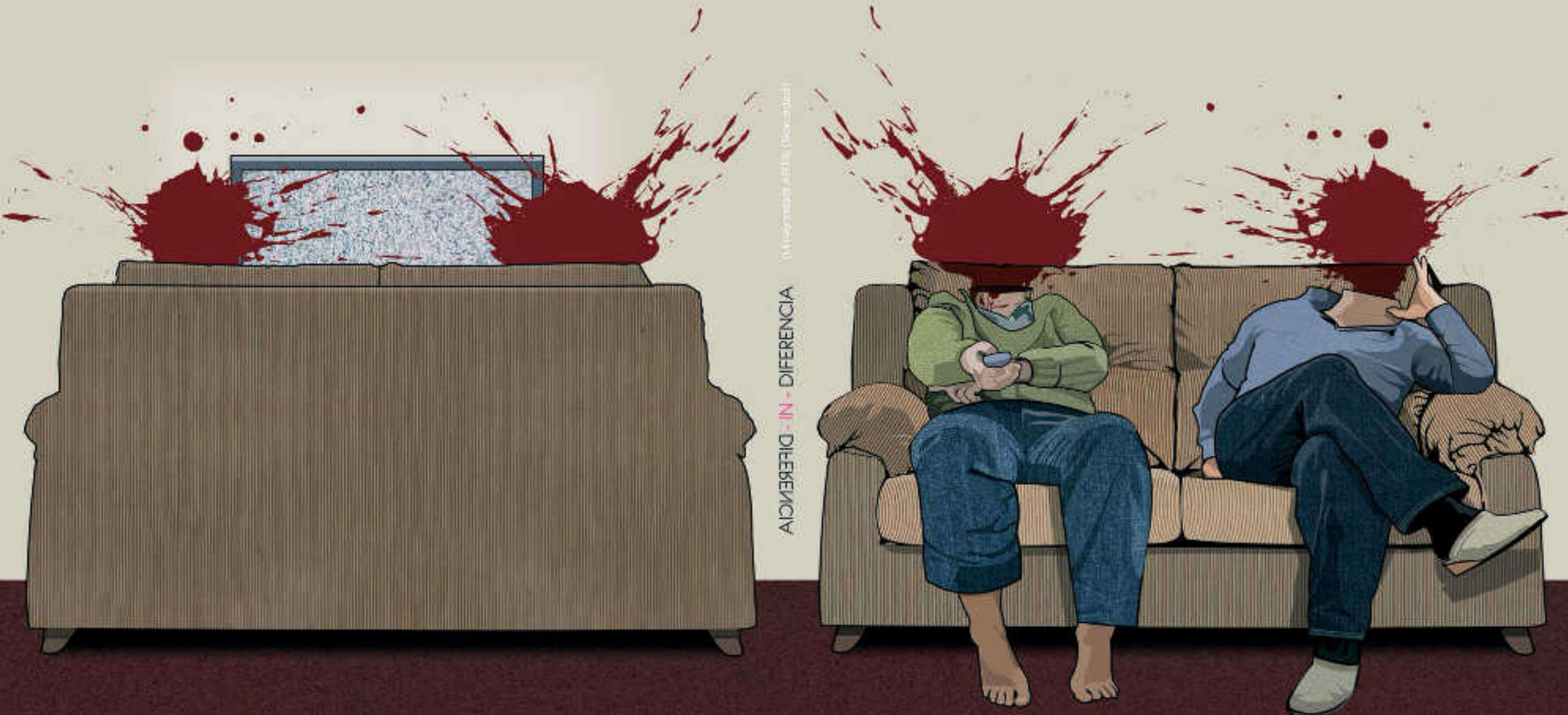


AICNERFID - IN - DIFERENCIA

(Universidad) ARTE (Sociedad)



(Universidad) ARTE (Sociedad)

AICNERFID - IN - DIFERENCIA



El Consejo de Gobierno de Aragón
CONSEJO DE CULTURA



IMPASSIVE PEOPLE
ADVISORY
ARTISTIC CONTENT



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Decana de la Facultad de Bellas Artes

MARÍA TERESA CARRASCO GIMENA

UGT

Secretario General UGT- Andalucía

MANUEL PASTRANA CASADO

CATÁLOGO:

Edición y Coordinación

MARÍA TERESA CARRASCO GIMENA

MANUEL CASTRO COBOS

Diseño e ilustraciones

EZEQUIEL BARRANCO REINA

Tratamiento digital de imágenes

EZEQUIEL BARRANCO REINA

Fotografía

ÁLVARO ESCRICHE LÓPEZ

Textos

AUREA MUÑOZ DEL AMO

CONSTANTINO GANÁN MEDINA

DIONISIO GONZÁLEZ ROMERO

ENRIQUE ACOSTA NARANJO

FERNANDO GARCÍA GARCÍA

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ BAILLO

JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ

LUZ MARINA SALAS ACOSTA

MANUEL ÁLVAREZ FIJO

MANUEL CASTRO COBOS

MARÍA TERESA CARRASCO GIMENA

RAFAEL PÉREZ CORTÉS

SANTIAGO NAVARRO PANTOJO

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS

Biografías y frases interrogatorias

DE LOS ARTISTAS PARTICIPANTES

Impresión: LIENZOGRÁFICO

Depósito Legal: SE-4622-2008

I.S.B.N.: 978-84-691-5862-3

EXPOSICIÓN:

Sede

ESPACIO GB

FACULTAD DE BELLAS ARTES (ANEXO)

C/GONZALO BILBAO 7.Y 9 - 41002 SEVILLA

Artistas participantes

C.A.F. Covadonga Arroyo Franco

ÁLVARO ESCRICHE Álvaro Escriche López

ÁNGELA CABRERA Ángela Gómez Cabrera

ÁNGELES IZQUIERDO Ángeles Izquierdo García

VÍLCHEZ Antonio José Sánchez Vilchez

EZEQUIEL BARRANCO Ezequiel Barranco Reina

FRANCISCO BUENAVIDA F. José Carrasco B.

MARSIAS LUNA Francisco J. Valderrama Salas

JOSÉ IGNACIO VILAPLANA J. Ignacio V. López

MARÍA JORDANO María Jordano Bustos

RAFAEL M. PRADA Rafael Muñoz Prada

SCARÖM Salvador Cordero Alarcón

ENE COFFMAN Víctor Sánchez Jiménez

Técnicos de montaje

MIGUEL ÁNGEL CUETO BORREGO

JUAN CARLOS SÁNCHEZ ROMERO

AI - IN - DIFERENCIA

Publicación vinculada a la exposición del mismo título realizada en el ESPACIO GB
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla del 11 al 26 de septiembre de 2008

AICN3R3FID - IN - DIFERENCIA

(Universidad) ARTE (Sociedad)

La Unión General de Trabajadores, continuando con su amplio y ambicioso proyecto de fomentar e impulsar la cultura en todos los niveles de la sociedad, ha iniciado junto con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla un proyecto que tiene como base la defensa y difusión del Arte de los jóvenes, dirigido a todos aquellos que saben apreciar en la fotografía, la pintura, la escultura... modos de expresión diferentes y necesarios en la compleja y diversa sociedad en la que nos encontramos.

Ante la necesidad de motivación, fundamentos e implicación en los problemas de la sociedad actual y con el fin de promover un amplio enriquecimiento cultural se ha creado esta exposición artística en la que se recogen las tendencias más vanguardistas e innovadoras dentro del Arte de nuestros días, poniendo una vez más de manifiesto que tanto nuestra organización como la Facultad de Bellas Artes cuentan y contarán siempre con un concepto de progreso y desarrollo amplio y comprometido, recogiendo todo tipo de manifestaciones artísticas, desde las más clásicas y tradicionales hasta aquellas que plasman las últimas tendencias del Arte, para así poder expresar todas las inquietudes y situaciones que definen y reflejan el estado de nuestra sociedad actual.

El momento de crisis de valores y principios en el que nos encontramos actualmente hace que resulte primordial fomentar y promover la participación del Arte en la sociedad, implicando principalmente a los más jóvenes y a los trabajadores/as. Gracias a este tipo de actividades se contribuye a la creación de generaciones formadas en una mayor concienciación social a través de la pintura, la escultura y las más diversas formas de expresión en el ámbito de la educación y el Arte, generaciones que, gracias a la cultura que nuestra organización ayuda a difundir, podrán defender y apreciar lo que aquella significa hoy día.

Así, esta exposición artística tiene como objetivo el impulsar a los estudiantes a expresar sus preocupaciones en relación a todos aquellos cambios y circunstancias que afectan a nuestra sociedad, ya que como sabemos, ésta ha sufrido en los últimos años una profunda y difícil transformación, y tanto la Secretaría de Cultura de UGT Andalucía como la Facultad de Bellas Artes de Sevilla se han unido en un esfuerzo común por expresar dicho cambio para contribuir a la construcción de una sociedad más libre.

MANUEL PASTRANA
Secretario General UGT-Andalucía

"La única respuesta a la política del miedo es la política de la liberación, de la identidad, del atrevimiento, de la responsabilidad. Los terroristas suicidas son la manifestación extrema de nuestra frustración hacia el Estado en el que los fascistas quieren que tengamos miedo de las cosas. El trabajo hacia el arte y la celebración de nuestro potencial es nuestra respuesta a las preguntas que nunca podrán ser contestadas, pero que deben ser expuestas día a día".

CHRISTOPHER DOYLE

INTRODUCCIÓN DE LA DECANA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

Frente a la indiferencia desde la Universidad.

Mayte Carrasco Gimena

p. 12 - 13

CAPÍTULOS [TEXTOS / IMÁGENES]

Arte, infancia y violencia.

Áurea Muñoz del Amo

p. 16 - 21

¿Qué papel "Juega" la Infancia? JOSÉ IGNACIO VILLAPLANA

La mirada de Ángela.

Constantino Gahán Medina

p. 24 - 27

What About Her? ÁNGELA CABRERA

Entre el megacomplejo comercial y el complejo de Creso: unas consideraciones sobre el consumo.

Dionisio González Romero

p. 30 - 35

¿Lo Necesitas? VÍLCHEZ

Redefinición de la imagen y la identidad femenina a través del Arte.

Fernando García García

p. 38 - 43

¿Tendrá mi Hija que llevar el Mismo Traje? ÁNGELES IZQUIERDO

Del gesto a la idea: Una reflexión sobre un momento en la didáctica del dibujo.

José Antonio Sánchez Baillo

p. 46 - 51

¿Todos los Seres Humanos nacen Libres e Iguales en Dignidad y Derechos? MARSÍAS LUNA

Ante un nuevo panorama de la docencia en Bellas Artes.

Juan Manuel Miñarro López

p. 54 - 59

¿Has apreciado alguna vez la Expansión del Vuelo de la Libertad?
MARÍA JORDANO

Al principio, después, siempre...

Manuel Álvarez Fijo

p. 62 - 69

¿Por qué ya no se escucha el Sonido de la Materia cuando hablamos de Arte Social? ENE COFFMAN

Los mitos de género y la diferencia

Manuel Castro Cobos

p. 72 - 77

¿Lloras cuando Picas Cebolla? C.A.F

Misión social del Arte.

Luz Marina Salas Acosta

p. 80 - 83

¿Cuál es el Límite entre el Arte Social y la Documentación? RAFAEL M.PRADA

La fotografía y lo social.

Rafael Pérez Cortés

p. 88 - 91

¿No Lo Quieres? ÁLVARO ESCRICHE

El rey desnudo.

Santiago Navarro Pantojo

p. 94 - 99

¿De Qué te Escandalizas? SCARÖM

Copias queer.

Yolanda Spínola Ellas

p. 102 - 107

¿El Fregar se va a Acabar? FRANCISCO BUENAVIDA

"Así lo vemos": Un proyecto desde el aula hacia la sociedad.

Enrique Acosta Naranjo

p. 110 - 113

¿Te Sientes Diferente o Eres Indiferente? EZEQUIEL BARRANCO

RESEÑAS BIOGRÁFICAS

p. 115 - 120

CATÁLOGO DE OBRAS

p. 121

Frente a la indiferencia desde la Universidad

María Teresa Carrasco Gimena

El proyecto que presentamos aborda las imbricaciones del arte con las problemáticas derivadas de la exclusión social de las diferencias, al mismo tiempo que cuestiona la indolencia y condescendencia que acompañan al capitalismo salvaje. Se trata de una propuesta de creación e investigación incardinada en un sistema educativo que en estos momentos se encuentra inmerso en un proceso de transformación que formula entre sus principios la consolidación de un *modelo de Universidad pública, autónoma y al servicio del desarrollo integral de la sociedad a la que sirve*. En el marco del Espacio Europeo de Educación Superior se establece, además, que los nuevos estudios se regirán por *principios éticos generales*, como son el *respeto a los derechos fundamentales y de igualdad entre hombres y mujeres... de acuerdo con los valores propios de una cultura de paz y de valores democráticos*. Pero estos enunciados sólo pasarán del papel a la realidad cuando dejen de ser vistos como utopía (ingenuidad) y nos tomemos en serio la necesidad de educar en valores distanciados del consumismo y el individualismo preeminentes.

El nuevo sistema conlleva una metodología que otorga al estudiante un papel activo (protagonista) y de mayor responsabilidad, resultando decisiva su preparación para la elaboración y defensa de argumentos como base indispensable en orden a la aplicación de sus conocimientos a nivel profesional.

Subyace, no obstante, el peligro de una extrema focalización del proceso formativo hacia una rentabilidad exclusivamente económica, ajena a la irrenunciable búsqueda

de un enriquecimiento moral, existencial y estético. No podemos perder de vista el papel transcendental que la enseñanza artística universitaria debe desempeñar valiéndose de su potencialidad para crear diferentes modos de ver y sentir, contribuyendo así, de forma decisiva, a la construcción (¿progreso?) de la sociedad.

En este contexto, entendimos la propuesta de la Secretaría de UGT Andalucía - dirigida al impulso de la creación artística de los jóvenes - como una excelente oportunidad para desarrollar un proyecto de aproximación e implicación social desde esta Facultad de Bellas Artes. Acordamos sacar una convocatoria abierta a la participación de todo el alumnado para luego llevar a cabo una selección en base a dossiers contenedores tanto de ideas (textos) como de imágenes ilustrativas de posibles facturas (ejecuciones) y desarrollos estéticos. Se incluyó una modalidad de diseño para que también esta publicación se convirtiera en soporte artístico-experimental a cargo de un alumno que tendría la posibilidad de llevar a cabo una práctica de aproximación real al mundo profesional.

Se contempló la necesidad de guiar en el proceso creativo a cada uno de los participantes seleccionados, brindándoles la oportunidad de solicitar la tutela de cualquiera de los profesores del Centro. Los perfiles profesionales de los tutores involucrados son positivamente dispares, pero lejos de transferir sus planteamientos estéticos o sus convicciones ideológicas, han procedido de un modo aproximado al modelo educativo socrático (mayéutica) asociado a la

experiencia colaborativa de atención al alumbramiento. En todo caso, la tarea transmisora del profesor ha podido consistir en alentar un distanciamiento crítico respecto a la frecuente concepción trivial (simplificadora) sobre los procesos sociales. Su colaboración ha abarcado además la elaboración de los textos (didascálicos) que en esta publicación acompañan a las imágenes fotográficas de las piezas artísticas resultantes.

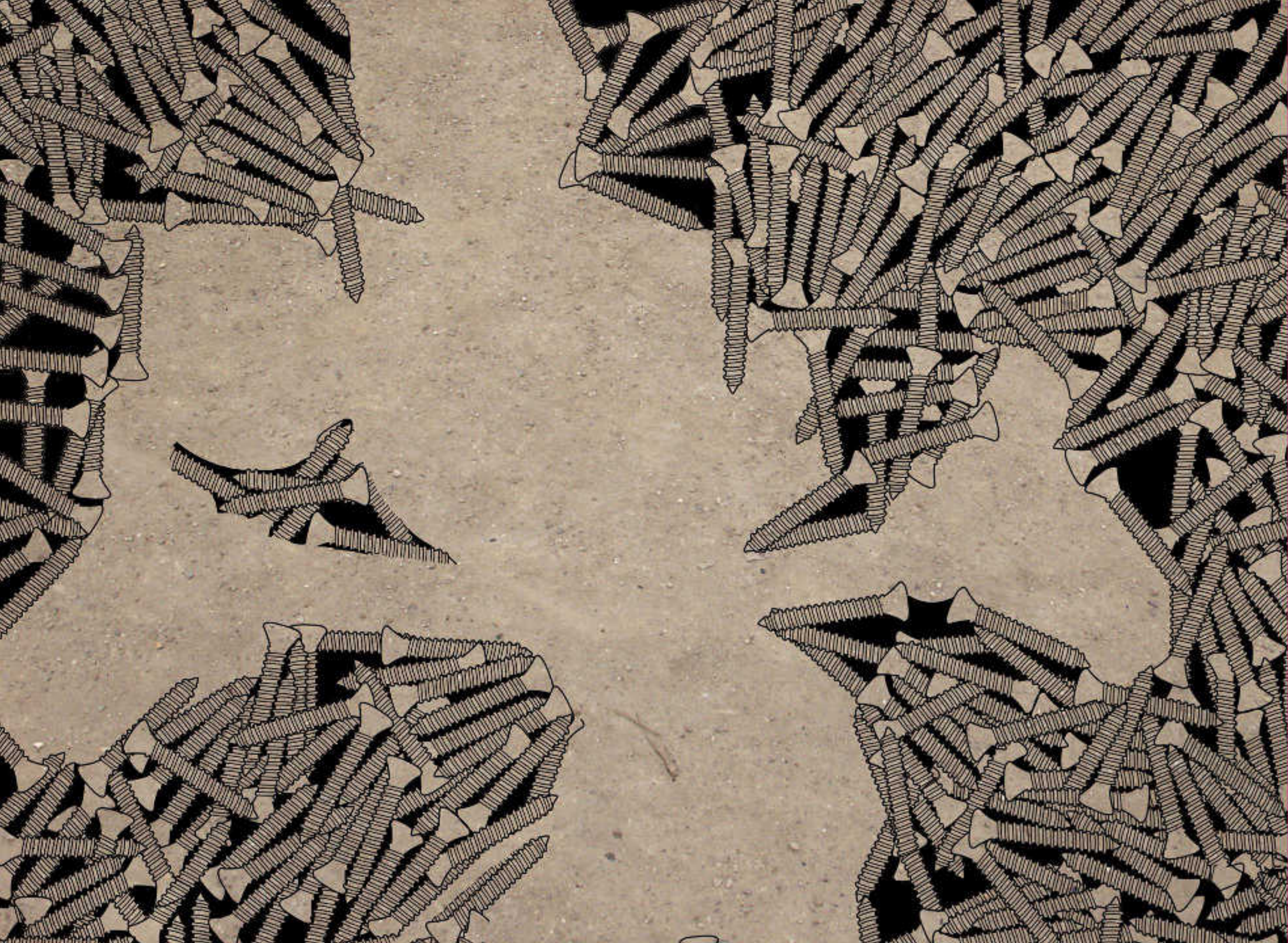
La enseñanza artística no se puede planear hoy de espaldas a la complejidad de nuestro mundo; es necesario un cambio de paradigmas y una renovación de las praxis, conceptos y categorías que se han venido sustentando en los pilares (caducos) de la modernidad. El arte mantiene una relación cada vez más estrecha con los debates sociales, tendiendo a configurarse a partir de su extraordinario potencial crítico y autocrítico. El artista postmedial, en consecuencia, difícilmente será un individuo amoldado, aislado o irreflexivo. Muy por el contrario, y más allá del dominio instrumental de los procedimientos y de las tecnologías disponibles, resultarán decisivas su capacidad de discernimiento y sus competencias para el desarrollo de recursos significantes.

El título de la exposición alude a sus contenidos divergentes y al propósito de conmover (emocionar) al espectador. Los alumnos y alumnas que han tomado parte en el proyecto saben que no sería ético apropiarse de una realidad (cruel) para presentarla frívolamente en otro escenario. Acostumbrados a telepresenciar toda clase de tragedias intercaladas con los más ostentosos reclamos de

consumo, conocen el peligro de contaminación (anestesiante) que corre la imagen artística. No son ajenos a la tentación de pensar sus obras como mero producto cultural y económicamente integrado. Se plantean dudas sobre la función del arte y su poder de transformación social; pero no les falta intuición ni perspicacia y se niegan a instalarse en la banalidad y en la desilusión estética pronosticadas por Baudrillard.

Nos ha parecido oportuno incluir también en el último capítulo de esta publicación los resultados de otros proyectos de complementación de la docencia con experiencias de mediación entre la creación artística y las problemáticas sociales que han sido llevados a cabo en esta Facultad de Bellas Artes, concretamente en la asignatura de Diseño Gráfico II y coordinados por el profesor D. Enrique Acosta Naranjo.

Este tipo de actividades, que trascienden el territorio académico, resultan consustanciales a nuestras enseñanzas, dotándolas de una posibilidad de proyección, exploración e interacción con la realidad de indudable valor formativo. Este proyecto encierra además el propósito de dar cumplimiento a la ineludible misión universitaria de contribuir a la necesaria reestructuración (humanizadora) de una sociedad seriamente aquejada de **"in-diferencia"**.



Arte, infancia y violencia

Áurea Muñoz del Amo

La 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo celebrada en Sevilla el año 2006 - que llevaba por título "Lo desconocido: Escenas fantasma en la sociedad global" - generó una polémica en torno a la obra de Mauricio Cattelan, quien colgó de un mástil en la puerta del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo la escultura de un niño ahorcado. Incluso llegó a solicitarse la retirada de la obra, cosa a la que la organización de la Bienal no accedió. En aquel momento Juana de Azpuru, directora gerente de la BIACS, respondió que la animadversión suscitada era consecuencia del enfrentamiento "con una realidad que no queremos ver", la de la violencia en la infancia.

La violencia puede manifestarse de muy diversas formas: física o psicológicamente, rotunda o soterradamente, directa o indirectamente, por efecto de un individuo o de un colectivo, puede estar institucionalizada o no, ser legal o ilegítima. Pero cuando afecta a los niños resulta especialmente incómodo afrontar la crudeza de su visión más explícita y directa. Cuando la violencia se relaciona con la infancia es, si cabe, aún más violenta. Violencia e infancia son dos realidades contrapuestas en esencia, de ahí que su unión provoque irremediablemente un profundo impacto emocional. La violencia choca de forma radical con un concepto clave en la noción de infancia: la inocencia.

La violencia ha sido uno de los temas recurrentes en la historia del Arte y su presencia se ha incrementado considerablemente en la producción artística contemporánea. Su representación ha jugado un papel de gran importancia, tanto por su cometido de narración y denuncia social y su participación en los procesos de ruptura con la tradición, como en cuanto catalizador para la reflexión sobre la existencia humana y las formas de mirar al presente, sin contar la atracción que despierta como objeto de representación. Igualmente, la infancia ha sido un asunto reiteradamente abordado en la creación plástica, desde muy

diversas perspectivas, también desde el análisis de los efectos que ejerce la violencia en ella. En lo vasto del legado pictórico occidental podemos encontrar algunas obras en las que infancia y violencia son representadas al unísono, como es el caso de *La matanza de los inocentes* de Rubens o el *Saturno devorando a su hijo* interpretado por Goya. Pero cuando más profusamente se ha ahondado en la representación de la violencia en el mundo infantil ha sido, sin duda, en la contemporaneidad.

Los maestros del Barroco (Murillo, Zurbarán...) reflejaron a través de sus pinturas la dura realidad cotidiana de los pequeños mendigos y vagabundos que abundaban en aquella Sevilla del XVII. Pero son niños alegres, que sonríen a pesar de las adversidades; es una visión de una infancia que preserva su ternura y su dignidad a pesar de las miserias. A mediados del siglo XIX la pobreza de los niños vuelve a ser objeto de atención, pero convertida en imagen de denuncia social. Pintores como Courbet o George Brown fijaron su mirada en la orfandad y el desamparo. Sus niños están pintados con un realismo veraz que refleja la desnutrición y la tristeza en sus rostros. Posteriormente, llegadas las vanguardias e iniciado el proceso de ruptura con las claves de interpretación tradicionales, la figura del niño continuará siendo centro de atención en numerosas ocasiones. Las consecuencias de las guerras sobrevenidas en el siglo XX también repercutieron en el devenir de la creación plástica. Fueron muchos los artistas que entonces pusieron su atención en las injusticias sociales, especialmente las sufridas por los más desprotegidos, los niños. Basta recordar la figura de la madre que sostiene en brazos a su hijo muerto representada por Picasso en el *Guernica*, o alguno de los muchos grabados con niños dolientes de Käthe Kollwitz, una de las artistas expresionistas que más se comprometió con la denuncia de la sinrazón bélica.

En la contemporaneidad el retrato infantil ocupa



JOSÉ IGNACIO VILLAPLANA

un lugar significativo como vehículo para el análisis de las repercusiones que la violencia tiene en este sector de la sociedad; las propuestas en esta dirección contienen una interesante diversidad.

James Rieilly (Inglaterra, 1956) utiliza imágenes que parecen extraídas de álbumes de familia. Los protagonistas de sus retratos son niños lacrados y a veces adulterados, con indumentarias impropias de su condición; pero sus representaciones están descontextualizadas de cualquier escena de agresión. En sus pinturas se concilia la dulzura infantil del retratado con el turbador misterio que provocan sus vestimentas y lesiones físicas. Al contrario de lo que cabría esperar, el espectador se encuentra con niños magullados, sangrantes, pero cuyos rostros no demuestran el menor rastro de dolor en su expresión: posan sonrientes, completamente ajenos a los daños que exhiben. Este clisismo soslayado confiere a la imagen una desconcertante apariencia, generando incredulidad y desasosiego en el espectador.

El retrato de corte occidentalista haya su contrapunto en las obras de Yoshimoto Nara (Japón, 1959) quien hace de la infancia el principal objeto de sus creaciones. Yoshimoto emplea un lenguaje plástico a medio camino entre la ilustración manga, el pop y lo naïf.

Sus personajes suelen ser niñas cuya aparente vulnerabilidad unida al edulcorado tratamiento plástico contrasta con la introducción de elementos extraños, como cuchillos, horcas, o puños de boxeo que los convierten en potenciales agresores, transmitiendo al espectador la sensación de encontrarse ante seres amenazantes, perversos pero más impotentes que culpables.

En la misma línea, pero al extremo se encuentra la controvertida obra de Trevor Brown, un artista británico que reside en Japón, donde ha fundado lo que él denomina "Baby Art", una tendencia de arte gráfico para adultos basada en imágenes, igualmente influenciadas por el manga pero tremendamente crueles. Arramete de un modo brutal y pornográfico contra la moral maniquea de nuestra sociedad y recurre para ello a la morbosidad, a la tortuosa manipulación quirúrgica, a la inocencia infantil de las niñas... violentando lo que debería ser protegido. Ante su obra nos planteamos la amarga duda sobre si esta exploración del terreno minado de la violencia podrá contribuir a demerarla o inspirará por el contrario más violencia, la misma duda que -a pesar de su exquisita estética- nos infunde, por ejemplo, la película *Elephant* de Gust Van Sant.

Más sugerentes son las pinturas del colectivo de artistas rusos AES+F - formado por Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky y Vladimir Frickesun - que han alcanzado una considerable repercusión en la última década. Estos artistas recurren al lenguaje de la publicidad para crear composiciones ambientadas en oníricos escenarios bélicos, protagonizadas por bellos y bellas adolescentes que exhiben vestimentas de guerra con poses propias del mundo de la moda. Un imaginario fundamentado en la metáfora del vacío y cargado de una antigüedad que difícilmente llevará a replantear la condición actual de la relación entre violencia y juventud.

A las fórmulas de representación más tradicionales han venido a unirse nuevos medios y recursos expresivos que se han hecho eco de la violencia, enriqueciendo las posibilidades de representación y denuncia a través de múltiples modos de manifestación plástica y visual. De hecho, a partir del collage cubista y desde que Marcel Duchamp introdujese el *ready-made*, las fronteras del arte se abrieron hacia el apropiacionismo objetual y la incorporación de elementos hasta entonces ajenos a la obra de arte, contribuyendo a la instauración de nuevas tendencias matéricas y conceptuales así como de nuevos géneros como la Instalación o la Performance cuyo desarrollo resulta de importancia

capital para la comprensión de los cambios operados en el arte último. Desde el nacimiento de la Instalación en los 70 se han ido incorporando a la obra de arte numerosos objetos y materiales, a veces de lo más insospechados. En el panorama artístico contemporáneo observamos que se recurre con regularidad a la incorporación objetual para crear instalaciones a veces de carácter fundamentalmente estético, otras metafórico y en muchos casos conceptual.

Resulta particularmente llamativa la frecuencia con la que los artistas contemporáneos recurren a la instalación como vehículo para la expresión de temáticas relacionadas con la violencia. La Instalación encierra un interesante potencial escenográfico que permite al artista no sólo crear, sino incorporar objetos escogidos expresamente por su capacidad simbólica, e intervenirlos: ajar, arrugar, quemar, estropear, rediseñar, repintar, agujerear... una evocación de la violencia que se ejerce directamente sobre el cuerpo físico de la obra de arte y que remane como parte del mismo proceso creativo. Los objetos tienen la cualidad de generar reacciones perceptivas y sensoriales inmediatas, son elementos reconocibles y directos que el artista emplea apelando al potencial emocional del espectador.





La obra de Carmen Calvo es un claro ejemplo de aprovechamiento de dichas posibilidades asociativas así como del amplio repertorio objetual del que goza el mundo infantil a través del apropiacionismo. La artista se vale de un heterodoxo conjunto de recursos para la creación de sus obras: dibujos, collages, fotografías manipuladas y objetos diversos que escoge por sus connotaciones, recuperándolos y añadiéndolos a la obra, para sumarle así su significado. La particular visión de la condición humana de Carmen Calvo pasa por el análisis de la niñez, en muchas ocasiones violentada. Sus personajes, siempre anónimos, evocan un pasado irrecuperable que se solapa con la realidad contemporánea. *Estoy triste pero no con una tristeza definitiva* (2004) es uno de los muchos retratos fotográficos que la artista ha realizado a través de la intervención en este caso de una fotografía antigua en la que aparece el rostro de un bebé cubierto por una mancha roja, sugiriendo una posible fatalidad. En otra de sus obras, *Una jaula para vivir* (2001), Calvo recicla una noticia periodística que contaba la historia de una niña que pasó dos semanas viviendo encerrada en una jaula. La obra es una instalación compuesta por una jaula y un sinfín de muñecos, juegos, cajas de golosinas, espejos y diminutos vestidos, materiales casi todos comprados en rastro. El significado de la obra se ve enriquecido por las connotaciones particulares que

aportan cada uno de los objetos que la conforman. La pieza se presenta como una escenografía repleta de objetos desvinculados e intencionadamente desordenados, testigos impasibles de un suceso que nunca ocurrió.

La incorporación de objetos como muñecos, peluches, cunas, ropas y mantas suele ser común en obras que tratan sobre la infancia. Su simbología es directa y precisa. Artistas como Joseph Beuys o Mona Halpoun han recurrido a la cuna como elemento metafórico para tratar aspectos sobre el dolor y la infancia. Otros, como Christian Boltanski aluden a la memoria a través de ellos: en *Les habits de François* (1972), Boltanski coloca ropa de bebé usada en cajas ordenadas e individualizadas. El artista establece un juego metonímico entre el objeto y el sujeto, de manera que cada pieza de ropa evoca la presencia de un ser ausente. El mundo de Boltanski se desarrolla inmerso en una retórica continuada de la nostalgia mediante el recuerdo de víctimas inocentes y de las consecuencias de la violencia del Holocausto. Con una pauta similar Annette Messager aborda *Histoires des Petites Effigies* (1990), una instalación dispuesta en esquina, formada por cuadros que contienen ropas de niños y que cuelgan en la pared sobre una acumulación de peluches ajados. La ropa expuesta retiene la individualidad del sujeto-niño, a modo de metáfora retratística, mientras que el

caos matérico que produce el amontonamiento de muñecos invita a pensar en deshechos, en objetos no válidos. El hacinamiento de peluches simboliza el despojo de la memoria infantil, la pérdida de la inocencia, objetos amuchados y despreciados, que niegan aquello a lo que aluden: el juego.

El acumulacionismo es un recurso habitual en la instalación. Mike Kelley, se dio a conocer en Europa con sus instalaciones de peluches, a pesar de la pluralidad y amplitud de su producción. Los peluches de Kelley aparecen tendidos sobre mantas o en el interior de cunas, compartiendo espacio con toda clase de huellas y desperdicios infantiles (muñecos destripados, excrementos, biberones, desorden); escenas congeladas que nos remiten a la banalidad de la vida cotidiana y a los afectos domésticos. En otras ocasiones, Kelley cose los peluches entre ellos, creando una especie de masa informe que sugiere una paradójica unidad amorfa; estructuras grotescas y surrealistas aderezadas con una gota de sarcasmo. En *Craft Morphology Flow Chart* (1991), Kelley dispone unos pupitres organizados en una habitación, sobre los que coloca alineados una serie de peluches artesanales. Los peluches permanecen tumbados y así, despojados de la vida que cobran en manos de un niño, parecen cadáveres. En las paredes de la sala cuelgan ordenadas fotografías en blanco y negro de los

mismos, con referencias sobre sus dimensiones, sugiriendo un análisis pseudo-arqueológico de los peluches en esa estancia, en base a las medidas y a la clasificación según la forma y la manera en que están hechos. Lo artesanal y el juego infantil se entremezclan en un espacio emocional donde los peluches personifican a sus pequeños y omitidos propietarios y donde el vacío y la ausencia de niños provocan en el espectador la sensación de transgredir un espacio reservado a la inocencia.

La obra que en esta exposición presenta José Ignacio Vilaplana López da continuidad a esta línea de exploración y creación en relación a la infancia. A través de la instalación y empleando los recursos de la reutilización de objetos y la acumulación cuestiona la prematura pérdida de la inocencia y la indolencia de la sociedad frente a la vulnerabilidad de la infancia.

Imágenes:

JOSÉ IGNACIO VILAPLANA

"Retrato Infantil"

Video-instalación: 15 fotografías (9 x 9 cms) sobre papel de base de polietileno montado sobre arañas, reproductor DVD y objetos. 2008



La mirada de Ángela

Constantino Gañán Medina

Creo que fue Grombich el que alguna vez escribió: "el arte en realidad no existe, los que existen son los artistas". Siempre esta frase me llamó mucho la atención, pero a día de hoy quizás más, sobre todo al comenzar a escribir este pequeño texto que acompañará la escultura que Ángela realizará para esta muestra. Dicha afirmación además de ser cierta, nos deja entrever que la fuerza, los motivos que mueven a los artistas hacia la expresión de algo siempre son y fueron los mismos.

En tiempos en los que el mercantilismo desmesurado tiene la fuerza suficiente como para fagocitar y hacer suyo (mercancía) cualquier tipo de arte, también encontramos propuestas de tipo social que desde el ambiente formativo y universitario, alejado de circuitos comerciales o políticos, la dotan de cierta independencia ideológica. Escribo estas líneas convencido de que todo Arte, y remarco lo de Arte, es social. La mirada sincera a nuestro alrededor tiene siempre connotaciones críticas. Los artistas son filtros, espejos, altavoces o silenciadores de lo que acontece, porque la trama del Arte siempre ha sido y será la propia vida de la que todo emerge.

Inmersa de lleno en su formación y como buena observadora de pensamiento mordaz, me increpaba no hace mucho, sobre como se puede escribir algo sobre una persona que no se conoce, con motivo de esta pequeña reseña. Yo le daba la razón, pero con un as en la manga. La vida académica nos lleva a los docentes a reconocer de momento a las almas inquietas, creativas y ávidas. No son difíciles de reconocer los ojos curiosos de los artistas. Dudas mil, titubeos constantes al principio, anotaciones, realmente una persona-esponja que filtra todo lo que ve o escucha y que poco a poco se va tornando a través de reacciones, posicionamientos, soluciones y

nuevos puntos de vista, que van conformando a una persona creativa. Cuando me presentó el proyecto, estuvimos hablando sobre su significado y de cómo tratar de forma sugerente el tema de la femineidad oprimida. Me comentaba su preocupación por que pudiera parecer demasiado feminista, cosa que le molestaría, no por no identificarse con las reivindicaciones de estos colectivos, sino por lo que supondría de pérdida de independencia como creadora. De mirada voraz, crítica sin duda, Ángela se ha encontrado de lleno con un gran aliado en la elaboración de su pieza; éste no es ni más ni menos que el propio proceso de realización que va conformando poco a poco la idea inicial que presentó en forma de proyecto. El descubrimiento constante de que hasta los materiales de soporte hablan y dotan de sentido a la pieza, convierten a su propia génesis en algo revisitado y revisado por su creadora. Creo que es precisamente en este estrato del proceso donde radica buena parte de la fuerza expresiva que luego esa escultura llegará a tener.

Una figura femenina en una posición inestable, con zapatillas de Ballet se encuentra atrapada en una malla metálica que la envuelve a modo de corteza. Hilo rojo que cose esa malla y por encima, a modo de ramas de árbol, suspendidos fotogramas que estaban destinados a desaparecer como hojas caducas. La figura fragmentada está compuesta por trozos vaciados sobre el propio cuerpo de la artista, realizados con la colaboración de María Muñoz en la ejecución del proyecto.

Esta mujer-crisálida está condenada a mantener el equilibrio y la cautividad. Su composición fragmentaria nos lleva a verla como si estuviera remendada. Pareciera que la sombra de la lógica la reguardara, pero nada más lejos de la realidad. Yeso, metal, hilo rojo y mallas como aliados para componer esta



ÁNGELA CABRERA



extraña figura, que inquieta a la vez que atrae.

Indudablemente habla de algo triste y a la vez terrible. Desazón y sugerencia destila una pieza que, a modo de símbolo, se alza en su espacio cerrado. No pretendemos hablar de su significado por lo contundente de su apariencia, a la vez sería en cierta manera negar o limitar el mensaje que la escultura propone.

La muestra colectiva como tal, es en la mayoría de los casos, un "cajón de sastre" para el espectador que se encuentra de pronto frente a obras de artistas e ideas que poco tienen que ver entre sí. En estos tiempos en los que los Curators intentan desesperadamente llamar la atención mediante piruetas temáticas para poder vender sus exposiciones a entidades más o menos solventes, tenemos la suerte de ver a un grupo de creadores que, desde su etapa de estudiantes, presentan sus trabajos respaldados por ellos mismos y por su compromiso como creadores y personas.

Ángela, que se encuentra trabajando ahora sobre la figura de la Magdalena, lo que simboliza y lo que aporta, no deja de sorprenderse y sorprendernos con sus aciertos y propuestas. Los que tenemos la suerte de conocerla y verla funcionar nos alegramos al comprobar, una vez más, que los que existen son los artistas.

Imágenes:

ÁNGELA CABRERA

"Cualquiera que pueda sentir".
Escultura en hierro, escayola, tela metálica.
170 x 268 cms. 2008



Entre el megacomplejo comercial y el complejo de Creso: unas consideraciones sobre el consumo

Dionisio González

Ante la certeza de la precariedad antepone-mos la irrealdad del bienestar. Ahora que sa-bemos que descansamos sobre un suelo poco firme, predispuesto a los, valga la contradic-ción, atentados naturales que destruyen cose-chas, inmuebles y economías nacionales; ahora que certificamos la fragilidad de nues-tros empleos o la incertidumbre de nuestras relaciones de pareja, recurrimos a ideales de realización plena y satisfacciones inmediatas. Ante una reducción, ante una descreencia, de los principios abstractos de la ciudadanía bus-camos fórmulas particularistas de eficacia y proyección. Pero a su vez en una sociedad cada vez más laicizada, sin referentes revolu-cionarios; exceptuando, si cabe, la proyección ecologista y el inobjetable progreso de los de-rechos humanos, nos proyectamos hacia los nuevos templos de salvación; aquellos por los que nuestro tránsito va acompañado de una relación directa con la recompensa, la sedu-ción, y la valoración en lugar de la penitencia o la culpa.

En esta nueva era del acceso dejamos atrás aquellos grandes centros comerciales como *Le Bon Marché* (1869), *Printemps* (1865) y *Bloomingdale's* (1870), y nos incorporamos a los paraísos de la extensión y el entreteni-miento. Galaxias de interconexión, de rillos y pavimentos, donde transitar en la ausencia del tiempo y el bautismo de la levitación ante la posibilidad de la compra dominativa y la corre-lación de calles clasificadas para el entreteni-miento y la vacación.

Este año finaliza en Dubai la construcción de una de esas microciudades (la más grande del mundo) del aseguramiento y la inmunización. Un espacio; el Dubai Mall, de 1 millón de kiló-metros cuadrados de superficie comercial que albergará más de 1200 tiendas y estableci-mientos, a la vez lógicamente de un inmenso espacio para el ocio y el recreo que espera a 35 millones de visitantes en el primer año y con aumentos porcentuales anuales del

20% al 30%. Nuestro tránsito entre los acua-rios, los spas, los lagos, las pistas de hielo y un largo etc. puede acabar en el *tobogganing*. Una experiencia tan estúpida como su propio nombre pero que interpola en nuestras vidas el efecto de un deslizamiento mortal hacia el universo recreativo.

Es tan onírica esta experiencia como la tienda *Prada Marfa*, un híbrido entre el artículo artísti-co y la suprapublicidad. Una edificación redu-cida en medio de la explanación absoluta y la nada. Localizada en medio del desierto cerca de Marfa (Texas) y próxima a la frontera con México. Tras su cristallera muestra una selec-ción de zapatos y bolsos que se presumen más caros que la propia conformación mini-malista de la tienda. Estamos tan conformes con nuestra hiperestetización que reclama-mos los territorios yermos para monumentalizar la cronocompetencia, es decir; la estrate-gia de la notoriedad.

En una época en que las corrientes legales de bienes y personas están a un nivel históricamente elevado también lo están los afluentes ilegales de inmigrantes indocumentados. En las últimas décadas la inmigración ilegal de México a lo largo de la frontera suroeste de los Estados Unidos ha crecido ostensiblemente; al punto de intensificarse en Texas medidas precautorias y de vigilancia extremas. Las capturas en la frontera han pasado de 200.000 en 1970 a 2'5 millones en este inicio de siglo.

Si la inmigración, en este punto geográfico, es el resultado tanto de factores de empuje dentro de México como de factores de atrac-ción en los Estados Unidos; esta arquitectura minimizada de Marfa no es sino un reclamo más, una arquitectura del balizamiento, posi-cional y sugeridora. Un punto de fascinación fronterizo una vez saltadas las otras arquitec-turas valladas y disuasivas en el largo camino de los contrabandistas o bien de los coyotes, que es como se denomina a los que guían a



los inmigrantes hacia su destino. Destino donde pretenden conceptualizar aspiraciones y modos de vida inéditos desde la fórmula del supermercado que no es sino la internación de los valores consumistas dentro del mismo corpus religioso.

Lo que nunca hubiesen imaginado es que esa nueva sociedad donde pretenden penetrar los vigila desde cientos de cámaras de visión nocturna dispuestas a lo largo del paso, o introducidas en tiempo real en internet para que los propios usuarios se conviertan en allados o en una suerte de policía fronteriza y puedan comunicar a las autoridades cualquier acto sospechoso. Quizá, no nos demos cuenta que vincular la pobreza con la criminalidad, como expresa Z. Bauman¹, ayuda a desterrar a los pobres de las obligaciones morales. Finalmente los excluidos del sistema, los apartados, se manifiestan desde la oscuridad mientras nuestras sociedades buscan obsesivamente la disolución de todo espacio clandestino o sombrío, con cámaras que ven en la oscuridad, con sistemas satelitales de rastreo y fundamentalmente con la rémora patológica del miedo.

Cada vez más en las grandes metrópolis se tienden a generar pequeñas islas de semejanza en un mar de desigualdades, para ello crean los espacios vetados, fórmulas arquitecturales fortificadas, dotadas de altos muros de seguridad y vigilancia. Estas estructuras habitativas no sólo son residenciales sino que abarcan todos los servicios, entre ellos lógicamente los shopping centers. Estas estructuras, que expulsan por una parte la angustia del tiempo productivo y por otra expulsan la demisión existencial, le sumergen en una burbuja amenizada y fundamentada en la base de desculpabilizar el acto de la compra, al punto que en una sociedad panóptica el escaparate se convertirá como afirma Gilles Lipovetski en una forma de ocupar el tiempo, un estilo de vida de las clases medias².

Lo cierto es que si durante el tiempo en el trabajo (la duración) se exige la practicidad y el rendimiento, ocupando la parte prosaica de la existencia, mientras consumimos (el detenimiento) como el último eslabón de la cadena de producción, nos acercamos al mundo elusivo de los sueños ocupando la parte poética

de la existencia. Ese espacio poético y simbólico se genera por supuesto, no en el consumo de necesidad, sino en el consumo de lujo que implica una relevación; partes de cero hacia la exoneración y la libertad. Pero si el simbolismo social del consumo ha desempeñado un lugar central en las tradiciones culturales -tenemos en cuenta que en todas las sociedades antiguas incluso en las prehistóricas el uso de productos básicos embellecidos fortalecía los lazos sociales o incluso litúrgicos- también puede ser un medio de exclusión entre colectividades. Manos Unidas advierte sobre el peligro de marginación que la distribución desigual del ingreso traduce en exclusión social, a causa de que el sistema de valores de la sociedad tiende a asignar más importancia a lo que una persona posee que a lo que una persona es o puede hacer.

De modo que cada objeto que un consumidor adquiere crea un lazo simbólico con el entorno, su destino último, por tanto, es ser significado. Pero su significación no reside únicamente en el valor simbólico del objeto sino en la libertad de quién lo elige para significarse. El consumo

de lujo, en suma, el no-necesario en palabras de Heidegger es aquel que no viene de la necesidad (apremiante), es decir, de la coacción, sino de lo Libre³. Ahora bien, ¿qué es lo Libre? Según lo que presiente en su decir nuestra lengua más antigua, lo Libre, *frí*, es lo indomne, lo preservado, lo que se sustrae de toda utilidad. "Liberar" significa, original y propiamente: preservar, dejar a algo reposar en su propia esencia protegiéndolo.... Pero si el giro es pensado más profundamente entonces, todo queda girado. La libertad es la Necesidad en la medida en que lo liberante, lo no-necesitado por la necesidad (apremiante), es lo no-necesario.

Que duda cabe que el consumo no necesario en sí mismo se puede entender como liberación, dado que no es coactivo, exigido o apremiado, y aunque esta liberación es fruto de la permisión y la dispensación no necesariamente provoca exculpación. Es fruto de la permisión y la dispensación no necesariamente provoca exculpación. Los gastos suntuarios pueden responder, en ocasiones, a una visión lúdica, a un estado hipomaniaco de euforia





negación patológica de la escasez. Sobreexcitación seducida por reclamos, ofertas, saldos, y demás ambientaciones del espectáculo de la hipnosis y la distracción por sobreabundancia. Como el último rey de Lidia el consumidor extrema su búsqueda patológica de la superioridad desde el derroche, el regalo o la propina, esta época expande el complejo de Creso entre sus nuevos ricos.

El consumo en gran medida ha ayudado a pautar el mundo. Kevin Lynch daba estas reglas para el buen gasto: *evitar cualquier pérdida brusca de información cultural o biológica; sostener una comunidad de vida amplia y diversa; mantener un suave flujo de gasto; estimular el desarrollo; evitar ineficiencias flagrantes. Encontrar placer en el gasto; hacerlo con destreza; no limitarse a minimizarlo*¹.

Estas pautas que son, sin duda, más generalistas que interindividuales nos sugieren un consumo sostenible y una atención a la parte residual y excedente del consumo. Aun así, acentúan o indagan en gestos de pérdida cultural e identitaria, de proyección filooccidentalista ¿Cómo si no, volviendo a los grandes espacios autónomos, entenderíamos la inversión de 200 millones de euros para crear el mayor centro comercial del norte de África en la ciudad de Casablanca?

Se estima que el *Morocco Mall* recibirá una afluencia de 15 millones de visitantes anuales, un foco atractor para los turistas de poder adquisitivo que visiten la ciudad y que podrán acudir a centros de spa combinados con puestos de artesanado marroquí mientras en cualquiera de los 50 restaurantes, previstos mirando al mar, podrán decir *tócala otra vez Sam*.

En Malaui, el 60% de la población (13 millones) vive por debajo del umbral de la pobreza. La esperanza de vida es de 37'8 años, el promedio de hijos por mujer es de 5'75. El sida y la desnutrición actúan en un país cuya economía

es de subsistencia, con una fuerte deuda exterior y gran dificultad para establecer relaciones comerciales favorables. Malaui se encuentra en la cola del sistema económico mundial, pertenece a ese grupo de países descolgados sin capacidad de establecer vías de desarrollo. *El Banco Mundial tiene grandes oficinas en todos los países de renta media de cierta importancia pero ni un solo funcionario en la República Centroafricana*². El filamento empresarial, por tanto, no llegará a este país, no habrá un *Lilongwe Mall*. La política global mantendrá su orlo-doxia ideológica: En lugares sin recursos fósiles no cabrán los centros comerciales y si los centros de refugiados. La sociedad capitalista o quizá el libre funcionamiento de las fuerzas de mercado, (que se enfrentan a una recesión económica, una vez han caído sin reservas en la trampa de la liquidez) pretenden mantener, de nuevo, sin reservas, en los países sin desarrollo, las filas de desempleados expuestos a la beneficencia. Esta sí que es una experiencia *toboganning*.

Imágenes:

VÍLCHEZ

"Multitud".

Instalación: serie de 8 estampas (fotografiado en cobre sobre papel de 70 x 50 cm. cada una), conformando una composición de 215 x145 cm + video-proyección. 2008

1. BAUMAN, ZYGMUNT: *"Consumo y terror en la globalización. Más allá del control"*. Acacis, Barcelona, 2006.
2. LIPOTSEVSKY, GILLES: *"La globalización económica. El mundo del mañana"*. Barcelona, 2007.
3. HEIDEGGER, MARTIN: *"La Pobreza"*. Anagrama editores, Buenos Aires, 2006.
4. (YNOCH), KENN: *"¿Cómo a perder. Un análisis del destino"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
5. COLLIER, PAUL: *"El país de la miseria"*. Turner publicaciones S.L., Madrid, 2007.

Redefinición de la imagen y la identidad femenina a través del Arte

Fernando García García

Las representaciones del cuerpo son una forma de definir la relación del ser humano con su entorno. La identidad de un individuo o de un colectivo, parte de la definición que se le otorga en cada momento. Nos definimos en función de nuestra etnia, de nuestro estatus social, de nuestro grupo sanguíneo o de nuestro horóscopo, de nuestra religión, de nuestro género o de nuestra raza. Pero toda definición es siempre una aproximación parcial, una recreación que simplifica, por compleja que sea, lo que sabemos sobre nosotros.

La era de la información nos devuelve cientos de imágenes del cuerpo y cientos de definiciones sobre "lo que somos" como especie y como creación cultural.

"En opinión de Lacan, el lenguaje representa ese 'margen más allá de la vida', donde el individuo sólo aparece representado. [...] Todos los factores de la identidad humana individual, tales como género, clase e ideología, se adhieren al individuo como hechos ya dados por el sistema del lenguaje. El sujeto humano no es otra cosa que la estructura material del lenguaje. Así, el lenguaje deja de ser la expresión del pensamiento, sino que, más bien, este es un efecto de aquel. El resultado de esta inversión de categorías es lo que los humanistas llaman 'identidad individual': el yo ya no existe como algo en espera de ser descubierto, y se convierte en un producto cultural creado por un orden simbólico artificial, cual es el propio lenguaje".¹

Tradicionalmente, el papel de la mujer como objeto de representación artística ha estado (y en ocasiones continúa) ligado en gran medida

a papel de musa, de objeto receptor y pasivo, objeto de contemplación en lugar de sujeto de acción. El opuesto a esta posición "femenina" de quietud objetual controlable, sólo se había entendido como amenaza diabólica en la estructura patriarcal dominante. Esta iconografía de la mujer ha condicionado durante siglos la identidad femenina. Unos roles que acuñados desde la imagen y el discurso dieron lugar a finales del siglo XIX a una iconografía de la misoginia que considera al hombre como hacedor de cosas, como logocéntrico eje del progreso; la mujer, fuera de su aceptada actitud pasiva, sólo pasaba a la consideración de objeto embaucador o amenazadora vampira; una imagen que se mantendrá en el transcurso de las vanguardias.²

Jung escribió acerca de los esquemas y estereotipos que el hombre hereda sobre la imagen de la mujer, y los organizó en cuatro estados: como papel biológico maternal, como dominadora del Eros sexual, como devoción religiosa espiritualizada o como "sapientia". Sin embargo, con el declive de los presupuestos tradicionales y modernistas, la mujer precisa de nuevas imágenes y nuevas definiciones. *"Si durante siglos la mujer ha encarnado el tema más representado, si durante siglos las vírgenes, las santas, las cortesanas y campesinas, las diosas y las brujas, las vampiras o las niñas han constituido el objeto de los deseos (y de los pavores) de los artistas varones, ahora llegaba la ocasión de que la mujer se reinterpretara, y, por tanto, se reinventara a sí misma".³*

Las imágenes que han configurado la identidad femenina en el pasado, y que aún hoy son

¹ AFFRICA VIDAL, M. Carmen. *¿Cuál es el Psicoanálisis?*. Alicante, Secretariado de publicaciones Universidad de Alicante, 1983, p. 45.

² DUKSTRA, Irene. *Ídolos de Perversidad: imagen de la Mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.

³ Carl Jung se refiere a los arquetipos femeninos en obras como *The Development of Personality* o *Man and His World: Collected Works in translation*, donde los arquetipos femeninos se identifican en las figuras de Eva, Helena de Troya, la Virgen y Seta.

⁴ COMBAULT, Michèle. *WYAA, Cómo nos vemos, brujas y Ancestras Femeninas*. L'Hopital (Bielstein), Ajuntament de L'Hospitalet, 1998, pags. 9.



ÁNGELES IZQUIERDO



el referente de los medios de comunicación de masas y los mecanismos de consumo, han estado prediseñadas desde los esquemas masculinos. La mujer como creadora de imágenes había sido constantemente negada durante la historia del arte peso a la calidad indiscutible de la obra de mujeres prácticamente desconocidas⁵. Una prueba de la necesidad de establecer nuevas imágenes para crear nuevas identidades es el hecho de que la mujer occidental ha tenido que conquistar el reconocimiento de su capacidad como creadora, para poder reivindicar nuevos esquemas de identidad, sin esa posibilidad de uso y reconocimiento de los oficios relacionados con la imagen, no se producirían las condiciones para las nuevas definiciones de la mujer contemporánea.

El reconocimiento de la mujer dentro del mundo del "Gran Arte" se ha producido de forma paralela a las reivindicaciones feministas. La ruptura con los esquemas patriarcales a la hora de aceptar el potencial de la mujer como creadora activa, y no como objeto pasivo de la creación, continúa siendo un campo de lucha. La frase «Fate cuadro es tan bueno, que no puede saberse que es obra de una mujer» usada como elogio a sus alumnas por el profesor Holmann⁶, forma parte de una creencia tan incierta como arraigada sobre la imposibilidad de las mujeres para desarrollar una personalidad artística propia.

Ante este panorama, las mujeres artistas han establecido una serie de recursos para reclamar su condición de creadoras de imágenes, y la nueva imaginaria de la identidad femenina ha ido creciendo durante todo el siglo XX y tomando forma gracias a la obra de algunas artistas, a veces vinculadas a movimientos históricos. En cierto momento, Frida Kahlo o Louise Bourgeois fueron asociadas de una forma un tanto superficial con los artistas del Surrealismo; Alice Neel ha sufrido también una clasificación apresurada como expresionista, al igual que Marisol Escobar⁷ ha sido enmarcada dentro del fenómeno Pop. Todas sin embargo, tienen en común una aproximación personal a su obra que escapa de estas clasificaciones y que reflejan una nueva visión sobre los estereotipos reproductivos, afectivos y sociales de la identidad femenina.

Pese a la intensidad de sus obras, y aunque estas artistas comenzasen a trabajar durante la primera mitad del siglo XX, apenas han tenido reconocimiento hasta los setenta, cuando empieza a prestarse atención a las propuestas del activismo feminista. La conquista de un espacio para la mujer artista es reciente por tanto. Se trata de una conquista lenta, cargada de restricciones; como muestra T. Garb en su ensayo sobre la mujer artista y el modelo masculino desnudo⁸, en el que encontramos una corta historia de la Francia de finales del XIX donde se pone de manifiesto los problemas encontrados por las mujeres para acceder a este tipo de estudios. A. Jones⁹, en este mismo libro, cita el análisis de Mary Kelly al respecto de la contradicción a la que se enfrentaba la mujer artista: Como mujer es objeto de la mirada (la femenina posición) como artista, ella es sujeto de su propio discurso (la masculina posición). Contra esta tradición, las artistas contemporáneas se plantean el problema de la identidad desde dos frentes de actuación: uno *"indagar si existe una manera femenina de ver el mundo, construida culturalmente, y de que forma este comportamiento puede atravesar la práctica artística; y otro, el de los arquetipos femeninos tradicionales, que son puestos en cuestión o simplemente reinterpretados [...] por las artistas"*¹⁰.

Las propuestas dentro del discurso feminista de una nueva construcción de la imagen de la mujer se debate así entre dos vertientes: por una parte las artistas que niegan que la diferenciación de la identidad de géneros exista realmente fuera de las imposiciones de la convención social; por otra, las que rastrean la posibilidad de reivindicar una identidad alternativa y femenina, de igual derecho pero de diferente esencia. En ocasiones, estas dos vertientes entran en colisión; en obras tan conocidas como *La Cena* (1974-1978) de Judy Chicago, la pretensión de ofrecer un linaje y una sensibilidad femenina constante y fuera del tiempo,

entra en conflicto con las teorías que dan por sentado que la feminidad es un producto cultural, en lugar de una cualidad esencial. Existe esta contradicción de propuestas incluso a la hora de abordar el tema de la diferencia sobre los condicionantes fisiológicos: *"En su búsqueda por hallar su identidad, unas cuantas quieren «estar más allá» de estos condicionantes fisiológicos; otras en cambio, los asumen como una riqueza más de la cual los hombres carecen. En todo caso, las artistas se han planteado, especialmente en el siglo XX, el tema del cuerpo femenino, indagando a través de él su propia personalidad o bien poniendo en cuestión lo que tradicionalmente se entiende por «lo femenino»"*¹¹.

Las revisiones del cuerpo como lugar de identidad han sido constantes en este proceso; desde las acogedoras y lúdicas Nanas de Nikki de Saint-Phalle, que ofrecían una visión festiva del cuerpo de la mujer, hasta las revisiones de los roles tradicionales y del sexo femenino como imagen positiva ofrecida por Judy Chicago, pasando por la identificación entre el cuerpo y territorio en las propuestas de la serie de *Siluetas* de Ana Mendieta.

En relación con la búsqueda de esa esencia femenina común, otras artistas han reivindicado materiales asociados a la práctica artesanal tradicionalmente vinculada a las labores femeninas, antes inscritas en el campo de lo decorativo y lo doméstico. En parte se reivindican estos procedimientos "artesanales" como propios pero otorgándoles una dignidad equivalente a otros materiales "artísticos"; y, en parte, se usan las connotaciones hogareñas y pasivas de estas labores para subvertir el discurso sobre la identidad femenina. Este es el caso de la artista Gada Amer; en su obra borda tela sobre bastidores con puntadas de hilo, pero estos bordados rechazan sus connotaciones de hogareña sumisión, representando en la maraña de hilos,

⁵ y ⁶ CHADWICK, Whitney: *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.

⁷ Como apunta Chadwick: "Las imágenes representacionales de Marisol, basadas en figuras americanas, fueron vinculadas inmediatamente al Pop Art, pero en realidad las fuentes de su obra residen en el arte precolombino, las tallas populares primitivas americanas y las imágenes oníricas surrealistas."

⁸ GARB, T.: "The Activist's gaze: Women Artist and the male gaze in late nineteenth-century France", en Kathleen Adler y Marlis Pöhl (ed.), *The Body Unveiled: The Female Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

escenas explícitamente sexuales, donde la mujer desafía al espectador con su actitud exhibicionista y activa. Algunas artistas han optado por experimentar con materiales extraños a la tradición artística, fuera de los cánones patriarcales sobre la división de las disciplinas plásticas; usando nuevos materiales apartados de la tradición visual y occidental con sensaciones más táctiles y orgánicas, como el caucho y el látex de Eva Hesse, Burgeois o Judy Chicago. En ocasiones la marginalidad de los materiales, o su procedencia diversa reflejan el intento de extraer fuerza de condiciones adversas, de situaciones límite o «desfavorecidas» física o socialmente (como lo hacen Terry Berkowitz, Elena del Rivero, Natividad Navalón o Concha Prada); un trasunto más de ese trabajo de aportación desde la «otredad».

La recurrencia a nuevos materiales y a materiales tradicionalmente vinculados a la artesanía tiene que ver con el recelo que las tendencias feministas guardan en relación a la pintura como forma de arte heredera de toda una imaginaria patriarcal y sexista. No obstante, algunas pintoras han abordado la imaginaria tradicional para parodiar o invertir las antiguas convenciones sobre masculino y femenino, construyendo así imágenes alternativas dentro del lenguaje de la gran pintura. Sylvia Sleigh ofrece en obras como *El Baño Turco* (1973), con un acercamiento convencional al retrato y al desnudo, una inversión de la historia, donde los hombres pasan de contemplar a ser contemplados. Alice Neel usó la pintura como forma directa de aprehensión emotiva de sus modelos, negando cualquier tipo de idealización de la pintura tradicional sobre roles establecidos. Paula Rego, por su parte, ha conseguido establecer un lenguaje monumental, narrativo y épico que ofrece una nueva visión de la pintura de historia, mostrando papeles alternativos a las habitualmente desplazadas en obras como *La Familia* (1988), *La hija del Policía* (1987) o *El Cadete y su Hermana* (1987).

Aunque las imágenes de Rego juegan también a la deconstrucción de estereotipos patriarcales, la pintura como medio sigue ofreciendo recelos a las artistas postmodernas¹²;

como afirma Chadwick, «las mujeres que hoy se dedican a la pintura suelen verse negociando un complejo territorio al tratar de situarse a sí mismas dentro de una tradición donde han sido históricamente discriminadas en detrimento suyo, y que ha sido definida en términos masculinos». Pese a todo, numerosas artistas siguen confiando en la posibilidad de reorientar el medio lejos de sus connotaciones históricas y usarlo como vía de descubrimiento y creación de nuevos presupuestos ideales, como es el caso de la propia Rego, Nancy Spero o Alexis Hunter.

En cualquier caso, la estrategia de creación de alternativas para la identidad femenina más típicamente postmoderna no tiene que ver con el material usado, sino con la deconstrucción de los estereotipos que se encuentran acuñados en las imágenes y en el lenguaje. Sin duda, este es el recurso más utilizado por las artistas internacionales desde los años ochenta.

Cindy Sherman deconstruye los estereotipos femeninos, desde los actuales a los tradicionales, parodiando cuadros clásicos y modelos mediáticos desde la fotografía. El conocido grupo de artistas anónimas The Guerrilla Girls, usaban el documento, el panfleto o el cartel reivindicativo como forma de discurso en contra del sexismo del aparato artístico institucional. Continuando con el juego de descodificación del lenguaje, numerosas artistas se han dedicado en sus obras al ejercicio de desenmascarar la intersección de los mensajes ideológicos sobre sexo y género con la representación. Usando un método de asociación entre signos visuales cotidianos y frases contradictorias o descriptivas, estas obras ponen de manifiesto, la manipulación sobre los ideales de la identidad femenina que se propician desde los medios de comunicación. Barbara Kruger, opone imágenes femeninas tradicionalmente «ideales», a frases que invierten el contenido de la imagen, creando un efecto de tensión. En su obra *Sin título* (1981) junto a la fotografía de una cabeza escultórica y convencionalmente ideal, aparece la frase «Tu mirada choca con el lado de mi cara», consiguiendo un efecto de reproche por la manipulación del lenguaje

y la mirada ejercida por el control masculino. Lorna Simpson también usa la fotografía en imágenes anónimas de espaldas de mujeres de color junto a frases lapidarias. En su Serie del placer de la modelo (1984), Silvia Kolbowski, agrupa una serie de imágenes publicitarias y fotográficas en donde aparecen yuxtapuestos retratos de modelos ideales en actitud placentera junto a imágenes de fruta, comida, moda o cirugía etc. y acompañadas de juegos de palabras contradictorios.

La yuxtaposición delata la herramienta de consumo vertida como imposición de estereotipos femeninos, tanto para el hombre como para la mujer. Con esta utilización del lenguaje y la apropiación de la imagen por las (y los) artistas, se ponen en cuestión o subvierten la polaridad masculino-femenino (Alicia Martín o Txaro Fontalva), a la vez que se propone con gran ironía una visión crítica de la imagen de la mujer-ideal o del rol ideal (como Ana Laura Alaez, Susy Gómez, Maggie Cardelús o Bene Bregado). Con estos medios «las mujeres han formulado complejas estrategias y prácticas mediante las cuales hacen frente a las exclusiones de la historia del arte, difunden saber teórico y promueven cambios sociales»¹³.

M^a Ángeles Izquierdo recoge el testigo de esta genealogía de artistas y estrategias para la redefinición de los roles femeninos. La situación actual, aparentemente menos discriminatoria para la imagen de la mujer, choca con la oleada de violencia sexista que sufrimos día tras día. La obra de M^a Ángeles, evidencia esta contradicción y nos recuerda que la identidad femenina sigue lastrada por un discurso que oculta bajo una coraza de descripciones subsidiarias la condición femenina. Desde la unión de la pintura, los nuevos materiales, y la aparición explícita de mensajes periodísticos (definiciones externas al fin y

al cabo), la obra de M^a Ángeles nos observa tras la «armadura» de masculinidad que muchas mujeres han tenido que asumir para compeler en un «mundo de hombres». La figura responde con un gesto de desafío, seguridad y desengaño. Los espectadores, reflejados en la superficie, están invilados, como ante toda obra de arte, a redefinir su mirada.

Imágenes:

ÁNGELES IZQUIERDO

«Inmersas»

Óleo sobre Lienzo e impresión digital sobre metacrilato.
(160 x 130 cms) 2008

¹² JONES, Amelia G: «The ambivalence of male masquerade: Duchamp as Rose Sélavy», en Kathleen Adler y Marcia Pointon (editoras), *The Body Image, The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*.

¹³ y ¹⁴: COMBOLLA, Victoria: «VIVA, ¿Cómo nos vemos, imágenes y Arquetipos Femeninos?», (pag. 10.)

¹⁵: Sobre todo a partir de la exclusión de las mujeres artistas en exposiciones internacionales de principios de los ochenta a favor de una nueva generación de expresionistas masculinos, como *El Espíritu del Tiempo* (Berlín 1982), *La imagen expresionista del arte americano desde Pollock a nuestros días* (Nueva York), o *El nuevo Espíritu de la Pintura* (Londres, 1981) véanse los datos recopilados por Whitney Chadwick en: *Mujer, Arte y Sociedad*, (pag. 347).

¹⁶: CHADWICK, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, (pag. 365).

Del gesto a la idea: Una reflexión sobre un momento en la didáctica del dibujo

José Antonio Sánchez Baillo

Intentar definir algo sumamente conocido, evidente, es difícil de verdad. Expresar cómo llegar a ello, mucho más. La Real Academia de la lengua nos define el Gesto así: *Del lat. gestus. m. Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo.*

Dibujar es, de entrada, trazar líneas y manchas sobre una superficie con la intención de dar información de lo dibujado o sobre nosotros mismos, de nuestras capacidades intelectuales o sobre nuestros sentimientos, creando formas.

Trazar conlleva mover las manos con intención, predefinida o no, mero azar o no.

Al ser producto la línea o la mancha del movimiento realizado con las manos, brazos, codo u hombro, y tener estos movimientos capacidad expresiva por sí mismos, los efectos o productos de tales movimientos, tendrán igualmente capacidad expresiva, reflejando estados de ánimo.

El ejercicio sistemático de esta práctica-disciplina se llama al dibujo no gratuitamente tiende a fijar determinadas formas de hacer, a repetir para las mismas circunstancias el mismo tipo de movimiento en manos o brazos. Y es esta repetición de movimientos, a fuerza de usarse, la que determina una forma de gramática que, pese a ser personal, fácilmente comunica al espectador los contenidos de lo expresado, si es eficaz, si ha sido depurada, referenciada y, por último, integrada en la pléyade de efectos gráficos que como referentes, van quedando, como residuos, de los distintos estilos usados a lo largo de la historia de la comunicación visual.

En los primeros dibujos la preocupación por lograr el parecido entre el motivo, lo dibujado y lo representado coarta el ánimo y por

lo tanto entorpece la mano haciendo la expresión tímida y sin fuerza.

La práctica repetida conlleva una cierta cantidad de logros positivos que tienden a dar seguridad al autor y ello a que la expresión denote más ligereza y arrojo. Cuando mencionamos la palabra ligereza, es con varias intenciones. Rapidez en la ejecución. Desahogo en los trazados. Sensibilidad, delicadeza y expresividad en la línea o mancha.

El arrojo es la capacidad de expresar, sin miedo al error, la propia conciencia de uno mismo y por tanto la posibilidad de mostrar la capacidad personal de dar soluciones sobre la marcha.

Seguridad es la fe que se tiene en el propio discurso. El conocimiento sería la toma de conciencia del camino realizado y el que se pretende, pese a la posibilidad de que el modo evolucione, condicionando o sometiendo a tensión, en algunos casos, los contenidos.

Ante estas expresiones de seguridad en los contenidos, tajantes y muy definidos, me asalta como duda el concepto de "divina torpeza". Y la lucha a que obliga con uno mismo.

El esfuerzo por superarnos, la lucha con la obra, ése no llegar a lo que en realidad se pretende, pero que la impregna con una carga especial incluso en sus momentos menos logrados, creando un momento de dialéctica entre lo pleno y lo no conseguido.

Llamamos lucha a ese cúmulo de decisiones que hemos de ir tomando, mientras la mano se mueve con rapidez sobre el papel, ensayando trazos que no se llegan a realizar, corrigiendo los realizados, calculando movimientos que nos insinúan o determinan los ya hechos. Acariciamos el papel con las



MARSÍAS LUNA

uñas, mientras sujetamos el carbón o el lápiz entre el pulgar y el índice, prestos a presionar o insistir, con el instrumento escogido, mientras reposa la mano en el resto de los dedos, como tiento natural, en la superficie del papel.

Pero regresemos a las primeras dificultades, a los primeros trazos, al miedo sentido frente a esa superficie lisa que hemos de transformar en una idea, en un espacio, en un sentimiento y que en el devenir de su ejecución va a exponernos al público que sepa ver nuestros sentimientos, nuestras dudas, nuestros miedos.

El miedo nos agarrota la mano, los dedos y, en los primeros momentos del ejercicio de

esta disciplina, tendemos a utilizar lo que éste nos deja libre, el brazo, que de una forma mecánica y rígida disponemos para comenzar a trazar sobre el papel.

El hombro como centro, el brazo como radio de hipotético compás. La mano como simple portaminas sujeta el lápiz o carbón.

Relacionamos ese trazo rígido y sin vida con las primeras formas que el método académico nos sugiere como práctica: las clásicas estatuas, que, en su rigidez inerte, se adaptan perfectamente a esta grafía.

Ese trozo de escayola o mármol al que el autor griego casi logra dar vida, queda corto en su representación gráfica si el "casi" no

llega a expresarse. La expresión del gesto, del movimiento sincopado de mano, brazo... y resto del cuerpo si es necesario, se ha de poner al servicio de ese momento, sutil tal vez, pero real, que dota a la representación de la idea de vida que expresa el motivo. Comienza por tanto la preocupación por esa dialéctica entre lo frío o rígido en la representación o lo cálido y vital en su oposición.

Si entendemos una obra, y esto sobrepasa al simple dibujo, como un cúmulo de decisiones o gestos al servicio de una idea, la coherencia del método o gramática planteada con los objetivos a conseguir en cuanto a lo representado, es un valor decisivo para su consecución.

Por tanto, al igual que una superficie coloreada de rojo, es roja, si las pinceladas dominantes son de dicho color, el uso de un determinado tipo de trazo, de forma mayoritaria, determina el carácter de lo representado. Si en el proceso de trabajo o método elegido en su realización, el grafo que usamos, es, digamos duro, pasa a que ese aspecto se corrija posteriormente, a lo largo de las posteriores fases del trabajo, la infraestructura del dibujo se dotará de ese carácter, duro, impregnando sin remedio de ese valor, tal vez no pretendido, el resultado u obra final.

La antítesis, sería, el trabajo realizado a partir de la muñeca y su relación con los dedos, parte sensible que puede alterar la





presión del carbón o el lápiz con facilidad, modificando el grafo y adecuando la gramática del trabajo a las necesidades de lo que queremos contar o expresar.

Al igual que una partitura la forman una cierta cantidad de notas musicales que se aplican con una cierta coherencia gramatical, el dibujo se realiza con una serie de familias de recursos básicos, líneas, manchas y tramas.

La línea nace para explicar un contorno que ha de contener la forma. Su aplicación más sensible consigue, mediante sus quiebros, rupturas e interrupciones, explicar el interior de ese contorno, los volúmenes que contiene. La mancha explica la masa y su volumen, su matizado nos permite expresar su luz y por lo tanto nos ayuda a situar en tiempo y espacio dichos volúmenes.

La trama es la línea con espíritu de mancha. Sus distintas combinaciones de entramado nos permite explicar contorno y volumen, así como representar cierto nivel de textura o vibración en la superficie trabajada, siendo esto último lo más cercano posible bajo concepto monocromático a la apreciación psicológica del color.

La práctica sistemática de estos recursos nos permite, no sin cierta lucha, la representación, subjetiva por lo personal, pero inteligible de lo que deseamos transmitir. Lo que nos permite comunicarnos en un idioma personal y único pero milagrosamente decifrabable desde las primeras apreciaciones por el espectador.

Todo este abanico de mecanismos y recursos no tiene valor alguno si no lo mueve el motor fundamental, la voluntad de transmitir una idea, por nimia que sea, dotándola de valor añadido por la calidad de las estrategias y recursos con los que se consigue representar, siendo todos fundamentales para su capacidad de expresión, en los distintos niveles de análisis posibles en el trabajo.

Cuanto menores sean estos niveles de análisis, más fácil y rápida será la captación de

la idea por el espectador; por contrario, la profundidad y variación de sus posibles niveles es lo que hace rico y perdurable en el tiempo el trabajo realizado.

Los niveles a tener en cuenta en el análisis de un trabajo de dibujo serían demasiados a la hora de poder hablar en un texto tan limitado de espacio, pero si podemos mencionar el técnico, social o de compromiso.

El técnico nos permite abordar entre otras posibilidades, las de su permanencia física, su adecuación al tipo de idea y su presentación física según el medio transmisor.

El social, expresa su capacidad para transmitir la idea, teniendo en cuenta los medios que las conducen y reciben, así como las circunstancias de su presentación, dando fe del compromiso del autor con los intereses políticos y sociales con los que se identifica; le motivan y pretende de forma eficaz divulgar.

Imágenes:

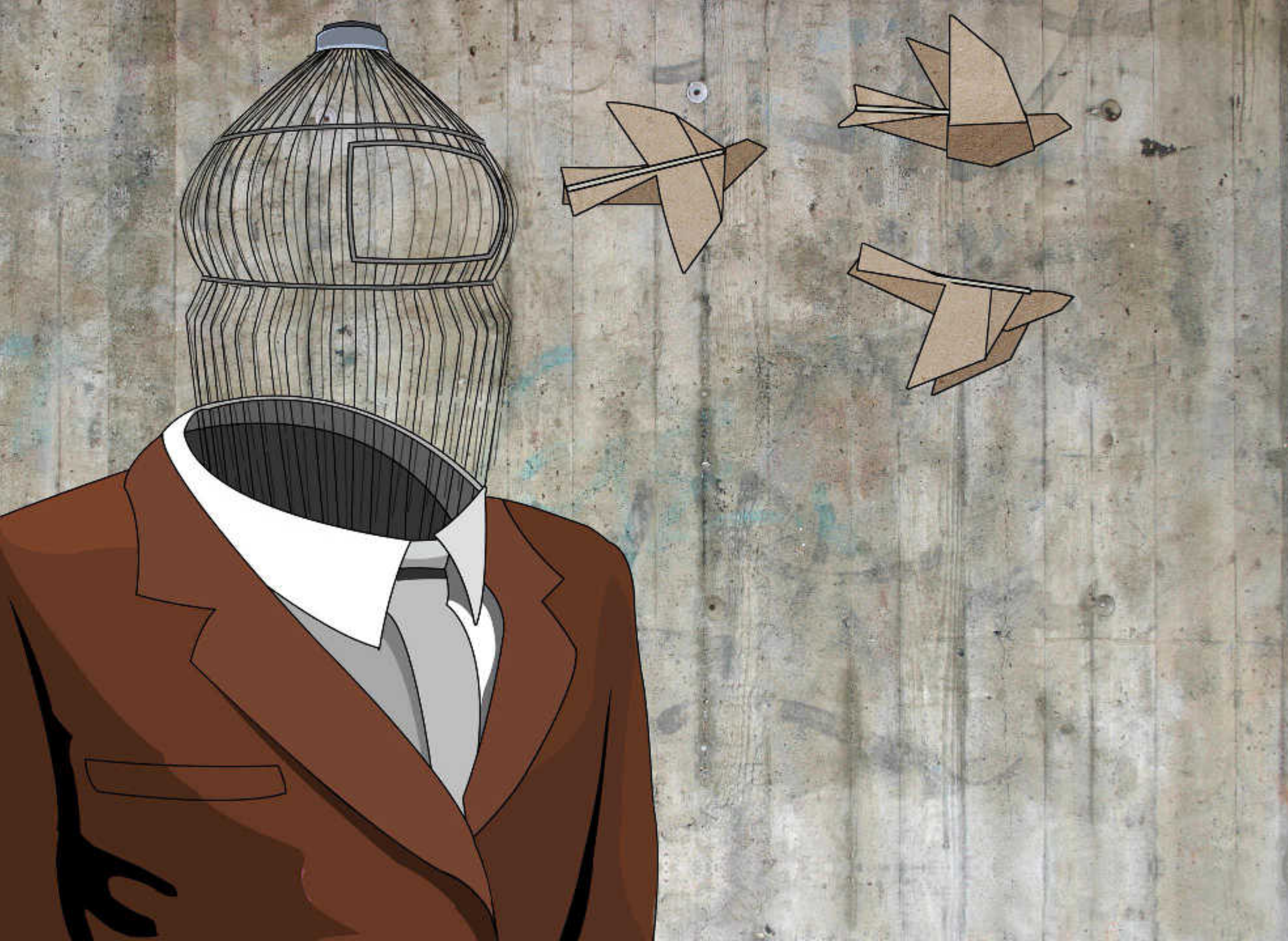
MARSIAS LUNA

"...glorias del mundo"

Carbón magro y graso sobre tabla preparada.
190 x 100 cms. 2008

"Estudio de cráneos"

Carbón magro sobre papel
6 imágenes de 50x70 cms. 2008



Ante un nuevo panorama de la docencia en Bellas Artes

Juan Manuel Miñarro López

En el marco de las disciplinas artísticas impartidas en nuestra Facultad, se hace cada vez más necesario, en paralelo a las enseñanzas regladas, poner en marcha estrategias o iniciativas que involucren a los alumnos en tareas complementarias de las diferentes áreas de formación. Actividades que las conecten con el mundo artístico, tanto a nivel cultural, como económico y social. Por este motivo no tuve ninguna duda en dar mi apoyo a este proyecto y colaborar activamente en el mismo, pues me parece de extraordinario interés para todos.

Tanto la realización de exposiciones en el seno de nuestro Centro, por iniciativas particulares de profesores y alumnos como el exitoso "mercado de Arte" de hace algunos años o la celebración de la "semana cultural", son perfectos ejemplos de unos acontecimientos que conlleven unas actividades completarias que deberían ser ejemplares para los tiempos venideros.

La incentivación de este tipo de acciones es y serán siempre vitales, y máximo de cara a los tiempos de cambios que nos tocará vivir. Estamos cada vez más cerca de un nuevo escenario. Una parte importantísima del mismo quedará dibujada con la implantación de los nuevos planes de estudios.

Todos sabemos, o debemos ya saber lo que significará el marco de la Convergencia Europea, al menos a groso modo. Sin dudas, los nuevos sistemas y tipos de créditos, determinarán el devenir futuro de las enseñanzas artísticas en las Facultades españolas. Ello nos va a exigir la realización de importantes cambios y adaptaciones. Y estos cambios no van a afectar solo a los contenidos o a los nombres de las materias, también afectarán, de forma quizás más significativa, a los métodos docentes y estrategias pedagógicas. Aspectos que determinarán y provocarán la necesidad de crear nuevos patrones de relación, entre el binomio docente-dicente.

Las nuevas estructuras de créditos, con horas presenciales y no presenciales, forzarán en parte el cambio, a pesar de las inercias contrarias que puedan existir en la actualidad. Inercias que en parte son el fruto de un plan de estudios, que por las circunstancias que fueren, ha pervivido más de lo que nunca se nos ocurrió pensar que lo hiciera.

Todo lo anteriormente expuesto, considérenlo como meras reflexiones introductorias. Ellas nos han llevado a otras reflexiones más concretas, y que serán el núcleo de nuestra intervención, en relación al nuevo escenario que se aproxima y al papel que tendremos en ella, docentes y discentes.

A nuestros alumnos les deberemos seguir transmitiendo conocimientos a través de Proyectos Docentes con contenidos perfectamente estructurados. Dichos proyectos estarán desarrollados dentro del contexto de unas Guías, como de hecho ha sucedido en el presente curso. No debe haber la menor duda, de que esto será así, pues se trata de una cuestión básica que deberá continuar igual en el contexto de los nuevos planes de Estudio; como ya en la actualidad aplicamos, a través de los planes de renovación de las estrategias docentes puestos en marcha por el Rectorado de nuestra Universidad.

Pero el papel del profesor deberá cambiar, en algunas asignaturas más que en otras, y fundamentalmente nos queremos referir a las materias de tipo práctico. En la actualidad la presencialidad implica la permanencia del profesor y del alumno en el mismo espacio, durante toda la realización física del hecho artístico. En materias como la escultura, área a la que pertenecemos, y de la que por propia experiencia podemos hablar con conocimiento de causa, es así desde la época de la Escuela Superior. No hemos conocido un marco diferente.



MARÍA JORDANO



Está claro que en breve esto no será igual, ya que el alumno podrá y deberá tener los suficientes recursos metodológicos, técnicos y procesuales, para realizar y completar la obra sin la continua presencia del profesor. Con los créditos de presencialidad se deberá garantizar el hecho de que el alumno pueda y tenga recursos para completar su formación con horas prácticas de estudio, entre las que se encontrarán las que llamaremos "de taller" y que serán contabilizadas debidamente. Nos referimos, claro está, a los créditos denominados no presenciales.

Más que nunca hará falta clarificar ideas y conceptos en torno al hecho artístico y su relación con la consabida clase práctica teórico-práctica, ya tradicional. Hecho artístico entendido, como fenómeno físico, fruto de la perfecta combinación entre: pensamiento, conocimientos artísticos, de los materiales, de los procedimientos, y de las destrezas o habilidades necesarias para construir una nueva realidad. Y para que el hecho artístico así entendido, pueda ser desarrollado con libertad y excelencia, los alumnos deberán disponer de las competencias necesarias para ello.

La tutorización pasará a ser fundamental, pues no bastará con la mera explicación o lección magistral y el seguimiento en las clases prácticas, será necesaria una atención individualizada del alumno.

Esta nueva forma de estudiar Bellas Artes, posiblemente potencie la personalidad de cada alumno; pues los que llevamos años en esta casa, hemos escuchado decir más de una vez a nuestros alumnos: "...Es que en esa asignatura hay que modelar o dibujar como al profesor le gusta". Esto creo que es una realidad que puede cambiar, puesto que en prácticas no dirigidas por el profesor, el alumno se verá obligado a tomar decisiones e iniciativas que le llevarán al ejercicio de la autocrítica, arriesgándose en la apli-

cación de la guía metodológica impartida. Deberá tomar las decisiones convenientes que le lleven a la correcta utilización de la metodología, instrumentos, herramientas y técnicas, de cara a la consecución de los objetivos propuestos. Objetivos que se desarrollarán a través de actividades o trabajos personales que, en definitiva, le lleven a la realización de su propia obra. Y esto lo tendrá que hacer solo, en sus horas de trabajo y estudio personal, en las que únicamente encontrará el apoyo de tipo instrumental, que vendrá de las manos de los TÉCNICOS ESPECIALISTAS.

En contraposición a la frase anteriormente citada, tenemos que citar también, otra expresión que hemos oído muchas veces de nuestros alumnos: "...Es que como usted no estaba aquí no sabía cómo seguir". Esta expresión de verdad puede ser un síntoma llamativo de una falta de capacidad y autonomía en el desarrollo del proceso creativo y que por supuesto va unida a una importante falta de seguridad y capacidad de autocrítica. No cabe duda que esto es así, y tenemos ocasión de comprobarlo día a día, cuando detectamos el enorme trabajo que les cuesta, plantear un proyecto, elegir una idea y decidir como ejecutarla con cierta continuidad sin la necesidad permanente de la palabra de aprobación del profesor. No podemos decir si el problema es de orientación, que en parte lo será, o debido a defectos del método pedagógico, o si es un problema de madurez y debilidad en la personalidad creadora de los alumnos. No sabríamos definir las causas que producen tan alarmante escasez de ideas. Escasez de ideas o proyectos, que además viene acompañada en el fondo, de una tremenda falta de seguridad a la hora de la ejecución.

Creo que será fundamental llevarles por el camino de la creación y de la indagación, exigiéndoles y provocándoles para que tengan una actitud creativa; para que sepan aprovechar los recursos que les enseñamos



a través de los conocimientos de los materiales, de los instrumentos o de las herramientas. Exigiéndoles que con todo ello puedan hacer frente a la experimentación y a las prácticas, sin miedo al error; experimentando las posibilidades de los materiales y valorando sus aportaciones plásticas.

Es y será importante para ellos llevar a la práctica lo aprendido, ponerse de verdad a prueba. Y por supuesto ser ante todo creadores en la medida de mostrar siempre un comportamiento original. Entendiendo, que para ser originales no será solo importante demostrarlo en la elección de la idea. También se puede ser tremendamente original cuando identificamos ser originales no será solo importante demostrarlo en la elección de la idea. También se puede ser tremendamente original cuando identificamos un problema y hacemos el ejercicio de voluntad necesario para encontrar una solución satisfactoria. Y esto es importante, ya que en la identificación de los problemas, en la concienciación de las dificultades, en el hallazgo de las correspondientes soluciones, en las operaciones de indagación que debemos realizar, se encuentra la semilla de la creación y de la investigación. Importantísimo binomio que justificará la permanencia de las Bellas Artes dentro de la Universidad. Un comportamiento creador que debe estar basado en el desarrollo de capacidades relacionadas con la indagación, con la curiosidad, y que necesitará del suficiente ejercicio de seguridad para elegir sin temor; asumiendo que elegir es renunciar.

No somos ajenos a las dificultades que estas cuestiones plantean, pero todos debemos asumir que la búsqueda y aplicación de soluciones originales, en la enseñanza y en el aprendizaje, en los métodos y en las estrategias docentes, configuran la personalidad tanto de los profesores como de nuestros alumnos. Soluciones creativas para el diseño de los nuevos Proyectos Docentes para que estos garanticen las nece-

sarias competencia de los alumnos. Nuestros alumnos deberán ser competentes en los campos de la práctica artística. En nuestro caso, deberán tener competencias de escultores, capaces de diseñar y construir Esculturas.

En definitiva, los docentes deberemos potenciar la tutorización personalizada, hacer todos los esfuerzos necesarios para conseguir elevar el nivel de competencia y con ello la seguridad en las capacidades y destrezas del discente. Hemos de procurar que este nivel de competencia y seguridad sea una de las principales virtudes de nuestros alumnos facilitando el desprecio de numerosos temores y prejuicios, lo que muchas veces nos ha convertido en "tartamudos" del lenguaje plástico.

Imágenes:

MARÍA JORDANO

"En búsqueda del vuelo de la libertad en expansión".

Escultura con técnica mixta montada en jaula de hierro de 200 x 270 cms. 2008



Al principio, después, siempre...

Manuel Álvarez Fijo

*Querido amigo, ¿Usted no ve como todo lo
que sucede es siempre un comienzo
Y comenzar, en sí, es siempre tan hermoso?
Déjale que la vida le acontezca.
Créame: la vida tiene
razón en todos los casos.*

R. M. Rilke (carta a un amigo)

Los pensamientos del universo, del mundo de los seres humanos, de las proporciones, de los arquetipos, los mitos, las creencias, los dioses, tras los que se esconden las voces del silencio, han originado a las artes palabras permanentes en el tiempo y el espacio.

El Arte es una extraordinaria conjunción de acontecimientos donde se mezclan todos los conocimientos con los que establecemos la comunicación entre los seres humanos en la búsqueda, la demostración y la imposición de las respuestas: científicas (descubrimiento del universo al cual pertenecemos), políticas (sociales y económicas), religiosas creencias diversas, tecnológicas (descubrimientos o invención de sistemas que llevan desde el progreso a la destrucción) y estéticas (donde se subliman los sentimientos que acercan a los paraisos perdidos y a la fantasía e ideales).

En definitiva, podríamos considerar que las artes donde establecemos el sentimiento de lo estético han pertenecido siempre al campo de la ética, de los comportamientos humanos que surgen de las emociones que desde la esencia le dan apariencia a las cosas: objetos, consumos, formas visuales, sonidos, palabras y letras, modas, gustos, símbolos y creencias con los que hemos construido imágenes; es decir, los pensamientos de nosotros mismos, en consecuencia de las colectividades sociales en la historia de la humanidad. Todas las épocas y culturas de la historia han evidenciado su idea del mundo y por tanto de sus posibles verdades, y en sus búsquedas ha radicado el progreso donde se encuentra la libertad como principio de la expresión de cuanto llamamos Arte.

Podríamos establecer como punto de partida que las artes han sido una necesidad incuestionable en la historia de la humanidad, puesto que como lenguaje de entendimiento han contribuido a definir a las cosas para hacer posible la comunicación entre nosotros mismos y el medio que nos rodea. Así, hemos sido capaces de darle forma a la belleza como fundamento de la armonía, al mismo tiempo que nos preguntaremos, siempre, si ésta realmente existe o es sólo un nombre que le damos a las cosas.

Las imágenes son un exponente de los vehículos de comunicación que siempre han usado las civilizaciones para definir su idea del mundo, del universo y las verdades. Los acontecimientos cambiantes de los conocimientos al progresar han descubierto soportes donde las imágenes adquieren nueva dimensión: los descubrimientos de la óptica, la fotografía, el cinematógrafo, la informática, TV, CD, DVD, radio telescopios que buscan incansablemente otras vidas en el universo, han hecho sin duda, planteamos nuevas formas de expresión para la comunicación que han configurado concepciones de la realidad y de los valores diferentes, donde se conjugan las imágenes, la música, la palabra y el texto, la acción, lo virtual, en un todo indivisible, y desde donde emitimos y consumimos toda clase de mensajes que inciden en nuestros comportamientos.

No es aventurado pensar que las artes, las ideas, y por tanto los hacedores, han significado el pilar fundamental de la libertad. El pensamiento es lo único que prevalece tras el silencio que, inútilmente, en ocasiones pretende la muerte. Giordano Bruno ya nos lo advirtió al afirmar que "todas las cosas cambian, nada se aniquila".

Resulta apasionante incursionar en las ideas que desvelan las razones por las que los lenguajes aparentemente cambian pero los fundamentos se sustentan siempre en el drama de



ENE COFFMAN

la tragedia o la comedia que va desde la magia, la religión, los mitos, las leyendas y la historia como hechos inseparables. Todo ello lo hemos puesto en el gran teatro del mundo, en nuestro habitat, en la transformación de la geografía, y en las ciudades donde las colectividades han desarrollado la cultura proponiendo conceptos de los valores que han configurado el consumo, la descontextualización de los objetos que encuentran nuevos significados y la ética de los grupos sociales que reclaman su espacio de expresión construyendo la semiótica de los comportamientos.

El Arte nos acerca a una significación intelectual con la que explicar los pensamientos abstractos de los conocimientos que le han dado forma a las sociedades para demostrar verdades sobre la esencia en la que se fundamenta el conocimiento de la naturaleza cualitativa y cuantitativamente haciendo posible el progreso. En ocasiones transgrediendo las normas sobre las que se han asentado los poderes que han regido a las colectividades humanas ya sean religión, dominio y economía, configurando la ética y la estética de las diferentes formas de entender el mundo, el universo, las cosas, la belleza y el arte.

Desde el pensamiento de nuestra cultura occidental hemos manifestado mitos y creencias, anatemas y herejías, que en ocasiones llevaron a los creadores en todos los campos del saber a pagar con sus propias vidas (o con la negación de la verdad universal) la estabilidad de los poderes que pensaron ser indestructibles.

En consecuencia, el Arte, como manifestación de los pensamientos colectivos, es inseparable de la verdad científica, técnica y estética que determina los usos, modas, postumbres, y consumos de la sociedad, llevándonos a continuos replanteamientos de esta verdad, en la medida que los conocimientos nos han abocado a romper los esquemas de comportamientos, conduciéndonos a formas de vida que le dan nuevos contenidos a los pensamientos y actuaciones que engloban la pluralidad de las sociedades democráticas.

El Arte, sin duda, desde un humanismo intuitivo apoyado en el conocimiento de las ciencias y la tecnología (arquitectura, escultura, pintura, música, cine, teatro, poesía, danza, comic, publicidad, graffiti, diseños, modas...) testimonia los pensamientos que han configurado nuevos arquetipos, donde los dioses y las musas, lo mágico y lo religioso, lo permitido y lo prohibido, se han encastrado en la sociedad urbana. Todo ello descontextualizando y fragmentando las relaciones entre los grupos que hemos dado en llamar "tribus urbanas", enfrentando modos de actuación y apariencias formales de objetos, sujetos y estética, en los comportamientos y consumos, estableciéndose inevitablemente, fronteras en las que se determinan los límites de desacuerdo en sus diferentes visiones de la cultura y del mundo. Los valores se han transmutado.

Podríamos considerar, si los fundamentos clásicos en los que hemos sustentado la cultura de dos mil años son posibles de mantener en



nuestro siglo XXI en el que nos ha tocado vivir, transformándolo todo, preguntándonos si la misión del Arte debe sustentarse en la idea clásica de lo bello, o por el contrario, hemos tenido que hacer desaparecer el método incapaz de sustentar las nuevas teorías de los conocimientos. Igualmente nos preguntamos, si los valores autóctonos del sentimiento de la vida y las verdades al fusionarse para formar un pensamiento colectivo (la triste concepción de una aldea global), donde el individuo se ha descontextualizado del medio que lo dio origen, ha hecho perder las propias idealidades destruyendo la armonía.

Se suscitan continuos interrogantes, los objetos adquieren significados diferentes, los valores se transmutan, propiciando que lo objetual que pertenece a las artes se convierta en concepto. En esta tesitura, la lectura y el consumo de lo que venimos a llamar Arte, resulta extraordinariamente complejo: la experiencia estética del espectador se involucra en nuevos

significados de las emociones, -complicado campo- en el que se manifiesta la función prioritaria del Arte como un fenómeno de crítica y expresión de las colectividades sociales. Así se diversifica tanto la forma como la función en un entendimiento individual y al mismo tiempo colectivo, desde las experiencias y conocimientos del espectador actor dentro de los diferentes grupos, creándose una constante dualidad de los significados de las imágenes y los valores éticos que conducen a la estética.

Obviar estas consideraciones para hablar de Arte corre el peligro de caer en un puro ejercicio erudito donde entendemos fragmentada la creación como un puro alarde artesanal desde el discurso literalmente figurativo que, en gran parte, prescinde del fundamento emocional. Por acercarme a un ejemplo: esto sería como contemplar el grabado de Goya "El Sueño de la Razón Produce Monstruos" describiendo su significado iconográfico sin preguntarnos ¿por qué produce monstruos?.

Elo, pienso, nos aparta realmente de la significación que hace actuar a nuestra emoción sobre la cualidad del sentimiento del artista actuando en un soporte susceptible de reproducir para emitir un mensaje social, incomprensible de entender, si no nos introducimos en el pensamiento de la Ilustración, del Siglo de las Luces, tal vez la España desolada y despojada del conocimiento y de la razón que pone en cuestión la ortodoxia de las verdades y la libertad. Técnica, soporte, imágenes, contienen una compleja trama de acontecimientos imprescindibles para hacer actuar a nuestras emociones como receptores del genio, del pensamiento del artista más allá de la apariencia formal. Sin esta condición -por finalizar esta reflexión- "La Maja Vestida" no sería el pensamiento trascendente y apasionado del oculto deseo de "La Maja Desnuda". El objeto adquiere significaciones más allá de su materialidad. Lo que debe quedar claro es que el Arte desde cualquiera de sus manifestaciones, es un acontecimiento inseparable de la

manera de entender la vida y las creencias desde lo cotidiano. Sobre este pensamiento es donde se sustentan los conceptos que imponemos sobre lo bello y lo sublime que, indudablemente, hemos transmutado a causa de acontecimientos que no hacen posible sustentar la creación de las artes solamente en la idea paradigmática de lo bello.

Para hablar de Arte, por tanto, hemos de introducir en un discurso que se construye desde unos presupuestos inseparables de una sociedad que actúa desde el impulso del contrasentido; ello sin duda nos plantea tremendas interrogantes que solemos salvar con términos como conceptual, mecanicista, informático, o virtual, un sin fin de adjetivos que definen a nuestra sociedad actual por una necesidad constante de destrucción de paradigmas del pasado, en la búsqueda de nuevas alternativas.

Ahora estamos en lo instantáneo, consecuencia de ello es la actuación colectiva frente a los



acontecimientos a los que dan forma los creadores, donde actor y espectador quedan incluidos dentro de la misma escena representada, haciéndose inseparable actor-espectador, en una dimensión donde todo es posible.

Llegamos a la era de las palabras, de los adjetivos calificativos: performance, acción, flucus, pop, happening, rock, underground, metal, rap, etc. mirados con objetividad en realidad son hijos directos del surrealismo, del dadá, del futurismo, del constructivismo, del optical. Adjetivos que se enfrentaron a la ruptura total del pensamiento occidental transformado a lo largo de dos guerras mundiales. No sólo es cuestión de adjetivos, realmente existe un inmenso océano que separa a las conclusiones. Tal vez veinte siglos de pensamiento sobre las artes concluya con la definición de "vanguardias clásicas" dejándonos claro el fin de una concepción cultural, proponiendo puntos de partida diferentes en los que el pasado queda resuelto en una memoria histórica.

Aquí, en este punto, es donde comienza realmente el problema. No sería aventurado decir que la sociedad globalizada en la que vivimos es una gran performance; desde todos los acontecimientos que suceden estamos construyendo mensajes que evidencian desacuerdos entre los diferentes grupos sociales, y desde sus particulares opiniones proponemos los arquetipos que nos definen. Es curioso cómo el concepto de "aldeas globales" se asimila a la cadena evolutiva de la vida, la jungla, donde se manifiesta una continua lucha por la supervivencia. Se hace, por tanto, difícil no considerar que todo lo existente depende de un pensamiento evolutivo que encierra en sí, el que todo permanece, que todo es posible.

El Arte es, un proceso evolutivo del pensamiento que no puede desvincularse de lo cultural; es decir, de los acontecimientos que interrelacionan a todas las actuaciones de los seres humanos. La filosofía de la ciencia busca incesantemente respuestas a nuestras actuaciones, a las causas de transmutación de los valores e ideales de los individuos tratando de explicar las rupturas que suponen la búsqueda de respuestas de modelos referentes, que necesariamente contradicen los valores culturales preestablecidos.

Llegado a este punto nos enfrentamos con dos complejas preguntas: el objeto de representación, y los conceptos que sitúan a estos como obra de Arte; porque tendremos que preguntarnos desde ahora, ¿qué es en realidad una obra de Arte?. Es inevitable frente a esta interrogante no indagar en las profundas transformaciones sociales que han llevado a los creadores a la propuesta de un Arte como cuestionamiento de una sociedad tremendamente alienada educada en el mal gusto.

Eligo como punto preferente de la transformación el Surrealismo y el Dadá, ya que deben considerarse los pensamientos que preludian el ocaso de una cultura sin posibilidad de continuación y que son consecuentes con la situación de la sociedad mundial donde se originan las transgresiones que provocarán los grandes conflictos éticos del siglo XX en adelante. El problema, lejos de estar resuelto, se ha ido complicando frente a la imposibilidad de delimitaciones concretas buscando afanosamente nuevas alternativas. El poder y el enfrentamiento a éste resultan estar en las mismas posiciones. En ellas, el Arte como fundamento de una concepción humanista propone teorías, métodos y formas estéticas, que contradicen la supuesta estabilidad ética de la justicia y la libertad; lo contradictorio se convierte en un instrumento para desmitificar la realidad de los valores, y el individuo se pregunta ¿pero esto qué es?.

Ya no nos convence la cara de Dios o de los dioses inventada por el Arte desde nuestra propia imagen, y los símbolos, se construirán sobre nuevos arquetipos que deben sustentar a los modelos referentes del éxito o el fracaso, en la vertiginosa espiral de la posesión y el consumo, perdiendo los últimos reductos de la poesía donde permanecen las verdades. El Arte, como en tantas otras veces de la Historia, ha tenido que descender a lo primigenio convirtiendo al objeto de representación en conceptos desde donde se cuestionan los significados de las imágenes visuales, la música, las palabras que emanan del seno de una sociedad urbana descontenta y crítica.

Es extraordinariamente complejo deshilar los acontecimientos que llevan a estas

manifestaciones contrarias en muchas ocasiones a los poderes culturales y que paradójicamente, los sitúa dentro de las propias imágenes de estos, convirtiéndolos en objetos de preciada posesión de mercado y cultura. Si no puedes vencer al enemigo, únete a él, de esta forma la transgresión pierde su sentido convirtiéndose en moda, gusto y consumo.

La idea y la creación asumen un permanente conflicto de la sociedad donde entran en contradicción los valores sacralizados por mor de los radicalismos que pretenden únicas respuestas, pero el progreso imparable del conocimiento, inevitablemente, lo transforma todo poniendo en cuestión la permanencia tranquilizadora en la que se sustentaba la posesión y el valor de las cosas (tanto cuestan tanto vales). Así, la búsqueda de la felicidad, entendida desde el equilibrio necesario entre la razón y el sentimiento, evidencian la infelicidad que subyace en la sociedad en la que vivimos. El Arte es la voz del silencio que denuncia el olvido de lo esencial.

En esta tesitura, el significado de las cosas propone la destrucción de una estética inservible ya en nuestras formas de actuación; entramos en nuevas significaciones de las palabras y las cosas. Marcel Duchamp propondrá el antisentido haciendo posible una fuente de un urinario admirado en museos y colecciones; Tristan Tzara creará el discurso literario automático deliberadamente incomprensible; André Breton representará un peligroso revolucionario comunista cuando declara "Nosotros reducimos el arte a su más simple expresión, que es el amor". Buñuel dirá "Si la miseria puede ser tan hermosa para qué acabar con ella". Así, nuestro siglo XXI se sumerge en un mar insondable de preguntas, acontecimientos, verdades y mentiras simultáneas, que nos propicia el mágico mundo de Internet desde la más absoluta intimidad como pornografía de la cultura que propone la posesión material o virtual de modelos falsos donde se imponen los paraísos inexistentes.

Nos escandaliza que el objeto encontrado, inservible y cutre se eleve a la categoría de obra de Arte, aceptamos la guerra como hechos inevitables, enseñamos imágenes estéticas

de la muerte, el hambre y la destrucción del medio, creamos los museos vacíos para albergar emociones. Mientras, millones de seres humanos capturan de toneladas de basura los objetos inservibles que les permiten sobrevivir en un urbanismo desplazado destructor de la armonía.

Este asunto del Arte es realmente complicado porque es una metafísica de la sociedad global inmersa en una circularidad que debe plantear la posibilidad de una fuga tangencial. Hace unos días recordaba a A. Breton cuando en el Cabaret Voltaire proponía una acción de grupo comprometiéndose a afeitarse las cabezas, y reflexionaba sobre la corta distancia que aún separa a los creadores transgresores jóvenes. Leyendo una especie de tira de cómic sobre el proceso de la creación artística, me quedé sonriente, pensativo. "Raparse la cabeza es cosa del pasado, ahora lo que se lleva es el chocho pelado". Me pareció inteligente... para algunos que seguirán rasgándose las vestiduras frente a "dégénération sur l'herbe" escandaloso.

Creo que una forma digna de acabar este texto es retomar una frase de Rainer Maria Rilke ya que él me ha servido de punto de partida y es oportuno como final: "Nuestro mundo es un telón de teatro tras el cual se esconden los secretos más profundos"

Imágenes:

ENE COFFMAN

"Pellejos".

Instalación desprendida de desperdicios para limoneros, naranjos, kiwis y árboles del dinero helsinkiano: vaciados en látex y escayola.

2008

"Puzzle".

Instalación de piezas de escayola "protegidas en vitrina" sobre peana de madera.

120 x 50 x 50 cm. 2008



Los mitos de género y la diferencia

Manuel Castro Cobos

Los cambios en el contexto político de los años 60 influyeron de manera radical en el ámbito social de una Europa que anhelaba una nueva forma de afrontar la vida. La supuesta revolución del mayo francés del 68 estuvo condimentada con los primeros atisbos reales de cambio en el modo en el que el mundo debía considerar a la mujer. Se inicia en aquella insurrección 'masculina' una reordenación del supuesto orden que regía los métodos y estrategias por los cuales una sociedad masculinizada empieza a vislumbrar cómo la mujer toma partido de su historia.

Pero el germen de aquel cambio trascendental se habría hecho público en el año 1949 a través del ensayo de Simone de Beauvoir "El segundo sexo". El cuestionamiento del mito del Eterno Femenino constituirá el punto de partida para una liberación que conllevará verdaderas transformaciones y cuya repercusión en el ámbito artístico será directa: las artistas comienzan a cuestionar la realidad a través de sus obras en un intento de acabar con los estereotipos femeninos que la cultura occidental les había impuesto. El desarrollo artístico se llevará a cabo paralelamente a la lucha por los derechos civiles y políticos, para acabar con los estereotipos sexistas. Se produce el cuestionamiento de las nociones establecidas de género y sexualidad, la denuncia de la violencia contra las mujeres, la liberación del cuerpo femenino; en definitiva, las mujeres se hacen visibles y dejan patente que son parte activa de la cultura y la historia.

Artistas como Annette Messager realizan obras tan contundentes como *La femme et le barbu* de (1975), donde se muestra la imagen de una mujer desnuda sentada que tiene dibujada una cara en el vientro utilizando el vello púbico a modo de barba masculina. Jana Sterbak también pone de manifiesto esa utilización simbólica de rasgos masculinos en *Distraction* (1992). La obra *Pin Up n° 1* de Zoe Leonard (1995) incluida en un calendario de mujeres barbudas

vuelve a recurrir a elementos masculinos como la barba o el pelo en el pecho para poner de relieve igualmente la necesidad de ruptura con esos estereotipos. El Arte va a desempeñar un papel transgresor cuestionando los tópicos sobre la belleza y el poder y sometiendo a reflexión la interpretación de estos últimos como referentes del mundo masculino.

Otras artistas intervienen en esta "transformación social desde lo artístico" mediante acciones o performances en las que reivindican una forma divergente de entender el género. Es el caso de Valie Export que, en la acción de 1989, se presenta en un cine de Munich con aspecto desaliñado, vestida de rockera, con zapatos de tacón, los pantalones desabrochados y, empuñando una escopeta, se dirige al público apuntándole: "El sexo es un estado de ánimo".

Cathie Opie aborda el problema de la identidad de género con un serie de fotografías realizadas entre 1991 y 1994 de personas transgénero, donde a través de la representación de los mismos pone de manifiesto una realidad social marginada y señala que si "no se nace mujer" como decía Simone de Beauvoir, tampoco se nace hombre.

La experiencia vital en relación al género ha permeado en las prácticas artísticas desde posturas muy diversas. Propuestas todas ellas vinculadas al cuestionamiento de los símbolos, signos y significaciones que la sociedad ha ido implementando en las representaciones de la sexualidad y de los criterios de diferenciación entre hombres y mujeres. Imágenes y acciones dotadas de importantes componentes irónicos, reivindicativos y a veces dotados de un cierto toque de humor que muestran cómo la identidad sexual está más allá de las categorías establecidas.

Por otro lado el cuerpo y su representación ha constituido un elemento diferenciador y espe-





dialmente importante a la hora de entender la obra de aquellas artistas que desde posturas opuestas a la cultura impuesta por los hombres ponían de manifiesto una identidad renovada y diferenciadora.

La pregunta que se hacía Laura Cottingham sigue vigente: ¿Cómo pueden las mujeres reivindicar la visualidad de su cuerpo, o su sexo, cuando esa visualidad ha sido construida a la medida del deseo de los hombres? El objetivo habría de ser que la mujer participara en la construcción de una nueva realidad social y cultural distanciada del sometimiento de una visión masculinizada.

El cuerpo de la mujer se convierte en un elemento fundamental para muchas artistas que promueven la necesidad de romper con los tabúes y las representaciones arcaicas fruto de la mirada que el hombre ha proyectado, imaginado y representado. A este respecto resulta emblemática la obra de Barbara Kruger titulada *"Your body is a battleground"*, que fue utilizada para convocar una manifestación proabortista en 1989.

Constituye una situación sugerente el hecho de que la mujer, que tan representada ha sido por otros, tiene ahora la posibilidad de ofrecer y a la vez producir su propia representación. Jenny Holzer lo hace desde el territorio lingüístico introduciendo mensajes electrónicos en espacios públicos para socavar ciertos romanticismos que han tenido una influencia perversa (*Expiring for love is beautiful but stupid*).

Durante varias décadas, artistas como Elke Krystufek, Hannah Wilke o Cindy Sherman, han trabajado desde un punto de vista crítico, analítico y experimental en relación a los códigos de representación del cuerpo de la mujer que nos han sido impuestos. Para ello encontraron que al utilizarse ellas mismas como modelos de sus fotografías o performances podían ofrecer una visión más veraz.

Si Elke Krystufek actúa a través de sus performances de forma directa y descarnada ofreciendo una visión pública de actos profundamente íntimos que en algunos casos poseen in-

cluso un cierto grado de violencia visual, Hannah Wilke, se convierte en objeto de su propia obra al ser la modelo de sus fotografías como en *S.O.S. Stratification Object Series* de 1984-92 en la que se retrata adoptando las poses artificiales que la publicidad impone a la mujer, poniendo así de manifiesto su oposición a esa visión banal y ridiculizando el prototipo de belleza impuesta.

Por su parte Cindy Sherman se interesó en el proceso de la mirada sexualizante en relación al cuerpo de la mujer. En su serie *Sex Pictures*, de 1992, aborda la representación del cuerpo con maniquíes que adoptan las poses de las revistas pornográficas o las representaciones que la historia del arte ha realizado del cuerpo de la mujer, manteniendo un discurso inquietante e incluso perturbador en relación con la teatralidad que en muchos casos envuelve al ser humano.

En las manifestaciones de inspiración feminista conviven enfoques muy diferenciados: desde las desinhibidas fotografías de Nan Goldin a la sutileza de los bordados de Rosemarie Trockel o a la frialdad documental de Los durmientes de Sophie Calle. Son extraordinariamente frescos y eficaces los mecanismos que las mujeres han propuesto para una representación renovada, rompiendo de algún modo los 'patrones' masculinos del deseo, el cuerpo y el sexo.

En la actualidad las representaciones feministas se hallan cada vez más diversificadas y se entremezclan entre lo que se ha dado en llamar postfeminismo y ciberfeminismo. No obstante, los enfoques próximos al activismo político del arte realizado por mujeres mantienen una presencia significativa en el panorama internacional, para algunos porque los cambios sociales no se han terminado de asentar y para otros porque determinadas instituciones los ven como algo beneficioso para sus políticas culturales.

En todo caso resulta gratificante encontrar propuestas de mujeres contemporáneas que abordan la creación artística desde la herencia de una realidad medianamente transformada que les permite elegir ser o no protagonistas, manteniendo una actitud crítica que no tiene



porque ser necesariamente activista. Es el caso de Pipilotti Rist, considerada para muchos como una artista alternativa, radical y subversiva y que aborda con sus video creaciones llenas de sugerentes sonidos y riqueza de color en base a una visión muy actual de la mujer en el siglo XXI.

Ella se define claramente afirmando que *"...nuestra realidad es tan compleja que ya no hay una manera fácil de ser subversivo. La guerrilla-publicidad no es lo mío. Creo que si haces una declaración pretendidamente dura e izquierdista en el arte, lo siento, eso no es subversivo porque el ochenta por ciento de la gente interesada en el arte piensa como tú. Si pretendo ser subversiva sólo para complacer a algunos comisarios de exposiciones, lo siento, eso no es subversión sino oportunismo. Y tampoco quiero hacer masturbaciones diciéndole a la gente de manera superficial cosas que la gente ya sabe. Por eso me interesa más aquello que es difícil expresar con palabras. Por ejemplo, nuestra vida cada vez más monitorizada: el conocimiento, la ciencia, los sentimientos. Por eso hice así mi trabajo en Times Square de Nueva York. Subversión de un modo sutil, sin eslóganes".*¹

Pero a pesar de los avances logrados en el terreno de lo artístico y en algunos ámbitos sociales, no podemos olvidar la situación de inferioridad de la mujer que persiste en los países subdesarrollados, ni podemos pasar por alto la trá-

gica realidad del maltrato cotidiano en países supuestamente civilizados. Desafortunadamente las políticas de diferenciación de género se siguen fomentando y el reconocimiento de la diversidad es una batalla que aún no está ganada. No sabemos si el ciberfeminismo contribuirá a la liberación de la mujer a través de la tecnología, si la búsqueda de ese cuerpo posthumano permitirá comprender mejor la importancia de la mujer para las sociedades actuales y, por ende, para la cultura y la historia futuras.

Cabe cuestionarse si la presencia de la mujer podría llegar a hacerse más real a través del mundo virtual y de la red; todavía hay demasiados prejuicios que combatir, pero resultaría decisivo que dispusiéramos de un entorno capaz de contener y mantener un espacio abierto a la diferencia.

Imágenes:

C.A.F.

"De pelo en pecho"

Instalación: paneles alcatados y fotografía.
200 x 100 x 60 cms. 2008

"Autorretratos sin cabeza"

Fotografía y estampación serigráfica sobre el suelo. 7 x 40 x 60 cms. 2008

¹ MOLINA, Angélica. "Vale Export: la artista resistente". Reportaje publicado en Babolat (17/01/2004)

² FERNÁNDEZ RUIJO, Andrés. "La subversiva Pipilotti". Artículo publicado en El País. (18/12/2005)



Misión social del Arte

Luz Marina Salas Acosta

A lo largo de toda la historia del Arte, desde su versión más primigenia, siempre ha surgido el factor "social", asunto inexorable en cuanto que es partícipe de la vida y viceversa: la vida participa recíprocamente del Arte. Concretamente en el mundo occidental esta misión social se remonta a nuestra antigüedad donde el arte se engendraba a partir de un culto misterioso, aproximándose a la categoría de lo religioso, y el artista a la posición de visionario, gurú, o, de algún modo, líder espiritual con una importante atribución social.¹

El "acto de gracia" de la creación desarrolla un mundo aparte, un mundo que puede llegar a desplomar la magia de las divinidades para ser sustituidas por otros dioses.

Dentro de las metamorfosis de las funciones del Arte el hacedor pasó de ser el narrador de temas transcendentales a convertirse en productor de objetos para el disfrute estético de los elites gobernantes. Mecenazgos, familias reales, aristócratas, etc., fueron no sólo los consumidores de Arte sino quienes marcaron las pautas para su producción, respondiendo a las necesidades de un solo sector de la sociedad. La creación al servicio del "aburguesamiento" requería un arte exento de compromiso o ética social.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el artista se revela ante lo impuesto, ante lo establecido, y de ese empuje nacerán las vanguardias. El fin de las vanguardias será crear un nuevo rol social para el artista. En paralelo a la lucha de las vanguardias nace una nueva sociedad tecnológica y de consumo que impera en el proceso social. Este desarrollo tecnológico se extiende desde el Arte hacia otros medios como la fotografía, cine, medios de comunicación de masas, ... Todos estos

cambios sustanciales recaen sobre la creación artística acentuando la complejidad de su relación con el ámbito ético-socio-cultural.²

El arte social Contemporáneo "está de moda" y en cuanto que "políticamente correcto" se convierte en propaganda política, pero interesa más su forma que su contenido último. Asuntos problemáticos como la violencia de género o la inmigración están presentes en casi todas las bienales y convocatorias institucionales... pero el resultado no nos lleva a la raíz del problema, pues el trasfondo no siempre interesa, ni la decodificación del mensaje, ya que se impone un lenguaje subliminal en los programas culturales con el único fin de ser consumidos.

La globalización ha llevado al arte social contemporáneo a un espacio oportunista sometido a estrategias de mercado y a la moral publicitaria. Por mucho que el artista revista su obra de elementos dramáticos, difícilmente crea algo más que un producto al servicio del Consumo. En nuestra realidad capitalista el "consumidor" no es más que un elemento de sondeo estadístico de mercado, y el artista el que diseña el escaparato. "Todo lo que vende, vale", siendo este el discurso cotidiano en los medios. Las fronteras desdibujadas, convierten en arte el artificio y en artista al esteta, despojándolo de vínculos que habían sido inherentes al término "ARTE".

¿Dónde está la autenticidad del propio artista si el destino del arte no tiene una realidad distinta de la realidad de mercado? Quizás se encuentre en la contemplación estética de un mundo acelerado donde no hay tiempo para detenerse a mirar. Un mundo tensionado por la no permanencia, por la naturaleza efímera y fugaz.



¹ GELIEN, Rafael. "El presente eterno: La contribución de la arquitectura". Madrid, Alianza Editoria, 1992, pp. 25-29.

² EDWARDS, Ludo Smith. "After warhol in the 21st". Colonia, Konemann, 2020.

Es difícil llegar a un estado emocional auténtico si es casi imposible tener un juicio distanciado de los hechos. ¿Cómo hallar la supervivencia emocional en un sistema donde todo se alimenta de todo sin nada ser lo que se presupone en realidad? ¿Cómo pretende el artista madurar sus ideas sin reposarlas en el ombligo del minúsculo?

¿Por qué el "artista" busca la pose de originalidad sin detenerse en la esencia de su propio pensamiento? La respuesta puede estar en la inconciencia punzante de los medios publicitarios donde el bienestar se encuentra en el "yo" como elemento centripeto y la obra se produce como un entretenimiento más de ocio que es incapaz de superar su propio tiempo de gestación.

Pero la visión del artista tiene que estar por encima de la de cualquier ciudadano no vinculado con el arte, debe continuar la creencia de

un desafío revolucionario que pretende elaborar su propia convicción, dando una visión distinta de la realidad cotidiana.

Pese a la frustración del arte social ante la imposición histórica de las clases dominantes que fagocitan la creación descontextualizándola de su propio significado, el arte debe expandirse, elevarse, luchar contra la desidia, implicarse más allá del peso curricular. Ha de tomar otro camino fuera de la clonación predominante y de la presión intimidatoria que se impone en la evolución social. Esto supone un proceso difícil de aproximación a la identidad, de desnudarse ante el espejo y buscar en lo vivido el arte mismo. Despojémoslo de lo trivial para hacerlo trascender alejándolo de lo inhumano de ese yo superficial.

Destronaremos al "superego", si hace falta, para impedir el crecimiento del aislamiento del

individuo. En toda esta inestabilidad de valores, la incesante e interrumpida búsqueda de significados dotará de eternidad a las normas verdaderas que con esfuerzo morderá incisivamente la manipulación creciente de la cultura de masas que conforman los propósitos cotidianos.³

El arte social debe implicar un proceso en continuo cambio sostenido en el pensar, sentir y quehacer en base a una atención perceptiva extrema y a una gran fragilidad en cuanto que vive en la conciencia ordinaria de una sociedad individualista y sometida a la imposición de un sentido anímico egoísta. El impulso de rebelión es consustancial a los jóvenes artistas, pero fácilmente se aburguesan ante el deseo de ascender en la escala social. Un oportunismo de izquierda con fines de derechas. Y entre todo este recorrido de izquierda a derecha prevalece la preponderancia del individuo y el imperativo de la acumulación de capital.

Un mundo postmoderno que concibe como premisa el neoliberalismo que se mueve por políticas de estado que aplican recetas donde a veces el plato no está diseñado para beneficiar a aquellos grupos que se supone deben comer.

Miro desde la proximidad a artistas noveles que aman el Arte, y les cuestiono si por encima de todo siguen fieles a sus principios e intentan no olvidar que, aunque duerman bajo techo, el mundo está lleno de injusticias. No puedes mirar desde la distancia y la indolencia hacia donde se hallan hombres sin derechos, no puedes interpretarlos como sombras o como gente invisible que circulan por tu ciudad y que se perciben casi como mobiliario urbano.

Hoy más que nunca hay que reemplazar la línea de horizonte. Los artistas deben asumir un compromiso para liberarse del presente impuesto, desmenuzando el sentido del arte y los intereses que envuelven al propio artista. El arte puede estar muy cerca y muy lejos de nuestro día a día, puede salir de los Museos

aun cuando se confunda con los objetos y las experiencias cotidianas; son muchos los relatos que legitiman su existencia como parte de la vida, lo que no puede perder es su componente esencial de implicación radical y de ilusión.

Este entusiasmo encarnado en la voluntad de defenderse contra lo insustancial es lo que da consistencia y sentido a "los etcéteras", un proyecto que tiene como privilegio la autenticidad de la mirada de su autor Rafael Muñoz Prada. Desde otra mirada ante la injusticia eleva la supervivencia de los marginados -ese *modus vivendi* de dureza inimaginable- a categoría humana.

Es un homenaje a la dignidad del que mal vive, del que nace sin estrella, del que - como Antonio Ricci, el protagonista de *Ladrón de bicicletas* - siempre tiene la parte negra de la suerte. A aquellos que reivindican ser vistos, ser escuchados, aquellos que dentro de la escala de los sin papeles se sitúan en el último escalón. A los que no tuvieron la suerte de nacer en el privilegio de un mundo desarrollado. A quienes tienen la marca tercermundista y están condenados a los sueños inalcanzables. A aquellos en pos de la quimera, del *"European Dream"*. A los que pisan el asfalto expuestos al atropello por llevarse algo a la boca y por sacar adelante a sus familias. A los "extranjeros" a quienes la situación geográfica los condenó a su suerte. A los etcéteras...

Imágenes:

RAFAEL M. PRADA

"De los etcéteras"

Instalación con piezas de escayola y pintura acrílica sobre pared.
300 x 160 x 150 cms. 2006



³ KUSPIT, Donald: *El fin del arte*. Madrid: Axió, 2006, pag. 133-140



Turismo,

Francisco Góngora...
opino que con la...
trucción de es...
se abren una...
pa de tur...

El p...
ceiso, ha e...
en por la firma...
propietarios de...
una inter...

Real, de modo que 'los profes...
res se van fijando en quénes lo...
hacen mejor y muchas veces los...
contratan, como es el caso de tres...
taurante P...
Pero...

El República...
tero en la gue...
res, sus alumnos...
en el exilio o per...
ciego de los vence...

Para aquel sant...
que introdujo en E...
el krausismo y las...
más avanzadas qu...
ban de más allá de...
Pirineos, «la prim...

on ya cinco los años...
que lleva funcionan...
«Los Andes», una...
ción de inimi...
que ofrece...

La fotografía y lo social

Rafael Pérez Cortés

El medio fotográfico, desde su inicio, ha soportado el realismo de la representación y el régimen de credibilidad del relato. Estas cualidades de la búsqueda de lo real hicieron que apareciera el reportaje social o documentalismo. A principios del siglo XX Lewis W. Hine inaugura lo que después denominaríamos reportaje con sentido social. Hine, curiosamente parte del realismo de la representación para hacer cambiar la realidad. Sus fotografías ponen en evidencia la realidad de los emigrantes europeos a su llegada a Estados Unidos o la situación de explotación laboral que sufrían los niños. Con la publicación de estas imágenes, Hine consiguió influir en la mejora de leyes laborales.

Casi un siglo después Sebastián Salgado pretende transitar por esta estela con un reportaje social estético, pero ¿tiene capacidad de influencia y mejora de las situaciones que denuncia? Sinceramente creo que no.

El escenario socio-económico en un siglo, que es el tiempo aproximado que separan las fotografías de ambos autores, ha cambiado sustancialmente. Lewis H. Hine desarrolla su obra en plena modernidad; según Gilles Lipovetsky *"La modernidad se pensaba al principio a través de dos valores esenciales, a saber, la libertad y la igualdad, y bajo una figura inédita, el individuo autónomo, que rompían con el mundo de la tradición"*.¹

La obra de Salgado se desarrolla en la "post-modernidad", término ciertamente problemático y en el que ciertos pensadores no acaban de ver el agotamiento del paradigma de la modernidad. Lo cierto es que el modelo ha sufrido cambios: en palabras de Lipovetsky *"la postmodernidad representa el momento histórico concreto individual se resquebrajan*

y desaparecen, dando lugar a la manifestación de deseos personales, la realización individual, la autoestima, las grandes ideologías dejan de ser vehículos, los proyectos históricos ya no movilizan, el campo social ya no es más que la prolongación de la esfera privada: ha llegado la era del vacío, pero sin <tragedia ni Apocalipsis>".²

Las condiciones han cambiado obviamente, el aumento de producción industrial, la difusión gracias al desarrollo de comunicaciones y transportes junto con la aparición de grandes métodos comerciales (marketing, grandes almacenes, aparición de marcas registradas, publicidad) provocan que determinadas estrategias artísticas sean neutralizadas por el sistema, que a su vez las publicita sabedor de su incapacidad de inocular ningún virus que afecte su salud.

El Fotoperiodismo, cuyos antecedentes los podemos encontrar en Jacob Riis y L. H. Hine y que tuvo su máximo esplendor en Robert Capa, Margaret Bourguoin y Eugene Smith, se encuentra en la actualidad en una profunda crisis. Pepe Baeza, autor del libro *"Por una función crítica de la fotografía de prensa"* afirma: *"Esta claro que los grandes monopolios de la comunicación están asaltando y estrangulando económicamente a las pequeñas agencias de fotografía, que han sido y son la base y la garantía de un periodismo independiente. El resultado es que este tipo de fotoperiodismo independiente se contraponen, a menudo, a los abusos y excesos del gran capital financiero. Por tanto, lo primero que desaparece de la prensa es, precisamente, este fotoperiodismo de investigación que destapa las vergüenzas del poder"*.

Como resultado se han producido ciertos



ÁLVARO ESCRICHE

¹ LIPOVETSKY, GILLES: *"Los tiempos Modernos"*, Anagrama, 2000, (pag. 93)

² LIPOVETSKY, GILLES: *Op. cit.* (pag. 23-24)

desplazamientos por los cuales el reportaje de prensa adquiere características del publicitario perdiendo su análisis crítico de la realidad.

En los años ochenta y noventa Oliverio Toscani irrumpe con la publicidad de Benetton provocando un gran escándalo. Toscani ocupa el vacío dejado por el fotoperiodismo, utilizando fotografías de foto-reporteros en el canal publicitario. Este trasvase de conceptos e imágenes tipo ready-made, hace que sus campañas tengan una repercusión social enorme, suscitando censuras y, por tanto, más publicidad. Llega a convertir la marca anunciada en una de las diez más conocidas en el ámbito mundial y solo con la inserción de sus imágenes en prensa y vallas publicitarias sin utilizar otros medios como los anuncios televisivos. Este hecho demuestra la eficacia comunicativa de la fotografía y su capacidad de análisis crítico, pero en estos momentos la clave no está en la producción de la imagen, sino en el canal de distribución utilizado.

Dicho desplazamiento lo han empleado diversos artistas a lo largo de siglo XX y en los inicios del XXI. La fotografía, desde su inicio, se ha utilizado como medio de expresión artístico, pero su reconocimiento por el sistema del arte es reciente; apenas desde hace unos treinta años. Como medio se adecua a lo que muchos creadores han buscado: una relación más equilibrada entre forma, contenido, y función social; ha ido más allá del objeto y la han utilizado con fines terapéuticos, comunicativos o claramente políticos, reclamando una participación más activa del espectador.

Una artista crucial en los debates sobre fotografía que transitó sobre la crítica de la representación de los años setenta y ochenta fue Jo Spence: *"En este contexto una de las prácticas fotográficas que asumió tal papel de resistencia fue la recuperación crítica del documental. Frente al modelo de la straight photography, la reivindicación del documental que emprendieron a mediados de los setenta artistas fotógrafos como Martha Rosler, Allan Sekula y la propia Jo Spence debe leerse como resistencia o respuesta en doble sentido. Por un lado, el documental suponía la*

recuperación de una noción de valor de uso que cuestionaba la integración discursiva de la fotografía en el discurso del arte autónomo a través de una concepción formalista del realismo fotográfico. Se trataba de recuperar una filiación histórica del documental como forma artística híbrida, menor, en cierto modo anti-artística, en la que la autonomía estética era contrarrestada por el uso instrumental del medio con el fin de influir en la opinión pública y en la que la producción de imágenes era indisoluble de proyectos políticos de reforma social".²

Su obra tiene varios niveles: de fotógrafa, de teórica y de docente, los tres con un mercado signo social y cuya coherencia la mantuvo lejos de los focos del sistema artístico. Después de su muerte, en 1992, es cuando se ha reconocido su influencia y la perversidad del sistema ha llevado su obra a Centros de Arte y Museos, lugares donde su obra no estaba pensada para ser expuesta por ser una manera de neutralizarla.

En los años sesenta y setenta surgen varios movimientos artísticos (Performance, Land art, Documental, Conceptual) con una fuerte carga crítica. Uno de sus principales objetivos era la desmaterialización del arte; sin objeto no habría mercancía con la que el sistema artístico pudiera negociar. La fotografía sería utilizada como simple medio de registro de las acciones llevadas a cabo, pero quizás pasaron por alto que la fotografía es un objeto y, por tanto, susceptible de ser negociado. Como ejemplo, muchas de las obras land art del artista Richard Long fueron fotografiadas para su posterior comercialización.

En el ámbito de la Performance sucede algo similar; en un principio la fotografía era utilizada como simple documentación de la acción realizada por el artista, pero se acabaron comercializando dichos documentos; el sistema es implacable y materializa lo inmaterializable. Ciertamente que, en los últimos años, la fotografía se ha consolidado como uno de los medios con más posibilidades de hibridación de la obra artística contemporánea.

Uno de los artistas que más polémica ha des-





portado últimamente con una obra que intenta revelar las contradicciones del sistema es Santiago Sierra. En palabras de Fernando Castro Flórez: "Santiago Sierra realiza acciones contundentes que fenomenológicamente están reducidas al título de su elementalidad... Sus piezas no dejan a nadie indiferente, dado que incluso aquellos que escriben que se han "abumido" ante sus obras en realidad retoran la irritación profunda que les producen las piezas de Sierra que no ocupa ya, ciertamente, un lugar periférico en el mundo del arte sino que es reclamado por los Museos"⁴

Las contundentes piezas de Santiago Sierra también son registradas fotográficamente "Aunque parece que está atrapado por la obscenidad contemporánea y las fotografías que documentan las acciones caen en cierta espectacularización, Santiago Sierra no es, en ningún sentido, un artista etnográfico entregado a la miserabilidad piadosa, a la manera del esteticismo tramposo de Sebastián Salgado"⁵

En mi opinión, las piezas de Santiago Sierra serían aún más contundentes si no hubiese registro fotográfico o videográfico y su obra traspasase los circuitos del ecosistema artístico. En palabras del propio artista "Un artista es un megaobrero que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía".

La irrupción de la tecnología digital ha producido una crisis en el concepto del realismo de la representación y el régimen de credibilidad del relato. Las verdades de la fotografía se han cuestionado como estrategia deconstructiva por numerosos artistas para reflexionar, analizar y cuestionar nuestra actitud con las imágenes como reflejo de lo que ocurre en nuestra sociedad.

Uno de los artistas que ha utilizado este tipo de estrategia desde el inicio de su obra, incluso con anterioridad a las técnicas digi-

tales que actualmente utiliza es Joan Fontcuberta, que la define así: "Mi trabajo se enmarca en estrategias de intoxicación informativa y su finalidad es llamar la atención sobre los condicionantes que filtran la recepción de cualquier mensaje. Por ejemplo, la fotografía ejerce sobre el espectador un efecto de autoridad muy distinto al que consigue la pintura: la fotografía impone verdad. Con mis proyectos intento dismantelar esa creencia pero la credulidad de la audiencia llega a veces a límites insospechados. Cuando alguien ya quiere creer algo su capacidad crítica desaparece".

La imagen fotográfica sea analógica o digital, se utilice desde una estrategia documental o poniendo en cuestión su falsa objetividad tiene un enorme potencial para reflexionar, analizar y escrutar lo que sucede en esta sociedad compleja y fragmentaria.

Imágenes:

ÁLVARO ESCRICHE

"Howard Jackson"
Instalación
100 x 200 cm. 2008

⁴ IREVALTA, KATHIE. "Lo Spence: Más allá de la imagen perfecta". MÚSICA, 2009, (pág. 7)

⁵ CASTRO FLÓREZ, FERNANDO. "Desobediencia sobre el trabajo de Santiago Sierra". EXEN 12, (pág. 46)

⁶ CASTRO FLÓREZ, FERNANDO. Op. Cit. (pág. 54)



El rey desnudo

Santiago Navarro Pantojo

"Solo son ciertas las cosas que no se ven"

Ilya Kabakov

En las casas japonesas tradicionales existe un vano denominado *Toko no ma*. Este hueco, normalmente practicado en su alcoba principal, se orienta perpendicularmente al jardín y desempeña un papel fundamental dentro de la vivienda. El *Toko no ma* se caracteriza por ser un lugar en penumbras en cuyo interior, un cuadro escogido en función de la estación del año, un objeto en bronce o cerámica y algún adorno floral, constituyen los rasgos por los que se suele juzgar la identidad y gusto estético de sus moradores.

Lo cierto es que a la cultura nipona no le interesa si la imagen del cuadro es nítida o, más o menos precisa, ni siquiera si el metal es perceptible por su lustre o acabados. Más bien, estos objetos vienen juzgados por su recíproca armonía y por su sutil aparición en el juego de penumbras que constituye el hogar oriental, resultando esa imprecisión, en este caso, de lo más adecuada. En Oriente, la oscuridad, la presencia palpable de las sombras y de lo ennegrecido en las pátinas de los objetos, resulta ser el fundamento de su percepción de lo bello¹, siendo en ese mundo de opacidades, donde la sombra constituye el efecto de la propagación difusa y tenue de lo luminoso, sin oponerse a la luz, sino por el contrario, constituyéndose en su permanente "siamés".

En palabras de Tanizaki, "la belleza de una habitación japonesa, se produce únicamente por un juego sobre el grado de solidez de la sombra, no necesitando de ningún accesorio, ni ornato en la superficie de sus paredes".

La apariencia cavernosa de las estancias orientales, actúa como una especie de velo,

filtrando la luz de los objetos, sugiriendo una nueva realidad de apariencia incierta, donde los demás sentidos excluyen a la visión para adquirir mayor grado de protagonismo. En Japón la carencia de luz por cuestiones de habitabilidad ha hecho de la necesidad virtud, encontrando lo bello en el seno de la sombra y obteniendo al tiempo, efectos estéticos.

Las analogías que podemos encontrar entre el discurso de Junichiro Tanizaki y la metáfora de "La Caverna" de Platón son abundantes. Salvando la distancia temporal, geográfica y cultural, la sugerencia de vivir en un mundo de sombras donde percibimos los objetos a partir de sus apariencias o sus reflejos, sigue constituyendo el fundamento de muchos de los presupuestos ideológicos de la contemporaneidad.

Lo cierto es que la alegoría que planteó Platón en "La República" permanece vigente en la actualidad. Los mundos contrapuestos entre la apariencia y la esencia de las cosas siguen sugiriendo que en nuestra sociedad, en muchas ocasiones, percibamos el mundo a través de estereotipadas opiniones, dejándonos conquistar por las sensaciones que perciben nuestros sentidos, sujetos a una lectura superficial. Tal y como afirmó Platón, "los humanos podemos engañarnos a nosotros mismos forzados por los poderes fácticos predominantes", la mayor parte de las voces ajenas a la razón.

Si bien, el discurso de Platón iba más bien encaminado a elogiar la figura del propio filósofo y su papel como mentor de la sociedad griega del siglo V a.C., la búsqueda de la razón no ha resultado ser, desde nuestra contemporaneidad, un objetivo primordial. La racionalización excesiva ha reavivado nuevos "monstruos" en nuestro entorno



socio-cultural. Incluso hoy en día podemos entrever la línea divisoria entre las posturas históricas que respectivamente afirmaban el cuerpo como lugar de virtudes y poéticas metáforas o, por el contrario, las que consideraban la desnudez corporal como algo pecaminoso. Es decir, lo clásico-pagano frente a lo judaico-cristiano. Lo cierto es que, aún hoy, la desnudez y el sexo son aceptados en parte, según cómo y en qué contexto aparezcan enconsetados.

Durante la Segunda República y el Segundo Imperio francés hasta 1850, la hegemonía del cuerpo masculino en las representaciones artísticas es un hecho constatable. Sucede que antes de recuperar el gusto por el cuerpo alegórico femenino, la desnudez masculina había constituido un símbolo de autoridad y hegemonía del poder político. A partir de esta fecha, sin embargo, la atención erótica pasará del neoclásico cuerpo masculino, al maternal y metafórico cuerpo femenino. Son muchas las razones que dieron lugar a este cambio de rumbo en los enfoques estéticos de los albores de la modernidad y, sin duda, surgieron de la necesidad de "tocar la cuerda de los sentidos, del deseo de expresar un universo de pasiones y emociones"² en las lecturas particulares de sus artificios. Por otra parte, el pensamiento individual propio de aquellas primeras manifestaciones románticas, vivieron a ser el reflejo de los temas que protagonizaron gran parte de la producción de aquel periodo. En este sentido cabe entender que, del mismo modo que la experiencia amorosa es una aventura maravillosamente individual, las obras que han pretendido penetrar en el mundo de los sentidos y de los afectos fueron, a su vez, reflejo de la individualidad de sus creadores.

Estas oscilaciones cíclicas del gusto social han provocado que, a lo largo de la historia, muchas de las imágenes de contenido erótico y sexual hayan sido unas veces escondidas o destruidas y otras tantas, exhibidas o multiplicadas. Éstas han actuado a veces de bálsamo y otras de revulsivo social, conformando un extraño paraíso de deseos en unos casos y de perversas obsesiones, en otros, a modo de complejo

"Jardín de las delicias" donde los placeres se confunden entre el deseo y lo prohibido.

A principios del siglo XX, Benjamin Franklin Wedekin, atentaba a la moralidad pública realizando actuaciones con un marcado carácter sexual, en contra de los estamentos y órdenes establecidos, si bien, su postura podía estar justificada por ese momento histórico concreto y por la censura protestante oficial de la época³. Posteriormente, el Accionismo Vienés, parece ser el sucesor de estas improvisadas puestas en escena donde artistas como Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muelh o Rudolph Schwarzkögler, mediante una escenificación dramática claramente efectista, jugaron a mostrar comportamientos sexuales censurados del ser humano, mediante escenificaciones sado-masoquistas, cuyo fin último era la crítica a los poderes socio-políticos del momento.

En la década de los '90, se origina una reivindicación nueva de los artistas en torno a la semiótica del cuerpo desde la contemporaneidad. En este caso, plantearon un posicionamiento radicalmente opuesto a lo que pudo ser el retorno al cuerpo en décadas precedentes. La exposición *Wounds, Between Democracy and Redemption*, en el Moderna Museet de Estocolmo (1998), reivindicaba la presencia del cuerpo desde una lectura histórica. En palabras de Ana María Guasch, la vuelta a la esfera pública y social del artista "(...) aludía metafóricamente al espacio intersticial entre el pensamiento y la expresión para profundizar en la "fractura" que se establece entre las emociones y sensaciones del subconsciente y el yo público y social ..., con considerables dosis de shock, escándalo, impacto y provocación"⁴.

Esta presencia del cuerpo humano como imagen del cuerpo social fue también el argumento de otras exposiciones como la denominada *Corporal Politics*, en el MIT List Visual Art Center de Cambridge, Massachusetts (1992-1994) y *Sensation*, en la Royal Academy of Arts de Londres (1997). La vulnerabilidad del individuo y los límites entre lo individual



2: J. P. L. Serrano: *Arte y erotismo. La desahogada relación entre Arte y Sexo*. Hecce, Múln, 2010, (p. 7).

3: GOLDBERG, Rosalee: *Contemporary Art*. Dordrecht, Dordrecht, 1998.

4: GUASCH, Ana M.: *El Arte último del siglo XX. De Postmodernismo a lo multicultural*. Akroa Forma, 2000, (pág. 902).

socio-cultural. Incluso hoy en día podemos entrever la línea divisoria entre las posturas históricas que respectivamente afirmaban el cuerpo como lugar de virtudes y poéticas metáforas o, por el contrario, las que consideraban la desnudez corporal como algo pecaminoso. Es decir, lo clásico-pagano frente a lo judaico-cristiano. Lo cierto es que, aún hoy, la desnudez y el sexo son aceptados en parte, según cómo y en qué contexto aparezcan enconsetados.

Durante la Segunda República y el Segundo Imperio francés hasta 1850, la hegemonía del cuerpo masculino en las representaciones artísticas es un hecho constatable. Sucede que antes de recuperar el gusto por el cuerpo alegórico femenino, la desnudez masculina había constituido un símbolo de autoridad y hegemonía del poder político. A partir de esta fecha, sin embargo, la atención erótica pasará del neoclásico cuerpo masculino, al maternal y metafórico cuerpo femenino. Son muchas las razones que dieron lugar a este cambio de rumbo en los enfoques estéticos de los albores de la modernidad y, sin duda, surgieron de la necesidad de "tocar la cuerda de los sentidos, del deseo de expresar un universo de pasiones y emociones"² en las lecturas particulares de sus artificios. Por otra parte, el pensamiento individual propio de aquellas primeras manifestaciones románticas, vinieron a ser el reflejo de los temas que protagonizaron gran parte de la producción de aquel periodo. En este sentido cabe entender que, del mismo modo que la experiencia amorosa es una aventura maravillosamente individual, las obras que han pretendido penetrar en el mundo de los sentidos y de los afectos fueron, a su vez, reflejo de la individualidad de sus creadores.

Estas oscilaciones cíclicas del gusto social han provocado que, a lo largo de la historia, muchas de las imágenes de contenido erótico y sexual hayan sido unas veces escondidas o destruidas y otras tantas, exhibidas o multiplicadas. Éstas han actuado a veces de bálsamo y otras de repulsivo social, conformando un extraño paraíso de deseos en unos casos y de perversas obsesiones, en otros, a modo de complejo

"Jardín de las delicias" donde los placeres se confunden entre el deseo y lo prohibido.

A principios del siglo XX, Benjamin Franklin Wedekin, atentaba a la moralidad pública realizando actuaciones con un marcado carácter sexual, en contra de los estamentos y órdenes establecidos, si bien, su postura podía estar justificada por ese momento histórico concreto y por la censura protestante oficial de la época³. Posteriormente, el Accionismo Vienés, parece ser el sucesor de estas improvisadas puestas en escena donde artistas como Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muelh o Rudolph Schwarzkögler, mediante una escenificación dramática claramente efectista, jugaron a mostrar comportamientos sexuales censurados del ser humano, mediante escenificaciones sado-masoquistas, cuyo fin último era la crítica a los poderes socio-políticos del momento.

En la década de los '90, se origina una reivindicación nueva de los artistas en torno a la semiótica del cuerpo desde la contemporaneidad. En este caso, plantearon un posicionamiento radicalmente opuesto a lo que pudo ser el retorno al cuerpo en décadas precedentes. La exposición *Wounds, Between Democracy and Redemption*, en el Moderna Museet de Estocolmo (1998), reivindicaba la presencia del cuerpo desde una lectura histórica. En palabras de Ana María Guasch, la vuelta a la esfera pública y social del artista "(...) aludía metafóricamente al espacio intersticial entre el pensamiento y la expresión para profundizar en la "fractura" que se establece entre las emociones y sensaciones del subconsciente y el yo público y social ..., con considerables dosis de shock, escándalo, impacto y provocación".

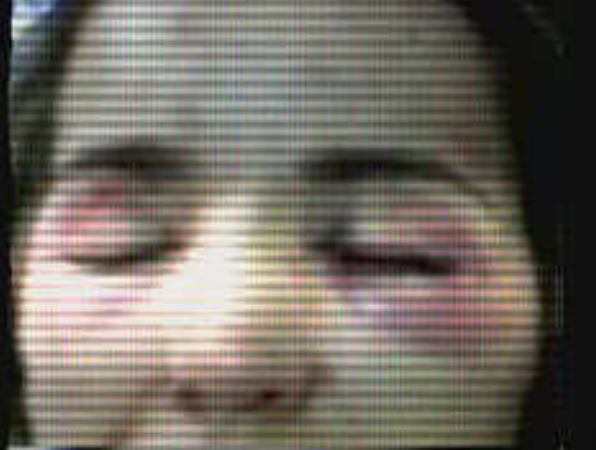
Esta presencia del cuerpo humano como imagen del cuerpo social fue también el argumento de otras exposiciones como la denominada *Corporal Politics*, en el MIT List Visual Art Center de Cambridge, Massachusetts (1992-1994) y *Sensation*, en la Royal Academy of Arts de Londres (1997). La vulnerabilidad del individuo y los límites entre lo individual



2: J. P. L. Steiner, *Arte y erotismo. La desfructuación (relación entre Arte y Éros)*, Ercel, México, 2000, (p. 7).

3: GOLDBERG, Rosalee, *Chapman's Art*, Desimo, Barcelona, 1996.

4: GUASCH, Ana M., *El Arte último del siglo XX. De Positivismo a lo multicultural*, Akroa Forma, 2000, (pag. 902).



y lo social se presentaron más próximos en propuestas que entrelazaban discursos en torno al sexo y la identidad, la enfermedad o la desigualdad social bajo una percepción brutal y grotesca de la contemporaneidad. En general, es propio de esta década encontramos a artistas tales como Kiki Smith, Charles Ray, Paul McCarthy o los hermanos Jake & Dinos Chapman. Todos ellos han revelado en sus obras "trazos de dramas psíquicos y emocionales, residuos de violencia que claramente desembocan en imágenes repugnantes y violentas, donde en muchas ocasiones predomina lo obsceno o lo impúdico", tal y como afirmó Hal Foster.

Las manifestaciones artísticas contemporáneas tienen intrínsecamente una relación directa con los acontecimientos sociales, no obstante las lecturas fragmentadas son inevitables así como la diversidad de posturas, enfoques y planteamientos desde los cuales el artista quiere dar respuesta a problemáticas comunes. Estas características de fragmentación y multiplicidad, la mayor parte de las veces confunden en lugar de dar respuestas aclaratorias. En un cierto sentido, los artistas actuales se asemejan a los seis sabios de la leyenda hindú "Los seis ciegos y el elefante". Cada uno de ellos, al tocar una parte distinta del elefante que les mostraba el guía, creyó reconocer un objeto distinto al que realmente tenían delante. Como narra la leyenda, todos los argumentos utilizados tenían fundamento pero ninguno de los sabios, «a pesar de las disputas», llegó a reconocer al animal⁵. Sin duda, este cuento popular de la India nos ayuda a reflexionar sobre la verdadera naturaleza de las cosas. ¿Podemos estar seguros de que todo es como nos parece en una primera impresión?

La video-instalación "Dark Room" desde su oscuridad, nos quiere retirar el vendaje que cubre los ojos de los que participamos del momento presente. Lejos de estar en el utópico mundo de Aldous Huxley, nuestro momento cierra los ojos ante la clandestinidad de las escenas que nos resultan agresivas, anti-éticas o grotescas. No es el objetivo de esta obra el de escandalizar al espectador sino el de redescubrir con otros ojos los temas que bombardean nuestras cabezas diariamente: la miseria, la hambruna,

los malos tratos, las vejaciones humanas, el abuso sexual, físico y visual, el tráfico de imágenes obscenas, el abuso infantil, todos ellos planteados, en definitiva, mediante una postura crítica y veraz ante la falsa moral que nos rodea. En este sentido, clarifica la situación exponiendo sin tapujos las imágenes más despreciables de nuestra esencia humana.

Aunque observando las piezas pictóricas que se enmarcan en la instalación "Dark Room" pudiéramos hacer esa primera lectura de lo sexual, lo pornográfico y lo prohibido, -conduciendo de este modo a su autor directamente a la hoguera, como si hubiera sido causa de alguna herejía-, esas escenas plantean una lectura mucho más amplia, dirigida a suscitar una reflexión crítica sobre nuestro posicionamiento como espectadores ante los tabúes y prejuicios de nuestra sociedad. No pretende siquiera definir los límites entre lo erótico y lo pornográfico, ya que en esa discusión podría él mismo caer en un absurdo, tal y como dijo el escritor americano Henry Miller cuando pronunció: "Discutir la naturaleza y el significado de la obscenidad es casi tan difícil como hablar con Dios"⁶. Resultaría además peligroso querer distinguir cuál es el límite entre lo artístico y lo obsceno, ya que son otras las virtudes que habría que vislumbrar en este tipo de propuestas. El fundamento de la idea reside en la profunda reflexión que plantea acerca de los valores de nuestra sociedad y de la extensa hipocresía que por muchos motivos sirve de coraza a las opiniones directas y sinceras. Esta postura reside en la doble moral que nos rodea y que, por lo general, nos hace ver a través de la mirada de lo impuesto y de la apariencia. En ella se expone lo sádico y elemental como estándares de lo que han sido, durante tantos años, los hábitos de nuestra "trasmochada" sociedad mercantilista. En "Dark Room" la crítica se plantea en pro de un individuo nuevo, colaborativo y capaz de despojarse de lo más oscuro del ser humano para convertirse en "el renovado humanista" de épocas precedentes.

En definitiva, adquiere el papel del niño del cuento de Don Juan Manuel en el Conde Lucanor o de aquel otro en la versión posterior de Christian Hæns Andersen. Proclama con espontaneidad: «¡El rey va desnudo!», exponiéndose a las posibles críticas; ya que son pocos los capaces de pronunciar dicha afirmación por el temor a ser malmirados o censurados. No obstante, al margen de la provocación inicial propia de cualquier postura posmoderna, las escenas de esta video-instalación interrumpen un discurso sensual como si quisieran disturbar la intimidad de la estancia, la armonía sugerente propia de la penumbra de la que nos hablaba Tanizaki y que en un cierto sentido nos define la identidad de su autor. La obra pictórica, las imágenes magnéticas de la proyección y el diván oscuro que la conforman, funcionan en una inquietante y susurrante armonía como si de los objetos del *Toko no ma* se tratase.

Así mismo, la propuesta no ofrece soluciones ni respuestas al problema, no obstante plantea un ápice de esperanza, volviendo a hacer hincapié en los aspectos más despreciables de nuestra identidad social y construyendo, por contraposición, una opinión que evite utopías tecnológicas en las que resida la felicidad del individuo o el germen de una futura sociedad conformista. En definitiva, plantea la necesidad de una sociedad colaborativa, cuya visión no este velada o adornada por algún tipo de "soma"⁷.

Imágenes:

SCAROM

"Dark room"

Instalación con pintura y video
2008

5: OBON, P. "Los seis ciegos y el elefante: Cuatro clásicos del mundo hindú" Nueva Ed., México D.F., 2005.

6: BENEDICTI, Marco: "Scars: Arte y Crítica" Alta, Montevideo, Uruguay, 1999.

7: MURDO, Nancie: "Sobre la necesidad de un replanteamiento de la acción pública y el arte público", (en el catálogo de la exposición *Intimacy: art public / mediación social*, Ayuntamiento de Añeta, Valencia, p. 122).

8: HUXLEY, Aldous: "Glen: New World", Random House of Canada, Ltd., Canada, 2007.



1. *Bien planchá.*
2. *Bien fregá.*
3. *Secador rosa.*
4. *El fregar se va a acabar.*
5. *Quantes de goma rosa.*
6. *Thermokiller.*
7. *Papel pintado y figura II.*
8. *Papel pintado y figura III.*

Esta serie de títulos bien podrían pertenecer a la recopilación de canciones de la carátula de un álbum de música. Nada más lejos. Se trata de una serie de obras que su creador, Francisco Buenaída, denomina *Violencia Electrodoméstica*. Todas ellas, realizadas en técnicas mixtas (pintura, instalación, esculturas, grabados), conforman piezas de materiales silentes pero con sonoras implicaciones en los espacios para el anonimato y la perversión domesticada. Surge el concepto del maltratador maltratado, alguien que cae atrapado en sus redes por su propia ingenuidad frente a la falta de experiencia en las labores domésticas. El personaje principal, caracterizado en la figura del autor en alguno de los casos, se convierte en el cazador cazado, el dominador ferozmente domado entre guantes, cremas y electrodomésticos que aparentemente se le revelan.

Rilke advirtió la proximidad entre lo bello y lo terrible, pero también la necesidad de mostrar parcialmente lo siniestro para crear esa zona indeterminada donde aparece el arte. El placer estético surge así ante la inminencia de una forma que debía permanecer oculta. Lo bello no adquiere fuerza hasta que la elaboración estética reelabora el dolor y la angustia. Sin esa recreación, no habría arte, sino asco, una sensación que, según Kant, representa la negación más radical de la belleza. Sin embargo,

lo terrible sólo podría entereverse, nunca mostrarse en su totalidad¹.

En esta propuesta en torno a la violencia y lo doméstico se configuran juegos de estetización que recuerdan a "lo bello y lo siniestro" de Eugenio Triaś. Triaś², que define lo siniestro a partir de lo bello, lo siniestro como límite y ausencia de lo bello, se basa en el análisis del término alemán empleado por Freud, das *Unheimliche*. Podríamos encontrar aquí un acercamiento a obras conocidas como el film "Vertigo" de Hitchcock, El Bosco, Caravaggio, las pinturas negras de Goya o el expresionismo alemán³. Lograríamos reconocer también la esencia de la tragedia griega considerada a los ojos de Freud como la primera manifestación artificial de la historia del arte occidental donde la cualidad negativa, el drama, es recogida. Los griegos se valían del género, de los arquetipos psicológicos que hoy son el punto clave de las teorías psicológicas contemporáneas. Recordemos el mito de Edipo y de Electra. Triaś describe muy bien cómo estos autores logran la identificación con el protagonista-víctima de estos sucesos aparentemente banales en el hogar⁴.

Todo esto lo podemos percibir también en un ejemplo más cercano. La video performance de Martha Rosler "Semiotics of the Kitchen"⁵ 1975, 5'30" trata de un capítulo peculiar de un ficticio programa televisivo de cocina. Enseña con drásticos gestos irascibles de la A a la Z "otros usos posibles" de los utensilios que encontramos en la cocina. Con ejercicios agrios y escenas repetitivas, representa ordenadamente un vocabulario semánticamente punzante de esos objetos. Para aderezar mentalmente

1. KANTONIA, Rainer. *Lo bello y lo siniestro*. Madrid, Debate, 2006.

2. TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Madrid, Ed. Debate, 2008.

3 y 4. ORTIZ, Pedro. "El psicoanálisis sobre 'lo siniestro'", en: www.niemenbre.com/articulos.php?top-ventid=5artio=534

5. <http://www.youtube.com/watch?v=7k1k1k1k1k1>



episodios cotidianos de la vida familiar, escenifica situaciones de violencia, opresión y maltrato. Utilizando un lenguaje tan directo como agresivo en acciones, no llegará a pronunciar jamás una palabra violenta. Sólo en su mímica se adivina la intención. Frases cortas dotan de rapidez y frialdad la acción provocadora del pensamiento agresivo de quien transforma el uso común de un tenedor en un arma. Se convierte en una ama de casa que, sin escrúpulos y con alevosía, "tira" ilusoriamente la comida de una olla para convertir el recipiente en artefacto arrojadizo a lanzar sobre lo que imagina sería la cabeza de su esposo. Una pieza feminista que transforma en campo de batalla un lugar doméstico común, como en el caso de las estancias interiores en las que se desarrollan

las piezas de Buenavida. Pero si "machismo" según la Real Academia de la Lengua Española (RAE) se define como la "actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres", en el avance de nuestra contemporaneidad posmoderna o *hipermodernidad*, según Lipovestky¹, se origina una nueva variante llamada "neomachismo". El "neomachista" asume que la mujer juega un rol en la sociedad, con derecho al trabajo y a su vida propia, pero en la vida en casa se cree con derecho a pedir explicaciones a su compañera y a no realizar aquellas tareas del hogar que aún se consideran *poco masculinas*. Ese "otro", que las feministas ven representado en la figura del machista, sigue decretando lo que son, lo que pueden ser, lo que

han de hacer y lo que no, con sus cuerpos y sus vidas. "Por ello, argumenta Celia Amorós- aunque es una cruz y una verdadera pesadez, constatamos una vez más que el oprimido no puede ignorar -estóticamente, en su presunta cosmópolis ideal- al opresor, ni siquiera para acuñar su propio lenguaje".

El trabajo doméstico es necesario en la vida de todo ser humano que ha de alimentarse, vestirse y vivir en un ambiente limpio y acorde con sus necesidades vitales. Lavar, planchar, fregar, coser, cocinar... eran labores peculiarmente femeninas. El comportamiento y actitud frente a este entorno y tareas es una relación compleja que genera conflictos en la moral e identidad sexual del

individuo. Las divisiones de las labores propias de la mujer o del hombre y las relaciones del machista con determinados objetos cotidianos en un ámbito privado como la casa, son escogidas para la presentación de la violencia de un modo bello y explícito. Asistimos a una realidad plagada de tópicos que, como en un espejo, invierte la realidad del agresor-víctima.

Según Émile Durkheim (1858-1917), considerado uno de los padres de la sociología, fue en la época de la sociedad moderna cuando se produjo la creciente diferenciación de sus estructuras tanto sociales como culturales. En este periodo el trabajo se especializó y dividió en ocupaciones y profesiones





más concretas y definidas. Las empresas se orientaron hacia producciones cada vez más singulares. Se separaron la economía, la cultura, la sociedad y la política. Se especializaron las ciencias desde el tronco común de la filosofía. Y lo que es más importante para lo que aquí nos ocupa, el "trabajo se segregó del hogar". Emergió entonces una sociedad moderna convertida en una estructura orgánica que une lo diferente por complementación⁶.

Hoy día asistimos a un cambio paulatino en las estructuras sociales, políticas y económicas de cualquier país fruto también de la influencia de la globalización mundial. Esta transformación ¿repercute necesariamente en el cambio de actitud del machista a través de un acercamiento a la ruptura de sus roles en la sociedad actual? Titubeamos al seguir recibiendo noticias pesimistas sobre la violencia de género en la que año tras año se contabilizan las muertes de cientos de mujeres a manos de sus "amargos amores". ¿Podría ser la visión plasmada en *Violencia electrodoméstica* la punta del iceberg de un cambio hacia lo positivo en la igualdad de géneros? ¿Deberíamos esperar entonces la producción de la deconstrucción de la identidad del machista? Una identidad, entendida como el proceso mediante el cual un actor social se reconoce a sí mismo y construye el significado en virtud de un atributo o conjunto de atributos culturales designados con la exclusión de una referencia más amplia a otras estructuras sociales. ¿será consciente de su propio mal? Vemos en esta ocasión al machista desprotegido, inofensivo y ridículo en intentos fallidos por dominar no lo femenino, sino el mundo de ese "otro" femenino ajeno a implicaciones sexuales inherentemente aprehendidas. Aunque tenido de gran paciencia y obstinación, una y otra vez el machista se atana por "dominar" algo que le era tabú hace unas décadas. Algo para el que ya no está mal visto que se inmiscuya el ego masculino: actual: las labores domésticas y el cuidado personal.

Una visión positivista que hace guiños a la teoría queer capaz de acabar con lo "raro" al cuestionar las estructuras de construcción en las que han venido definiéndose las categorías sexuales. Una teoría donde la identidad de género en la figura del "hombre" y su actitud "machista" deja de tener sentido. Una teoría donde, como bien expresa Judith Butler¹¹, no reconoce la existencia de papeles sexuales esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales. Un pensamiento que va más allá del (pos)feminismo y apuesta por la democracia radical. Las piezas de *Violencia electrodoméstica* podrían justificarse desde este parámetro como un álbum de copias queer que pone de relevancia lo bello y lo siniestro de esta situación incomprensible del abuso de poder en el género.

Imágenes:

FRANCISCO BUENAVIDA

"El fregar se va a acabar"
Acrílico y óleo sobre madera
100 x 100 cms. 2008

"Pesadilla Doméstica"
Óleo sobre lino
150 x 150 cms. 2008

6: <http://buscon.ies.es/Des/SIVECUIBus/Des/PLEMA-machismo/>

7: LIPOWETSKY, Gilles: "Los tiempos heteromodernos". Barcelona: Anagrama, 2001.

8: <http://es.wikipedia.org/wiki/Machismo#Neomachismo>

9: AMORÓS, César: "Del Antimacho al feminismo. Debate, Nº 27, 1967". En NAVARRETE, Carmen, RUÍDO, María y VILA, Félix: "Tras: (vires por la diversidad) entre arte y política feministas y queer en el Estado Español". P. 158. 1993. (págs. 206-224)

10: DURAND, Émile: "De la masculinité au masculinisme" (1993).

11: BENS, Manuel; SULLY, Patrick; FREIXAS, Beatriz: "Persepolis Butler". Cultural de La Vanguardia. 03.03.2005.



"Así lo vemos": Un proyecto desde el aula hacia la sociedad

Enrique Acosta Naranjo

"Así lo vemos" es un proyecto de aplicación social que hemos venido incorporando a la asignatura de diseño gráfico durante más de diez años.

La experiencia acumulada durante este tiempo, implicando a los alumnos en proyectos dedicados a múltiples temas que preocupan a la sociedad (como el sida, la salud y la infancia, la inmigración, la discapacidad, el deterioro del medio ambiente, las drogas de diseño, el abuso de consumo de alcohol, etc.), nos ha permitido explorar el diseño gráfico como una actividad creativa con un fuerte potencial para transmitir conceptos, interrogantes y emociones a los ciudadanos, alcanzándose una alta cotía de innovación en las aportaciones artísticas en relación a los lenguajes estéticos contemporáneos. Los diez proyectos llevados a cabo tenían la misión de llegar a la conciencia y al corazón de las personas a las que iban dirigidos los mensajes visuales.

Diez proyectos realizados con el entusiasmo de profesores y alumnos y la colaboración y el apoyo de distintos organismos públicos. Cada uno de ellos supuso un reto en su momento de gestación; la organización, el desarrollo metodológico, la exposición de los trabajos, etc., fueron dando como resultado un vínculo cada vez más consolidado entre la sociedad y las aulas universitarias.

Dada la complejidad y extensión de cada proyecto - en los cuales participaban profesores y alumnos de las Facultades de Bellas Artes, Medicina y Psicología, invitados por el profesor de la asignatura de Diseño Gráfico II -, se hace difícil hablar sobre cada uno de ellos, en el espacio limitado de estas páginas.

Por este motivo y con el fin de ilustrar la experiencia se han seleccionado varias obras de distintos temas de alumnos de Diseño Gráfico II mientras damos a conocer los contenidos y la experiencia de uno de los proyectos titulado "La inmigración un problema o una solución".

Dicho proyecto generó mucho entusiasmo en todas las partes implicadas: alumnos, profesores y organismos públicos. El resultado final incluyó, además, una brillante performance realizada por los alumnos en el patio central del hospital Virgen del Rocío de Sevilla, seguida por la exposición.

El proyecto estuvo fundamentado en una reflexión previa en torno a la problemática social que aborda. Cada día se aprecian más los grandes cambios tecnológicos y científicos; la comunicación se extiende hacia nuevas fronteras con sus descubrimientos técnicos. Estas son circunstancias favorables para la actividad del diseño gráfico, que se coloca en una posición privilegiada tomando mayor auge que nunca. Su poder como vehículo de comunicación hace posible que ensanche su influencia a toda la sociedad, situándose en cualquier ámbito profesional y humano. En lo que se refiere a la temática de la "Inmigración", estimamos que los mensajes creados podrían influir en la creación de interrelaciones que ayuden a comprender y mejorar actitudes.

En el campo que constituye nuestro objeto de estudio destacaremos el diseño gráfico como portador de un papel psicológico, didáctico e informativo. Se pretendía intervenir en las conductas y actitudes del público objetivo para obtener de ellos nuevas respuestas. También imprimir estilo y lenguaje artístico. Se crearon diseños que favorecían la comprensión del fenómeno "inmigración", y los aspectos que de él se derivaban, como el problema de la relación con los demás, la indocumentación, la falta de vivienda, la falta de atención médica, la desconfianza que producen en algunos sectores de la sociedad, la xenofobia, etc. Se hicieron diseños que contenían mensajes humanos, clarificadores, reales, etc., que contribuirían a mejorar la visión que el ciudadano medio tiene de los inmigrantes invitando a reflexionar sobre la idea

que daba título al proyecto: "Inmigración, ¿un problema o una solución?".

Por ello, se propuso un proyecto-concurso de diseño para estudiantes de BB.AA. especializados en el diseño gráfico que, con su creatividad, frescura en los lenguajes gráficos y su sensibilidad hacia esta problemática, pudieran aportar ideas e imágenes que ayudaran a la integración de los colectivos marginados.

Los factores que se tuvieron en cuenta al plantear los trabajos creativos fueron:

- 1. Diseños que favorecieran actividades con incentivos por sí mismas, al margen de la iniciativa que le imprima el receptor. - 2. La comunicación para la comprensión. - 3. La salud y la marginalidad. - 4. El modelo teórico de influencia social; según el mismo, se modificarán las conductas xenófobas y se destacarán los valores humanos y solidarios. - 5. El ofrecimiento de cauces que produzcan cambios y mejoras para la integración, eliminando hábitos perjudiciales y fomentando conductas positivas. - 6. La colaboración de sectores juveniles. - 7. Instrumentos de evaluación que nos permitieran medir los resultados obtenidos. Los contenidos del proyecto fueron planteados en base al proceso de participación, información, creación, coordinación y exposición de una comunicación publicitaria, cuyos fines serían: la utilidad pública, la concienciación y la sensibilización de la sociedad a la que se dirigieron los mensajes. Se propuso una metodología adecuada ofreciéndose al alumno una información previa fundamental para la consecución de los objetivos que se persiguieron.

Dada la complejidad de la temática elegida y el espíritu participativo de esta asignatura de Diseño Gráfico II, cada año se procuraría la colaboración de distintos organismos o de entidades competentes; asimismo procurábamos la participación con otras Facultades, programándose actividades conjuntas. Esta fórmula metodológica hizo posible enriquecer los contenidos y las informaciones necesarias como paso previo al estudio y el diseño de las acciones publicitarias oportunas. Así pues, la mayor parte de los datos y de las líneas motivacionales que posteriormente se aplicaron al diseño fueron dadas a través de los diferentes colectivos que intervinieron.

Damos a continuación una selección de objetivos referidos a la temática: "La inmigración: un problema o una solución", desarrollada durante el curso 2000-2001 dentro del proyecto "Así lo vemos".

Objetivos generales de comunicación:

- 1. Informar a la población sobre la realidad de este fenómeno. - 2. Transmitir seguridad y confianza. - 3. Transmitir la imagen de un modelo de sociedad comprometida con su tiempo.

Objetivos específicos de comunicación: - 1. Crear mensajes genéricos dirigidos a la sociedad, fomentando una vida en armonía compartida con estos colectivos. - 2. Crear mensajes de carácter informativo sobre: legalidad/ilegalidad, problemas de relación, problemas de documentación, problemas de delincuencia, de vivienda, etc. - 3. Ofrecer propuestas de cambios para romper el binomio inmigración, delincuencia. 4. Enseñar a valorar capacidades profesionales y humanas. Público objetivo: Toda la sociedad de nuestro entorno.

Objetivos creativos:

- El desarrollo de la imagen visual utilizando eficazmente los soportes y los medios publicitarios designados. - La aplicación de conocimientos y recursos personales además de los tecnológicos, utilizando los medios de la asignatura y los del alumno.

También se deberán poner en práctica, de la forma más brillante y creativa, los contenidos estudiados así como las experiencias acumuladas a través del aprendizaje asistido individualmente y de su propia capacidad interpretativa; La conceptualización de la idea, a través de las imágenes y las palabras; La valoración de la fuerza del mensaje a través de las estrategias creativas: vía racional, vía emocional; El análisis de las imágenes visuales elegidas, la concepción del espacio compositivo, el lenguaje estético y la identidad gráfica, la integración entre los elementos icónicos y los elementos verbales, etc.

La puesta en marcha del objetivo final de este trabajo, es decir, la sensibilización de la población general, se inició con la exposición en un lugar público, en este caso el Patio

*DISCAPACIDAD > SOCIEDAD

2003 año europeo de las personas con discapacidad.



VI EXPOSICIÓN DE DISEÑO GRÁFICO SOBRE TEMAS SOCIALES.
ALUMNOS DE 5º CURSO DE DISEÑO GRÁFICO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES.

INMIGRACIÓN

PROBLEMA

O

CONSECUENCIAS

-FRÁGIL

ÁNGELA CABRERA (Sevilla, 1978)

ALUMNA DE LA ESPECIALIDAD DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DE OBRAS DE ARTE

www.angelacabrera.es; angelacabrera.artefista.com; angelacabrera.myartspace.com

FORMACIÓN: Titulada Escultura cerámica mediante una especialización de dos años en la Escuela de Artesanía de la Robbia, Olveas, Sevilla (2001-2003) - Obtuvo la Beca Leonardo en Florencia en Kronos Restauri (2003) - Estudió Arte e Idiomas en Chicago. (2004-2007)

EXPERIENCIA PROFESIONAL: En su estancia en Chicago se mueve activamente por galerías norteamericanas y participa en proyectos para Editoriales como ilustradora infantil y fuera del ámbito de producción artístico, se dedica a la enseñanza en Educación Primaria en colegios bilingües como profesora de Apoyo, diseña material didáctico y libros. En España participa de talleres de Arte Contemporáneo para niños colaborando con colegios, Galerías de Arte y Editoriales.

EXPOSICIONES Y PUBLICACIONES: -Exposición Colectiva en la Bahía de Cádiz colaborando en las 1ª Jornadas por la Igualdad de género "Mujeres Creadoras". Publicación en CD Room "Intervención Plástica en los Espacios Urbanos". Proyecto de innovación docente dirigido por Dña. Luz Marina Salas Acosta (2008) - Instalación "¿Es tu luz?" en la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (2008) - I Certamen de Pintura de Puebla del Río. Sevilla (2008) - Exposición individual en 502 Gallery, Chicago, USA. (2007) - Exposición individual en Al's Gallery, Chicago, USA (2006) - Obra elegida por el pels virtual, en su concurso ARCO'05 (2005) - Exposición individual "Intima" en el Centro Cívico las Columnas (2003) - XIV Congreso Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Valladolid (2002) - Publicación "El óxido de Cromo aplicado a la restauración Cerámica" en CD Room en el Monográfico de Arte (2001). Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (2001) - Participación en el Proyecto de Innovación educativa "El modelo anatómico femenino para la enseñanza". Dirigido por D. Antonio Bautista Durán en la Facultad Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (1999-2000).

ÁNGELES IZQUIERDO (Sevilla, 1973)

ALUMNA DE 3º CURSO

Integrante de la galería virtual www.elportico.com.

COLECTIVAS: - Performance contra la invisibilidad de la mujer (2006), con motivo del día Internacional de la Mujer y televisada por Canal Sur en el programa "Mejor lo hablamos". - Pasiones (2006) - Convocatoria de mail_art "La poesía nos une" para ALBIAC Bienal Internacional de Arte Contemporáneo, parque natural cabo de Gata, Níjar, Almería (2006) - Muestra adhesiva "Tengonotengo" (2006) en Sala de ESTAR (Sevilla) - Publicación en la revista digital La fresa en la convocatoria Holidays (2006) - Exposición colectiva en La Casa de la Juventud de Córdoba (2006) - Performance "Sin aditivos" en un acto con motivo del Ocho de Marzo del Instituto Andaluz de la Juventud de Huelva (2007) - Arte-Correo Género y jóvenes organizada por el Instituto Andaluz de la Juventud (2007) - Exposición colectiva "Jóvenes Artistas Onubenses del siglo XXI" organizada por el Instituto Andaluz de la Juventud (2007) - Publicación en el catálogo de la exposición "El país de al lado" de María José Cosano. Colegio de Arquitectos de Córdoba (2007) - Exposición colectiva "Elias" organizada por el Instituto Andaluz de la Juventud (2008).

DECLARACIONES: "El arte se presenta desde siempre como una necesidad, una forma de definir y comprender el mundo, tanto el interior, como el que me rodea, relacionándose directamente con la vida, con la sociedad y el tiempo en que nos ha tocado vivir".

ÁLVARO ESCRICHE (Sevilla, 1980)

ALUMNO DE 5º CURSO DE LAS ESPECIALIDADES DE DISEÑO Y GRABADO, Y ESCULTURA

«Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Inés» así da comienzo Ernesto Sábato a su libro. Creo que fue cuando leí «El Túnel», el momento en el que descubrí el verdadero placer por la lectura. El Túnel es un libro intenso y absolutamente absorbente. Nunca me vi tan claramente reflejado, como en ese sentimiento de soledad. Sábato no sólo me ayudó a entender la obra de un artista, sino que me animó a expresar mis sentimientos a través de la mía propia.

«Fue una espera interminable. No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte. Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extremadamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo donde María y yo estábamos frente a frente contemplándonos estáticamente, y otras veces volvía a ser río y nos arrastraba como en un suado a tiempos de infancia y yo la veía correr desenfrenadamente en su caballo, con los cabellos al viento y los ojos alucinados, y yo me veía en mi pueblo del sur, en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana, mirando la nieve con ojos también alucinados. Y así como si los dos los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado».

¿La hora del encuentro había llegado? Pero ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? ¿Qué estúpida ilusión mía había sido todo esto? No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiese verla a María como una figura silenciosa e intocable... No, ni siquiera ese muro era siempre así; a veces volvía a ser de piedra negra y entonces yo no sabía qué pasaba del otro lado, qué era de ella en esos intervalos anónimos, qué extraños sucesos acontecían; y hasta pensaba que en esos momentos su rostro cambiaba y que una mueca de burla lo deformaba y que quizá había risas cruzadas con otro y que toda la historia de los pasadizos era una ridícula invención o creencia mía y que en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles; y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevisto el espectáculo de mi insalvable soledad, o le había intrigado el lenguaje mudo, la clave de mi cuadro. Y entonces, mientras yo avanzaba siempre por mi pasadizo, ella vivía afuera su vida normal, la vida agitada que llevan esas gentes que viven afuera, esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegría y frialdad. Y a veces sucedía que cuando yo pasaba frente a una de mis ventanas ella estaba esperándome muda y ansiosa (¿por qué esperándome? ¿y por qué muda y ansiosa?); pero a veces sucedía que ella no llegaba a tiempo o se olvidaba de esto por ser enojado, y entonces yo, con la cara apretada contra el muro de vidrio, la veía a lo lejos sonreír o bailar despreocupadamente o, lo que era peor, no la veía en absoluto y la imaginaba en lugares inaccesibles o torpes. Y entonces sentía que mi destino era infinitamente más solitario que lo que había imaginado».

ERNESTO SÁBATO "El Túnel" (Editorial, CATEDRA, 26ª edición, año 2002. Págs. 159-161)

C.A.F. COVADONGA ARROYO FRANCO (Asturias 1985)

ALUMNA DE 5º CURSO DE LA ESPECIALIDAD DE DISEÑO Y GRABADO

HISTORIA: Covadonga, de las tierras del norte astures, desde que tiene conciencia, se recuerda a sí misma con un pincel en la mano. Desde chiquitita ya se embadurnaba con todo tipo de pinturas, lápices y recortes. La naturaleza, fuente de toda inspiración, ha estado continuamente presente en su camino, provocándole una gran curiosidad por conocer, viajar. La pintura, las artes gráficas y la fotografía son sus grandes compañeras de un viaje hacia la expresión, la reivindicación y la afirmación de ella misma en relación al mundo que la rodea.

ENE COFFMAN (Sevilla, 1987)

ALUMNO DE 3º CURSO

HISTORIA: Ene Coffman (Victor Sánchez) aparece poco a poco, visionando videos de Andy Kaufman, leyendo poesía y dibujos a la vez que lee a Pe Cas Cor. Va apareciendo como con un cuentagotas, que le hace escribir lo que cara del aire. Ese mismo cuentagotas le impulsó a cofundar la revista ROJO BOSSAR y le hace codirigirla. Con una púa gris tocó una guitarra (a veces roja, a veces de madera) formando parte de la "Carolain Band" en la temporada 06/07. Ha participado en exposiciones colectivas en Sevilla y Córdoba y se le ve públicamente cuando realiza performances en la vía pública y recitales en bares delgados.

PREFERENCIAS: Hacer brindis (Vindis) es una de sus actividades favoritas, además gusta de pronunciar palabres como: "Acusao" "Podredumbre" o "Cubre"

DECLARACIONES: En una de sus últimas declaraciones anunció: "La única vez que me veréis desfallecer será a causa de la última mota de polvo de plomo y tierra batida"

EZEQUIEL BARRANCO REINA (Sevilla, 1985 d.C.)

ALUMNO DE 5º CURSO DE LA ESPECIALIDAD DE DISEÑO Y GRABADO; TÉCNICO AUXILIAR DE DISEÑO GRÁFICO (2007); F.P.O. DE RETOQUE DIGITAL DE IMAGEN (2007)

(Con Hurly Burly de Men Man de fondo...) Nunca podría ser el padre de William Bloom; mi dedo índice no se llama Tony, y sin sobrenombres, anglicismos, una enorme lista de coronas, y sobre todo sin ningún libro, ni una caja de cerillos, que me trasladara a la c/ Larraña, se hace más difícil hablar sobre uno mismo. Así que, me gustaría dedicar estas líneas a dar las gracias, a D. Manuel Castro Cobos y Dña. Mayte Carrasco Gimena, por su profesionalidad, cercanía y ayuda, especialmente, después de que mi disco duro falleciera, y tras cinco años como estudiante de BBAA, a algunas personas, por haberme enseñado la importancia de la heráldica o la electricidad para llegar; y sobre todo permanecer en algunos sitios, cambiándole el peinado a las mismas palabras, y a algunos estudiantes; de los que he aprendido que el ego, es una actitud de autodefensa, y que cuanto antes se piensa uno artista, antes se pierde la posibilidad de llegar a serlo.

FRANCISCO BUENAVISTA (Sevilla, 1980)

ALUMNO DE 5º CURSO DE LA ESPECIALIDAD DE DISEÑO Y GRABADO

FORMACIÓN: - Licenciado en Bellas Artes (Especialidad de Pintura). Universidad de Sevilla (2003). - Certificado de Aptitud Pedagógica con la calificación de Sobresaliente (2004) - Título de Técnico en Gestión Cultural, CEA (2004) - Beca Fundación Antonio Gala para Jóvenes-Creadores, Córdoba (2005) - 6ª Edición de los Talleres para Artistas del Mediterráneo Seleccionado por ECUME como representante español. Cartago, Túnez (2007).

PREMIOS: - A Plásticas "Villanueva del Trabuco", Málaga (2006) - Adquisición VI Certamen de Pintura "Isabel Almansa" Fundación "Díaz Caneja", Palencia (2005) - 1º Premio I Certamen Nacional de Pintura "Pintores para la Paz" Fundación Alberto Jiménez Becerra Sevilla (2004) - Premio al Pintor Novel I Certamen Nacional de Pintura "Juan Roldán" El Vaso del Alcor, Sevilla (2003) - 1º Premio IV Certamen de Pintura "Eduardo Martín" (Sevilla, 2003) - Adquisición VI Muestra de Pintura al Aire Libre "Ciudad de Dos Hermanas" Dos Hermanas, Sevilla (2001).

SELECCIONES Y COLECTIVAS: - Certamen Nacional de Bellas Artes "Ateneo de Sevilla" 2007 - Obra finalista XXVIII Certamen Nacional de Arte Contemporáneo "Ciudad de Útrera" Casa de la cultura, Útrera (2007) - Premios de Artes Plásticas Universidad de Sevilla Sala de Exposiciones de la Facultad de BBAA de Sevilla (2007 y 2008) - IX Certamen de Artes Plásticas de Granada Sala de Exposiciones "Gran Capitán", Granada (2007) - Obra finalista Certamen Andaluz de Artes Plásticas del IAJ Palacio Episcopal, Málaga (2006) - Obra finalista VIII Certamen de Pintura "Grías Lozano" Sala Imagen, Sevilla (2006 y 2003) - VIII Certamen de Otoño de Artes Plásticas "Fundación

En este momento solo le separa de la escasez económica mundial la llegada a ser finalista del XIV Premio Nacional de Artes Plásticas Universidad de Sevilla, así como premios y selecciones andaluzas.

DECLARACIONES: "Ha llegado un momento en el que pienso que para acercarse a la obra debes convivir y participar de ella, que sea una extensión de tu realidad más próxima, física o espiritual, pero siempre debe existir en la creación, a la vez, su propia realidad como pintura, dibujo, vídeo o instalación en un espacio específico".

PROPÓSITO: Siempre ser consecuente con la realidad propia.

SCAROM (Écija, 1987)

ALUMNO DE 3º Curso

HISTORIA: Salvador Cobres Alarcón, creado en Écija, nace un 8 de Octubre de 1987. Comienza ahí sus estudios de arte, cursando Bachillerato Artístico, donde realiza varias exposiciones colectivas. Se traslada a Sevilla en el año 2004 para proseguir sus estudios, fatigas y búsqueda constante de la MIERDA CON BRILLANTINA. Entra en contacto con otras entidades o antes del ámbito artístico sevillano en Septiembre del año 2006. Empieza entonces, a dar rienda suelta a su "pervertida mentalidad voyeur" observando la vejez desde sus cuartos más oscuros... teniendo un acercamiento a la senectud desinhibida. Prosigue su vómito de creación artística intercalándolo con exposiciones [kóilo] por diferentes espacios expositivos, publicando en diferentes e-magazines, creando náuseas y deseos ocultos a la multitud... futuro incierto.

PREFERENCIAS: libertad personal, libertad de elegir la opción y actividad sexual que uno prefiera, siendo consciente de ella y de sus limitaciones, huir de los tabúes de una sociedad que mira para otro lado ante realidades que forman parte de los deseos más íntimos y ocultos.

OBSERVACIONES: Esta obra supone un paso más en mi proceso de investigación de las libertades personales, de la búsqueda de esas realidades obviadas por la sociedad, de esas dobles morales que poseen incluso quienes practican esas actividades.

ANTONIO JOSÉ SÁNCHEZ VILCHEZ (Oivera, 1979)

ALUMNO DE 4º CURSO DE LA ESPECIALIDAD DE DISEÑO Y GRABADO

FORMACIÓN: - Bachillerato Artístico en el Instituto de Educación Secundaria Jorge Juan, en San Fernando (Cádiz), con calificación de matrícula de honor, bajo la tutela, entre otros, de Francisco de Asís López y Manuel de Chica, miembros del colectivo de artistas ARTE 90.

SELECCIONES Y COLECTIVAS: - VI Certamen de Artes Plásticas "Jorge Juan", en San Fernando (Cádiz), con la instalación "Entra en la red" (2004) - IX Certamen de Artes Plásticas "Jorge Juan", en San Fernando (Cádiz), con la escultura "Fruto y semilla de su propio esfuerzo" y la estampa "Baleano" - Exposición Colectiva Ópera Prima, Sala de Exposiciones de la Facultad de BBAA de Sevilla (2005), con la escultura "Teorías de la evolución: Posible evolución N°1" - Premio de Artes Plásticas Universidad de Sevilla Sala de Exposiciones de la Facultad de BBAA de Sevilla (2006), con la estampa titulada: "Divierte a tu dios".

JOSÉ IGNACIO VILAPLANA,

"Retrato infantil" Video-Instalación: 15 fotografías (9 x 9 cms.) sobre papel de base de polietileno montado sobre arrugas + reproductor DVD + objetos. 2008

ÁNGELA CABRERA

"Cualquiera que pueda sentir". Escultura en hierro, escayola, tela metálica. 170 x 268 cms. 2008

VILCHEZ

"Multitud". Instalación: serie de 8 estampas (fotografiado en cobre sobre papel de 70 x 50 cm. cada una), conformando una composición de 215x145 cm + video-proyección. 2008

ANGELES IZQUIERDO

"Inmersas". Óleo sobre Lienzo e impresión digital sobre metacrilato. 160 x 130 cms. 2008

MARSÍAS LUNA

"...glorias del mundo". Carbón magro y graso sobre tabla con preparación. 190 x 100 cms. 2008

"Estudio de cráneos". Carbón magro sobre papel 6 imágenes de 50 x 70 cms. 2008

MARÍA JORDANO

"En búsqueda del vuelo de la libertad en expansión". Escultura con técnica mixta montada en jaula de hierro de 200 x 270 cms. 2008

ENE COFFMAN

"Elejes". Instalación desprendida de desperdicios para limoneros, naranjos, kiwis y árboles del dinero helsinki: no: vaciados en látex y escayola (cada pieza de unos 30 cms). 2008

"Puzzle". Instalación de piezas de escayola "protegidas en vitrina" (de 50 x 50 x 50 cms.) sobre peana de madera. 2008

C.A.F. COVADONGA ARROYO FRANCO

"De pelo en pecho". Instalación: paneles alicatados y fotografía. 200 x 100 x 60 cms. 2008

"Autorretratos sin cabeza". Fotografía y estampación serigráfica sobre el suelo. 7 x (40 x 60 cms). 2008

RAFAEL M PRADA

"De los nichileros". Instalación: piezas de escayola + pintura acrílica sobre pared. 300 x 150 x 150 cms. 2008

ÁLVARO ESCRICHE

"Howard Jackson". Instalación. 130 x 100. 2008

SCAROM

"Dark room". Instalación con pintura y vídeo. 2008

FRANCISCO BUENAVIDA

"El fregar se va a acabar". Acrílico y óleo sobre madera. 100 x 100 cms. 2008

"Pesadilla Doméstica". Óleo sobre lino. 150 x 150 cms. 2008

EZEQUIEL BARRANCO REINA

Ilustraciones y portada. Infografías. 2008

Las imágenes que aparecen en cada uno de los capítulos de esta publicación han sido realizadas a partir de las obras de la exposición llevada a cabo en el ESPACIO GB de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla del 11 al 26 de septiembre de 2008.

En este momento solo le separa de la escasez económica mundial la llegada a ser finalista del XIV Premio Nacional de Artes Plásticas Universidad de Sevilla, así como premios y selecciones andaluzas.

DECLARACIONES: "Ha llegado un momento en el que pienso que para acercarse a la obra debes convivir y participar de ella, que sea una extensión de tu realidad más próxima, física o espiritual, pero siempre debe existir en la creación, a la vez, su propia realidad como pintura, dibujo, vídeo o instalación en un espacio específico".

PROPÓSITO: Siempre ser consecuente con la realidad propia.

SCAROM (Écija, 1987)

ALUMNO DE 3º CURSO

HISTORIA: Salvador Cobres Alarcón, creado en Écija, nace un 8 de Octubre de 1987. Comienza ahí sus estudios de arte, cursando Bachillerato Artístico, donde realiza varias exposiciones colectivas. Se traslada a Sevilla en el año 2004 para proseguir sus estudios, fatigas y búsqueda constante de la MIERDA CON BRILLANTINA. Entra en contacto con obras entidades o antes del ámbito artístico sevillano en Septiembre del año 2006. Empieza entonces, a dar rienda suelta a su "pervertida mentalidad voyeur" observando la vejez desde sus cuartos más oscuros... teniendo un acercamiento a la senectud desinhibida. Prosigue su vómito de creación artística intercalándolo con exposiciones [kóilo] por diferentes espacios expositivos, publicando en diferentes e-magazines, creando náuseas y deseos ocultos a la multitud... futuro incierto.

PREFERENCIAS: libertad personal, libertad de elegir la opción y actividad sexual que uno prefiera, siendo consciente de ella y de sus limitaciones, huir de los tabúes de una sociedad que mira para otro lado ante realidades que forman parte de los deseos más íntimos y ocultos.

OBSERVACIONES: Esta obra supone un paso más en mi proceso de investigación de las libertades personales, de la búsqueda de esas realidades obviadas por la sociedad, de esas dobles morales que poseen incluso quienes practican esas actividades.

ANTONIO JOSÉ SÁNCHEZ VILCHEZ (Olvera, 1979)

ALUMNO DE 4º CURSO DE LA ESPECIALIDAD DE DISEÑO Y GRABADO

FORMACIÓN: - Bachillerato Artístico en el Instituto de Educación Secundaria Jorge Juan, en San Fernando (Cádiz), con calificación de matrícula de honor, bajo la tutela, entre otros, de Francisco de Asís López y Manuel de Chica, miembros del colectivo de artistas ARTE 90.

SELECCIONES Y COLECTIVAS: - VI Certamen de Artes Plásticas "Jorge Juan", en San Fernando (Cádiz), con la instalación "Entra en la red" (2004) - IX Certamen de Artes Plásticas "Jorge Juan", en San Fernando (Cádiz), con la escultura "Fruto y semilla de su propio esfuerzo" y la estampa "Balcón" - Exposición Colectiva Ópera Prima, Sala de Exposiciones de la Facultad de BBAA de Sevilla (2005), con la escultura "Teorías de la evolución: Posible evolución N°1" - Premio de Artes Plásticas Universidad de Sevilla Sala de Exposiciones de la Facultad de BBAA de Sevilla (2006), con la estampa titulada "Divierte a tu Dios".

JOSÉ IGNACIO VILAPLANA.

"Retrato infantil" Video-Instalación: 15 fotografías (9 x 9 cms.) sobre papel de base de polietileno montado sobre arrugas + reproductor DVD + objetos. 2008

ÁNGELA CABRERA

"Cualquiera que pueda sentir". Escultura en hierro, escayola, tela metálica. 170 x 268 cms. 2008

VILCHEZ

"Multitud". Instalación: serie de 8 estampas (fotografiado en cobre sobre papel de 70 x 50 cm. cada una), conformando una composición de 215x145 cm + video-proyección. 2008

ANGELES IZQUIERDO

"Inmersas". Óleo sobre Lienzo e impresión digital sobre metacrilato. 160 x 130 cms. 2008

MARSÍAS LUNA

"...glorias del mundo". Carbón magro y graso sobre tabla con preparación. 190 x 100 cms. 2008

"Estudio de cráneos". Carbón magro sobre papel 6 imágenes de 50 x 70 cms. 2008

MARÍA JORDANO

"En búsqueda del vuelo de la libertad en expansión". Escultura con técnica mixta montada en jaula de hierro de 200 x 270 cms. 2008

ENE COFFMAN

"Elejes". Instalación desprendida de desperdicios para limoneros, naranjos, kiwis y árboles del dinero helsinki: no: vaciados en látex y escayola (cada pieza de unos 30 cms). 2008

"Puzzle". Instalación de piezas de escayola "protegidas en vitrina" (de 50 x 50 x 50 cms.) sobre peana de madera. 2008

C.A.F. COVADONGA ARROYO FRANCO

"De pelo en pecho". Instalación: paneles alicatados y fotografía. 200 x 100 x 60 cms. 2008

"Autorretratos sin cabeza". Fotografía y estampación serigráfica sobre el suelo. 7 x (40 x 60 cms). 2008

RAFAEL M. PRADA

"De los nichileros". Instalación: piezas de escayola + pintura acrílica sobre pared. 300 x 150 x 150 cms. 2008

ÁLVARO ESCRICHE

"Howard Jackson". Instalación. 130 x 100. 2008

SCAROM

"Dark room". Instalación con pintura y vídeo. 2008

FRANCISCO BUENAVIDA

"El fregar se va a acabar". Acrílico y óleo sobre madera. 100 x 100 cms. 2008

"Pesadilla Doméstica". Óleo sobre lino. 150 x 150 cms. 2008

EZEQUIEL BARRANCO REINA

Ilustraciones y portada. Infografías. 2008

Las imágenes que aparecen en cada uno de los capítulos de esta publicación han sido realizadas a partir de las obras de la exposición llevada a cabo en el ESPACIO GB de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla del 11 al 26 de septiembre de 2008.

