Báez, Olivia Carbonell y Rita Rutkowi]

1981

- «*García Parody*». Sala de exposiciones del CEI, Córdoba. Con José M<sup>a</sup> Báez, Olivia Carbonell y Rita Rutkowi]
- «*Joven pintura andaluza. Córdoba*». Galería Caja Prov. de Ahorros San Fernando de Sevilla, Sevilla. [Con José M<sup>a</sup> Báez, Olivia Carbonell, Antonio Elías y Rita Rutkowi]
- «*Dibujos*». Galería Melchor, Sevilla.

1980

- Galería Melchor, Sevilla.[Con José María Báez].
- «*La Torre del Oro*». Galería Melchor, Sevilla.

1979

- Galería Céspedes, Córdoba.[Con José María Báez].
- Galería Liceo, Córdoba. [Con José María Báez, Antonio Elías y José M<sup>a</sup> Heredia].

1978

- «*Alrededor del paisaje*». Galería NUM, Córdoba. [\*]

1977

- «*Márgenes del Guadalquivir y otros paisajes*». Casa Damas, Sevilla y Casaa de la Cultura, Cuenca. [Con José María Báez y David López].
- «*Por un museo de arte contemporáneo*». Galería Banco de Bilbao, Baena (Córdoba) y Zuheros (Córdoba).
- «*Pintores de Córdoba*». Galería Melchor, Sevilla.

1975

- Colegio Mayor San Jerónimo, Universidad de Granada, Granada. [Con José María Báez y Esperanza Sánchez].
- Galería Vivancos, Córdoba.
- «*El dibujo en Córdoba*». Galería Caja Provincial de Ahorros San Fernando de Sevilla, Sevilla.
- «*Sobre el arte joven en Córdoba*». Galería Vivancos, Córdoba.

1974

- Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Córdoba. [Con José María Báez y Esperanza Sánchez].

Están marcadas con asterisco [\*] las exposiciones individuales

## Catálogos de exposiciones

- «*Citas para una exposición*». Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura y Patrimonio, 2018. Con textos de Pablo García Casado y Pedro Martínez Martínez.
- «*El hilo rojo y otros papeles*». Edición digital, 2016. Con texto de José María García Parody.
- «*Cajas de citas*». Edición digital, 2015. Textos de Pablo García Casado y Pedro Martínez Martínez.
- «*60 años de Arte Contemporáneo en Córdoba*». Ayuntamiento de Córdoba, Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba y Fundación CajaSur, 2014. Con textos de Ángel Luis Pérez Villén, Jesús Alcaide y José Álvarez.
- «*García Parody con el papel impreso*». Edición digital, 2011. Con texto de José María García Parody.
- «*Imagen de Góngora*». Universidad de Córdoba. Vicerrectorado de Estudiantes y Cultura. Córdoba, 2010. Con textos de Miguel Clementson Lope y otros veintiséis autores.
- «*Córdoba contemporánea*». Ayuntamiento de Córdoba y Diputación de Córdoba. Córdoba, 2010. Con textos de Rafael Blanco Perea y Óscar Fernández.
- «*Salto de escala*». Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí y Fundación Caja Sur. Córdoba, 2010. Con textos de José Mariscal Campos y Óscar Fernández.
- «*Parole, parole, parole, Parody*». Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura. Córdoba, 2009. Con textos de Rafael Blanco Perea, Pedro Martínez Martínez y Pablo García Casado.
- «*La enfermedad y la muerte. Reflejos y visiones en el arte cordobés*». Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura y Vimcorsa. Córdoba, 2009. Textos de Rafael Blanco Perea, Victoria Fernández Domínguez, Carlos Castilla del Pino y José M<sup>a</sup> Báez.
- «*Museo de Bellas Artes de Córdoba. Incremento de colecciones 1986-2006*». Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Córdoba, 2008. Con textos de Rosa Torres Ruiz, Fuensanta García de la Torre, José M<sup>a</sup> Palencia Cerezo, Alfonso Blanco López de Lerma y Francisco Godoy Delgado.
- «*Cuadernos escolares*». Biblioteca de Extremadura. Badajoz, 2006. Con texto Francisco López Blanco.
- «*Corbatas 06*». Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, y Galería Arte 21. Córdoba, 2006. Con textos de Serafín Pedraza, Luís Rodríguez García y Ana María Molina González.
- «*Las cosas de Parody*». I.E.S. Averroes Córdoba. 2006. Con texto de Eduardo García].
- «*Discursos interrumpidos*». Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba y Fundación El Monte. Córdoba, 2005. Con textos de Ángel Luis Pérez Villén, Serafín Pedraza, Eugenio Domínguez y Ángel M. López y López.
- «*A San Juan de la Cruz*». Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí y Galería Arte 21. Córdoba, 2004. Con textos de P. Juan Dobado Fernández, Juan Jiménez Machuca, Serafín Pedraza y San Juan de la Cruz.
- «*Cuatro elementos*». Córdoba, 1999. Con textos de Ángel Luís Pérez Villén.
- «*Exposición Internacional de Arte por Correo. Homenaje a Joan Brossa*». Área de Cultura. Diputación Provincial de Huelva. Huelva, 1999. Con textos de Diego J. González y Carmen Llopis.
- «*Averroes (IbnRushd) y la Córdoba de su época*». Vicerrectorado de extensión universitaria y relaciones institucionales de la Universidad de Córdoba. Córdoba, 1998. Con textos de M. Rodríguez-Pantoja, Carmelo Casaño, Carlos Clementson, Miguel Clémentson, Hashim I. Cabrera, AlíKettani, Ramón Román y Raúl Alcalá.
- «*Séneca y la Córdoba romana*». Vicerrectorado de extensión universitaria y relaciones institucionales de la Universidad de Córdoba. Córdoba, 1996. Con textos de Miguel Rodríguez Pantoja, Miguel Clementson y Carlos Clémentson.
- «*22 Artistas cordobeses con Amnistía Internacional*». Universidad de Córdoba. Obra Social y Cultural de CajaSur. Córdoba, 1996. Con textos de Pedro Martínez y Ángel Luís Pérez Villén.
- «*Al pie de la letra*». Vicerrectorado de extensión universitaria y relaciones institucionales de la Universidad de Córdoba. Córdoba, 1996. Con texto de Pedro Martínez Martínez.
- «*Islam y arte contemporáneo*». Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura, Caja Provincial de Ahorros y Junta Islámica. Córdoba, 1994. Con textos de Hashim Ibrahim Cabrera.
- «*Pintar el Museo*». Caja Provincial de Ahorros de Córdoba y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. 1994. Con textos de Angustias Contreras, Francisco Solano Márquez y Á. L. Pérez Villén.
- «*Fondos artísticos contemporáneos de los grandes municipios cordobeses*». Plan Intermunicipal de Actuación Cultural CajaSur Junta de Andalucía, Córdoba. 1992. Con textos de Miguel Castillejo, Diego Ruiz Alcubilla y José M<sup>a</sup>. Palencia Cerezo.
- «*Un oasis en los setenta*» en «*Córdoba Arte contemporáneo 1957-1990*». Convenio de Colaboración Cultural Junta de Andalucía, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1991. Con texto de Ángel Luis Pérez Villén.
- «*García Parody 1988-1989*». Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Museo de Bellas Artes. Córdoba, 1989. Con texto de Pedro Martínez.
- «*Artistas cordobeses*». Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1984. Con textos de Manuel Melero y Francisco Zuera Torrens.
- «*García Parody 1980-1984*». Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura. Córdoba, 1984. Con texto de Pedro Martínez.
- «*Joven Pintura Andaluza*». Caja Provincial San Fernando. Sevilla, 1981. Con textos de José M<sup>a</sup> Báez, Fernando Carbonell, Olivia Carbonell, Antonio Elías, José M<sup>a</sup> García Parody y Rita Rutkowski.
- «*José M<sup>a</sup>. Báez / García Parody*». Círculo de la Amistad y Liceo Artístico y Literario. Córdoba, 1979. Con textos de José M<sup>a</sup> Báez y José M<sup>a</sup> García Parody

garciaparody @ gmail.com

