

Interventions (Intervenciones)

Mildred Howard: In the Line of Fire (En la línea de fuego)

Ned Smyth: Moments of Matter and Life (Momentos de la materia y la vida)

Interventions es un proyecto organizado en colaboración con la Autoridad de Battery Park City centrado en exposiciones simultáneas de la obra de Mildred Howard y Ned Smyth.

Ambos son célebres artistas que han creado obras distinguidas y tienen un amplio historial de creación de obras de arte público, y actualmente tienen obras expuestas en los parques públicos y espacios abiertos de Battery Park City.

El papel del arte público en la ciudad de Nueva York ha evolucionado drásticamente desde los primeros monumentos aprobados por el Estado. En los años 60 y 70 se produjo un replanteamiento fundamental del papel del arte público, ya que Nueva York comenzó a adoptar su uso como una forma de remodelar los espacios urbanos. John Lindsay (que se convirtió en alcalde de la ciudad de Nueva York en 1966) y los miembros de su administración desempeñaron un papel fundamental como defensores del arte público, acogiendo la exposición libre y democrática de obras de arte en los parques y espacios cívicos de la ciudad. Ellos consideraron que la escultura desempeñaba un papel crucial en la revitalización de las calles y plazas y en la promoción de los espacios públicos como lugares acogedores y seguros. Doris Freedman, cuyo papel fue clave en estos esfuerzos, dirigió la Oficina de Asuntos Culturales y posteriormente fundó el Fondo de Arte Público.

Al mismo tiempo, muchos artistas de la época adoptaron materiales y enfoques industriales y comenzaron a ocupar enormes espacios de almacenes vacíos en el centro de Manhattan en los que vivían y trabajaban. A medida que los artistas experimentaban con formas y medios innovadores, así como con nuevas maneras de presentarlos, empezaron a infiltrarse e interactuar con los espacios de la ciudad, a menudo abandonados o en mal estado, en gran parte debido al abandono de la fabricación industrial.

A mediados de la década de 1970, la ciudad se enfrentaba a una grave crisis fiscal, y surgieron organizaciones artísticas privadas y sin fines de lucro, así como colaboraciones público-privadas, para apoyar las artes. El Fondo de Arte Público, fundado en 1977, defiende el arte público y ha presentado cientos de exposiciones y proyectos de artistas en distintos lugares de la ciudad de Nueva York. Otra organización vital fue la fundada por Alanna Heiss en 1971 con el nombre de Institute for Art and Urban Resources Inc., que organizaba exposiciones en espacios abandonados de la ciudad (y que más tarde se convirtió en lo que hoy se conoce como MoMA PS1). Creative Time (Tiempo Creativo), creada en 1974, también fue clave. Creada por Karin Bacon, Susan Henshaw Jones y Anita Contini, Creative Time se convirtió en una organización municipal líder en la promoción del arte público experimental. Esta ha colaborado con artistas para organizar cientos de obras innovadoras, como sus emblemáticas exposiciones Art on the Beach (Arte en la Playa) de finales de los 70 y principios de los 80, que tuvieron lugar en la "playa" del vertedero que era el paisaje urbano recién formado y sin construir de Battery Park City.

Battery Park City comenzó a finales de los años 60 como un proyecto de recuperación para reemplazar los muelles en mal estado a lo largo del río Hudson en el centro de Manhattan por un vertedero, y se convirtió en una gran visión para construir una zona residencial, comercial y residencial mixta de 92 acres. En 1968, el Estado creó la Autoridad de Battery Park City para supervisar el desarrollo de la antigua zona portuaria. Utilizando grandes cantidades de tierra y roca excavadas durante la construcción del World Trade Center y otros proyectos, y colocándolas en voladizo sobre 1.2 millas de la orilla del río

Hudson, Manhattan se extendió unas cuantas cuadras más hacia el río Hudson y el terreno en el que se creó el emplazamiento de Battery Park City. Sin embargo, debido en gran medida a la crisis financiera de la ciudad, en los años 70 apenas se construyó más allá de la creación del recinto. Los proyectos de arte público formaron parte de sus planes maestros y llegaron a incorporar colaboraciones con arquitectos, paisajistas y artistas como Mary Miss (South Cove) y Ann Hamilton (Teardrop Park), e incluyen obras de Louise Bourgeois, Tom Otterness y Martin Puryear, además de otros muchos artistas notables.

Se ha invertido mucho en la organización de este proyecto, sobre todo teniendo en cuenta el factor de complicación de la actual pandemia. En primer lugar, nos gustaría dar las gracias a los artistas, Mildred Howard y Ned Smyth, sin cuyo compromiso y generosidad no habríamos podido montar estas exposiciones. También queremos dar las gracias a nuestros socios de la Autoridad de Battery Park City (BPCA, por sus siglas en inglés) por su dedicación a la hora de llevar a cabo este proyecto, especialmente a Abby Ehrlich, directora de Asociaciones Comunitarias y Arte Público de la BPCA, y a Iphigenia Seong, asociada de Asociaciones Comunitarias y Arte Público de la BPCA, que han sido fundamentales para el desarrollo de *Interventions*; y a Eric Munson, director de operaciones, y BJ Jones, presidente y director ejecutivo, a quienes agradecemos profundamente su entusiasmo y apoyo.

En el BMCC, la asistente curatorial Elsy Benítez proporcionó una ayuda excepcional en todos los aspectos de estas exposiciones, facilitando cada paso del camino; y el equipo de Asuntos Públicos, dirigido por el director ejecutivo Manuel Romero, y en particular el especialista en multimedia y vídeo David Pangburn, proporcionaron una ayuda inigualable para este proyecto y el contenido que lo acompaña. Extendemos nuestro más sincero agradecimiento al presidente Anthony Monroe, a la vicepresidenta de Promoción Institucional Lorna Malcolm, a la asesora jurídica especial Meryl Kaynard y a la vicepresidenta adjunta de Finanzas Elena Samuels por su ayuda y estímulo. Muchas gracias también a Jorge Yafar, vicepresidente adjunto de Planificación e Instalaciones del Campus, y a Cheryl Reiter, superintendente administrativa de Edificios y Terrenos. Por último, pero no por ello menos importante, nos gustaría reconocer a nuestros estudiantes guías: Kimberly Anderson, Evelyn Chavez, Elanna Conn, Tiffany Danielian, Isabela Figueroa, Isabel Lainez, Adaley Munoz y William Ortiz.

--Lisa Panzera, directora del Shirley Fiterman Art Center, BMCC

Mildred Howard y el arte como intervención

Muchas de las obras de arte al aire libre de Battery Park City se crearon como intervenciones en espacios públicos para invitar a los espectadores a replantearse sus ideas sobre el mundo. Presentar el arte en el contexto de nuestros entornos cotidianos (a diferencia de los museos o los lugares privados), nos da la oportunidad de relacionarnos abierta y directamente con la obra. En 1982, cuando Agnes Denes plantó dos acres y cosechó 1,000 libras de trigo dorado en el nuevo y estéril vertedero de un Battery Park City aún sin desarrollar, cultivó con la intencionalidad de una defensora del lugar y la pasión de una ecologista. Para Denes, plantar, mantener y cosechar el trigo en "ese lugar frente al distrito financiero, fue luchar contra el sistema y creó una poderosa paradoja". Denes afirmó que su proyecto era: "...imposible, insensato, y que desperdicia valiosos bienes inmuebles. Surgió de la antigua preocupación y necesidad de llamar la atención sobre nuestras prioridades erróneas. *Wheatfield: A Confrontation (Campo de trigo: una confrontación)* era un símbolo. Cuestionar el statu quo y llamar la atención sobre la mala gestión, el despilfarro, los problemas ecológicos y la inseguridad alimentaria, haciendo que la gente se replantee sus prioridades".* Casi cuarenta años después de *Wheatfield*, *The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own (La casa que no pasará por ningún color que no sea el suyo)* (2011), de Mildred Howard, se erige como una adición temporal a la gran colección de arte público de la Autoridad de Battery Park City. *The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own* acoge silenciosamente a la gente dentro de sus paredes de color púrpura intenso. Una vez dentro, el espectador se encuentra con curiosas sorpresas ilógicas de colores y formas, que le llevan a reconsiderar la obra y nuestro mundo. Al igual que *Wheatfield*, la obra de Howard presenta paradojas que se revelan silenciosamente.

Los planes para tomar prestada *The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own* del Departamento de Aeropuertos de Sacramento (Sacramento Department of Airports) comenzaron en 2018 y la instalación se inauguró en 2020 con un inesperado pesar tras el horrible asesinato de George Floyd, el profundo y duradero clamor público por la justicia racial que le siguió, y en medio de una mortal pandemia mundial. Del mismo modo, los planes para exponer *In the Line of Fire (En la línea de fuego)*, uno de los muchos y poderosos ejemplos de la obra de Howard de la década de 1990, comenzaron en 2019. La obra representa, con inquietante actualidad, recortes de un joven ciudadano afroamericano con una diana en la espalda: un lamento y repetición de la violencia a la que se enfrenta

la población estadounidense de color en la actualidad. Como nos recuerda el artista: "Estos fueron y son todos nuestros hijos. El color de su piel no debería importar".†

Howard recurre a las relaciones entre la historia, el mito y la memoria colectiva en obras que evocan tanto lo personal como lo universal. *In the Line of Fire* explora estas conexiones. La obra consta de unas 60 figuras de tamaño natural cortadas en madera contrachapada, cada una de ellas serigrafiada con la misma imagen de un joven en plena adolescencia —un pariente lejano de Howard— que había sido reclutado o alistado en el ejército estadounidense durante la Primera Guerra Mundial. La agrupación de jóvenes soldados negros forma un regimiento, recordando la historia de las unidades segregadas en el ejército de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Cientos de miles de jóvenes negros que se alistaron con la esperanza de demostrar su servicio y pertenencia a la sociedad estadounidense sufrieron discriminación racial y hostilidad tanto en el extranjero como en casa. Las tropas afroamericanas de primera línea recibieron menos entrenamiento y se les asignaron misiones más peligrosas; en particular, el 369º Regimiento de Infantería fue el que más tiempo pasó en las trincheras y el que más bajas sufrió de todas las unidades estadounidenses en la Primera Guerra Mundial. A pesar de su servicio, los soldados afroamericanos que regresaron de la guerra fueron recibidos con resentimiento y con los disturbios raciales de la supremacía blanca del "Verano Rojo" de 1919.

Todos los soldados recortados de Howard miran al frente con atención. En la parte posterior de cada uno hay una gran diana. Viendo a los soldados desde atrás, son objetos desprovistos de sus cualidades individuales. La obra ilustra la historia y la realidad actual de los cuerpos humanos, en particular los de piel oscura, que son continuamente deshumanizados y se encuentran "en la línea de fuego" como blancos de la violencia. Las piedras, símbolos de fuerza, están apiladas en el piso de la galería frente a los soldados formando un montículo. Son a la vez marcas de tumbas y barreras tras las que esconderse. Howard cita como inspiración la canción de Nina Simone "Sinnerman", adaptada de un espiritual afroamericano. En la canción, un hombre corre hacia una roca solo para descubrir que no puede esconderse. No hay refugio, ni antes ni ahora, en el que los hombres y niños negros puedan escapar de la violencia a la que se enfrentan, y la instalación de Howard invita a los espectadores a enfrentarse y reflexionar sobre las historias y legados racistas.

The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own se nutre de la reserva de recuerdos, investigación e imaginación de Howard. En palabras de la artista, la obra es: "Un símbolo inconfundible

del hogar en una ciudad que es sensible a la diversidad de la población neoyorquina y celebra su compleja historia y su belleza multicolor". *The House* es un puente entre la costa este y la oeste, entre el presente y el pasado, y entre la ciudad de Nueva York y el mundo."† Cuestionando lo que se espera de una casa, el techo y las paredes tienen grandes espacios abiertos. Los vacíos inesperados desafían las expectativas de los espectadores y suscitan preguntas sobre el statu quo: ¿qué es lo que la humanidad considera como un refugio aceptable para todos? Aunque *The House* parezca un edificio discreto entre rascacielos, al observarla de cerca parece flotar sobre el suelo. Parece sólida y convencional, aunque paradójicamente incierta e incompleta. Son muchos los temas que preocupan a la artista: las injusticias basadas en construcciones de raza e identidad, la migración global y la inseguridad en la vivienda. *The House* crea un lugar para reflexionar sobre ellos.

Mirando desde el interior de *The House*, los cristales que componen la estructura actúan como una lente que transforma el entorno. Cuando la luz del sol y la luz reflejada por el río Hudson iluminan la obra, el carmesí y el púrpura se intensifican y las perspectivas de los espectadores cambian, pasando del púrpura oscuro de *The House* al rojo-violeta y del lavanda plateado al oro rosado. Los colores parecen transformarse sin esfuerzo, dependiendo de su interacción con la luz y la sombra y con las superficies transparentes y opacas. El color de *The House* es deliciosamente cambiante debido a la habilidad de la artista para mezclar el pigmento y su comprensión de la refracción.

Preservar la historia y captar la temporalidad al mismo tiempo es una de las varias dualidades que impregnan la obra de Howard. En las paredes de cristal con acabado dorado de *The House*, pueden verse fragmentos ampliados de cartas históricas escritas por viajeros del este que emigraron a California durante la Fiebre del Oro. Los visitantes ven su propia imagen reflejada en los trazos del espejo, y al estar a caballo entre el tiempo real y el pasado, sus imágenes se convierten en fragmentos fugaces que se incorporan al arte. La emigración y el establecimiento de una nueva comunidad están muy presentes en la vida del artista. Es la menor de diez hijos y la única de su numerosa familia nacida en California después de que la familia se trasladara desde Galveston, Texas. Historias vívidas de otro lugar, tiempo y gente llenaron su infancia. Su nombre, sus recetas favoritas y sus tradiciones familiares guardan relación con una comunidad lejana que incluye antepasados de origen germánico, británico y escandinavo que llegaron a América por decisión propia, y personas esclavizadas de África occidental procedentes de Mali, Benín y Togo que llegaron por la fuerza.

The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own ofrece una vista de la Estatua de la Libertad que el artista ha enmarcado a través de la entrada abierta. Al pararse en el umbral, es posible admirar el símbolo de la libertad y reflexionar sobre las injusticias inmerecidas. En palabras del artista: "Las preguntas sugeridas en silencio son contemplativas y el papel de la obra de arte como lugar de asombro y curiosidad sobre el hogar y la humanidad es la piedra angular".†

Los artistas abstractos Oliver Lee Jackson, Mary Lovelace O'Neal, Betye Saar, Dewey Crumpler, David Bradford, Howardena Pindell y Raymond Holbert, cuya obra hace referencia al africanismo y a la experiencia negra, son influencias importantes para Howard, que aporta a estos proyectos su propia visión como artista y su papel como activista. Ahora, dos generaciones después del Movimiento por los Derechos Civiles de los años sesenta y setenta, y de la aparición de más mujeres y personas de color en la literatura y en las artes visuales y escénicas, Howard persiste en dar voz a las contradicciones, injusticias y desigualdades. Le duele ser testigo de la discriminación de las personas que construyeron su ciudad multicultural y toda la zona de la bahía de San Francisco. En su opinión, la rica mezcla de herencia latina, asiática, afroamericana y europea de la comunidad es la fuente de la vitalidad y creatividad de la zona. Howard sigue centrándose implacablemente en el presente, a la vez que se enfrenta al pasado, creando un arte que arroja luz sobre la vulnerabilidad, el ingenio y la resiliencia del espíritu humano.

Interventions (Intervenciones) surgió de conversaciones sobre la gran relevancia del arte público y su poder visceral para expresar ideas y emociones sin palabras. La colección de arte público de Battery Park City, que incluye obras de Ned Smyth, Mildred Howard y otras dieciocho personas, está integrada en un experimento del siglo 20 de uso mixto que es a la vez un sistema de parques urbanos, un barrio residencial y un distrito comercial situado frente al BMCC, una de las universidades más plurales de la ciudad de Nueva York. En ambos espacios, estudiantes, residentes y visitantes hablan decenas de idiomas. El arte público puede comunicarse con todos nosotros intuitivamente. Al igual que cambia el paisaje urbano de forma sorprendente, también puede cambiar las percepciones, invitar y potenciar la imaginación y fomentar la reflexión.

* Emma Enderby, *Agnes Denes: Absolutes and Intermediates*. Nueva York: The Shed, 2019.

† Mildred Howard en entrevistas con Abby Ehrlich, 2018.

--Abigail M. Ehrlich, directora de Asociaciones Comunitarias y Arte Público, BPCA e Iphigenia Seong, asociada de Asociaciones Comunitarias y Arte Público, BPCA

Ned Smyth: Moments of Matter and Life (Momentos de la materia y la vida)

En 1973, Ned Smyth regresaba a Nueva York en autostop tras un verano trabajando en la construcción en Aspen, cuando una camioneta se detuvo en una carretera de Nueva Jersey y se ofreció a llevarlo. Los dos hombres de la camioneta resultaron ser, por casualidad, el artista Keith Sonnier y el músico Dickie Landry. Ambos vivían en el centro de Manhattan, y el encuentro fortuito llevó a Smyth a conocer la escena artística del SoHo/Tribeca. Por sugerencia de ellos, Smyth acudió a *Food*, el restaurante y proyecto artístico fundado por Gordon Matta-Clark y Carol Gooden, donde fue contratado. Smyth se trasladó entonces a Tribeca (desde el Lower East Side), uniéndose a una comunidad de pintores, escultores, bailarines, músicos y poetas que estaban desarrollando prácticas artísticas alternativas, así como espacios en los que mostrar su trabajo. También colaboró en el 112 de Greene Street, un espacio pionero para el arte contemporáneo que surgió en aquellos años. Ese espacio se convirtió, como señala Smyth, en su escuela de arte, y otros artistas y mentores, como Matta-Clark, Keith Sonnier, Jene Highstein y Richard Nonas, se convirtieron en amigos cercanos. La comunidad del centro de la ciudad era un entorno muy unido y colaborativo en el que los artistas solían trabajar juntos y ayudarse mutuamente. Smyth ayudó a Matta-Clark en una serie de sus renombradas obras de "Anarquitectura", para las que Matta-Clark recortó grandes áreas y dio forma a secciones de pared y suelo de estructuras arquitectónicas existentes que normalmente estaban destinadas a la demolición.

Smyth fue invitado a exponer su propia obra en el 112 de Greene Street a finales de 1973. Este había empezado a moldear concreto dos años antes, y comenzó a mostrar obras arquitectónicas de vigas de cemento moldeadas para que parecieran piezas de madera estándar de 2x4 utilizados en la construcción. La repetición de los 2x4 alineados se ve acentuada por la fantasmagórica gradación de grises que evoca una estructura que no está del todo presente. El minimalismo había sido el concepto dominante de la época, y Smyth califica de profundamente influyentes las obras de Carl Andre colocadas directamente en el piso, así como las sencillas pinturas negras a rayas de Frank Stella. Sin embargo, aunque las señas de identidad del minimalismo (el uso de unidades modulares, la monocromía y la repetición)

estaban presentes en las primeras obras de Smyth, este no empleaba la misma estructura rígida, la despersonalización y la incesante repetición de las formas. En obras como *Hudson Street 2x4s* (1972-93), las superficies nunca son completamente uniformes, los colores grises del concreto son abigarrados y cambiantes, y la colocación de los objetos es más intuitiva que predecible.

Cada vez más, Smyth comenzó a sintetizar e incorporar los arcos romanos, los capiteles egipcios y las columnas románicas, así como las innumerables estructuras, esculturas y pinturas renacentistas que conoció en su juventud. Su padre, el célebre historiador del arte Craig Hugh Smyth, pasaba su vida entre Nueva Jersey e Italia, y Smyth pasó gran parte de su juventud en Europa acompañando a su padre. La arquitectura y escultura clásicas que conoció, las columnatas, los arcos y los mosaicos de las iglesias románicas, las catedrales góticas y los templos romanos, le marcarían profundamente. El concepto de masa, en particular, es uno de los que ha explorado a lo largo de su obra, y Smyth fue uno de los primeros escultores de la década de los 70 trabajó con conceptos arquitectónicos y construyó obras específicas para el lugar, forjando un camino en las obras de arte público a gran escala.

Smyth fue invitado a exponer su obra *Last Supper (La última cena)* en *Rooms*, la exposición inaugural de Alanna Heiss en el PS1 en 1976, y al año siguiente se le concedió realizar su primera obra de arte público. Desde entonces, este ha realizado más de treinta proyectos públicos de gran envergadura, entre ellos *The Upper Room (El cenáculo)* (1986; instalado en 1987) en Battery Park City. A medida que creaba sus obras de arte público, sus columnas de concreto se embellecían cada vez más con mosaicos de oro y de colores, lo que le convirtió en una figura destacada de Pattern and Decoration (Patrones y Decoración) (un movimiento que se extendió desde mediados de los 70 hasta los 80). Los artistas de Pattern and Decoration fueron liderados por la galerista Holly Solomon, con quien Smyth expuso por primera vez en 1975. Los artistas asociados a este movimiento se alejaron de la abstracción rígida, adoptando en su lugar un uso más sensual de la textura, el color y los patrones decorativos. Difuminando los límites entre las bellas artes y las artes decorativas, al tiempo que trabajaban en contra de

las jerarquías establecidas, los artistas adoptaron con frecuencia un uso exuberante de la decoración desenfrenada.

Del mismo modo, Smyth comenzó a incurrir en posibilidades cada vez más expresivas, empleando motivos derivados del mundo natural, como hojas de palmera y plantas de loto, que se estilizaban en los capiteles de las columnas. Mediante el uso de mosaicos, introdujo el color y el diseño intrincado, así como la figuración, oponiéndose a la noción modernista de que el patrón no es esencial. Combinando una fusión de oro y ornamentos de colores, elementos decorativos derivados de la naturaleza, referencias históricas del arte e influencias no occidentales, Smyth creó obras de múltiples capas y gran amplitud.

Estas obras plurales, creadas con frecuencia para espacios cívicos, pretendían dirigirse a un público amplio. *The Upper Room*, creado durante este periodo, está situado en la entrada de la explanada de Albany Street, en Battery Park City, y está formado por una columnata y una serie de columnas individuales que enmarcan un patio o plaza interior. Aunque está expuesto a los elementos, el espacio interior se siente cerrado, creando un entorno que evoca las ruinas de los templos griegos y romanos o los anfiteatros abiertos. En el centro hay una larga mesa y unos taburetes que recuerdan a la última cena (recordando su obra en el PS1), pero la mesa está adornada con tableros de ajedrez que invitan a los espectadores a sentarse y jugar. Las estructuras de concreto están revestidas de guijarros rojos tipo estuco, y una palmera en el centro, alojada en una pérgola, está recubierta de un mosaico de azulejos. A la vez que se evoca un lugar sagrado, se invita al público a participar de forma secular, creando un espacio de participación comunitaria. A la vez seria y divertida, abierta pero evocando espacios cerrados, rigurosa pero decorativa, Smyth crea una obra absorbente y elocuente.

Las obras de gran envergadura más recientes de Smyth exploran las formas naturales, en contraposición a los espacios arquitectónicos, a menudo a gran escala. *The Next Generation (La próxima generación)* (2012), una escultura monumental de una formación rocosa creada a partir de espuma densa pintada, cuelga del atrio del hall de Ciencias del Lehman College, CUNY.

La historia geológica de la región está integrada en la escultura, reflejando las disciplinas estudiadas en el edificio que la alberga. A lo largo del hall de Ciencias, Smyth también instaló imágenes similares a células, hechas de vidrio transparente que reflejan vistas microscópicas de formas biológicas, abarcando los variados campos dentro del estudio científico. La obra juega con los aspectos de escala y ubicación, con perspectivas macro y micro, y refleja las exploraciones del artista, que se extienden hacia dentro y hacia afuera al mismo tiempo.

En muchos sentidos, Smyth siempre ha sentido fascinación por la piedra, el espacio y la escala. Él ha investigado continuamente aspectos del proceso, la materialidad y el espacio arquitectónico, yendo y viniendo entre la creación de "espacios enclaustrados" al aire libre (como los ha llamado) y su trabajo en el estudio. A diferencia de las obras de arte público de gran envergadura, su trabajo actual en el estudio se compone de esculturas y fotografías destinadas a ser vistas en interiores. Son contemplativas y reverentes en un modo relacionado directamente con sus obras; también siguen reflejando su historia personal, que se ha filtrado en su obra de numerosas formas. Smyth dejó su loft de Tribeca en 1994 y se trasladó al East End de Long Island, para establecerse finalmente en Shelter Island, donde vive y trabaja actualmente. En el proceso de desempacar e instalarse en su estudio, descubrió que tenía cajas de piedras que había estado coleccionando instintivamente durante años. Smyth quedó fascinado por las formas y texturas de las piedras y sus formas repetidas se convirtieron en un nuevo concepto para el artista. A Smyth les recordaron a las esculturas clásicas de su juventud y comenzó a crear una serie que se inspiraba en ellas. Experimentando aún más con pequeñas ramas y fotografías de gran formato en blanco y negro, así como con bronce fundido, espuma de uretano e impresión en 3D, Smyth comenzó a explorar obsesivamente aspectos de la definición, el material, la textura y la escala. En esta exposición, las esculturas recientes de Smyth y las fotografías de piedras de ocho pies, así como sus esculturas de bronce fundido y fotografías de pequeñas ramas, van acompañadas de parte de sus 2x4 de concreto fundido de los años 70. Como demuestra el camino que lleva de sus primeras obras a las más recientes, y su exposición conjunta aquí, Smyth se centra en el equilibrio entre la naturaleza y la cultura.

—Lisa Panzera, directora del Shirley Fiterman Art Center, BMCC.