

CRISIS? WHAT CRISIS?

(¿tiene forma la catástrofe?)

un proyecto de TEA y Ramón Salas

Cap. 2. Dibujos

(y otros recursos antropológicos)

08 marzo > 03 junio 2018
Tenerife Espacio de las artes TEA

CRISIS? WHAT CRISIS? (¿tiene forma la catástrofe?)

un proyecto de TEA y Ramón Salas

Cap. 2. Dibujos (y otros recursos antropológicos)

RAÚL ARTILES, IDAIRA DEL CASTILLO, JAVIER CORZO,
OLMO CUÑA, PATRICIA FERNÁNDEZ ANTÓN,
FEDERICO GARCÍA TRUJILLO, DAVINIA JIMÉNEZ GOPAR,
ADRIÁN MARTÍNEZ MARÍ, PEÑATE Y VALENCIA,
PÉREZ Y REQUENA, CRISTÓBAL TABARES, NOELIA VILLENA

Artistas invitad@s:

ADRIÁN ALEMÁN, TERESA AROZENA, JUAN CARLOS BATISTA,
JULIO BLANCAS, CRISTINA GÁMEZ, GONZALO GONZÁLEZ,
PACO GUILLÉN, LECUONA Y HERNÁNDEZ, MARTÍN Y SICILIA

Curaduría:

NÉSTOR DELGADO, MONEIBA LEMES, RAMÓN SALAS

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

PRESIDENTE DEL EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Pedro Manuel Martín Domínguez

CONSEJERA INSULAR DEL ÁREA DE EDUCACIÓN, JUVENTUD, MUSEOS, CULTURA Y DEPORTE

Concepción María Rivero Rodríguez

DIRECTOR INSULAR DE CULTURA

Leopoldo Santos Elorrieta



EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

GERENTE

Jerónimo Cabrera Romero

DIRECTOR ARTÍSTICO

Gilberto González

ASISTENCIA A LA GERENCIA

María Milagros Afonso Hernández

CONSERVADOR JEFE DE LA COLECCIÓN

Isidro Hernández Gutiérrez

CONSERVADORA EXPOSICIONES TEMPORALES

Adelaida Arteaga Fierro

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES Y AUDIOVISUALES

Emilio Ramal Soriano

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

Paloma Tudela Caño

DEPARTAMENTO DE PRODUCCIÓN

Estíbaliz Pérez García

PROTOCOLO Y RELACIONES EXTERNAS

María Marrero Valero

DISEÑO GRÁFICO

Cristina Saavedra

Gonzalo Manuel Ruiz Ortega

ÁREA DE REGISTRO COLECCIONES

Vanessa Rosa Serafín (Integra CEE)

DIRECTOR DE MANTENIMIENTO

Ignacio Faura Sánchez

JEFE DE MANTENIMIENTO

Francisco Cuadrado Rodríguez

COMUNICACIÓN

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

CONVENIO DE PRÁCTICAS

Daniel Arias de la Riva

Cristian D. Pérez Jaubert

María Jasmina Armas Carrillo

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO CFIT

Rosa Hernández Suárez

DEPARTAMENTO TÉCNICO CFIT

Emilio Prieto Pérez

ÁREA DE REGISTRO CFIT

Sara Lima Lima (Integra CEE)

EXPOSICIÓN

CURADURÍA

Ramón Salas
Moneiba Lemes
Néstor Delgado

COORDINACIÓN

Yolanda Peralta Sierra

PRODUCCIÓN

Estibaliz Pérez García

MONTAJE

Óscar Hernández
Israel Pérez

TRANSPORTE

P.G.P.

SEGURO

AXA Art

ISBN: 978-84-120486-7-4

DEPÓSITO LEGAL:

CATÁLOGO

EDICIÓN

TEA Tenerife Espacio de las Artes

DISEÑO Y COORDINACIÓN

Ramón Salas

TEXTOS

Moneiba Lemes
Ramón Salas

FOTOGRAFÍA

M^a Laura Benavente (págs. 99 y ss.)
Los /as artistas

IMPRESIÓN

Litografía Drago

© De esta edición TEA Tenerife Espacio de las Artes

© De los textos los autores

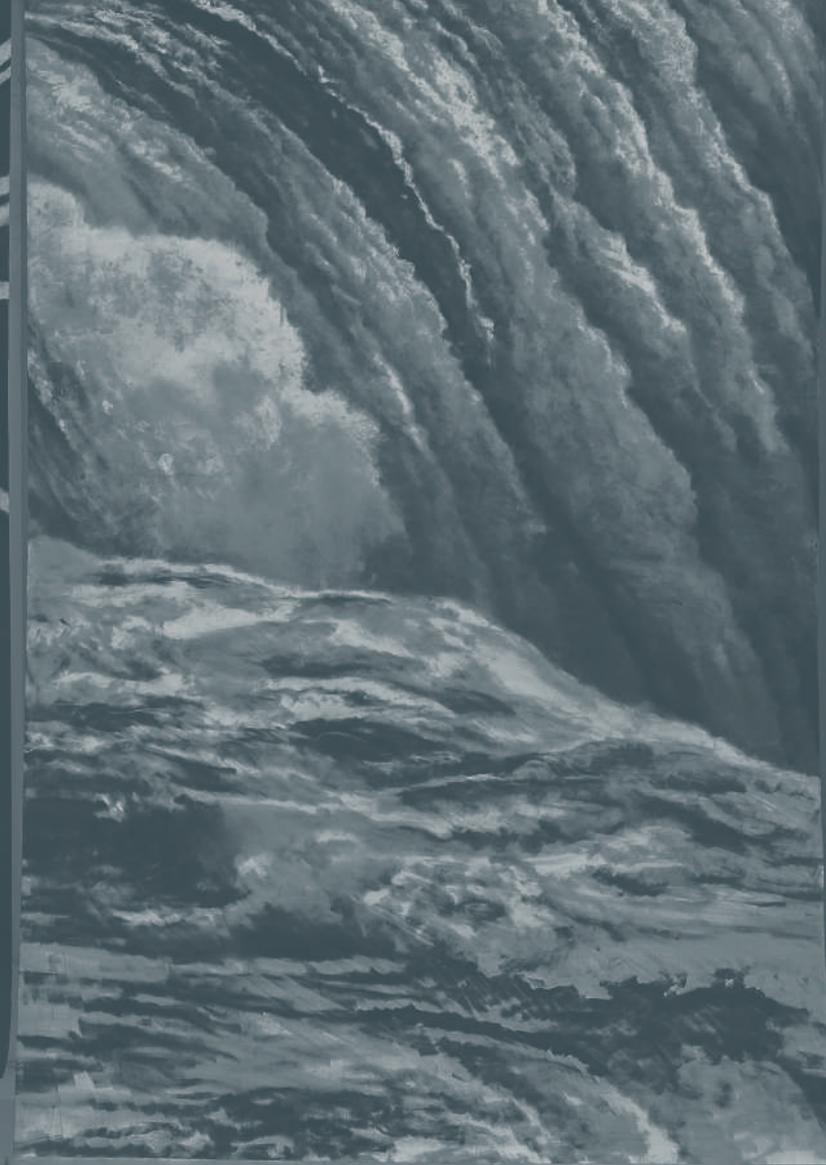
© De las imágenes sus autores

© Óscar Domínguez, Manolo Millares, Martín Chirino, Julio José Blancas, Gonzalo González, Fernando Álamo, Moneiba Lemes, Martín y Sicilia, VEGAP, Santa Cruz de Tenerife, 2018



ÍNDICE

I. Crisis, dibujos y procesos narrativos.		
Sobre la dificultad de (re)dibujar la intimidad.	8	Moneiba Lemes
II. Recurrencias y genealogías	28	Ramón Salas
El capítulo dos	30	
Recurrencias.	33	
Genealogías	55	
La (in)definición de dibujo	57	
III. Dibujos (y otros recursos antropológicos)	98	Ramón Salas
Dibujo y genealogía	99	
Dibujo y arquetipo	130	
Dibujo y relato	139	
El dibujo y la mirada taquigráfica	144	
El dibujo y los medios.	152	
Dibujo y kitsch	162	
Dibujo y cultura visual	179	
El dibujo y el gesto	194	
III. Biografías	205	



MONEIBA LEMES

I. CRISIS, DIBUJOS Y PROCESOS NARRATIVOS.
SOBRE LA DIFICULTAD DE (RE)DIBUJAR LA INTIMIDAD



Existen infinitos tipos de dibujos —dibujos del natural, dibujos de memoria, dibujos preparatorios, dibujos que son formas de investigación, dibujos que son formas de juego, etc.—, diferentes soportes —cuadernos, tejidos, paredes, la naturaleza, el propio cuerpo, etc.— y distintos modos de dibujar en relación al tiempo y el espacio. Cuando dibujamos, recorremos de forma íntima un terreno plagado de referencias; se trata de un camino privado y secreto que tanto roza la superficie de las cosas como se sumerge en la historia inescrutable de la humanidad. A través del dibujo somos capaces de comunicar ideas, cuestionar la realidad, hacer memoria, poner en conflicto las apariencias, esbozar arquitecturas para universos de ficción, en definitiva, construir simbólicamente el mundo.

El dibujo es el arte de hacer marcas, el primer gesto estético y la madre de todas las técnicas de expresión. Su comportamiento taquigráfico, transparente y esencialmente inacabado lo convierte en *índice*, de modo que las complejas relaciones entre ser-devenir que están en juego mientras dibujamos representan una tempo-



Idaira del Castillo
Open Studio, 2012
técnica mixta
32 x 36 cm.



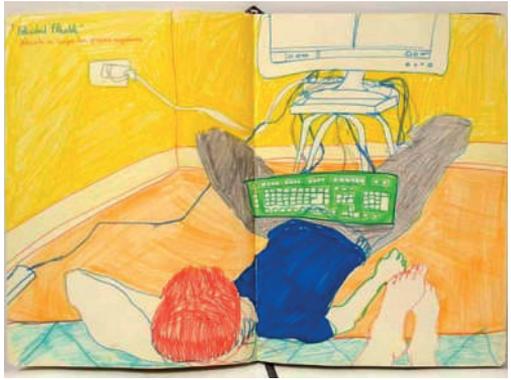
Idaira del Castillo
Madeira, 2014
técnica mixta
23 x 33 cm.



alidad más elástica que la de otros procedimientos artísticos y, como formas diagramáticas, pueden proceder sin cierre ni solución. Los dibujos son, por un lado, elementos de concreción (de ideas) y por otro, elementos de experimentación (de relaciones). No solo representan aquello a lo que aluden, sino también la posición del que lo realiza. En palabras de John Berger, dibujar tiene que ver con *descubrir*, porque cada dibujo nos revela, al mismo tiempo, algo del mundo y de nosotros mismos: una mirada y un proceder del pensamiento, es decir, el trámite siempre relativo de una mano y una mente pensante con la realidad a la que interroga. Son las articulaciones simbólicas, esquemas y mapas mentales con los que interpelamos a nuestro entorno y hacemos visibles historias a los demás, relatos que tienen más que ver con el *devenir* que con el *ser* porque cualquier dibujo es, sobre todo, una especulación ante el vacío que nos propone la “hoja de papel en blanco”, la expresión de una voluntad de forma del pensamiento. Nuevamente con Berger: *esperanzas gráficas*.

El dibujo se relaciona con la escritura como medio de representación gráfico, pero a diferencia de esta, no se trata de una transcripción directa del pensamiento, sino más bien —tal y como apunta la crítica de arte Jean Fisher— de “una elaboración del pensamiento mismo en el preciso momento en el que este se traduce en imagen”. Es una operación continua de verificación y transformación, una práctica autorreflexiva y un modelo de conocimiento por el cual entablamos un diálogo con lo que nos rodea y que nos permite deshacer certezas y (re)dibujar nuevas formas con las que identificarnos. Los dibujos funcionan como documentos autobiográficos, signos portadores de nuestra subjetividad. Su particularidad cuestiona la razón universalista recordándonos que toda apariencia es una construcción contingente,

Idaira del Castillo
Dibujos, 2010-17
rotulador / papel
31,5 x 44 cm.



una estructura con historia, fabricada por alguien en algún lugar concreto y por alguna causa determinada. Hoy, su naturaleza abierta y flexible nos habla de la inconsistencia del mundo, de las complejas interacciones del individuo con su contexto —la relación figura/fondo— y de la dificultad de los sujetos para redefinirse en el cambiante escenario contemporáneo.

Sin embargo, esclarecer de una manera esencialista lo que el dibujo *es*, más allá de estas breves notas, parece un tarea bastante complicada, y más aún en el contexto actual marcado por la interdisciplinariedad de géneros artísticos y la hibridación que nos proponen las nuevas tecnologías. Por este motivo, no nos hemos propuesto su (re)definición como técnica concreta sino, más bien, pensar la práctica del dibujo en el contexto (local y global) de la tardomodernidad. Como medio precario y directo que, no obstante, se atreve a plantear procedimientos de articulación complejos y abiertos y expresa como ningún otro la fragilidad de las figuras (sujetos) y la dificultad de los relatos (de vida) en el escenario de una crisis económica que también es una crisis de la imagen.

Suele decirse que el dibujo fue la primera manifestación de nuestro pensamiento simbólico en la oscuridad de alguna cueva. En el Renacimiento, el *disegno* pasó a constituirse como el esqueleto de todas las técnicas artísticas, la disciplina a dominar en primer lugar. En la Academia se aprendía a dibujar para dominar y planificar “artes mayores” como la pintura y la escultura. Se trataba, por tanto, de una tarea con un alto componente de secreto que se desarrollaba y limitaba al espacio privado, configurándose como la primera noción formal que en ningún caso alcanzaba el grado de acabado de una obra destinada a exponerse públicamente. A este boceto infraestructural se le denominaría *primo pensiero* —

Pág. anterior

Idaira del Castillo

Dibujos, 2010-17
rotulador / papel
31,5 x 44 cm.



Idaira del Castillo
Escena 1, 2011
técnica mixta
medidas variables

Idaira del Castillo realiza un dibujo casi *háptico*, como si quisiera tocar con él su entorno cercano, incluyendo sus propias ensoñaciones; como si pretendiera estrecharlo con la línea, envolverlo con la tela, circunvalarlo, definirlo. Al igual que buena parte de los artistas canarios de su generación, ha convertido la representación de la subjetividad en el imaginario de la intimidad en el fundamento de su trabajo. Sus álbumes de fotos “hechos a mano” trasladan, no sin cierta nostalgia, el lenguaje de la autorepresentación contemporánea fuera del mundo de lo virtual, y le dan a sus historias una contextura que le permite arrojarse en su propio círculo íntimo. De ahí que dibuje con frecuencia con telas, que físicamente le proporcionan una especial materialidad a sus superficies y metafóricamente evocan la trama de sus afinidades electivas. Hoy que los sueños se proyectan y la amistad se gestiona a través de las redes, que se han convertido en el escenario privilegiado de la performance social, Idaira del Castillo pugna por devolverle a esa aparentemente inevitable conversión de la vida en imagen, la densidad y la textura perdida.



primera idea— para expresar el contenido conceptual de estos estudios más allá de su utilidad procedimental.

Fue en el siglo XIX cuando este gesto íntimo e inmediato recibió el nombre de *dibujo*.

A partir de entonces, y en los albores del Romanticismo, se convirtió en el medio artístico más adecuado para expresar ideas de libertad. Poco a poco ganó una mayor autonomía conforme se fue desarrollando la Modernidad y se empleó como herramienta para el cuestionamiento de muchos valores preestablecidos en la redefinición del espacio de la subjetividad. Su rapidez de ejecución y su carácter no definitivo le atribuían cualidades de emancipación, por eso el dibujo, tal y como lo entendemos hoy, es coetáneo al proceso de vaciamiento moderno al mismo tiempo que la expresión autobiográfica de muchos artistas, una certificación del “ha-



Javier Corzo

Lugares comunes, 2009

óleo / papel
70 x 100 cm.



Javier Corzo

Lugares comunes, 2009

óleo / papel

70 x 100 cm.

ber estado allí” en el momento y lugar indicados. En este sentido, no está de más volver a insistir que antes de la popularización de la cámara fotográfica y el cinematógrafo a principios del siglo XX, el dibujo era el único medio con el que se contaba para registrar una instantánea del mundo. Mucho antes de que el equipo de reporteros de los hermanos Lumière nos ofrecieran historias de otras partes —lugares, costumbres y figuras extranjeras— los dibujantes habían sido los primeros hacedores de la imagen del “otro”. Por eso, hablar del dibujo es hablar de la “invención de sí”. Como señaló Baudelaire, en aras de la Modernidad los dibujos comenzaron a expresar la impermanencia del mundo visible en un tiempo marcado por el derrumbe de los grandes relatos y los modelos ejemplares de vida. El creciente protagonismo del *hombre de la multitud*, del *don nadie*, propició que el dibujo — como arte de proceso que muestra su propia creación— se viera como un medio sincrónico a los nuevos tiempos. Sin embargo, los dibujos también manifestaban una energía “mágica” y conmovedora por atrapar “lo eterno de lo transitorio”; el sentido antes de su desvanecimiento, la humanidad antes de la barbarie. Esto es lo que nos revelaban, por ejemplo, las ilustraciones de guerra del Sr. G: figuras a punto de perderse en un fondo humeante y vacío. Todas sus viñetas representaban un “aquí y ahora” fugaz y parpadeante, pero también un gesto de resistencia frente al desamparo trascendental del naciente sujeto moderno. Y es que el modernismo, en buena medida, representó una forma de desdibujamiento. El “gran arte” —el que se hacía después del boceto— se había vuelto una forma de dibujo porque ponía en crisis el espacio de la representación, es decir, del sentido. Por eso, a mediados del siglo XX y ligado a la desmaterialización del objeto artístico, las vanguardias empezaron a valorarlo como un tipo de creación directa y anti-monumental. No era una ventana



para mirar y retratar al mundo sino un dispositivo para dejar un rastro en el territorio o bien plantear orientaciones provisionales para no perdernos en la desubicación generalizada intrínseca a la modernidad.

A partir de la década de los noventa —marcada, entre otros asuntos, por la crisis del estado-nación con la globalización, por la crisis de los modelos de subjetividad burguesa con la precarización posfordista de la existencia, por los discursos poscoloniales tras la caída del Muro de Berlín en 1989 y por la conversión de la diferencia en una ventaja de monopolio en el contexto de la economía del espectáculo y la experiencia— muchos artistas comenzaron a recuperar el potencial (infra)estructurante y narrativo del dibujo, valores que hasta entonces habían sido desestimados como métodos antimodernistas. Este interés por la expresión de las experiencias personales no planteaba ninguna vuelta al orden, sino la necesidad de dar cuenta de una pérdida de capacidad representativa y, quizás, la necesidad de colocar nuevos modelos ejemplares de vida sobre el pedestal vacío que nos había dejado el nihilismo. La sencillez e insuficiencia descriptiva del dibujo permitían desarrollar mayormente su capacidad asociativa en tanto que criptogramas que sugieren conexiones e historias no del todo bien limitadas. Contar la intimidad, es decir, lo que nos ocurre en la vida cotidiana a través de un medio tan poco condescendiente con la solidez de los dogmas como lo es el dibujo (y también la “nueva pintura” que tomaba de aquel sus cualidades para sugerir la ausencia de sentido trascendental), fue una tarea a la que se dedicaron numerosos artistas en las últimas décadas. En lugar de regocijarse en el engañoso desierto de la posmodernidad (cegada por el brillo mediático del espectáculo), optaron por contar la propia dificultad para representarse (definirse) en un nuevo esce-

Pág. anterior

Javier Corzo

Postales para Max Weber,
2009

acuarela / papel
15 x 10,5 cm. c.u.



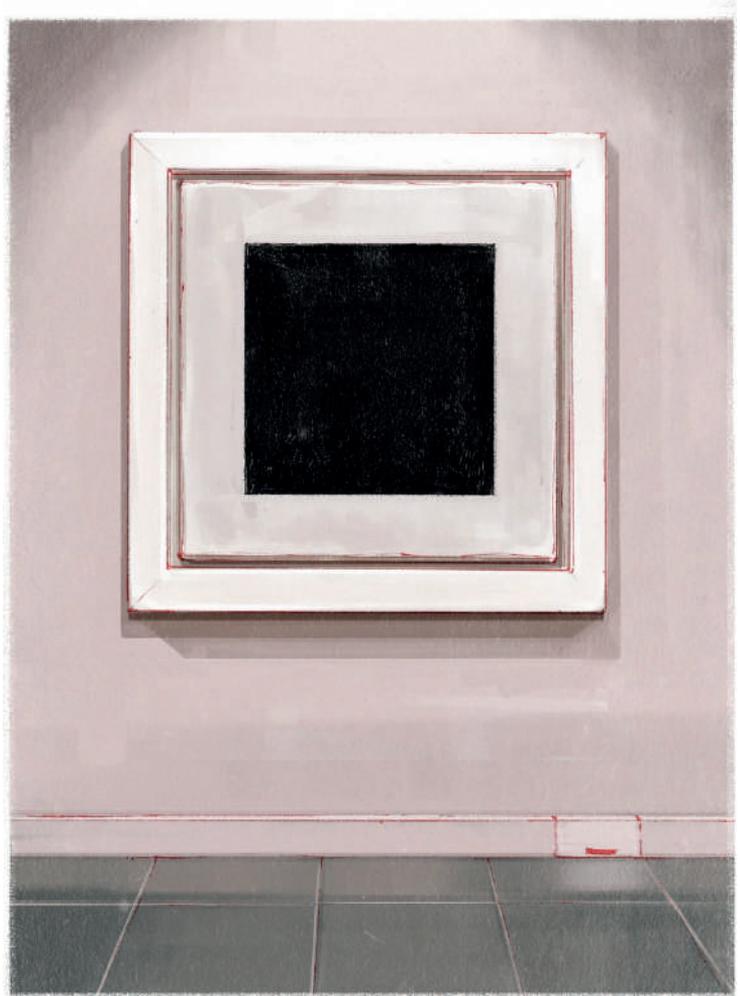
Javier Corzo

Diario (We will not be silenced, rip Daphne Caruana),
2017-19
impresión digital / papel

Javier Corzo hace arte a salto de mata. No porque se haya sumado al simulacro de vida laboral posfordista del sistema de residencias artísticas, sino porque está inmerso en el núcleo mismo de su realidad a través del sector de la animación 3D y el videojuego. Integrado en la industria lúdica y creativa por excelencia, en la que el capital no compra solo nuestra fuerza de trabajo sino nuestra *inteligencia general*, y con una vida laboral que le obliga a hacer de la movilidad una manera de ser, Corzo pugna, sin embargo, por encontrarle a la creatividad un pequeño espacio al margen de la rentabilidad y la profesionalidad. Trata de inventarse el amateurismo con un cuaderno de campo, con el que registra las afueras del sistema desde su propio meollo: el turismo de la diferencia, la ruina de la autenticidad, la tematización de la secularidad o la misma puesta en circulación de la vida en formato de imagen. Más allá de su contenido icónico, que registra con perspicacia la sintomatología de la realidad, sus dibujos encubren una performance que trata de restarle tiempo al avance del bio.poder por el espacio expandido del trabajo.

Javier Corzo

Diario (Cuadrado Negro de Malevich), 2017-19
impresión digital / papel



Pág. siguiente

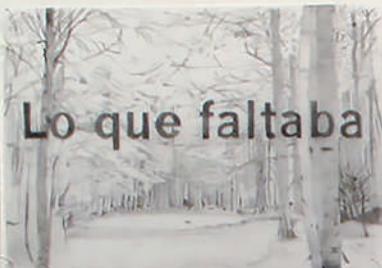
Peñate y Valencia

Meme, 2015
grafito / papel
105.5 x 178.5 cm.

Está al margen



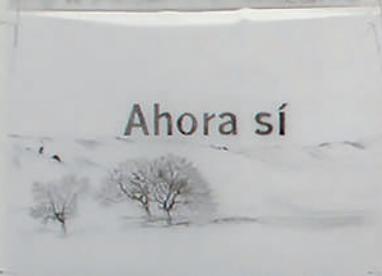
Lo que faltaba



Brilla por su ausencia



Ahora sí



Ya lo cogieron



Entonces nada



Lo sabe



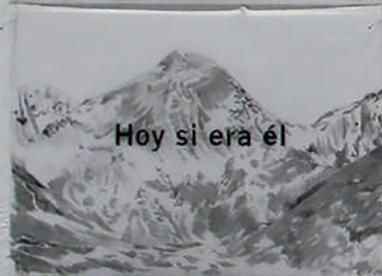
Te hace falta



Ganando terreno



Hoy si era él



Lo tenemos



Siempre lo mismo



Era otro



Dime que no



Otra vez



Solo quedan las cenizas



Lo ves

Está por ver



Nos hace falta



Van a por él



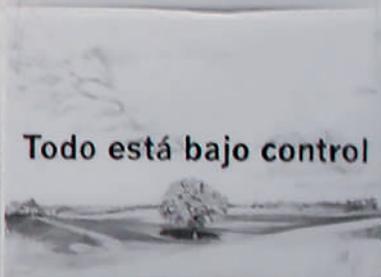
Siempre pierde



Ya lo ves



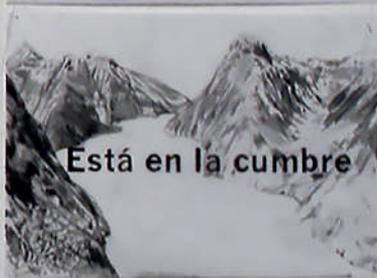
Es gratis



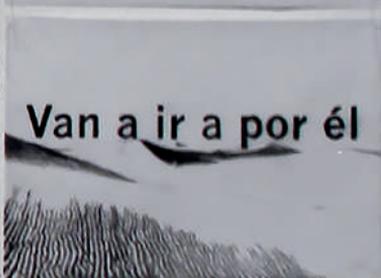
Todo está bajo control



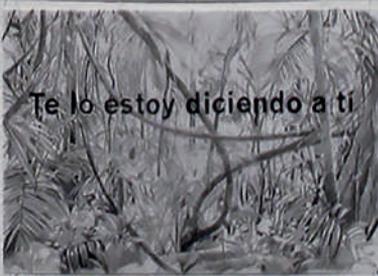
Lo cogieron



Está en la cumbre



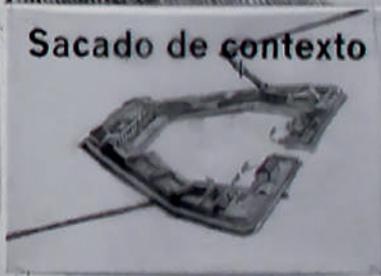
Van a ir a por él



Te lo estoy diciendo a ti



No ha pasado nada



Sacado de contexto



Peñate y Valencia
Panorama, 2014
aguada / papel
medidas variables

Peñate y Valencia utilizan el dibujo como un antropólogo utilizaría su cuaderno de notas o un detective recabaría pistas: sin una idea preconcebida de la utilidad e incluso de la naturaleza de su metodología, que solo se sustentará, *a posteriori*, una vez aplicada. Carentes de un relato cultural o civilizador capaz de dotar de coherencia a nuestro mundo mental y material, las relaciones entre lo que vemos y el sentido que le atribuimos, se tornan precarias y, en todo caso, dependientes de proyectos siempre amenazados por su propia contingencia. La vida reclama un tesoro que, además, atravesase los estratos de su memoria, cada día más difíciles de enlazar diacrónicamente. La realidad, más que una naturaleza coherente y envolvente, se nos antoja un estrato plano que solo podemos cartografiar tentativamente mediante el acopio de sus signos, que, hoy, se nos ofrecen tan pregnantes pero disgregados como los estímulos a un esquizofrénico.



nario en el que el futuro y el mito del progreso habían sucumbido a la tiranía de un presente inmediato, el cual exigía desprenderse de las enseñanzas del pasado para adaptarse a los nuevos ritmos de trabajo, al sometimiento capitalista que persigue la máxima rentabilidad del tiempo propio.

La crisis global que nos afecta hoy adquiere un significado completamente distinto respecto a otras crisis de la historia. Ha dejado de evocar la imagen de un momento de transición o de preludio hacia un estatus diferente para condenarnos a un presente continuo, sin que seamos capaces de imaginar lo que nos va a acontecer en el futuro inmediato. Así como el relato del progreso contaba con poderosas imágenes de futuro —en las cuales los individuos podían proyectarse— a nosotros nos está vetado fabricar *hoy* dichas ideaciones. Fuera de lo distópico, no contamos con relatos anticipatorios en los cuales nos sintamos cómodos, con el suficiente ánimo como para creer en un desarrollo histórico común ordenado y/o racional. Como apunta Bauman, esta crisis “difiere de su precedentes históricos por cuanto la estamos viviendo desde un contexto de divorcio entre el poder y la política. Este divorcio provoca una ausencia de agencia o capacidad de acción necesaria para hacer aquello que toda crisis exige por definición: elegir un modo de proceder y aplicar la terapia indicada para escoger el camino que se ha escogido”. Su rasgo más singular está siendo su duración, pues, ante las dificultades de los estados nación para desarrollar políticas eficaces que al mismo tiempo se traduzcan en ideas compartidas por la mayor parte de la ciudadanía, ya nos hemos acostumbrado a vivir así, en crisis, adaptándonos a su precariedad. Y si hablamos fundamentalmente de una precariedad económica, no debemos olvidar que esta se apoya en una profunda crisis de la representación, un des-re-

Peñate y Valencia

The commons, 2018
grafito / papel
varias medidas



El modelo panorámico proyectará una construcción unitaria del mundo que se convertirá en símbolo de la posesión y dominio del territorio.



Las relaciones entre formas políticas, culturales y geográficas condicionan la construcción ideográfica del paisaje.



La representación fotográfica del territorio, como una unidad visual que abarca todo el globo terrestre, ha tomado forma en numerosos proyectos comerciales distribuidos a través de la red.



La geolocalización ha supuesto una nueva estrategia en la descripción participativa del territorio.



La mirada de la fotografía panorámica sobre el territorio supone la transformación del territorio en posesión topográfica.



El panorama se cierra sobre sí mismo y rehuye la existencia de otros mundos al esconder la presencia de un espacio fuera de su campo de visión.

Pág. anterior

Peñate y Valencia

Panorama, 2014
aguada / papel
medidas variables

conocimiento de las imágenes con las que podríamos tener un vínculo lo suficientemente sólido como para luchar por ellas. Ante esta coyuntura compleja de crisis irresoluble, el tono con el que se expresan los dibujos suele ser silencioso y modesto. Sin embargo, el dibujo, como proceso continuo de corrección y replanteamiento, tiene la capacidad de hacernos “ver las costuras”, de enseñarnos las arquitecturas fundamentales de una infinidad de cosas y asuntos que, como esta crisis, solo son coyunturas particulares disfrazadas de naturalezas inmutables. De este modo, aunque quizás no tengamos aún la capacidad de poder “superar” esta crisis, al menos sí podríamos empezar a liberarnos de ella en el plano de la representación, redibujándola.

Peñate y Valencia

Cartografía crónicas, 2017
acrílico / tela
123.5 x 163 cm.



En 1975 moría Franco. Ese mismo año Supertramp, el grupo de moda, publicaba su álbum *Crisis? What Crisis?*, cuya portada mostraba un relajado bañista en medio de un paisaje industrial apocalíptico. A partir de 2016, los artistas nacidos después de la dictadura comenzaron a cumplir 40 años, los mismos que el dictador ocupó el poder. Habrán dejado de ser artistas emergentes sin dejar de ser artistas en emergencia.

A partir de estas efemérides planteamos un ciclo de tres exposiciones que trataban de analizar las líneas de fuerza del trabajo de los artistas canarios que nacieron en democracia y alcanzaron su madurez en el archipiélago de la crisis, rodeados de bañistas y signos del Apocalipsis. A partir de los años 80, los artistas canarios dejaron de entender que emigrar fuera una de sus obligaciones laborales. No lograron ser profetas en su tierra –ni fenómenos exóticos fuera de ella-, pero sí consiguieron que en Canarias, quizá por primera vez en la historia, existiera un entorno de interlocución cultural relativamente articulado y enriquecido; más, seguramente, que en el resto de las provincias que, por

Raúl Artiles
Sin título, 2006
mixta / papel
59,4 x 84,1 cm. c.u.

su cercanía a las grandes áreas metropolitanas, no pueden evitar ser fagocitadas por ellas. En los últimos cuarenta años, Canarias ha adquirido en lo referente a su esfera artística el carácter microcósmico que atesora en otras dimensiones: no ofrece un panorama comparable al de los grandes centros culturales, pero tampoco sufre la desertización a la que estos centros condenan a sus áreas de influencia. Este ciclo de exposiciones (2016-19) trata de contribuir a esa articulación, repasando lo acontecido con la voluntad de encontrar en ello aspectos recurrentes, ecos, reverberaciones, reenvíos y reterritorializaciones, ubicaciones y, por qué no, desafecciones. No señas de identidad sino signos de distinción, criterios de identificación que generen diferencias en base a sus repeticiones. Porque los microcosmos son territorios frágiles, siempre escasos del abono que proporciona la interlocución.

Los artistas Canarios “posestatutarios” han decidido quedarse, al menos mentalmente, en Canarias. Eso les asegura vivir en crisis. Pero, ¿en qué crisis?, ¿tiene forma su catástrofe?





EL CAPÍTULO DOS

¿Tiene contenido metafórico el protagonismo del negro (sobre blanco) en el arte canario actual? El dibujo fue, durante siglos, una herramienta (infra)estructural condenada a desaparecer bajo una imagen acabada. Hoy, que tanto el arte como la vida es puro *work in progress*, el dibujo ha perdido su carácter auxiliar para convertirse en indicio del carácter conceptual, tentativo y contingente de los procesos de investigación artística.

Pero el dibujo en Canarias no se ha “tematizado”, no se ha convertido en un referente en sí mismo ni en un mero signo, sino que ha seguido manteniendo su (¿anacrónica?) vocación representativa y narrativa, y contando historias (*stories*): los nuevos cuadros de historia (*History*) ya no pueden adoptar la teatralidad que tuvieron en la época del historicismo, pero sí pugnan por darle

Raúl Artiles

Sin título, 2006

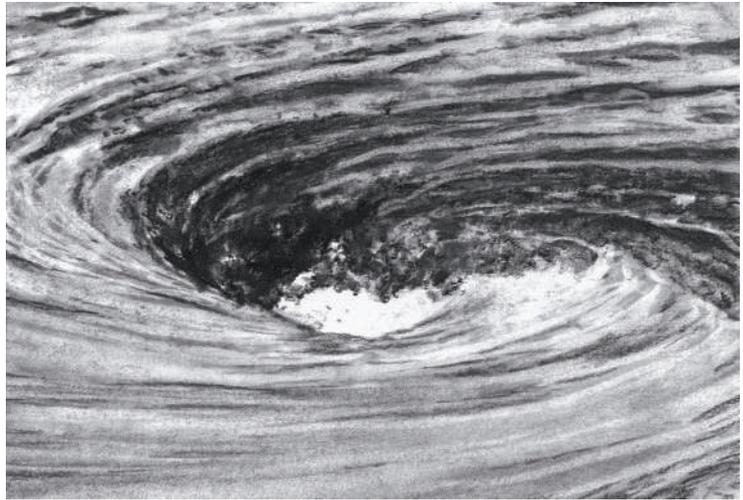
mixta / papel

84,1 x 59,4 cm. c.u.

Raúl Artiles

Sin título, 2017
carbón / papel
21 x 29,7 cm.

Sin título (Black Hole),
2015
carbón y acrílico / pared
site specific
4,5 x 10 mts.



This object, sentence and work completes itself while what is read constructs what is seen.

Joseph Kosuth

Seeing Reading, 1981

neon

11 x 552 x 5.5 cm.

monumentalidad a la precariedad de ese sentido compartido y del mismo hábito de narrar. Lo tradicionalmente más rotundo –digamos, la escultura monumental- expone hoy sus quiebras, se fragmenta y deconstruye, al tiempo que lo más precario y elemental –digamos, el dibujo- adopta la escala del arte público, como si no pudiera haber más monumento que el de los caídos. En torno a esta preocupación por el deterioro y la perentoria necesidad de lo público, el dibujo se ha convertido también en una herramienta de registro y documentación para un artista con vocación de antropólogo.

Obviamente, el dibujo es un procedimiento básico para los artistas de cualquier latitud, pero no deja de resultar significativa (y digna de estudio) su especial relevancia en el arte canario. En esta exposición quisimos preguntarnos a qué responde. No sin antes exponer qué fundamenta esta intuición inicial.

RECURRENCIAS

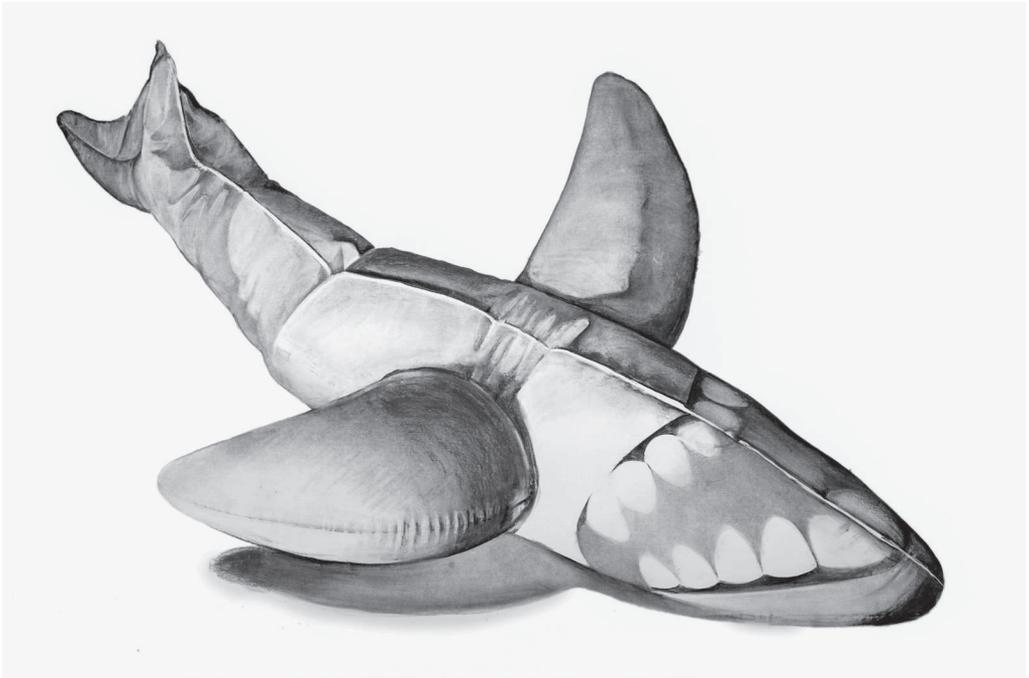
En aras de ser coherente con la propia dimensión analítica del dibujo, con su carácter (infra)estructural y autorreflexivo, me gustaría plantear este primer análisis como un ensayo, como escritura en voz alta, como una reflexión casi tautológica que aspire conceptualmente a que “este objeto, texto y obra se complete a sí misma conforme lo que se lea y lo que se vea construya lo que se diga”.

¿Qué diablos nos permite considerar dibujos (u otros recursos antropológicos) lo que hemos colgado en esta exposición (con una cierta expectativa de que otros también los tengan por tales)?

Hemos considerado dibujos unas fotografías aparatosamente posadas tomadas por Martín y Sicilia para trasladarlas posteriormente al lienzo. Supongo que nos hemos permitido hacerlo

Raúl Artilles

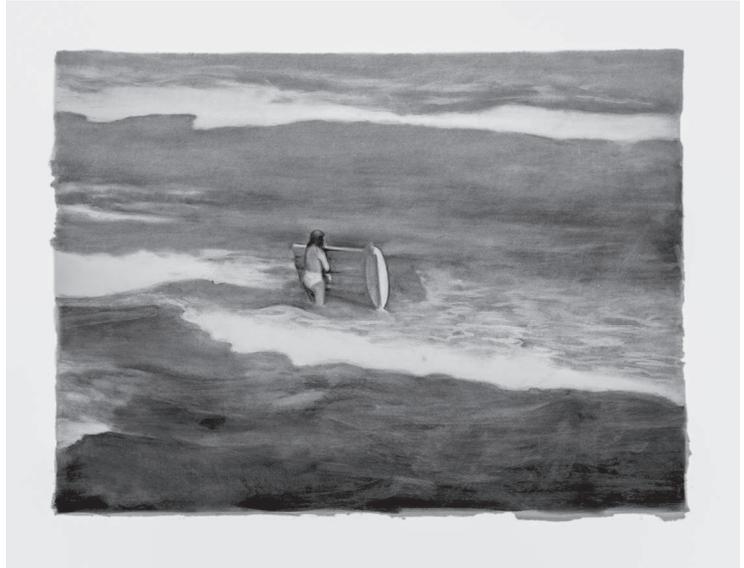
Sin título (souvenir), 2012
carbón / papel
150 x 180 cm.



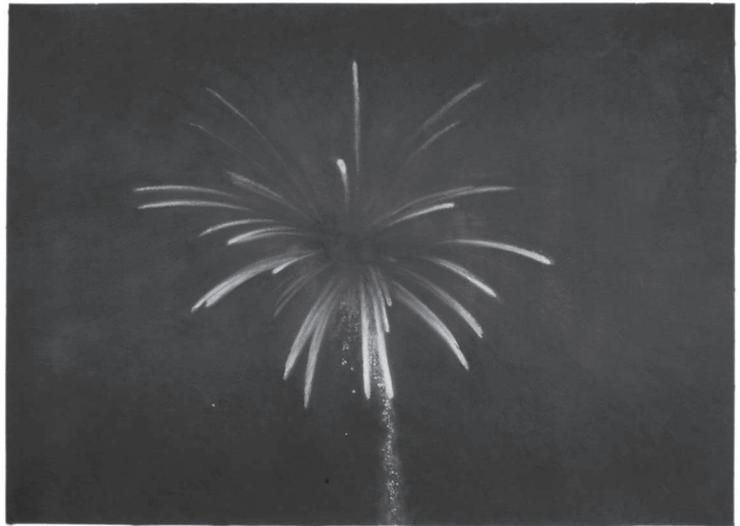
II. Recurrencias y genealogías

Raúl Artiles

Sin título (souvenir), 2012
carbón / papel
150 x 180 cm.



Sin título (souvenir), 2012
carbón / papel
150 x 180 cm.





Raúl Artiles

Sin título (toboganes),
2008
óleo / papel
84,1 x 59,4 cm.

precisamente por eso, porque se trata de piezas instrumentales, pensadas para desaparecer debajo de un cuadro, como durante siglos hicieran los dibujos.

Y, sin embargo, también consideramos dibujos unas piezas tridimensionales de Gonzalo González, autónomas y completas en sí mismas, que no se piensan como base de otras obras (por más que reaparezcan recurrentemente, casi como personajes, en varias de ellas, que tampoco tendrían, en todo caso, consideración de obra “mayor”). Supongo que, en este caso, nos lo permitimos por su carácter arquetípico y por estar concebidas con procedimientos (conceptuales) duros y secos, características todas ellas que recuerdan al dibujo.

No obstante, también tendemos a considerar dibujos, por ejemplo (aunque no hayan sido incluidos en este capítulo de *Crisis? What Crisis?*), los cuadros de Alby Álamo, realizados con procedimientos húmedos y, además, de entrada, como piezas finales. Supongo, en este caso, que por su iconicidad, su pequeño tamaño, su alto nivel de contraste, sus escasas gradaciones tonales o su disposición a dejar entrever el soporte. Supongo que nos recuerda al dibujo cualquier figura definida mediante altos contrastes constructivos.

Quizá por la misma razón nos permitamos considerar dibujo a las sombras proyectadas de Noelia Villena. Y también por las siluetas perfiladas de las que parten. Y por el carácter primigenio de sus relatos. Como luego ampliaremos, de alguna manera el dibujo es a las artes plásticas lo que el cuento a las literarias.

Sin embargo, los cuadros de Moneiba Lemes (que tampoco estaban en esta exposición) también se nos antojan dibujos, y, como los de Alby Álamo, usan procedimientos húmedos; y, como las piezas de Gonzalo González, son piezas finales, y tienen además

Raúl Artilles

Sin título. 2010
carbón / papel
10,5 x 14,8 cm.

Sin título. 2012
carbón / cartón
42 x 59,4 cm.



gradaciones tonales, sus siluetas están desvaídas, sus contrastes son bajos... supongo que, en este caso, lo que nos permite vincularlos al dibujo es que son imágenes frágiles e inacabadas, que apenas utilizan material, que se distribuye *a la prima* y deja respirar el soporte. Se conoce que nos permitimos considerar dibujo a algo que muestra su estructura, en especial si esta pone a su vez en evidencia su fragilidad.

Los repujados de Lecuona y Hernández no resultan especialmente frágiles y, por la propia naturaleza de su material y su formación, atesoran (o producen) amplias calidades tonales. Pero son en blanco y negro, utilizan iconos bien definidos, evocan un relato... Un relato, sin embargo, no tan bien definido, jugando de nuevo con la atmósfera y los espacios de indefinición y ambigüedad propios de los cuentos.

Y la escritura de Laura González (que tampoco estuvo en esta edición) se me antoja dibujo pese a tener colores empastados y degradados, húmedos, que generan también piezas definitivas... Supongo que el texto nos recuerda de suyo al dibujo, que toda letra retiene algo del pictograma del que proviene. Y, como ya dijimos en relación a las siluetas de Noelia Villena, toda imagen que privilegie la línea y defina las figuras por sus perfiles nos recuerda al dibujo. La propia letra, bien mirada, no es más que el arabesco de una línea. Y, quizá por analogía, todo dibujo tenga un marcado carácter conceptual.

Pero y, de nuevo, ¿los cuadros de Néstor Delgado... pintados al óleo, fluidos y empastados?... Supongo que le dan más importancia al icono que a su encaje en el fondo, son deícticos, indicativos, tienen un valor conceptual, casi arquetípico, son casi como escritura en pictogramas.

¿Y las fotos de Chami An o de Valencia y Peñate o de M^a Laura



Raúl Artiles

Black Hole, 2015
carbón / papel
3,5 x 7,5 mts.

Raúl Artiles dibuja imágenes para tiempos líquidos. La rotunda monumentalidad de su apariencia contrasta vivamente (sobre todo durante el montaje de sus piezas) con su fragilidad material: apenas un papel colgado, como un trapo de cocina, impregnado de carbón sin fijar que, indefectiblemente, se cae en cada traslado, obligando a su autor a restaurarlo, con una sorprendente solvencia, en la misma sala, pocas horas antes de la inauguración. Estos dibujos, que arrastran por el suelo del museo, son la viva expresión de su “estar de paso” y, al mismo tiempo, de la permanencia de un imaginario que ha sabido compaginar la ruina, el humo o los cursos del agua con la eterna repetición de lo cambiante. Los dibujos de Raúl Artiles, efectivamente, ilustran el carácter grandioso de la catástrofe a la que nos asomamos, que ya no es sublime porque no podemos observarla desde la seguridad de la distancia, lo cual, al parecer tampoco nos impide disfrutarla. No es necesario ir de vacaciones a Chernóbil o Fukushima para darse cuenta de que nuestro modelo de disfrute es insostenible, tanto como seguir apostando por la fluidificación de los últimos restos de solidez como incentivo al crecimiento ilimitado. Pero los parques temáticos nos han acostumbrado a la adrenalina.

Benavente, o de Raquel Rojo...? Pues tienen algo de ficha, de apunte, de anotación, de registro... porque se abordan desde una poética documental, forense o archivística.

Y también dejan ver el fondo (el papel, el sinfín, el soporte en general) y la figura se recorta y flota en la propia superficie de la representación, no se oculta, como en los dibujos (con color) de Alejandro Castañeda...

O porque, como estos últimos, tienen vocación de obra menor o ilustrativa, de nuevo como los recortables de Noelia Villena o las fotos coloreadas de Olmo Cuña.

... O porque son un collage, como los “dibujos” de Ubay Murillo.

Las botas de Lecuona y Hernández, las casas de Diego Vites o Néstor Delgado, las cabezas de Adrián Alemán... citan al dibujo, como las fotografías de Batista o las maderas o ceras cubiertas de grafito de Pérez y Requena. O citan el garabato, como las marañas de Ada Ramos o Gonzalo González, que evocan ese gesto automático y expresivo que tan poco nos cuesta relacionar con el dibujo.

¿Y los “cacharros” de Claudia Torres o las sombras de Ralph Kitsler...? pues tienen detrás un trabajo de diseño digital.

¿Queremos decir entonces que llamamos dibujo a un espacio procedimental con cierta vocación instrumental –cargada de guiños transdisciplinares- que, por procedimientos menos enfáticos que funcionales y frugales, sea capaz de figurar contenidos conceptuales definidos y, a la vez, ambiguos, con alta capacidad de pregnancia y mucha autoconciencia? ¿O simplemente queremos plantear que el dibujo, mucho mejor que cualquier otra disciplina, ha sabido sacar partido a su propia memoria sin permitirle convertirse en una tradición, y por eso, y pese a su carácter casi



Aruffi, Lazzaro, Canary Islands.

Photo: © Aruffi, 2014. Photo: Aruffi



Aruffi, Lazzaro, Canary Islands.

Photo: © Aruffi, 2014. Photo: Aruffi



Aruffi, Lazzaro, Canary Islands.

Photo: © Aruffi, 2014. Photo: Aruffi



Aruffi, Lazzaro, Canary Islands.

Photo: © Aruffi, 2014. Photo: Aruffi

Pág. anterior

Olmo Cuña

Post-it, 2009
óleo / papel
7,5 x 7,5 c.u.

Arrecife, Lanzarote, Canary Islands, 2009
acrílico / postal
10 x 15 c.u.

Págs. siguientes

Olmo Cuña

Notas (Morandi, Mondrian, Duchamp, Richter, Bourgeois), 2011
óleo / papel
medidas diversas

atávico, ha sabido sortear la crisis de las disciplinas y la renovación de sus lenguajes?

Quizá lo que nos parezca dibujo sea precisamente su indeterminación procedimental, el carácter indisciplinado de su disciplina, más fácil de reconocer que de describir. Un procedimiento que se define por su indefinición, por su versatilidad, quizá porque no pretenda nada, porque nunca resulte pretencioso...

Pero, ¿cómo gobernar entonces lo ingobernable, como darle estructura curatorial a un conjunto de cosas que apenas atesoran un “aire de familia”?

Planteemos así el proceso de “roturación conceptual”:

Los afiches de Davinia Jiménez nos evocaban saturación, inmersión, automatismo, desintonía, gesto obsesivo... y apunte, mirada distraída, taquigrafía, memoria.

Las máquinas de Federico García Trujillo: memoria, anacronismo, registro prefotográfico, estética documental, posdocumental, heteronomía.

Los dibujos de Raúl Artiles: catástrofe, flujo, fluidificación, sublimidad... y memoria, ruina, ocio.

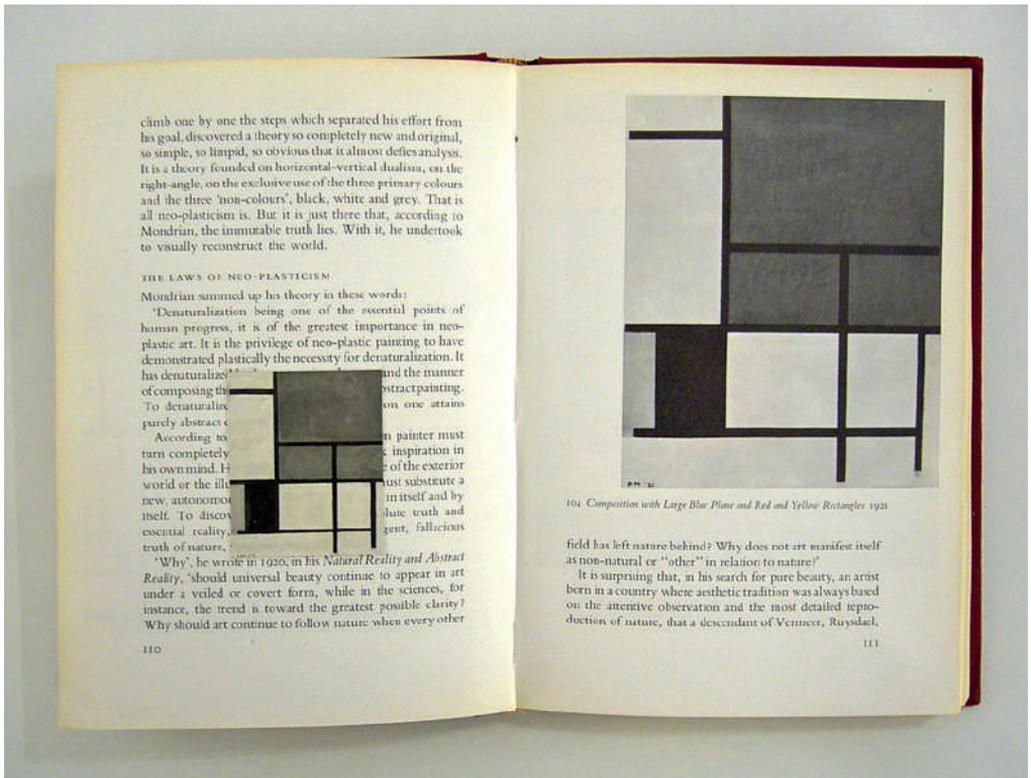
Las crónicas de Javier Corzo: ilustración, narración, referencia, apunte, taquigrafía, viaje, nota, cuaderno, movilidad.

Los “grafitis” de Idaira del Castillo: gesto, expresión, espontaneidad, intervención, lenguaje, memoria.

Las intervenciones de Olmo Cuña: cita, ilustración, referencia, posproducción, escala, memoria, intervención, anotación.

Las animaciones de Patricia Fernández Antón: anotación, narración, relato, escritura, gesto, signo gráfico.

Las colecciones de Peñate y Valencia: recorrido, ficha, anotación,



climb one by one the steps which separated his effort from his goal, discovered a theory so completely new and original, so simple, so limpid, so obvious that it almost defies analysis. It is a theory founded on horizontal-vertical dualism, on the right-angle, on the exclusive use of the three primary colours and the three 'non-colours', black, white and grey. That is all neo-plasticism is. But it is just there that, according to Mondrian, the immutable truth lies. With it, he undertook to visually reconstruct the world.

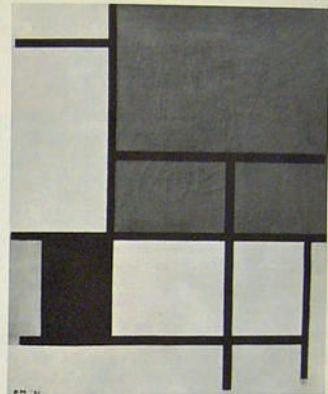
THE LAWS OF NEO-PLASTICISM

Mondrian summed up his theory in these words:

"Denaturalization being one of the essential points of human progress, it is of the greatest importance in neo-plastic art. It is the privilege of neo-plastic painting to have demonstrated plastically the necessity for denaturalization. It has denaturalized the manner of composing the picture. To denaturalize purely abstract composition one attains

According to his own mind. He turns completely his back on the world or the illusion of the world, to discover an autonomous reality. To discover the truth of nature, a painter must find inspiration in the exterior world and substitute a new truth and a new aesthetic, fallacious

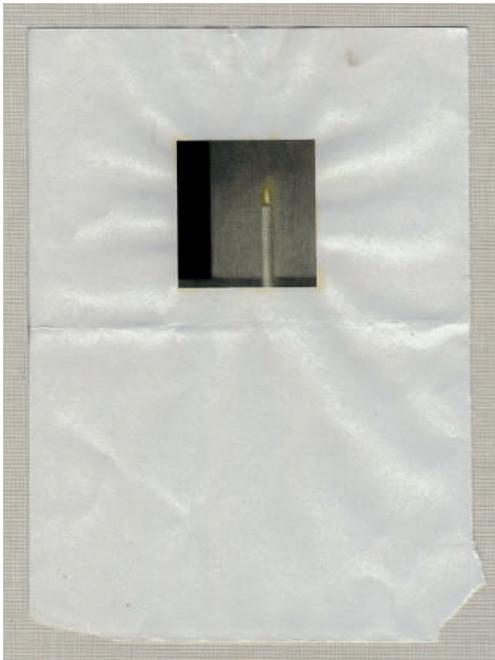
"Why," he wrote in 1920, in his *Natural Reality and Abstract Reality*, "should universal beauty continue to appear in art under a veiled or covert form, while in the sciences, for instance, the trend is toward the greatest possible clarity? Why should art continue to follow nature when every other



104. *Composition with Large Blue Plane and Red and Yellow Rectangles 1921*

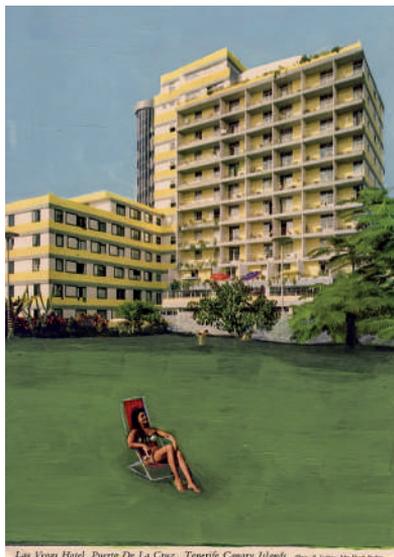
field has left nature behind? Why does not art manifest itself as non-natural or "other" in relation to nature?

It is surprising that, in his search for pure beauty, an artist born in a country where aesthetic tradition was always based on the attentive observation and the most detailed reproduction of nature, that a descendant of Vermeer, Ruysdael,





Las Vegas Hotel, Puerto De La Cruz., Tenerife Canary Islands. Photo: E. Loring, John French, London



Las Vegas Hotel, Puerto De La Cruz., Tenerife Canary Islands. Photo: E. Loring, John French, London



Las Vegas Hotel, Puerto De La Cruz., Tenerife Canary Islands. Photo: E. Loring, John French, London

Olmo Cuña, en realidad, más que dibujar, pinta, pero a una escala tan poco monumental, tan privada, que nadie se atrevería a identificar sus obras con cuadros. De hecho, si no estuviéramos suficientemente atentos, es posible que ni tan siquiera alcanzáramos a identificarlas, sin más. Tal es su capacidad de mimetizarse con las ilustraciones que remeda. *Ilustrando ilustraciones* –en todos los sentidos del juego de palabras– se infiltra en la cultura visual (con frecuencia, además, en la cultura visual de la propia historia del arte, una paradoja que convierte el juego de palabras en un “juego de imágenes”), como si quisiera advertir a la “crítica institucional” de que el poder instituyente opera menos desde la monumentalidad del cubo blanco que desde la aparente humildad de sus “folletos de mano”. Efectivamente, es muy probable que nuestro paisaje posfordista tenga más que ver con el *post-it* que con el toro de Wall Street. Y quizá nuestro imaginario del deseo siga secretamente larvado en un elemento tan anacrónico como la postal, que ilustra anónimamente el reverso de nuestra sociabilidad. De ahí que Olmo Cuña decida inocular allí el virus del decrecimiento. Siempre recordaré a este microsaboteador como el alumno que, cuando a principios de siglo comenzamos a hablar en clase de arte relacional, se atrincheró en una esquina retranqueada del aula y escribió encima del dintel –donde los militares el “todo por la patria”–: “tanto rollo con la participación, y yo lo que quiero es que me dejen en paz”. No descarto que sea la actitud más sostenible.

Olmo Cuña

Las Vegas Hotel, Canary Islands, 2008
acrílico / postal
15 x 10,5 c.u.

Olmo Cuña

Las Vegas Hotel, Canary Islands, 2008
acrílico / postal
15 x 10,5 c.u.



escritura, meme, apropiación, apunte, pie de foto, registro, cita, descontextualización.

Los montajes de Pérez y Requena: memoria, carbón, infraestructura, recorrido, archivo, exceso, catalogación,

Los platos de Cristóbal Tabares: souvenir, *fake*, apropiación, kitsch, crítica a la representación.

Los recortables de Noelia Villena: relato, cuento, narración elemental, extrañamiento, descontextualización, posnaturaleza, crítica a la representación.

Las ilustraciones de Adrián Martínez: escritura, gesto, expresión, espontaneidad, intervención, anotación, cultura popular, tosquedad, esgrafiado, marca territorial, registro, índice

Todos estos conceptos variopintos eran susceptibles de ser integrados en siete categorías más generales (que quizá podrían caracterizar en conjunto al dibujo), según el siguiente esquema:

Expresividad (índice, gesto, expresión, espontaneidad, intervención, anotación, tosquedad, esgrafiado, automatismo, gesto obsesivo).

Escritura (concepto, lenguaje, pie de foto, autoreferencia, cita, signo gráfico, meme, descontextualización, extrañamiento, catalogación, archivo, crítica a la representación, posnaturaleza, posdocumental).

Taquigrafía (apunte, mirada distraída, registro, viaje, nota, anotación, cuaderno, sencillez, intervención, posproducción, apropiación, ficha, recorrido).

Anacronismo (desintonía, registro prefotográfico).

Mnemotécnia (Memoria, cita, referencia, documental, posdocumental, heteronomía).



Pérez y Requena

Reductos para el consuelo,

2012

grafito / papel

84 x 60 cm. c.u.

(detalles)





Referencialidad (ilustración, narración, relato, iconicidad).

Fundamento (sencillez, carácter infraestructural, escala, contención, metáfora, funcionalidad).

Una taxonomía que nos permitía simplificar también las categorías por artista:

Adrián Martínez: escritura, expresividad, taquigrafía / cultura popular.

Davinia Jiménez: expresividad, anacronismo, expresión, mnemotécnica / saturación, inmersión.

Federico García Trujillo: mnemotécnica, anacronismo, referencialidad.

Raúl Artiles: mnemotécnica, referencialidad.

Javier Corzo: escritura, referencialidad, taquigrafía.

Idaira del Castillo: expresividad, taquigrafía, escritura, mnemotécnica.

Olmo Cuña: referencialidad, fundamento, mnemotécnica, taquigrafía, expresividad.

Patricia Fernández Antón: expresividad, escritura.

Peñate y Valencia: taquigrafía, escritura, mnemotécnica.

Pérez y Requena: mnemotécnica, escritura, fundamento / exceso

Cristóbal Tabares: taquigrafía, escritura, mnemotécnica.

Noelia Villena: escritura, taquigrafía.

Y, por último, nos planteamos relacionar cada una de estas categorías con un artista perteneciente a una generación anterior a la de aquellos que exponen pero que, no obstante, haya seguido trabajando en paralelo a estos artistas más jóvenes:

Escritura (concepto, lenguaje, pie de foto, autorreferencia, cita,

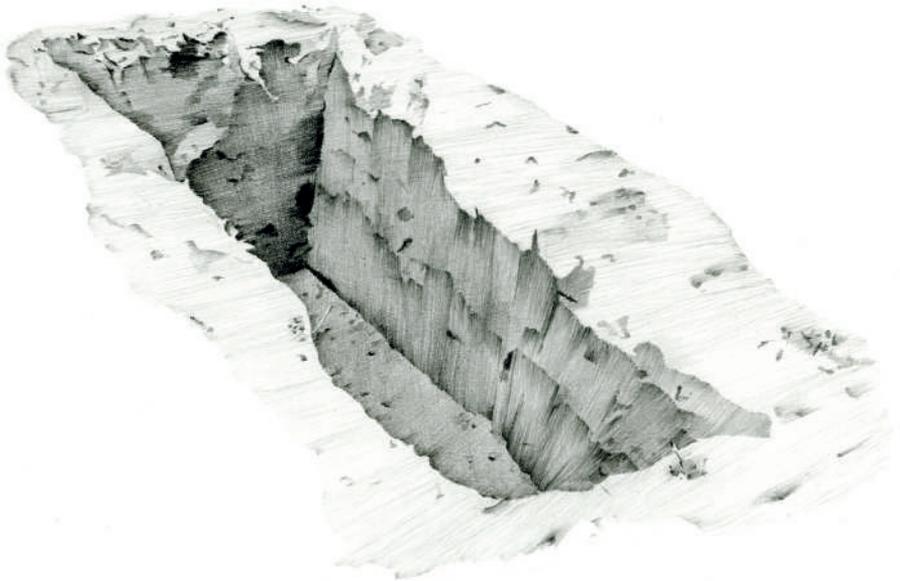
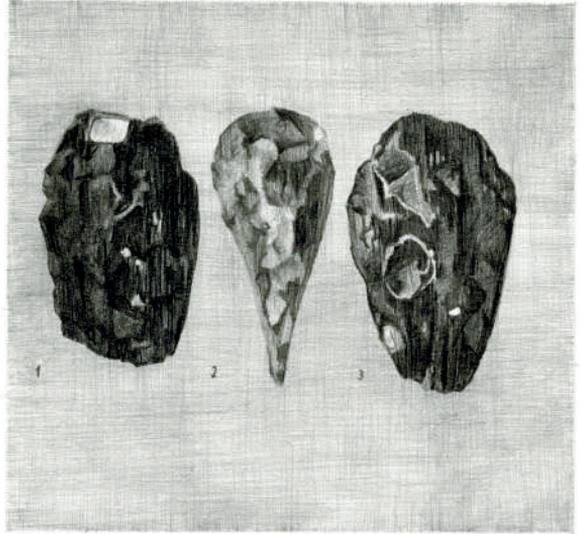
Pérez y Requena

Reductos para el consuelo,
2012

Pérez y Requena

Armas, 2017
grafito / papel
30 x 43 cm.

Zanja, 2011
grafito / papel
30 x 43 cm.



II. Recurrencias y genealogías



Pérez y Requena
Clamor, 2013
Cera, pigmento y madera
511 x 122 x 120 cm.



Pérez y Requena

Queridísimos verdugos,
2016-18
grafito / papel
64 x 46 cm.
(detalle)

Si no fuera por lo fuertemente connotado del concepto, cabría decir que **Pérez y Requena** son los *imagineros* de un mundo secular. A pesar de que constantemente afirmamos, con mayor o menor desasosiego, vivir en la *sociedad de la imagen*, los artistas parecen hoy más interesados por el ensamblaje de objetos connotados o por la performatividad que por la *representatividad*. Un espacio que parece cedido a la publicidad, como un síntoma más de la desolación del espacio público. Pérez y Requena exploran con su dibujo –que, a veces, tiene para ello que cobrar dimensión escultórica– la posibilidad de reconstruir un imaginario social a partir de la crisis del monumento. Conscientes de que todo arte que no quiera convertirse apresuradamente en un “documento de barbarie”, debe evitar proponer que nos reconozcamos en las figuras de la historia de los vencedores, parecen plantear la posibilidad de que lo intentemos con sus ruinas o sus fantasmas. Quizá a partir de este archivo del olvido quepa replant(e)ar los hitos del espacio público de los que, emancipados de la posibilidad de identificarnos con nuestro patrimonio, estamos condenados a reconocernos en la desafección con aquello que nos ha constituido.



signo gráfico, meme, descontextualización, extrañamiento, catalogación, archivo, crítica a la representación, posnaturaleza, posdocumental): **Adrián Alemán.**

Taquigrafía (apunte, mirada distraída, registro, viaje, nota, anotación, cuaderno, sencillez, intervención, posproducción, apropiación, ficha, recorrido): **Teresa Arozena.**

Anacronismo (desintonía, registro prefotográfico, textualidad, crisis de la narratividad): **Cristina Gámez.**

Mnemotécnia (Memoria, cita, referencia, documental, posdocumental): **Juan Carlos Batista y Lecuona y Hernández.**

Referencialidad (ilustración, narración, relato, iconicidad): **Martín y Sicilia y Paco Guillén.**

Fundamento (sencillez, carácter infraestructural, escala, contención, metáfora, funcionalidad): **Gonzalo González.**

Expresividad (índice, gesto, expresión, espontaneidad, intervención, anotación, esgrafiado, automatismo, gesto obsesivo): **Julio Blancas.**

Pérez y Requena

Work in Progress, 2016-18
grafito / papel
64 x 46 cm.
(detalle)



(de arriba a abajo)

Oscar Domínguez
Sin Título, c.a.1950

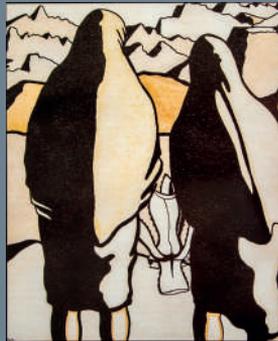
Jorge Oramas
Mujer, c.a. 1933

Manolo Millares
Cuadro 196, 1962

Felo Monzón
Mujeres con Mantilla, 1933

Martín Chirino
El viento, 1960

Julio Blancas
Sin Título, 1998





Néstor
Poema de la Tierra (el invierno), c.a. 1934-38

Cristino de Vera
Dos tazas y vela, 1995



GENEALOGÍAS

El artista canario más internacional pasó a la historia por la “invención” de un procedimiento de dibujo: la decalcomanía. Y, a pesar de la pasión surrealista por la metamorfosis y la descomposición de la forma, la obra última de Óscar Domínguez se caracterizó por un dibujo extraordinariamente definido, nada menos que por una “triple línea”. De igual forma, el también surrealista Juan Ismael siempre destacó con un trazo firme la nítida estereometría de sus formas, característica que compartió con todos los artistas de la Escuela Luján Pérez (Oramas, Monzón, Santana, Fleitas, Gregorio...), muy inspirados por la rotundidad formal del Realismo Mágico. El negro y el blanco son también característicos de la obra de Manolo Millares; y Martín Chirino no ha parado de “forjar” líneas, otorgándoles la misma contundente monumentalidad que caracterizara las formas “indigenistas”. Ya en democracia, la nómina de artistas canarios para los que el dibujo ha jugado un papel esencial es amplia: Fernando Álamo, Gonzalo González, Pepe Herrera, Julio Blancas...

A pesar de que nos parece evidente una cierta prevalencia del dibujo –como procedimiento y, sobre todo, como concepto- en el arte canario contemporáneo, en esta exposición no pretendemos identificar el dibujo como una seña de identidad. Ni siquiera destacar esta línea de continuidad metodológica en el Archipiélago. Más bien al contrario, precisamente lo que nos gustaría es evidenciar una significativa ruptura con la metafísica de la identidad que subyace con frecuencia al uso del dibujo, y hacerlo a través del análisis de diversas quiebras con la continuidad histórica en el uso y enfoque del procedimiento. Pero, por más que hoy nos cueste reconocerlo, el arte no puede vivir al margen de su propia

(de arriba a abajo
y de izd. a dcha.)



Juan Carlos Batista
Sin Le Grenouille
1998



Juan Hernández
Maspalomas
1986

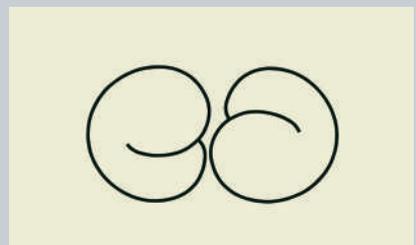


Gonzalo González
En el jardín
1993



Fernando Álamo
S/t
1992

Magnolia Soto
Paisaje canario 6
1998



Adrián Alemán
Corona de las frutas
1996

historicidad, e incluso para plantear esas rupturas significativas necesita construir previamente continuidades, como la que intuimos que se puede observar en la constatación del protagonismo del dibujo en el arte canario del siglo XX: la “gramática” del dibujo que podemos observar desde Néstor de la Torre hasta Chirino, vinculada con la compleción de la forma, derivada a su vez de su relación orgánica con la naturaleza, ha sufrido en el siglo XXI diversas rupturas que resultan significativas en función de su relación contrastiva con aquellas continuidades. Esta dialéctica entre la repetición y la diferencia nos obligará, de paso, a analizar la propia evolución de la naturaleza del dibujo: para entender tanto aquella continuidad como estas rupturas es aconsejable que destaquemos ciertas características de la disciplina del dibujo.

De entrada, podría parecer perogrullesco destacar la importancia del dibujo en una determinada tradición o escuela artística regional. El dibujo es, por excelencia, la herramienta básica ya no del arte sino incluso de la representación visual desde las cavernas. Subrayar su presencia en determinados tiempos o espacios puede sonar tan absurdo como tratar de destacar la importancia de las palabras en determinadas literaturas. Siendo esto cierto, convendría hacer algunos matices.

Pepe Herrera
S/t
1985



LA (IN)DEFINICIÓN DE DIBUJO

Es verdad que —al menos hasta el romanticismo, que plantea el avance hacia la abstracción en abierta oposición al dibujo— todo cuadro (incluso toda obra de arte visual, incluyendo la arquitectura en esta categoría) tenía detrás (o debajo) un dibujo. No era infrecuente que los pintores, sobre todo los que disponían de taller, delegaran en aprendices el “coloreado” de sus obras, mientras que se reservaban para sí la factura de los “cartones”



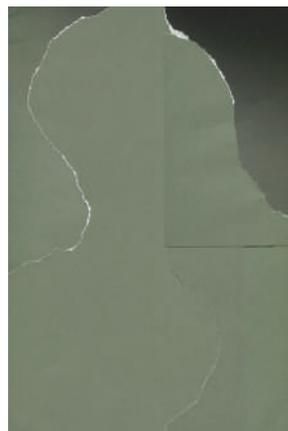
(de arriba a abajo
y de izd. a dcha.)

Cristina Gámez
Despliegue
2001



Alby Álamo
Pickpocket, 2008

Lecuona y Hernández
*Método breve para la
obtención del pan*
2004



Ralph Kitsler
Cuentos chinos
2009

Ubay Murillo
PRT 07, 2012

Moneiba Lemes
Submarinista
2010

Pablo Requena
Die Verwandlung
2011



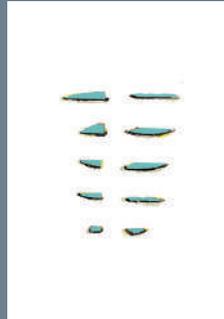
(de arriba a abajo
y de izd. a dcha.)



Damián Rodríguez
Gimnastas, 2010



Néstor Delgado
Familias III, 2008



M^a Laura Benavente
Podium, 2011



Alejandro Castañeda
S/t, 1997



Raquel Rojo
Blason 7, 2011



Macame Trápaga
El espacio del lenguaje,
2008

Abel Herrera
Deconstrucción (Teide),
2009



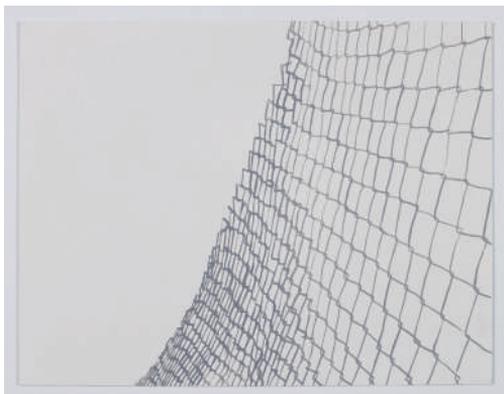
Ada Ramos
Sobre el alambre, 2013

S. Vites y N. Delgado
Buhardilla (proceso), 2011

C. Torres y P. Requena
Bicho, 2015

Laura Glez. Cabrera
Agradecimientos,
2013

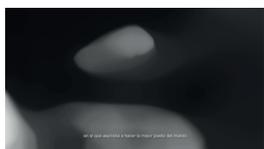




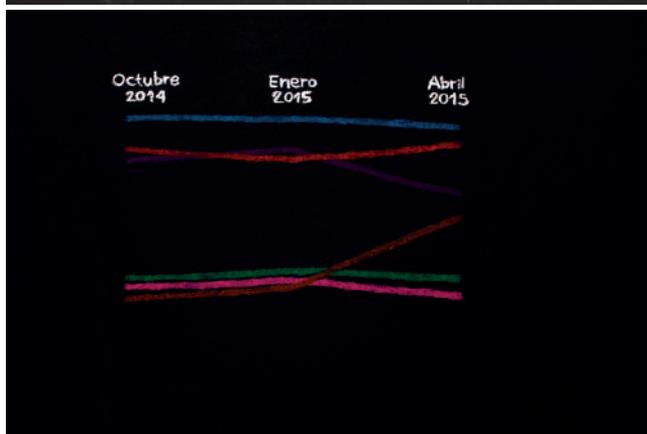
Patricia Fdez. Antón
Lo-Fi Links, 2017
gouache / papel
y vídeo 1'35"

Pág. siguiente
frames del vídeo





y “rasguños” —es decir, la idea y la concepción compositiva del cuadro— y guardaban celosamente los dibujos que les servían de inspiración. Los maestros no solo se reservaban en exclusiva el privilegio de dibujar —el terreno donde se tomaban las decisiones de verdadero calado— sino, sobre todo, el privilegio de *ver* dibujos, pues ellos y sus reproducciones fueron durante siglos (en los que ver cuadros era realmente complicado e implicaba costosos desplazamientos) la principal fuente de obtención y difusión de ideas e información visual y, en consecuencia, la principal herramienta para la consolidación y la transformación de los estilos. Entre el maestro y el aprendiz aun se interponía la figura del oficial, que “pasaba los perfiles”, destacando más si cabe la celosa distancia entre la concepción y la factura. Incluso los pintores de “tradicón veneciana” —que dibujaban con color o, al menos, con el pincel y atacando directamente el lienzo, o los que, como Tiziano o Velázquez, podrían considerarte protorrománticos o protoimpresionistas por sus pinceladas *a la prima*, largas y abiertas— reclaman al cerebro del espectador que “dibuje” una síntesis a partir de sus toques sueltos de color. En definitiva, el dibujo parece intuitivamente el gran protagonista de la imagen. Y, sin embargo, resulta también incontrovertible que toda la pintura occidental ha privilegiado el objeto acabado frente al proceso, tratando, al menos hasta la crisis del siglo XX, de “esconder el dibujo”; especialmente si la comparamos con la pintura de tradición oriental, en la que constantemente se aprecia no solo el soporte material (celosamente oculto en la pintura occidental, que durante siglos tuvo una clara vocación de ventana, aunque fuera a una dimensión trascendente) sino también el trazo del dibujante. Esta característica oriental se subraya más si cabe mediante la frecuente coexistencia de la imagen y la escritura, que destaca el carácter caligráfico del trazo y, por lo tanto, la mano del



Patricia Fdez. Antón
Agitación, 2015
videoanimación (tiza /
kraft) 1'
(frames)

pintor. No solo la mano (a menudo entendida como un correlato del cerebro), sino aun el cuerpo, pues la caligrafía implicaba una dimensión performativa cercana a la expresión corporal. Aunque desde el Renacimiento la figura del autor –y su estilo– comienza a cobrar relevancia, parece evidente que su gesto trata de dar continuidad a la tradición icónica medieval, para la que resultaba fundamental no solo destacar la intemporalidad de la imagen sino, en consecuencia, disimular su naturaleza humana (mortal y contingente). La visualización del gesto gráfico del dibujo, índice de la mano del autor e indicativo del aquí y ahora de su factura, hubiera desbaratado la aspiración hacia la trascendencia y la eternidad de unas imágenes casi siempre de naturaleza religiosa y metafísica. Incluso cuando –por ejemplo, en la Holanda y Flandes del XVI y XVII– la pintura se seculariza progresivamente, el color seguirá aún durante muchos siglos “borrando” y ocultando el dibujo. Lo cual no quiere decir en absoluto que desaparezca, sino que adopta una “posición metafísica subyacente”: el dibujo operaría como la estructura ideal (al fin y al cabo, el dibujo es una abstracción que no existe en la naturaleza) que subyace bajo la apariencia, como el esqueleto de su “verdad esencial”, invariable e intemporal.

Nuestra experiencia es fenomenológica, implica una vivencia fugaz que solo la conciencia o su correlato, el sujeto, es capaz de estabilizar en un relato o una imagen. Solo la expectativa, que soporta la representación, de que esa imagen mantenga algún nexo privilegiado con la realidad nouménica –con esa *cosa en sí* que subyace a su apariencia cambiante– puede hacernos pensar que *hay algo* susceptible de ser conocido más allá de nuestro propio conocimiento. Pero para sostener esa expectativa es importante lograr que la imagen no se perciba como lo que es, como un



Patricia Fdez. Antón
Descrédito, 2014
instalación
medidas variables



constructo humano que no deriva de la realidad nouménica sino que la representa, la inventa cabría decir. Cuando, en los albores de la modernidad, el retorno al mundo clásico secularizó al Dios carismático de la teología medieval –un Dios caprichoso que actuaba misteriosamente– e imaginó un Dios relojero –mecánico, confiable, carente de libertad–, depositó en el dibujo, en la perspectiva, la expectativa de que todo lo cambiante se asentara sobre un armazón racional. Los iconos medievales petrificaban cualquier atisbo de movilidad en una imagen que, más que reclamar nuestra mirada, nos observaba desde más allá del tiempo y el espacio. No obstante, su indisociabilidad con el templo y sus ceremonias instituía un rito y marcaba un ritmo, implicaba un cuerpo, aunque estuviera encerrado en un tiempo litúrgico, en el *eterno retorno de lo mismo*. La imagen se dirigía a nosotros en segunda persona, como un “tú”.

Esa relación se hace más íntima en el Renacimiento: la imagen deja de jugar el papel de preceptor porque Dios ya no es un interlocutor, sino *una lógica*. El espectador ya no circula ritualmente por el templo, sino que debe ubicarse en el mismo punto desde el que se concibió el cuadro que, a su vez, ocupa el lugar especular –al lado opuesto de la sección de la pirámide visual– del punto de fuga que ordena el conjunto de la imagen y de lo visible. Su tarea ya no es la participación sino la intelección. Hechos “a imagen y semejanza” de Él, sus hijos dispondríamos de una razón capaz de desentrañar los secretos del mundo, que se nos desvelaba como un conjunto dispar de fenómenos variables pero que, sin embargo, respondían a una lógica definida que estaba prediseñada en los planes del Creador. Y era la perspectiva –eso sí, una perspectiva oculta, como los planes de Aquél, con las líneas de fuga borradas por el color– la que soportaba la estructura racional de la



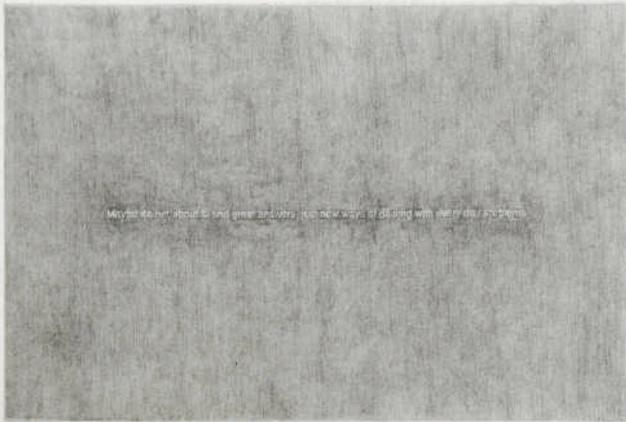
Patricia Fdez. Antón
Agitación, 2015
instalación
medidas variables

Patricia Fernández Antón ilustra, como modo de hacer ver que la imagen hoy depende de un relato. Pero, paradójicamente, no parte de un texto, como modo de hacer ver que ese relato no deriva ya de una tradición compartida o una fuente de sentido o autoridad preexistente. De forma que construye colaborativa o interdisciplinariamente los relatos que previamente ilustra a partir del imaginario de “la actualidad”, obligando de ese modo a su espectador / colaborador a intuir –y, al mismo tiempo, transgredir– la historia que nuestro imaginario nos está contando. Las inevitables interferencias acaecidas en este proceso, reinscriben las vidas en el relato contemporáneo, del que a menudo han sido expulsadas por su propia lógica, que prescribe un ideario del progreso y el desarrollo que no solo prescinde de sus fines humanistas sino que, en la mayoría de los casos, ni tan siquiera se hace explícito detrás de sus propias “ilustraciones”, materializadas en nuestro mundo real. El resultado de todo este proceso es una animación pobre, un relato frágil que nos recuerda el *dictum* benjaminiano según el cual, desmontados los grandes relatos, nos toca construir los alternativos “desde 0 y con muy poco”.

realidad fenoménica. Una realidad transparente, elocuente, que se celebraba mediante la perfecta correspondencia entre imagen artística y experiencia visual: la cosa y su representación se fusionaban en una unidad salvaguardada por la conciencia racional y a la que se podía acceder inductivamente a través de la observación o deductivamente a través de las matemáticas.

En este clima intelectual nacieron las academias, como una institución docente que no se postulaba como sustituto al sistema educativo artesanal sino como un complemento que pretendía suplir sus carencias: fundamentalmente, como ya comentamos, en relación a la enseñanza del dibujo. En la academia no se adquiría oficio –prerrogativa de los gremios– sino conciencia, a través de la observación del natural, la anatomía y la perspectiva, es decir, del estudio de la estructura de la (lógica de la) creación. El dibujo se convirtió de ese modo en el garante del sostén metafísico e institucional de la realidad a pesar de que (o precisamente gracias a que) permanecía oculto, detrás físicamente de la pintura y de su estructura profesional. Y, quizá por ello mismo, la Academia dejó pronto de ser un centro de instrucción de la conciencia para convertirse en un centro de control de la misma, que reiteraba preceptos de manera mecánica y vacua pues su cometido no era permitir nuevas experiencias sino celebrar la reiteración de las existentes. La imagen se había emancipado del muro y del ritual litúrgico, pero solo para reencontrarse, ahora sobre el bastidor, con su vocación ancestral de exaltar la perpetua reiteración (y racionalización) de los modelos que garantizaban la invariabilidad de las esencias en un mundo de apariencias en perpetuo movimiento.

En conclusión, aunque percibimos infinidad de estímulos visuales dispersos, el dibujo *cierra* la forma, le aporta compleción y



Pág. anterior

Federico G^a Trujillo

My naives utopias, 2016
(*Maybe it's not about to find great answers, just new ways of dealing with every day problems*) y (*A pig in a communist demonstration*)
grafito / papel
15 x 20 cm. c.u.

compacidad, opera como una intuición intelectual que alienta la expectativa de que el *noumeno* se halle detrás del fenómeno, de que las cosas sean iguales a sí mismas, de que realmente sean *lo que son* en lugar de meramente lo que parecen, de que tengan una esencia detrás de su apariencia. Es en este punto en el que el dibujo y la identidad convergen. Y la razón de su importancia para la metafísica de la identidad canaria. Una convergencia intelectual que se forja —como posiblemente no pudiera ser de otro modo— a partir de la naturaleza, más en concreto, de la experiencia geográfica de la insularidad. El determinismo tradicionalista que está detrás del regionalismo —y a partir del cual la generación del 98 quiso reconstruir la identidad nacional de una España que había dejado de ser imperial— se concretó en el archipiélago en la rotunda fórmula de “el hombre en función del paisaje”. Esta máxima —con la que Pedro García Cabrera titulara su salutación a los artistas de la Lujan Pérez en su primera exposición en Tenerife en 1930— sintetiza la intuición —formalizada por el dibujo de los artistas grancanarios— de que el isleño está determinado por la geografía insular, una entidad de perfiles definidos, perfectamente recortada, dibujada, contra el horizonte. Esa forma compacta, correlato de una esencia inmutable, se transmite al lugareño, que es, como su territorio, íntegro. Como estereométrica es la planta cactácea que el Unamuno exiliado en Fuerteventura reclama como signo de la identidad regional canaria frente a la “falsedad pseudomórfica” del paisaje de La Orotava, que “la mirada del míster” (la visión eudemonista que patrocinaba el terrateniente extranjero) había convertido en la imagen regionalista del archipiélago.

Parece una intuición intelectual, que encaja con las categorías básicas de la conciencia, que el cardón y la aulaga, la pitera y la

Certains ont paru s'étonner qu'en pleine guerre l'Espagne Républicaine trouve le temps et l'état d'esprit de se présenter à cette manifestation de la Culture et du travail. C'est là précisément ce qui la distingue de la minorité factieuse en armes, qui n'a le temps et la capacité que de détruire les vies et les valeurs humaines. Pour l'Espagne Républicaine la guerre n'est qu'un accident, un mal imposé et transitoire, qui ne l'empêche nullement de continuer à créer des œuvres spirituelles et matérielles. C'est pour cela précisément qu'elle veut vivre, pour cela qu'elle lutte: pour être libre dans la création intellectuelle, dans la justice sociale et dans la prospérité matérielle. Et c'est pour cela qu'elle doit vaincre. Notre pavillon sera le meilleur exemple et la meilleure justification de sa continuité historique. On y verra que le peuple espagnol doit vaincre parce qu'il possède, comme Minerve, toutes les armes: celles de la Liberté, celles de la Culture et celles du Travail.

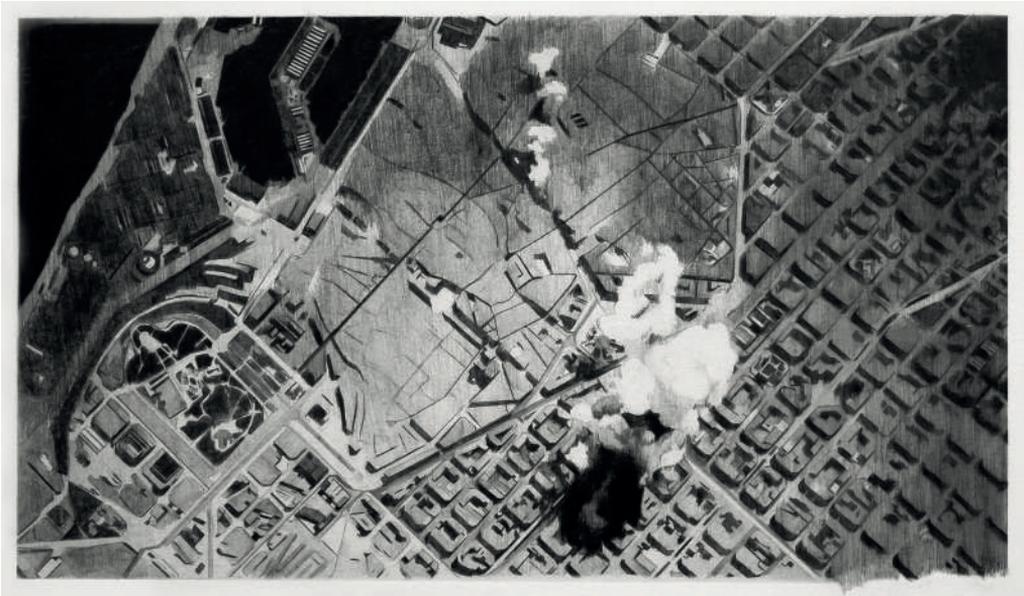
Federico G^a Trujillo

*Sobre el pabellón de 1937
(discurso de Luis Araquistain en la inauguración de las obras), 2014
grafito / papel
70 x 70 cm.*



tabaiba, son más esenciales, más puras, más verdaderas que la buganvilla, mucho más fácil de pintar que de dibujar. Desde esa prefiguración, los debates regionalistas sobre la identidad canaria y su *representación verdadera* se plantearon como un debate entre la pintoresca feracidad cosmopolita del norte (o las islas occidentales) y la escultórica sequedad vernácula del sur (o las islas orientales). Ambos puntos de vista permanecían en todo caso alejados de la experiencia moderna, modelada por la ciudad, a la que emigraron los habitantes del medio rural y donde perdieron su arraigo y su personalidad (en el pueblo todo el mundo es alguien) para convertirse en individuos tan contingentes, fragmentarios, indefinidos y dispersos como la propia percepción moderna. Y esa es la razón de que el arte canario de entreguerras encontrara tanta afinidad con el realismo mágico de Franz Roh, el máximo representante intelectual del retorno al clasicismo (los *Valori Plastici*, el *Noucentisme*, los nuevos realismos...) ante la inquietante experiencia vanguardista de la fragmentariedad de la forma y la convencionalidad de su definición. Todavía en José Luis Medina o Pepe Herrera el dibujo evoca el lenguaje arcano de la naturaleza. Todavía en Julio Blancas se mantiene esa relación privilegiada con lo telúrico, lo profundo, lo ignoto. Todavía en Gonzalo González es constante la mención a la naturaleza, aunque la relación con la misma se vea cada vez más mediada por el juego y el artificio...

Mientras en Canarias (y en España en general) nos debatíamos por encontrar la “verdadera esencia de lo propio”, la bohemia moderna llevaba décadas identificándose con lo ajeno y lo impropio, con la apariencia y su contingencia. El orientalismo metropolitano planteaba así una exotización del otro que, por contraste, le devolvía al colonizador la imagen estable de la identidad a la



Federico G^a Trujillo

Sobre el pabellón de 1937
(epílogo: Barcelona, 1938),
2014

grafito / papel
25 x 100 cm.

que acababa de renunciar. A esta invención de “lo otro” se une la definición de la modernidad como la percepción fenomenológica de lo cambiante –la época, la moda, la moral, la pasión– en el Impresionismo, que abandonará progresivamente el dibujo en favor del color. La modernidad, como anticipó Marx, disolvía todo lo sólido en el aire. Y mientras esta experiencia de la fugacidad, la multiplicidad, la variabilidad y, en definitiva, la inconsistencia de lo moderno, encontraba su expresión simbólica en la dilución de las formas, en Canarias los artistas bregaban por encontrar y contener la definición deshidratada y contundente de su esencia invariable, determinada por un tiempo geológico o mitológico. Por eso, según mi criterio, conviene revisar el término de “vanguardias canarias”, porque muy a menudo sus expresiones no pasaron de renovar el regionalismo con unos procedimientos clasicistas en los que el dibujo jugó siempre un papel muy relevante. La pregunta entonces sería: si el dibujo se identificó en occidente durante siglos –y en Canarias hasta prácticamente la generación que aquí analizamos– por su capacidad de contener la forma y soportar la entelequia de la substancia por debajo de la apariencia, ¿qué papel podría corresponderle en la actualidad, cuando parece asumido que la esencia de nuestro tiempo es la apariencia, que lo que le da consistencia es su fluidez, y que es su multiplicidad la que le otorga unidad?

Pues quizá precisamente ese: el de *ponerse en evidencia*, mostrarse, dejarse ver.

No deja de ser curioso que hoy que las disciplinas se hallan en absoluta crisis, el dibujo esté de moda. Posiblemente, su supervivencia esté vinculada a su decisión de “salir del armario”, de hacerse evidente como tal dibujo y mostrar su debilidad, su condición de anotación, de apunte, su carácter convencional y frágil.



Federico G^a Trujillo

Sobre el pabellón de 1937 (fotografías de Roness-Ruan), 2014
grafito / papel
70 x 100 cm.

Federico García Trujillo dibuja -y pinta- fotografías documentales. Plantea de ese modo una *crítica* de estas disciplinas, en el sentido trascendental de que explora sus condiciones de posibilidad después de la crisis de la autonomía del arte; en un contexto, pues, en el que este se enfrenta a la obligación de replantearse su propio sentido histórico. Pero este mismo planteamiento pragmático le permite concebir el arte ligado a unas prácticas –que, como tales, no pueden remitirse a una verdad preestablecida pues son ellas mismas las que la instituyen– que prescriben determinados protocolos de atención e incluso disfrutan de especiales consideraciones en el plano legal. Son estas prebendas las que, puestas no al servicio de la autopromoción (del estilo) del artista sino de la pertinencia histórica de sus objetivos, pueden darle sentido a la autonomía del arte en virtud de su uso heterónimo. Los actos manifiestamente políticos –las manifestaciones, las construcciones, los discursos y cabría preguntarse si incluso los bombardeos– tienen también una dimensión eminentemente simbólica que supera a menudo con creces su eficacia práctica. Y, sin embargo, en el plano de la memoria, su registro documental no siempre alcanza la pregnancia del dibujo, que salva la memoria de la mirada distraída y apresurada que con frecuencia le dispensamos al documento.

El dibujo ha perdido la prerrogativa de la tutela del prestigio de la “idea”; pero, a cambio se ha convertido en una herramienta del trabajo de definición de ideas que compiten entre sí y no se coagulan en un obra o una formulación acabada. Esta dimensión procesual y discursiva del arte ha ido restando protagonismo al objeto, permitiendo así que el dibujo invirtiera su tradicional relación de dependencia respecto al resto de las disciplinas tradicionales (la pintura, la escultura o la arquitectura). En la escena artística actual, caracterizada por la interdisciplinariedad, la procesualidad, la discursividad, la heteronomía y el sincretismo formal y procedimental, en la que los géneros tradicionales han perdido su prevalencia hasta casi desaparecer, el dibujo, sin embargo, lejos de perder protagonismo, lo ha visto incrementado, abandonando su tradicional papel auxiliar o preparatorio para reclamarse como un procedimiento válido para la creación de obras “definitivas” (precisamente en su inacabamiento). Pero no debemos olvidar nunca que este renovado protagonismo está en realidad vinculado a la exaltación de su pérdida de estatuto –pasando de ser el soporte estructural de la (ilusión de) realidad a convertirse en mera herramienta polivalente adaptable a los usos más variados–: en efecto, buena parte del éxito del dibujo se debe a su propia indeterminación como disciplina y procedimiento, mucho más fácil de usar intuitivamente que de definir conceptualmente.

Porque también debemos recordar que el dibujo jugó un papel relevante en el relato de su propia crisis. Cuando, a mediados del XIX, el Romanticismo puso en crisis el realismo racionalista prevalente desde el Renacimiento a la Ilustración, encontró en el dibujo –a la par que en el lenguaje (*logos*)– su chivo expiatorio. En el mundo moderno, estas dos herramientas básicas de



Cristóbal Tabares

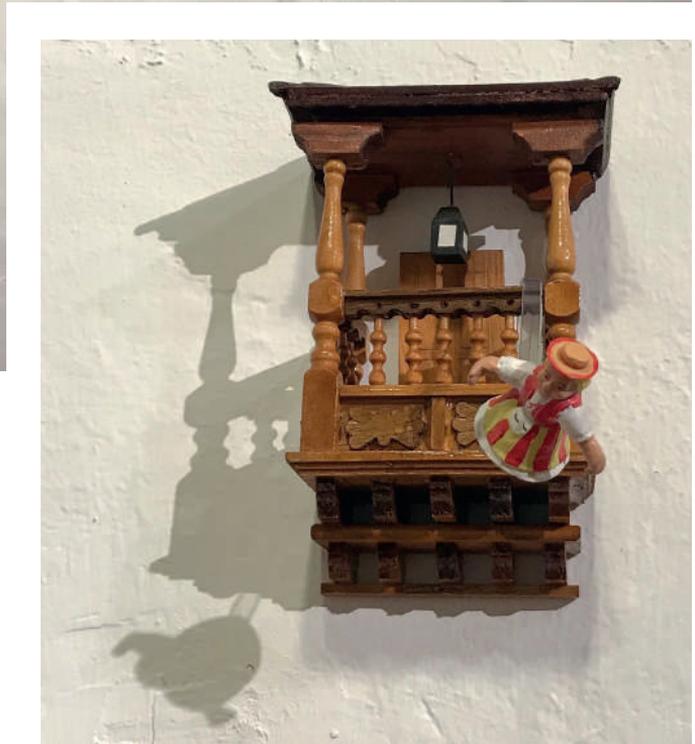
Beijing 2008, 2014
óleo / lienzo
130 x 160 cm.

Pág. siguiente

Histeria de España, 2016
Rotulador / azulejos
15 x 15 cm.

La metodología de **Cristóbal Tabares** bien podría calificarse de *queer* si el término no le resultara demasiado docto. Su trabajo arremete constantemente desde la cultura popular contra el arte, para, una vez que se ha mofado de su aura, embestir de nuevo, esta vez con las estrategias del arte, contra toda expectativa de encontrar nuevas fuentes de autenticidad en las identidades vernáculas. Su sarcasmo no es menos complaciente con la alta cultura que con las tradiciones “ancestrales” o los “reality shows”. Y si no se muestra dispuesto a concederle a la academia (ni a la academia de la contracultura) el beneficio y el prestigio de lo normativo, tampoco lo está a asumir la exotización de “lo otro” de la que se alimenta “lo mismo”. Desmontada la expectativa de la autenticidad, el ornamento ya no puede oponerse a una supuesta esencia o función propia del objeto, por lo que se convierte en un significante emancipado que puede utilizarse libremente en su función comunicativa o simbólica.





Cristóbal Tabares
Souvenir Balconing, 2019
figuras pintadas a mano /
balcones de madera

II. Recurrencias y genealogías

Cristóbal Tabares

Plastic Porcelain, 2016
Rotulador / platos plásticos
(detalles)



Davinia Jiménez Gopar

Jugando a imaginar, 2008
carbón / tela
130 x 150 cm.



Economía del suplicio II,
2009
carbón / tela
80 x 110 cm.





Davinia Jiménez Gopar

El buen encauzamiento,
2009

lápiz compuesto y carbón
/ tabla
92 x 145 cm.

Sin título, 2008

lápiz compuesto y carbón
/ tabla
114 x 83 cm.

la representación habían sometido la vida al orden de la definición y habían reprimido la experiencia al traducir la creación a la limitada capacidad de comprensión racional –y, en última instancia, a la voluntad de dominio– de la conciencia humana. Cuando el proceso de modernización triunfante dejó claro que el clásico equilibrio entre las diferentes facetas de lo humano se iba a quebrar definitivamente en favor de la racionalidad técnica, el arte decidió contrabalancear este sesgo escorándose claramente hacia el lado de la sensibilidad y operar como válvula de escape de la presión funcionalista y burocrática. La pintura derogó su acuerdo con el equilibrio pintoresco y derivó hacia lo sublime: se interesó por esa dimensión que excede la capacidad de concepción y que –como el cielo, el mar o las montañas neblinosas, los principales iconos del paisaje romántico junto con la ruina– sobrepaja la competencia representativa del dibujo. El resultado fueron unos cuadros matéricos en los que el color pugnaba –de manera protoabstracta– por liberarse de la forma: mientras que Caspar Friedrich aún *representaba la destrucción* de los soberbios ideales de la razón, William Turner se decidió ya por dar el paso hacia la *destrucción de la representación*, que se tradujo pictóricamente en su apuesta por la impresión, el color y la materia frente al análisis, el dibujo y la línea.

Pero del mismo modo que el lenguaje conceptual conservaba una dimensión poética reprimida que nos podía devolver una visión mítica de la naturaleza, el dibujo también atesoraba una faceta irredenta, antes de la razón y más allá de occidente. La primigenia dimensión gestual e indicial del dibujo bien podría dar expresión a la voluntad del genio romántico de liberar su *experiencia* de los dictados de la forma y la conciencia. El gesto gráfico podía dejar de operar como el boceto, con el que el maestro imponía de





antemano, mediante la medición y la contención y definición de la forma, el control de la conciencia sobre el proceso de creación; para pasar a convertirse en el registro del movimiento espontáneo de la sensibilidad del “favorito de la naturaleza”. El dibujo fue así abandonando progresivamente el idealismo con el que observaba la máxima albertiana de que la obra de arte debía ser la expresión conclusa y perfecta de una idea preconcebida, para pasar a interpretarse como la declaración autobiográfica de un artista que aspiraba a que la naturaleza se expresara libremente a través de sus espasmos musculares. La naturaleza no debía *copiarse* —es decir, someterse al lenguaje de la definición constriñendo su vitalidad naturante tras unos perfiles limitantes— sino *realizarse* a través del artista, que debía atender a sus dictados sin tratar de reprimirlos y someterlos a los cánones de la cultura.

La concepción de la obra no debía preceder a la ejecución, porque la expresión no podía someterse a una idea preconcebida de lo que un individuo debería ser. Y esa fusión de la concepción y la ejecución resultaba especialmente factible en el dibujo, especialmente capacitado para tomar decisiones en el instante mismo en que se plantea los problemas. Muy particularmente si, al mismo tiempo, la noción misma de acabado se pone en entredicho y el proceso le resta protagonismo al resultado. El dibujo pasó sin excesivo esfuerzo de ser la máxima expresión del sistema de control académico a concebirse como el “toque” rápido, como el índice de la presencia carismática del artista, la manifestación de su expresión intuitiva.

Este proceso de emancipación de la línea, ultimado por Kandinsky y monumentalizado por Pollock, Michaux, Hartung, Wols..., dio entrada en la escena artística a los dos grandes olvidados del arte europeo: el cuerpo y el tiempo. Esta mirada hacia el dibujo

Pág. anterior y arriba
Davinia Jiménez Gopar
Interferencias, 2010
grafito sobre papel
detalles de la instalación



Davinia Jiménez Gopar

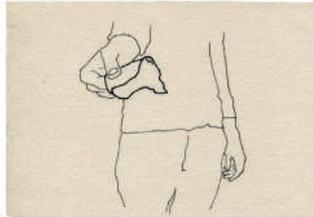
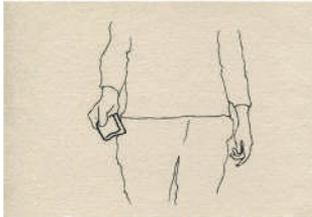
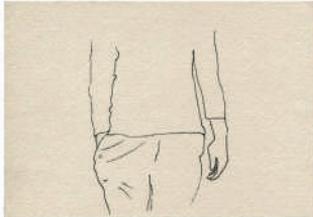
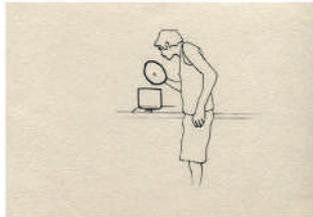
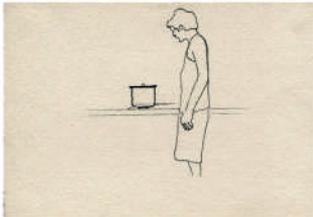
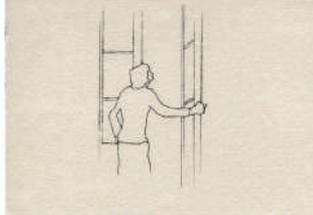
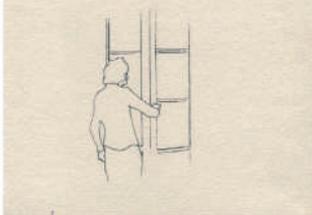
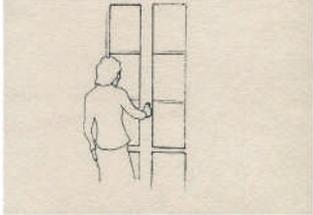
Interferencias, 2010
grafito / papel
detalle de la instalación

Pág. siguiente

Todo lo mío es tuyo, 2012
grafito / papel
detalles de la instalación y
el proceso

Davinia Jiménez Gopar practica el dibujo mural, quizá incluso rupestre. Comenzó “pintando al carbón” su propia memoria personal, que adquirió por ese procedimiento atmosférico el carácter siniestro del sueño. En el repaso de su imaginario descubrió los hábitos que hacían que lo propio le resultara ajeno. Nos ha tocado la inédita tarea de construir nuestra identidad –que durante siglos se fundamentó en la identificación con la heredad cultural– precisamente en el distanciamiento con el entorno en el que nos subjetivamos. No se trata de plantear un reconfortante conflicto generacional, sino de plantear un desasosagante conflicto interno con los juegos en los que nos socializamos, con la cultura material y la “ergonomía” social inversa a ella vinculada, que aún gobierna nuestros cuerpos mediante sistemas de valores devenidos prácticas que definen no solo a nuestros ancestros sino a la comunidad a la que pertenecemos. Ese siniestro extrañamiento de lo familiar nos deja a merced del nuevo folclore del desarraigo que nos ofrecen los media, en el que los lugares comunes que nunca habitamos se mezclan con el recuerdo mal sintonizado de las vivencias propias. La estereometría de este escenario nos sumerge en una suerte de vestíbulo para el Centro Rockefeller del posfordismo.







Adrián Martínez Marí

Sin título, 2011
alfiler e hilo / pared
detalle de la instalación

de tradición oriental, perceptible desde el XIX, se inscribía en la crítica estética al intelectualismo occidental y se remontaba a los modos gráficos de las sociedades preagrarias (prehistóricas o primitivas). Pero, en una clave menos romántica, el modernismo baudelaireano ya había promovido una visión taquigráfica, más adecuada a una realidad en la que “todo lo sólido se disolvía en el aire” y no se dejaba capturar en la forma cerrada del dibujo académico. Si la apariencia, fugaz, inestable y contingente, se convertía en la “esencia” de lo moderno y se encarnaba en el ritmo frenético de la urbe, el dibujo tenía que aprender a adecuarse a esa nueva sensibilidad favoreciendo su reconocida funcionalidad y versatilidad frente a la aparatosidad de la pintura y la escultura, mucho más dependientes del estudio. Armados de su cuaderno de apuntes, los artistas abandonaron las paredes de la Academia, en las que “la naturaleza” era de escayola, y se lanzaron a la calle, cuando no a un viaje hacia destinos más exóticos e insólitos, a la búsqueda de sí más allá del malestar de la cultura.

En todo caso, esta sensibilidad moderna y romántica seguía más o menos enfangada en la fascinación metafísica por lo substancial y lo inmutable. Aunque hubiera pasado de la “copia esencial” racionalista, por utilizar el término de Bryson, a la “expresión esencial”, que, en el menos ambicioso de los casos, trataba de encontrar una “prosa poética” capaz de transcribir una realidad tornadiza y, en los casos más extremos, confiaba en la posibilidad de sacudirse todos los imperativos no ya académicos, sino aun culturales o históricos, para dar a luz una imagen auténtica, verdadera, más allá de las directrices de la razón. La misma fascinación metafísica por lo esencial, lo originario o lo invariable que justificara la fascinación por la geometría y el número, favorecía ahora la expresión personal y el gesto espontáneo, en los que

Pág. anterior

Manual de instrucciones,
2009
tinta / cartón
10 x 15 cm.



Adrián Martínez Marí
Sin título, 2010
alfiler e hilo / pared
detalle de la instalación

Adrián Martínez Marí se interesa por el dibujo como esqueleto del relato. Por diversos procedimientos –el hilo, el dibujo de línea dura, el grafitado, el bosquejado, la caligrafía o la onomatopeya– lo *deshidrata*, hasta dejarlo reducido casi al *grado 0* de su capacidad narrativa. A partir de ese punto, comienza a (re) construir el relato de los hábitos y las formas de habitar más simples, como si se sintiera cual Robinson Crusoe del lenguaje plástico, obligado a replantear, en la soledad de su isla, una narrativa civilizadora con los restos del naufragio de los grandes relatos.

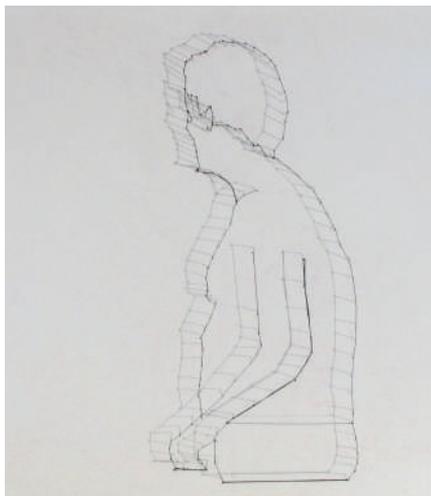
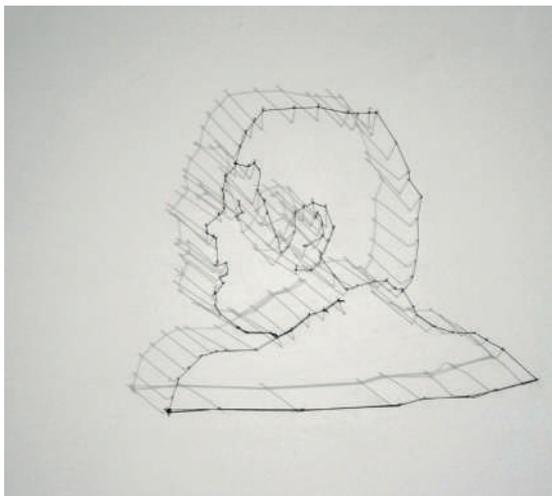
Después de sumergirse y navegar –con medios más o menos frágiles– la nada por las paredes del cubo blanco, encuentra en la memética otra forma de “nadería” que hoy funciona como el *Mare Nostrum* de la comunicación social. Unidades elementales de información cultural circulan y se replican en forma de memes por la inteligencia general, produciendo los nuevos lugares comunes. Lo que parece hacerle pensar a Adrián Martínez que su dibujo esquelético, con una mezcla de humor –no exento de tintes surrealistas– y espontaneidad comunicativa puede recuperar la capacidad de incidencia que el arte parece ver puesta en tela de juicio.

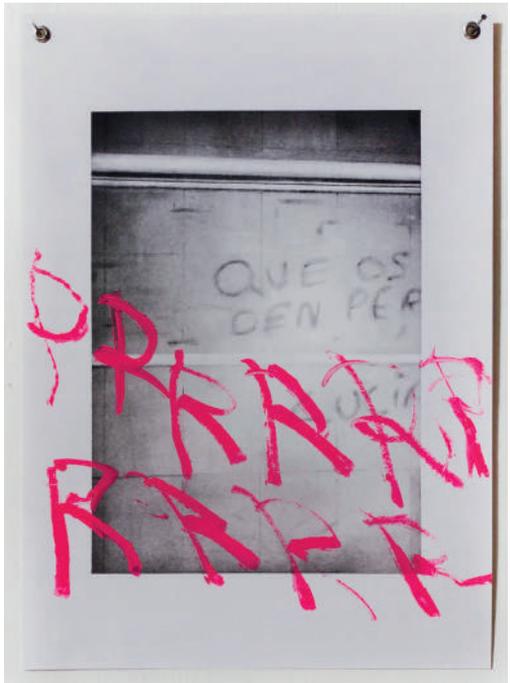
Adrián Martínez Marí

Sin título, 2010
alfiler e hilo / pared
detalle de la instalación

Pág. siguiente

*I'd love to be here, But I'm
here,*
Wow! wow!, y
Prrrrrrrr, 2015
óleo y grafito / papel
40 x 50 y 50 x 40 cm.





Adrián Martínez Marí

Talking heads, 2014
tinta / papel
21 x 14 cm.



volvieron a encontrar el índice de una verdad al margen de la cultura. Frente a la tradición leonardesco-albertiana consumada en el *cogito* cartesiano, se buscaba ahora la certificación última de la existencia en la liberación del cuerpo y su verdad inconsciente. Esta evolución se producía, como ya anticipamos, en el marco de la segregación moderna de las esferas del conocimiento, que ubicó todas las dimensiones cognoscitivas (fisiología, geometría, matemática, óptica...) antaño vinculadas con el dibujo radicalmente al margen de la esfera estética.

En todo caso, esa retórica vitalista del gesto, de la acción frente al *logos* y el impulso frente a la medida, se convirtió muy pronto en una *manera* académica, y poco más tarde en la lengua franca del capitalismo. Difícilmente podemos seguir vinculando el espíritu rebelde con la expresión auténtica de un yo liberado en el marco de un capitalismo de la experiencia que ha convertido la espontaneidad y la expresividad en la principal herramienta de la subjetividad contemporánea. En nuestro sistema desbocado, que alimenta el narcisismo y fomenta la desmesura, el capricho y la incontinencia, ya nadie puede considerar sostenible que la realización personal pueda vincularse con la rotura de los límites represivos de la cultura. Más bien al contrario, el dibujo contemporáneo de una subjetividad contrahegemónica parece demandar rasgos “clásicos”: medida, equilibrio, circunspección... la definición de las líneas de contención de unas figuras que parecen incapaces de evitar diluirse en su propio fondo. El dibujo debería quizá reconciliarse con su vocación ancestral de ayudar a los individuos a crear sentido, a hacerse con las riendas de sus vidas y definirse en el contexto de la realidad fragmentada de su existencia. Y debe hacerlo en el contexto nihilista y secularizado que determinó su propia crisis. Los sujetos no disponemos de





modelos que medien entre nuestras vidas derrelictas y una idea demiúrgica de una existencia “como Dios manda”, no tenemos una identidad originaria ni compartimos con el Padre una intuición trascendental de la estructura que da unidad a nuestras percepciones fragmentarias, por eso tampoco podemos encontrar el sentido de nuestras vidas sobrepujando esos paradigmas metafísicos que hace tiempo que ya no operan. Pero ello tampoco nos permite limitarnos a certificar que el dibujo carece de sentido porque ya no puede encontrar unos privilegiados canales representativos entre sus propios rasgos y aquellas viejas certezas metafísicas.

Por todo ello, hemos querido recordar que aunque el dibujo fuera durante siglos el “guardián de la forma y el relicario de la idea”, encargado de reconducir la multiplicidad a lo uno, fue también el campo disciplinar de una actividad mental. Como ya comentamos, desde el Renacimiento se pensó a sí mismo como instrumento de conocimiento, en función de su capacidad de poner en cuestión las inercias epistemológicas de los saberes artesanales, vernáculos y tradicionales. Al menos desde ese momento, el dibujo se imagina como una imagen cerrada de un problema resuelto, pero también como un lugar idóneo para replantearlo, un campo autorreflexivo sobre sus propios mecanismos de representación y conceptualización. Sin duda por ello, el dibujo ha cobrado especial protagonismo en el arte contemporáneo, en el que *el proceso de exploración* ha ido restando progresivamente protagonismo a la obra acabada. Este protagonismo se debe a que el dibujo ha sido capaz de rebajar sus expectativas metafísicas para mostrar su perfil menos arrogante y más frágil, que hace posible que la forma no nos distraiga de la actividad intelectual que deriva en ella. Al ponerse en evidencia, se ha distanciado de su tradicional

Noelia Villena

Pág. anterior y arriba
Vacíos y dioramas, 2010
óleo / papel
instalación

Pág. anterior abajo
Malas compañías, 2014
cera / papel
21 x 29,5 cm.



Noelia Villena
Érase una vez, 2011
cinta de embalar y maletín-maqueta
site specific



Noelia Villena

Paisajes y empaquetados,
2011
enseres y cinta de embalar



Érase una vez, 2011
cinta de embalar y maletín-maqueta (detalles)



Desde que el pensamiento feminista nos hiciera reparar en que *lo personal es político*, la teoría y la estética de la sospecha se han sumergido en los más profundos rincones de nuestro imaginario. Los preceptos que rigen no ya los comportamientos que convencionalmente consideramos públicos, sino los hábitos en general que permiten el sostenimiento de la vida, no (solo) están escritos en leyes o normativas, sino inscritos en las formas materiales de nuestros enseres, en el modo en que estos disciplinan nuestros cuerpos, en los protocolos que prescriben nuestras instituciones o en las actitudes con las que encaramos las performances sociales, que *entrañan* nuestros deseos e inclinaciones. Estos preceptos, que no solo determinan nuestro comportamiento sino que lo instituyen como tal –como acciones con sentido– se infiltran en el cuerpo social como los cuentos infantiles o las canciones de cuna, en una forma prediscursiva, harto difícil de desconstruir mediante el diálogo racional. **Noelia Villena** se vale del hecho de que el dibujo comparte la forma elemental del cuento para extrañar los imaginarios que subyacen a los repartos de las sensibilidades y determinan de manera siniestra nuestras formas de consumir y reproducir la vida..

Noelia Villena

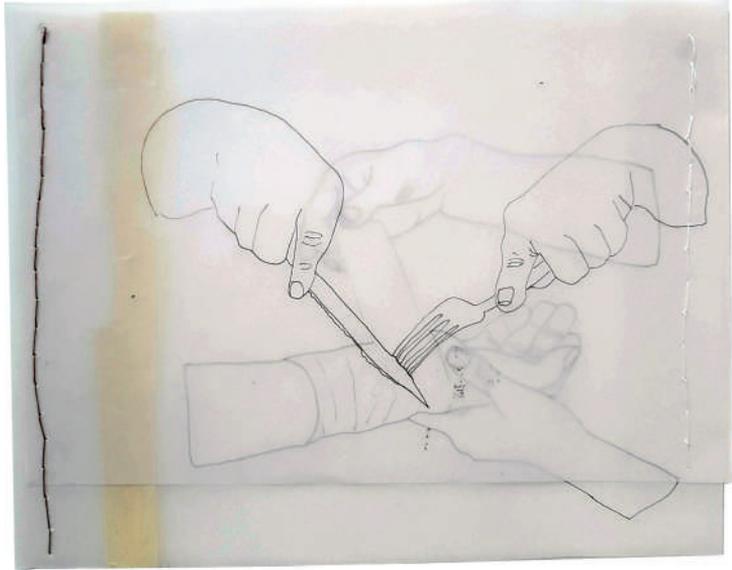
Diálogos interrumpidos,
2015-16
grafito y aceite / papel
40 x 60 cm.

dependencia de la pintura y la escultura, no por soberbia, para no parecer instrumental o servil, sino para evitar recuperar el papel de depositario de las esencias y adoptar la convicción de que *nada es más esencial que la defensa de la reflexión y el respeto a la duda.*

En este sentido, la primera función del dibujo sería la de *reivindicarse* como *un proceso* sustantivo y autónomo que retiene su vocación de “tratar con las ideas”, pero que ya no las plantea como



Noelia Villena
S/t, 2019
mixta / papel
21 x 27 cm.



arquetipos preconcebidos, ni tampoco alienta la tranquilizadora presunción de que la creación tiene un significado originario que coincide con la intención de su autor. El dibujo se reivindica a sí mismo como espacio abierto a la reflexión y, al mismo tiempo, como herramienta de trabajo. Preserva su naturaleza instrumental, su disposición *a servir para otras cosas*. Esa disposición lo liga más a la *retórica* que a la estética, más al deleite y a la instrucción que al desvelamiento de la verdad. La *versatilidad* del dibujo lo convierte en un instrumento adecuado para tomar apuntes, recordar ideas, citar referencias o aprehender sensaciones fugaces, para entretenerse, definir o explicar, para calentar o entrenar, como compañero de viaje o de juegos... Por eso no trataremos aquí de sustanciar el dibujo, ya sea por la senda del neoclasicismo o del tardoromanticismo, sino, bien al contrario, de aprovechar sus contradicciones, su capacidad analítica y su espontaneidad, su precisión y su expresividad, su procesualidad y su capacidad de reivindicarse como forma concluida, su fuerza y su fragilidad, su concreción y su indefinición.



RAMÓN SALAS

III. DIBUJOS (Y OTROS RECURSOS ANTROPOLÓGICOS)

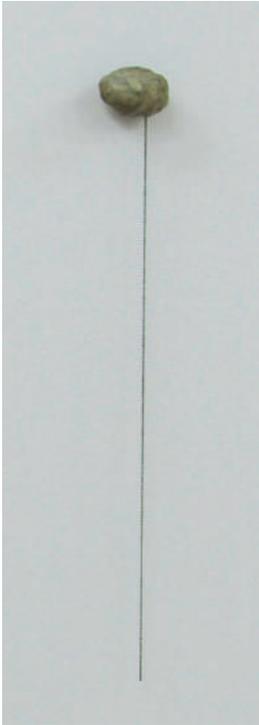
DIBUJO Y GENEALOGÍA (SALA INTRODUCTORIA)

[Adrián Alemán, Teresa Arozena, Juan Carlos Batista, Julio Blancas, Cristina Gámez, Gonzalo González, Paco Guillén, Lecuona y Hernández, Martín y Sicilia]

En la sala introductoria de esta exposición nos propusimos precisamente plantear este asunto de la (in)definición del dibujo. Y al mismo tiempo, también quisimos ponerlo en relación con el anterior: aprovechar este apunte discursivo para citar a varios artistas imprescindibles –que, sin embargo, no podían formar parte de la muestra por exceder los límites cronológicos que nos habíamos impuesto en el proyecto– inscribiendo de ese modo a los jóvenes artistas canarios en su propia tradición. Como hemos anticipado, pretendíamos destacar que la relevancia actual del dibujo en el arte canario no es novedosa (aunque sí lo sean sus expresiones) sino más bien el rastro de continuidad respecto al que sus nuevos enfoques críticos adquieren significatividad. En conclusión, matando dos pájaros de un tiro, con las obras de los artistas de la generación precedente a la representada en la exposición quisimos no solo plantear la trazabilidad de sus genealogías sino también el difícil problema de la naturaleza del dibujo. Y para ello nos concedimos la “licencia curatorial” de elegir obras que no pudieran considerarse estrictamente dibujos con el fin de poner en evidencia que las “funciones del dibujo” persisten aun cuando hoy sean ejercidas por otros procedimientos que no hacen más que expandir su funcionalidad.

Ya hemos comentado que esa vocación esquiva del dibujo es ancestral: durante la inmensa mayoría de su historia el dibujo se hizo presente en su desaparición, y no tanto porque tuviera una





Gonzalo González
Nube con lluvia, 1997
Bronce y cadena

función auxiliar –como encaje, boceto, etc.– o una distribución especializada –conteniendo los secretos del oficio de los artistas– sino porque su protagonismo era, como hemos comentado, estructural, porque su importancia era subyacente y su puesta en evidencia no habría hecho más que enervarla.

Probablemente, el dibujo nació –con el propio arte– en el momento en el que el ser humano dejó la impronta de su mano en la pared de alguna cueva. Ese acto revelador, casi profotográfico, es intensamente contradictorio. Por una parte tiene una dimensión claramente indicial, más que referencial: permite inferir una relación indisoluble con una presencia que lo deja como impronta. No implica una representación no plantea un signo que se proponga artificiosamente “en lugar de” su referente. Sin embargo, está destinado a perdurar, a permanecer una vez que se retire la mano de la que procede y la presencia de su poseedor. Los miles de años transcurridos entre la impresión física de la mano y la impresión perceptiva de su huella dan cuenta a las claras de la paradójica diferencia entre la intensa cercanía del indicio y su índice y la intensa lejanía entre la fugacidad del primero y la eternidad del último. De ahí que el dibujo nazca íntimamente ligado a la función primigenia de indicar la presencia y, al mismo tiempo, a la función conceptual de señalar la ausencia (del referente).

Esa ambivalencia queda perfectamente expresada en el simple gesto de *Adrián Alemán*, que recrea el juego infantil de bordear nuestra mano para “calcar” su perfil pero *con un ligero desvío*, que provoca la aparición de un sexto dedo. Un sexto dedo que, sin embargo, solo percibimos a través del título, pues es tal la familiaridad con la que percibimos la silueta icónica de la mano que la entendemos con el grado de automatismo con el que leemos una palabra a la que le falte alguna letra. La obra se convierte

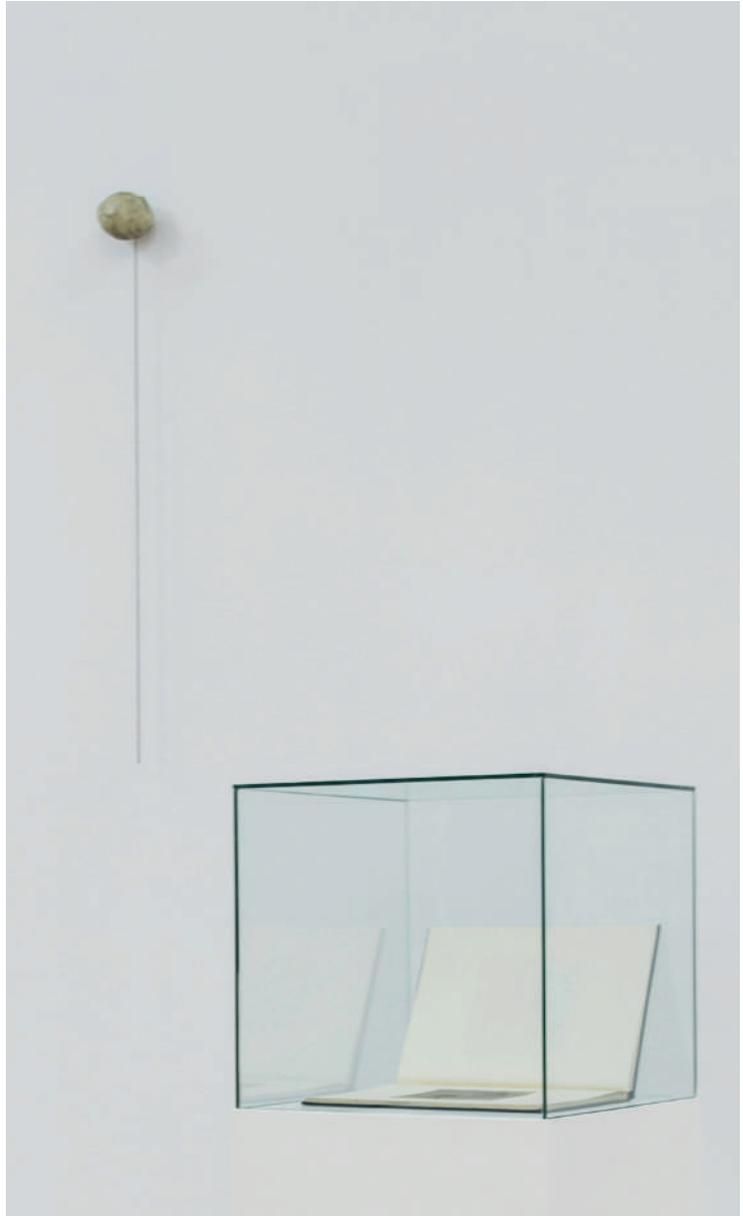


Adrián Alemán
Sin título, 1999
lápiz / papel
50 x 37,5 cm.

así en un estudio para la fenomenología del signo, que nos hace percibir como fenómeno lo que, sin embargo, es un concepto. Ese carácter pictográfico, en el que la más elemental similitud analógica se toca con la más sofisticada referencia conceptual, es probablemente el que convierta el dibujo en el fundamento de la escritura y, probablemente, del concepto. De ahí también su importancia en los procesos narrativos y nemotécnicos. El dibujo, como la literatura oral, es una expresión elemental que favorece su permanencia en la memoria a través del arquetipo.

Es sin duda el arquetipo el que nos permiten aceptar como dibujo la nube de **Gonzalo González**, obviamente escultórica. Pero la mera pretensión paradójica de esculpir –por lo demás en bronce– una nube, nos indica ya que esa posibilidad pasa por dar forma no a la nube sino al modo en que “decimos nube”, o mejor, en términos de Peirce, al interpretante que tenemos en la cabeza cuando decimos o escribimos “nube”. Ese ideograma, cuya analogía con la nube depende más de la familiaridad del signo que de la propia semejanza con el “objeto nube”, toma siempre la forma del dibujo por más que tenga tres dimensiones. Algo, si cabe, más evidente en la lluvia, cuyo goteo rectilíneo refuerza la ambigüedad entre línea y volumen, signo y objeto, analogía y conceptualización.

Esa dimensión lingüística del dibujo está también muy presente en las botas de **Lecuona y Hernández**, que refuerzan esa ambigüedad entre dibujo, pintura y escultura al trabajarse en relieve, en formato cuadro, pero con la definición de la línea y el juego tonal del claroscuro. La propia ausencia del héroe –eventual propietario de las botas militares–, que refuerza esa capacidad ya comentada de hacer presente la ausencia, destaca la relación entre la fantasmagoría del referente y la de la propia representa-



Gonzalo González
Nube con lluvia, 1997
Bronce y cadena

*Cuaderno 14, imágenes
del paraíso (Volcanes II)*,
1995-96
grafito / papel
30,5 x 21,5 cm.

Lecuona y Hernández

De la serie *The Old Soldier*.
Tiempo de espera, 2008
aluminio repujado
45 x 45 x 5 cm.



ción: la crisis del paradigma monumental vincula la crisis de la representación artística con la de la representación política: el fin de los grandes relatos es también el fin de la metafísica de la representación que los hacía verosímiles.

Estas funciones “conceptuales”, incluso metaconceptuales, por las que el dibujo se convierte en una reflexión sobre el propio dibujo y la estructura de la representación, subyacen a sus, valga la redundancia, funciones más funcionales: la tradicional tarea del dibujo como boceto, anotación, encaje, planteamiento... Esa funcionalidad quisimos destacarla en su doble condición, también ambigua, de anotación rápida y diseño sofisticado. Por una parte, el dibujo, en su acepción de libro de apuntes o cuaderno de campo, tiene naturaleza de *sketch*: es un método versátil y cómodo para anotar los rasgos más característicos de una percepción o un aporte de información con una rapidez taquigráfica. Pero, al mismo tiempo, el dibujo guarda una íntima relación con el borrado, la corrección, la redefinición, la composición, entendida no



Crisis?, What Crisis?
Cap.2. Dibujos (y otros recursos antropológicos)
Sala introductoria



como búsqueda del equilibrio formal sino del establecimiento de analogías, jerarquías y copresencias. Ambas funciones han sido heredadas por la tecnología, en especial la fotográfica, sin que el núcleo medular del dibujo haya desaparecido: hoy dibujamos con la cámara de fotos, y lo hacemos en los dos sentidos clásicos, para anotar y captar rápidamente percepciones evanescentes, para definir taxonomías y registrar continuidades científicas, y también para componer imágenes construidas.

Teresa Arozena sería heredera del *instante decisivo* de Cartier-Bresson, de esa tradición documental que entiende que la realidad es elocuente y, en consecuencia, a la fotógrafa le corresponde la tarea de acudir al foco de interés a captar lo que allí sucede. Lo que ocurre es que ya no le asiste la certeza sobre la ubicación predeterminada de ese “interés”. Mientras que el fotógrafo de guerra, ejemplo arquetípico del fotógrafo documental, sabe de antemano dónde está el frente, la fotógrafa actual es plenamente consciente de que esa focalización del interés es su tarea inicial y principal, lo que convertiría ya de entrada el aparente trabajo documental en uno de carácter posdocumental, que mantendría la gramática del primero pero con la plena conciencia de que la orientación de la mirada tiene ya de suyo un carácter narrativo que no puede pretenderse garante de esa supuesta neutralidad técnica de la fotógrafa. De hecho, como si quisiera explicitar esta circunstancia, en el caso de Arozena, su interés se hace explícitamente autoconsciente al focalizarse en el contracampo: fotografía desde el foco del interés. Convierte así la cámara en lo mirado, en la protagonista implícita fuera de campo, que convierte a los sujetos en espectadores. Si el mundo devenido imagen reserva para los ciudadanos ese papel eminentemente receptivo y pasivo, Arozena invierte ese punto de vista para devolver la agen-

Pág. siguiente

Teresa Arozena
Parade (III), 2017
impresión digital
165 x 180 cm.



cia a ese sujeto expectante y convertirle en protagonista, en el nuevo sujeto histórico y colectivo de la sociedad del espectáculo. Esta “inversión monumental”, que plantea una reflexión sobre los propios hitos del espacio público y sus nuevos protagonistas, plantea un “enfoque”, por cierto, que no puede ser del todo ajeno al giro barroco hacia el espectador que propone Velázquez en sus *Meninas*. Pero, tras la definición de este enfoque mediado culturalmente y que invierte el reparto de los papeles y las sensibilidades (en el que Rancière sitúa la esencia de la política), la fotógrafa recupera su pasión cinegética y esconde su construcción intelectual tras un cuerpo activo cargado de cámaras, ópticas y baterías. La fotógrafa sale al campo con la mirada cargada de intención y formación, pero también de una cámara que utiliza, como tradicionalmente el pintor su cuaderno, como un instrumento para “taquigrafar” la realidad.

Muy diferente es el planteamiento de Martín y Sicilia, que —como hacía Franco en *El Pardo*— solo disparan cuando la pieza está ya cobrada. Los archivos fotográficos de Martín y Sicilia reúnen todas las fotografías que la pareja de pintores tomaron para la elaboración de los cuadros. Son fotografías, obviamente, pictorialistas, posadas, compuestas, que implican las correcciones en el plano del dibujo previas a la determinación de la composición más significativa. Los *pentimentos*, que antaño quedaban ocultos por la pintura y visibles solo a través de rayos x, se traducen ahora en la secuencia de fotos de estudio, sacadas a la luz por los “rayos x” de la deriva documental y archivística del arte actual. Este trabajo de estudio no se escora en absoluto hacia el idealismo académico (frecuentemente parodiado), sencillamente toma consciencia de que los “instantes decisivos”, ni son instantes (como instantáneo fue el momento en el que Paris disparó a

Teresa Arozena
Parade (III), 2017
impresión digital
50 x 40 cm. c.u.
(detalles)



[778]



[779]



[780]



[781]



Crisis?, What Crisis?
Cap.2. Dibujos (y otros recursos antropológicos)
Sala introductoria





Martín y Sicilia
Fotografías de proceso,
1995-2018
álbumes de fotografías
20 x 15 cm. (cerrados)

Aquiles la flecha que incidiría en su talón), ni son públicos (como la guerra de Troya). Los cambios determinantes tienen que ver más con hábitos, formas de vida e imaginarios que transcurren en tiempos prolongados y en espacios inaccesibles para el arrojador del reportero de guerra. Para poder percibirlos debemos, como los crímenes, *reconstruirlos*, con una actitud muy similar a aquella con la que los pintores académicos “componían” sus modelos para el dibujo; dibujo que hoy, obviamente, se resuelve con la cámara de fotos y el proyector.

Pero el concepto de fotografía define en la actualidad un ámbito que se ha desplazado de la cámara al proceso de “revelado”. Hoy la fotografía tiene tanto que ver con el registro de la luz como con las labores de posproducción, que trascienden a las de edición o impresión. Me atrevería a decir que esa deriva ha supuesto su mayor aportación a la evolución del mundo del arte. No tanto la captación mecánica y fidedigna de la imagen –que, de alguna manera, ya tenía resuelta la cámara oscura– sino la posibilidad de fijarla. Pero, con la posibilidad de fijarla, no solo la de poder representar con suma facilidad un evento, ni siquiera la de reproducirla, sino la de poder transportarla, la de poner una imagen junto a otra (o detrás o delante como en un carro de diapositivas) permitiendo la aparición de la “imagen comparada”, por semejanza a la práctica de la literatura comparada con la que durante siglos se analizaron los textos escritos y las cosmovisiones de las distintas épocas que se acercaban a un mismo asunto. La fotografía demolió el “aquí y ahora” del icono, acostumbrado a una percepción devota, obligándole no solo a comparecer ante la mirada analítica –algo que ya había ocurrido en buena medida con su traslado al museo– sino incluso a someterse a un montaje capaz de convertir algo único, completo e irreplicable en parte de

Crisis? What Crisis? (¿Tiene forma la catástrofe?). Cap. 2



una articulación contingente (e incluso irreverente).

Los programas de edición de imagen, con su trabajo por capas, son herederos en cierta manera de ese uso tradicional el dibujo que permitía situar conjuntamente figuras que no eran contiguas en el plano de la realidad. Ese es el uso que Juan Carlos Batista le da al montaje fotográfico, que le permite hacer coexistir en un solo plano una realidad documental y una representación “simbólica”. No por casualidad, esa re-presentación proviene con frecuencia del propio mundo del dibujo, en especial de ese “dibujo fundacional” del arte canario contemporáneo que es la decalcomanía de Domínguez, que él “asiste” obligándole a convertirse en las raíces del dibujo romántico que, al mismo tiempo, identifica como el campo de batalla de las guerras simbólicas contemporáneas, que, efectivamente, se libran en el terreno de la identidad.

El dibujo, ya lo anticipamos, fue siempre el depósito de la propiedad intelectual. Los pintores no ocultaban a sus aprendices sus secretos en el uso del color (cuya aplicación delegaban con frecuencia en ellos), pero se reservaban el encaje y la composición, y mantenían a buen recaudo su colección de dibujos, que, en un mundo sin reproducciones y en el que el viaje adquiría tintes de aventura, se convertían en los depositarios de la información visual en la que se sustanciaban los avances, las novedades y los hallazgos de la evolución del estilo. En los grandes talleres, la pintura solo era la solución mecánica en el lienzo del problema que se había planteado en el plano del dibujo con la mezcla de sus referentes. Con sus “cadáveres exquisitos”, Juan Carlos Batista nos procura otra elocuente muestra de la deriva hacia el plano de la tecnología de esas prácticas ancestrales de definición del significado por solapamiento de planteamientos precedentes. Solo que, en este caso, dejando abierta la cesura que explicita la

Pág. anterior

Martín y Sicilia

Fotografías de proceso,
1995-2018
fotografía
medidas variables

fragmentación propia de la construcción del sentido en nuestro mundo.

Sin duda, en esas derivas del dibujo hacia la tecnología uno de los momentos cardinales es el de la aparición del tiempo. La pintura y la escultura eran artes del espacio, mal avenidas con el tiempo y, por ende, con la narración. Su inherente estaticidad no les resultó problemática durante los largos siglos en los que la promesa fundamental de la imagen era precisamente la eternidad, la permanencia, que contrastaba vivamente con la fugacidad de las percepciones convencionales. Pero conforme el mundo moderno fue cifrando su esencia en su apariencia, su unidad en su mutabilidad, el tiempo se fue haciendo cada vez más protagonista frente al espacio, y la pintura y sus promesas de eternidad perdieron verosimilitud. Y no solo porque fueran incompatibles con una realidad fluida. La percepción siempre tuvo conciencia de la que realidad era mutable, y eso era precisamente lo que le alentaba a pensar que lo que “verdaderamente era” debía ser algo invariable, al margen de su aparición en el plano de lo devenido. La identidad de las cosas no podía buscarse en la apariencia sino en la idea inmutable de la que provenían y que debía convertirse en el objeto último de la pintura. Pero la modernidad alteró esa concepción de la identidad al plantear una subjetividad que ya no se entendía a sí misma volviendo la vista hacia los orígenes, sino que se realizaba precisamente en virtud de su capacidad de autoformación. La subjetividad pasó así a entenderse en clave narrativa, lo que colocó a la novela en un lugar de privilegio en el espacio del arte burgués en detrimento de la pintura, con serias dificultades para seguirle el hilo. Eso es en cierta medida lo que nos recuerda *Cristina Gámez* al recuperar la técnica –tradicionalmente identificada como femenina– del tejido para recordarnos

Pág. siguiente

Juan Carlos Batista

*Memoria bipolar y
El deseo de un bosque (de la
serie Crónicas adulteradas),
2013
Impresión digital / papel
algodón
60 x 60 cm. c.u.*



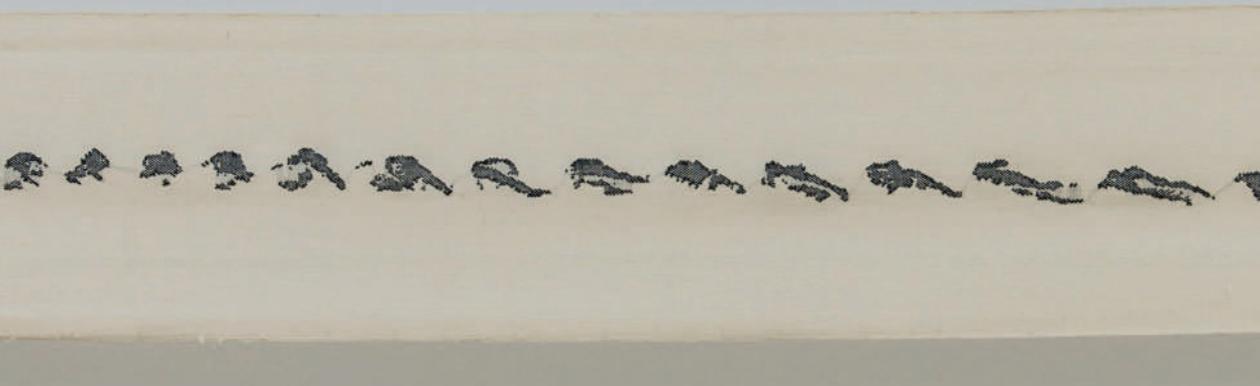
la trama narrativa de las relaciones humanas en nuestro mundo posfordista, que privilegia la vivencia frente a la experiencia y en el que, en consecuencia, las vidas vuelven a poder expresarse en pintura (ahora fundamentalmente en género *selfie* y sobre el lienzo de las redes sociales) en la medida en que se conciben como la suma rapsódica de acontecimientos disgregados. De la misma forma que Juan Carlos Batista ensambla espacios simbólicos, Cristina Gámez entreteje (contrastes entre) temporalidades: la de la imagen estática y la del movimiento sugerido, pero también la de la narratividad de la subjetividad moderna y la de la instantaneidad de la posmoderna, la del tejido artesanal y la de la confección digital, e incluso la de la discursividad femenina y la presencialidad masculina.

Esa vinculación del dibujo con la animación se hace explícita en el trabajo de Paco Guillén, posiblemente el único de esta sala que presenta un proyecto que sí se podría identificar como dibujo, a pesar de estar claramente mediado por las pantallas. Guillén, que destaca por la soltura –incluso la informalidad– de su croquización a mano alzada, parte en este caso del vídeo para, de nuevo, ensamblar, en este caso, el espacio-tiempo de la creación y el del documento. Su animación sugiere la sincronía propia de una entrevista, pero revela una fractura entre el plano funcionalista de la pregunta y el plano metafísico de la respuesta. Quizá se encuentre en la naturaleza del arte esa disfunción entre la demanda y la oferta. En el dibujo, desde luego, coexisten muy diversos niveles de adecuación a la realidad. En él converge el pragmatismo del ingeniero o el afán taxonómico del botánico con el idealismo del artista o la abstracción del geómetra: la línea puede definir el camino más rápido entre dos puntos o la frontera entre lo que puede ser percibido y lo que apenas puede ser concebido. La risa,

Cristina Gámez

Despliegue II, 2001
tejido en lino realizado a
mano, transfer y grafito /
lienzo, hierro y acero
40 x 178 x 15 cm. c.u.

III. Dibujos (y otros recursos antropológicos)



en este caso concreto, suspende la posibilidad —a menudo sugerida en el dibujo— de pasar de un nivel a otro sin percibir el salto de plano.

Lo fascinante del dibujo es que, junto a todas sus funciones idealizadoras, que nos recuerdan que tras la percepción fenomenológica se encuentran las categorías, arquetipos, modelos o imaginarios que nos la traducen, también persisten las más primarias y ancestrales. Habitamos de forma natural en un mundo diseñado, plagado de líneas rectas y planos ortogonales, radicalmente ajenos a cualquier expresión de la naturaleza, que traducen en realidad las abstracciones de un dibujante en su tablero. El dibujo conforma el esqueleto formal y estructural de los edificios que habitamos, los muebles y vehículos en los que encajamos, la ropa en la que nos embutimos y, en general, toda la panoplia de objetos de nuestra extensa cultura material. Y, a pesar de su impresionante evolución digital, sigue acompañando a nuestros gestos automáticos.

Los que nos acordamos de cuando los teléfonos estaban amarrados a la pared, también recordaremos que se encontraban indefectiblemente acompañados de una agenda que recogía todas las anotaciones que hoy incorporamos en nuestro móvil. Y recordaremos también que, en ella, los números de teléfonos y los recados se encontraban rodeados de rayajos, más o menos metódicos, más o menos compulsivos, con los que liberábamos la ansiedad que deduzco que hoy se expresa en esos largos paseos que damos en cuando nos ponemos a hablar por el móvil. Esa dimensión somática del dibujo quisimos también representarla en sus márgenes pidiéndole a Julio Blancas que nos prestara un callado que trabajosamente había labrado a partir de una pieza de mármol negro de Bélgica de tamaño considerablemente ma-

Pág. siguiente

Paco Guillén

Las predicciones del Gran

Chin, 2008

Videoanimación 3'





Paco Guillén

Las predicciones del Gran Chin, 2008

Videoanimación 3'
(frames del video)

(...) Artista: Pasada la fiebre del dibujo... ¿cuál será el próximo lenguaje de moda?, ¿volveremos a las instalaciones?

Gran Chin: todo logro se basa en una acción de atracción mutua, la quietud interior junto a la alegría exterior... consigue que la alegría no se exceda.

Artista: ¿Y dónde debería vivir si quiero ser artista?

Gran Chin: se trata de una época en la cual comienzan a disiparse, a disolverse, tensiones y complicaciones, en tales momentos es preciso retirarse hacia las condiciones comunes...

Artista: Ya pero... ¿en qué ciudad?

Gran Chin: he aquí el significado del sudoeste.

Artista: Y... ¿para cuándo es lo del fin del arte?

Gran Chin: Un lago se evapora hacia arriba y así paulatinamente se agota, pero cuando dos lagos se enlazan no será fácil que se agoten pues uno enriquece al otro, lo mismo ocurre en el campo científico.

Artista: Una última pregunta... ¿los artistas buenos van al cielo? ¿y los malos?

Julio Blancas
Callao, 1995
7 x 12,5 x 5 cm.



yor. La inversión de varias semanas de trabajo para conseguir una forma que, aun siendo bella, la naturaleza nos proporciona con evidente prodigalidad, nos habla a las claras de la inversión del arte en disfuncionalidad, pero también de la relación de la autenticidad con la insistencia y la recurrencia de la obsesión. Según tenemos entendido –aunque no confirmado– Julio Blancas, posiblemente afrentado por no habersele requerido ninguna pieza de su abultada producción dibujística, nos envió un llamado “falso”. *Falso* por ser, precisamente, un llamado verdadero. Obviamente, lo introducimos en una urna de seguridad, pues aquel regalo inesperado nos permitía cerrar ventajosamente el bucle de nuestra introducción al poner la retórica de la “autenticidad”, implosionada en el contenido indiciario del dibujo, en relación con el desplazamiento irónico con el que Adrián Alemán la había abordado en el dibujo con el que empezábamos esta introducción. La línea se cierra.

El dibujo funciona como espita de nuestras obsesiones y tensiones y como índice de nuestra presencia, articula nuestros relatos, esboza nuestras ideas, relaciona los esquemas del entendimiento, define nuestros arquetipos y, con todo ello, nos permite repensar los lugares comunes de nuestra cultura. De forma humilde, sin arrostrar el peso (muerto) de la monumentalidad de los géneros.

Noelia Villena

Sólo quería volar, 2018

Dame el poder, 2017





DIBUJO Y ARQUETIPO

Noelia Villena. *Solo quería volar*, 2018. *Dame el poder e Invisibles*, 2017

Como ya anticipamos, en cierta medida el dibujo es al arte como el cuento a la literatura, un elemento básico al que su simplicidad morfológica le procura una mayor pregnancia: frente a una fotografía, saturada de detalles, la silueta de un perfil adquiere una función casi pictográfica, convierte a su referente en un elemento palmario, *negro sobre blanco*, casi arquetípico. Y, por ello mismo, fácil de retener en la memoria y de transmitir, como un cuento. Y el cuento, como forma básica de la oralidad, tiene una enorme capacidad para crear lugares comunes. Por eso fue, durante siglos, el garante de los mitos con los que las comunidades se explicaban a sí mismas sus propios comportamientos. Las tramas narrativas que entrelazan los hilos sueltos de nuestros hábitos no pueden tejerse con complejos y extensos argumentos filosóficos, ni con una retórica literaria que no pueda digerirse en voz alta, sino con relatos e imágenes pregnantes que definan con una línea clara los perfiles de los personajes y las fronteras entre lo bueno y lo malo, lo propio y lo ajeno. La modernidad vio en estos mitos estrategias espurias para engañar a los individuos y hurtarles el acceso a una verdad que solo nos resultaría accesible mediante la observación directa de la realidad, *sin cuentos*. Hoy sospechamos que eso que llamamos realidad es ya, *en realidad*, el resultado de filtrar nuestras percepciones y experiencias a través de un imaginario que tiene inevitablemente un sustrato literario: nuestro ojo no es inocente, y su mirada siempre está orientada por unas expectativas sobre lo que ha de ver; pero no solo eso, además, la propia “rea-



Noelia Villena

Sólo quería volar, 2018
Instalación

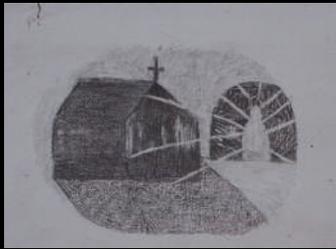
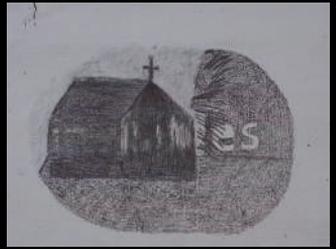
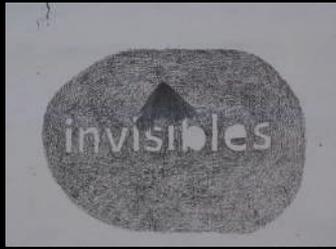




BAD girl TOMBOY
marimacho

BAD girl TOMBOY
butch marimacho Puta
Zorra female BITCH
gay perra SLIT lesbian
Comecoños CALIENTA
POLLAS

BAD girl
butch
Zorra
gay
Come



lidad” se encuentra ya organizada en relación con esas expectativas de sentido. Los seres humanos no tenemos acceso directo a las cosas más que a través de las formas de la cultura. Pero que el mito sea una “mentira” imprescindible para el conocimiento no quiere decir que deje de ser una mentira: todo cuento tiene su lado siniestro, igual que todo imaginario social cumple una función cohesiva, que da sentido a la existencia y pautas de orden a la comunidad, pero también una función coercitiva, que somete a los individuos a estereotipos. En realidad, el problema del mito es que tiene una proverbial tendencia a esconder su origen humano, demasiado humano. De ahí su constante referencia a la naturaleza (y, en consecuencia, su tendencia a *naturalizar* sus designios culturales).

El pensamiento feminista nos enseñó –entre otras cosas– que el género prescribe comportamientos que no tienen nada que ver con el sexo (es decir, con la naturaleza) sino con expectativas sociales dictadas desde relaciones de poder (un cuento chino, vaya). Los comportamientos “naturales” se “performan”, se representan, se ponen en escena de acuerdo con papeles históricamente disponibles en los repertorios sociales. Lo que no quiere decir que podamos liberarnos de esos estereotipos o que, más allá de los mismos, se encuentre nuestro auténtico yo natural. Solo quiere decir que cada cuento es reescribible, negociable, que tiene detrás un fundamento ético, que no representa un referente externo invariable que nos permita dilucidar si tal relación entre las cosas y las palabras es o no verdadera, sino que prescribe una moraleja a propósito de la cual nos toca dilucidar en qué medida es buena para la vida. Tenemos que contarnos cuentos y generar imágenes e imaginarios pero, sobre todo, tenemos que *poner en evidencia*, de entrada, el lado oscuro de esos relatos.

Pág. anterior

Noelia Villena

*Dame el poder e
Invisibles*, 2017
frames de video



Se sentía solo y no podía acceder a
desde la sede electrónica



los formularios
ca.

Patricia Fernández Antón
Wordcount.iteritems, 2017
Instalación



Tras el crack del ladrillo, no había entendido nada de lo que le habían dicho en el tribunal.
¿por qué no podía seguir plantando el césped para sus campos de golf?

Cerró los ojos.

- No se puede competir con los chinos -pensó.

Se sentía solo y no podía acceder a los formularios desde la sede electrónica.

Recostado sobre su silla, miró la foto de sus hijos
y de repente se quedo a oscuras y empezó a notar que le faltaba el aire.

DIBUJO Y RELATO

Patricia Fernández Antón. *Wordcount.iteritems*, 2017

Walter Benjamin escribió en “Experiencia y pobreza” (1933): “Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo ‘actual’”. Efectivamente, la crisis de los grandes relatos de la tradición, que formaban la trama que entretejía nuestra memoria y daba sentido a nuestros comportamientos y nuestras expectativas, le ha concedido a la actualidad el privilegio, sin duda inmerecido, de ser considerada como el único lugar que aún compartimos. Quizá por eso la animación pobre se haya convertido en un recurso codiciado por los artistas. Al margen de su proverbial pasión por las tecnologías recién pasadas de moda (lo último en antigüedades), la animación pobre le permite salvaguardar su autonomía al artista que no puede seguir ignorando las “nuevas” tecnologías (es decir, la actualidad) pero que, al mismo tiempo, quiere marcar distancias con las industrias del espectáculo. Y le permite, de paso, reclamar el relato (es decir, el sentido) desde la conciencia de su precariedad. Hacerse pobres fue casi la decisión fundacional de nuestra civilización moderna: desprendernos de los grandes relatos que durante siglos dieron coherencia a las culturas. Por eso la novedad cobró la forma del vacío. Y todo vacío demanda ser llenado, todo solar edificado, pero ya no recurriendo a la gran herencia de los tesoros de los saqueos de la barbarie que, también Benjamin, identificaba con la cultura, sino con la calderilla que

Pág. anterior

Patricia Fdez. Antón

Wordcount.iteritems, 2017

Instalación

nos deja nuestra condición posmetafísica. Si aprendimos a descreer de los dogmas revelados no fue para solazarnos en el desierto de la falta de sentido, sino para obligarnos a reelaborar ese sentido estéticamente, es decir, con argumentos que solo pueden sustentarse en el debate crítico sobre su pertinencia.

Patricia Fernández calca directamente desde el móvil (convirtiendo la pantalla que media entre nosotros y la realidad en una mesa de disección) imágenes de los informativos. Los tradicionales 24 fotogramas por segundo (que algunos juegos ávidos de hiperrealidad han elevado hasta 60 fps) se reducen en la animación a menos de la mitad, lo que ayuda a someter el ritmo acelerado de la realidad al orden más pausado del relato. Por otro lado, el texto de la noticia se procesa mediante unas líneas de código (de las que forma parte el extraño título de la pieza) bajadas de la red, programadas para procesar grandes datos y que permiten ordenar las palabras en función del número de veces que aparecen en los textos procesados. De esta manera podemos conocer, al menos en “formato hashtag”, aquello de lo que se está hablando en un determinado momento. Esta deconstrucción del texto informativo nos proporciona el campo semántico de lo común, pero dissociado del discurso “oficial”, troceado en conceptos. A partir de las palabras más repetidas en cada secuencia, la artista reescribe microrrelatos con vocación literaria aunque amoldados por ese procedimiento a los límites de la actualidad. Sus relatos hablan de lo que se está hablando, pero no repiten lo que se está diciendo. Luego, estos subtítulos reelaborados se disocian también físicamente de la proyección, poniendo en evidencia el desfase entre el ritmo de la realidad y el de la trama narrativa que nos permite asimilarla.

Una vez más, las artistas parten del convencimiento de que sus

Pág. siguiente

Patricia Fdez. Antón

Wordcount.iteritems, 2017
Instalación

¿Qué te han preguntado?
- Por qué ignoré las advertencias.
- Ya se sabía que el inspector dudaba, no sé por qué no le tomaste en serio.
- ¿Y qué? He dado un pelotazo de 31,6 millones.
Tras un momento de silencio, estallaron los vítores.

prácticas no pueden operar más que en el tiempo que les ha tocado vivir y sorteando su lógica. Sugieren que necesitamos nuevos relatos que nos permitan modificar los imaginarios que nos inducen a ser como somos y hacer lo que hacemos, pero, eso sí, sin olvidar que “tenemos que arreglárnoslas –como proseguía diciendo Benjamin– partiendo de cero y con muy poco”.



Se sentía solo y no podía acceder a los formularios desde la sede electrónica.

Javier Corzo

Cuadernos de dibujo, 2017





EL DIBUJO Y LA MIRADA TAQUIGRÁFICA

Javier Corzo. *Cuadernos de dibujo*, 2017

Javier Corzo Martínez escribe esta presentación en tercera persona, que es la peor forma de narrarse a uno mismo (a menos que seas Julio César). Aunque, en este caso, tiene sentido, puesto que a Javier le ocurre con frecuencia que cree vivir la vida de un otro, como si él mismo fuera su propia copia.

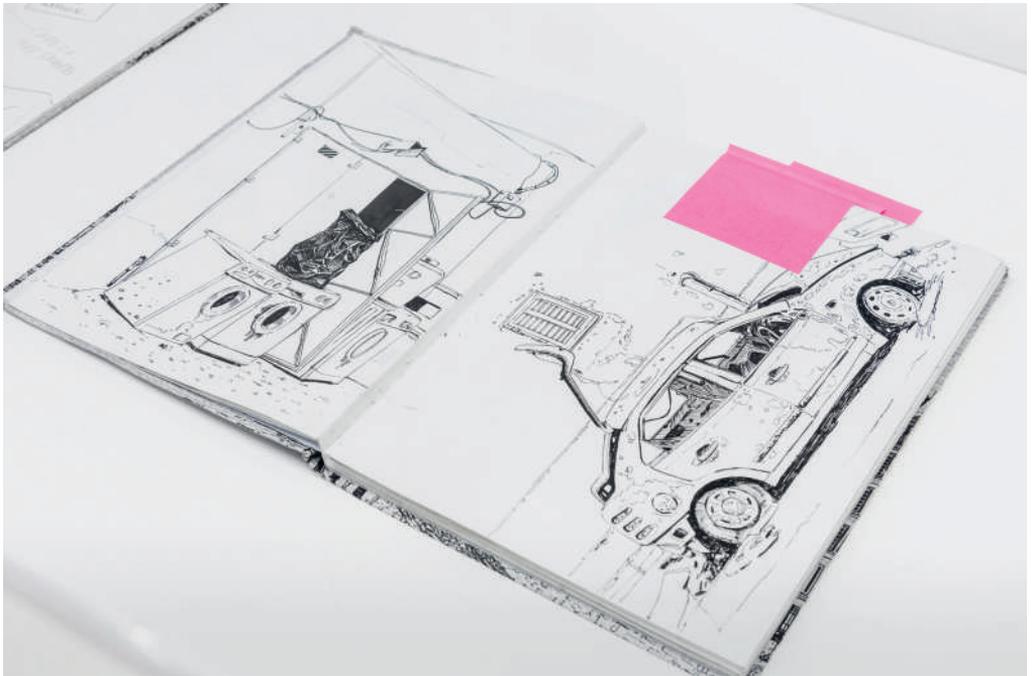
Se licenció en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, en el itinerario de Proyectos Transdisciplinares. Ha desarrollado su actividad profesional dentro de la industria audiovisual, haciendo anuncios de televisión (sin tener televisor) y videojuegos (sin jugar a videojuegos). Su trabajo le ha llevado de Madrid a Barcelona, Glasgow, Móstoles, Leamington Spa (GB) y Malta, donde reside actualmente, ejerciendo de exitoso diseñador y artista dominguero cuando su oficio se lo permite.

Javier construye su obra, de carácter mínimo y costumbrista, con imágenes “recogidas” en su libreta durante largos paseos, organizadas a modo de diario visual y cuyo formato de distribución y exhibición ha sido diseñado para la web y la edición editorial. Su proceso está ligado al caminar y la contemplación, en relación con el flâneur de Baudelaire y el deambular de Thoreau, tratando de crear un paréntesis en las dinámicas de inmediatez y aceleración actuales. El artista amateur, la globalización, la falta del sentimiento de pertenencia, el turista como arquetipo del sujeto capitalista, la especulación inmobiliaria, el envejecimiento poblacional en occidente, la brecha entre ricos y pobres, la desaparición del patrimonio arquitectónico y la ruina y su valor simbólico son

Pág. siguiente

Javier Corzo

Cuadernos de dibujo, 2017
Cuadernos de apuntes





algunos temas que podemos encontrar de manera implícita en sus dibujos.

Javier Corzo

Como el propio artista reconoce, no es un artista. No, al menos, a tiempo completo. ¿Por qué incluirlo, entonces, en un proyecto que propone una nómina de los jóvenes artistas canarios? Por múltiples razones. Primero, porque Javier Corzo es, en buena medida, un producto de la crisis (que este proyecto pretende analizar): ante la disminución de las posibilidades de hacer carrera artística, especialmente en Canarias, Corzo es un buen ejemplo de esa generación de jóvenes españoles condenados a tener éxito en el extranjero, en su caso concreto, en el boyante sector de los videojuegos. Un éxito que, significativamente, implica la deslocalización empresarial, el desplazamiento a un territorio fiscalmente “creativo”, la coexistencia del trabajo realmente creativo y el laboral... Pero, sobre todo, porque hoy que los artistas están hablando de los desahucios por impago de la hipoteca y de las detenciones de los independentistas catalanes, es decir, de la *agenda política*, los dibujos de Corzo nos obligan a hablar de *El pintor de la vida moderna*, de la percepción taquigráfica baudelai-

Javier Corzo

Cuadernos de dibujo (Triq Santa Marija, Sliema), 2017

Pág. siguiente

Cuadernos de dibujo (La Tejita; Triq Viani, Sliema; y Triq Tonna, Sliema), 2017





reana, de la percepción distraída benjaminiana, de la reproductividad de la obra de arte, del retorno (débil) de la narrativa, de la novela y el arte burgués, de la crisis de la autonomía del arte y del apogeo de los estudios culturales, de la artesanía digital, de la imagen inmaterial... es decir, de la *agenda artística*; además de sobre el amateurismo, la deslocalización, los paraísos fiscales y las industrias creativas, la fuga de cerebros, la globalización, el trabajo posfordista, el capitalismo cognitivo... es decir, de la *agenda estética*. En resumen, la inclusión de Corzo entre la nómina de artistas canarios estás justificada porque su trabajo nos obliga a preguntarnos qué nos está pasando para que, para hablar de arte, tengamos a recurrir a hacer cosas que, aparentemente, no son.



Javier Corzo

Cuadernos de dibujo (Triq II Lanca, La Valeta), 2017



Davinia Jiménez Gopar
All mine is yours, 2012-2018



Federico García Trujillo
Frames Rocío, 2015

EL DIBUJO Y LOS MEDIOS

Davinia Jiménez Gopar. *All mine is yours*, 2012-18
Federico García Trujillo. *Frames Rocío*, 2015

Davinia Jiménez Gopar dibuja a mano una especie de pasquines con los que literalmente empapela las estancias en las que es requerida como artista. Ese acto de pegar (y, en este caso, repegar) evoca una actividad pública que, sin embargo, se desarrolla en el espacio privado e institucional. De hecho, paradójicamente y en contra de lo que suele ser habitual en el arte actual, estos pasquines no parecen transmitir ningún mensaje, al menos evidente. Recuerdan el procedimiento de cuadriculación con el que antaño se pintaban los grandes carteles de las fachadas de los cines o el que aún hoy se emplea para imprimir por partes las grandes imágenes de las vallas publicitarias. Porque, efectivamente, Davinia Jiménez genera una imagen de la imagen, no de una imagen determinada, sino de la imagen como condición histórica de posibilidad de la propia percepción. Aunque sí son imágenes de imágenes concretas (por momentos puede reconocerse el *frame* del noticiario del que parten), el propio referente es menos relevante que la evidencia de hallarnos ante imágenes “de segunda mano”, imágenes que no pueden remitirse a un referente exterior sino a (través de) la imagen misma. Esa sensación de falta de exterior o punto de fuga se refuerza con el procedimiento del dibujo inmersivo, que rodea al espectador o satura su campo de visión. Para darle forma a esta imagen de la imagen, Davinia ha creado un procedimiento que parece mezclar el electrocardiograma de un taquicárdico con el gesto mecánico con el que dibujábamos rayas

Pág. siguiente y 154

Davinia Jiménez Gopar

All mine is yours, 2012-18
Grafito / papel y vídeo

pág. 155

frames del vídeo

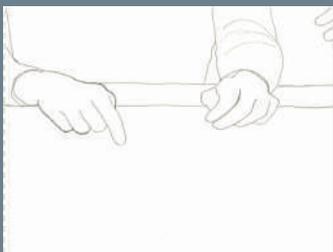
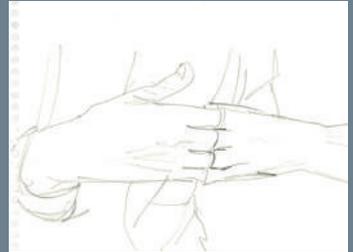
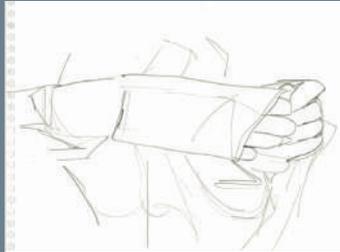


DETRÁS DE CADA ACTO HEROICO
HAY TODA UNA FUERZA

LOS
SANTOS
SANTOS

Indice de miembros
Santolana, Dica





cuando los teléfonos estaban anclados a una pared y los números se apuntaban en una libreta. Con esos movimientos zigzagueantes genera unas líneas que semejan el barrido de las líneas de las pantallas. Y con este procedimiento, la artista consigue evocar el ruido visual que media la percepción de las imágenes y en el que estas nos sumergen, en una suerte de celda, no sabemos si convencional o anecoica, carcelaria o frenopática.

Federico García Trujillo presenta seis máquinas *flipbook* que se cuencian entre 72 y 78 acuarelas de 12,5 x 16 cm. realizadas en papel Hahnemühle de 425 gr/m² libre de ácidos, y pegadas con la cola de conservación Lineco, también libre de ácidos o químicos que puedan afectar a la durabilidad del papel. Las máquinas están pensadas para funcionar durante meses en el horario continuo de una galería o un centro de arte, por lo que tienen todas sus partes accesibles para que puedan ser fácilmente reparadas o sustituidas en caso de que fuera necesario. Esta aparatosa exposición del procedimiento que la animación generalmente oculta, deconstruye el mecanismo que genera la ficción y pone en



Federico G. Trujillo
Frames Rocío, 2015
máquinas flipbook
acuarela / papel



Federico G. Trujillo
Frames Rocío, 2015
máquinas flipbook
acuarela / papel

evidencia que la sensación de fluidez de un relato encubre la disposición de las percepciones en un determinado orden. Con este anacrónico aparato, que no solo desmonta la cegadora luz del espectáculo sino que vincula el acontecimiento con la memoria del mismo, Federico García recupera los fotogramas amputados al documental *Rocío*.

Rocío, dirigida por Fernando Ruiz Vergara y estrenada en 1980, fue la primera película secuestrada judicialmente en España tras la aprobación de la constitución de 1978, y también el primer documental sobre la represión ejercida por el bando franquista durante la Guerra Civil Española. El testimonio de un vecino de Almonte, que señalaba a José María Reales Carrasco, alcalde de la localidad durante la dictadura de Primo de Rivera y fundador de la hermandad rociera de Jerez de la Frontera como responsable de la represión en el pueblo –que se saldó con cien asesinatos– supuso la interposición de una denuncia por injurias, es-

carnio a la religión católica y ultraje. Un Juzgado de Instrucción sevillano prohibió el 8 de abril de 1981 la exhibición de la cinta en Cádiz, Huelva y Sevilla. Dos meses después, el secuestro se extendió a toda España. En junio de 1982, se celebró el juicio en la Audiencia Provincial de Sevilla. En él se rechazó el testimonio de 17 vecinos de Almonte que ratificaron el recogido en el documental. Ruiz Vergara fue condenado a dos meses de arresto, 50.000 pesetas de multa y a pagar una indemnización de 10 millones por un delito de injurias graves contra José María Reales. En la ratificación de la sentencia por el Supremo, el juez Luis Vivas Marzal afirmó que “es indispensable inhumar y olvidar si se quiere que los sobrevivientes y las generaciones posteriores a la contienda convivan pacífica, conciliada y armónicamente, no siendo atinado avivar los rescoldos de esa lucha para despertar rencores, odios y resentimientos adormecidos por el paso del tiempo”.

La película solo pudo volver a los cines en 1985. El metraje con los testimonios acusadores se substituyó por un fondo negro con la leyenda “Supresión por sentencia de la Sala Segunda del Tribunal Supremo del 3.4.1984”. Incluso esos insertos fueron eliminados, por decisión del distribuidor, en los pases de la película en TVE y Canal Sur durante la década de 1990.

La historia se escribe con unos pocos recuerdos y multitud de olvidos. Esta realidad es también a menudo obliterada. De ahí el renacido interés del arte por, como sugería Benjamin en sus “Tesis de filosofía de la Historia”, “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” para fijarse en esos momentos que brillan como si quisieran avisarnos de que se encuentran en peligro de extinción. Esos momentos conforman la historia de los vencidos, de los que no alcanzaron a encontrar su sitio en la Historia con mayúsculas, y que seguirán perdiendo, una y otra vez, mientras no se ponga

Federico G. Trujillo
Frames Rocío, 2015
máquinas flipbook
acuarela / papel



en suspenso la historia de los vencedores. En el marco de la creciente preocupación por el sentido histórico del arte y el sentido de su autonomía, el artista renuncia a la disciplinariedad –de obligado cumplimiento durante el modernismo– para interesarse precisamente por las formas de actuación que no les son propias. En calidad de historiadores *sui generis* buscan la manera de recuperar el sentido histórico de sus prácticas sin perder de vista, por un lado, la dimensión simbólica de su trabajo y, por otro, el carácter autorreflexivo propio de su disciplina, que no le permite referirse a objetos o hechos exteriores a su lenguaje sin poner en evidencia el propio mecanismo de la enunciación.



Cristóbal Tabares

Plastic Porcelain, 2018



Olmo Cuña
Canary Islands, 2006-08

DIBUJO Y KITSCH

Raúl Artiles. *Espectáculo (Show)* 2018

Olmo Cuña. *Canary Islands*, 2006-08

Cristóbal Tabares. *Plastic Porcelain*, 2018

Peñate y Valencia (Lena Peñate y Juan José Valencia). *Masa y ocio*, 2012

Norbert Elias sugiere que “la palabra *kitsch* nació probablemente en los círculos muniqueses de especialistas –artistas y marchantes de arte–, a partir de la palabra inglesa *sketch* para referirse a los bocetos que los turistas estadounidenses compraban con profusión”. Dibujo, *souvenir*, horterada, turismo, *connoisseurship* y mal gusto parecen tener entonces un vínculo orgánico. Ni que decir tiene que la crisis del modernismo –cuyo marchamo era la oposición al *kitsch*– ha puesto de actualidad no solo este agenciamiento de términos sino, además, el interés por la antropología. Durante la modernidad, el arte fue la antítesis de la cultura: esta era compartida y generaba consenso, cohesión e identidad; mientras el arte sobrepujaba ese sentido común y deconstruía sus metáforas muertas en pos de un diferencialismo suspicaz. Al arte le tocaba, precisamente, suspender esa fluidez comunicativa que permite que una cultura normalice e incluso naturalice sus hábitos y comportamientos. La crisis del modernismo ha acabado también con la posibilidad de separar y jerarquizar cultura y arte, el *low-brow* del *high-brow*. Hoy el arte triunfante –de ascendencia pop– no reclama autonomía ni parece confiar en la posibilidad de proponer un imaginario ideal alternativo. Se conforma con airear (y estetizar) los síntomas morbosos de la cultura posmoderna, lo que le haría converger con el turismo si, como afirma Olmo

Pág. siguiente

Olmo Cuña

Canary Islands,
2006-08
acrílico / postal
10,5 x 15 cm. c.u.



1961 1961 1961 1961



1961 The Museum, Lascañas, Canary Islands



1961 The Museum, Lascañas, Canary Islands



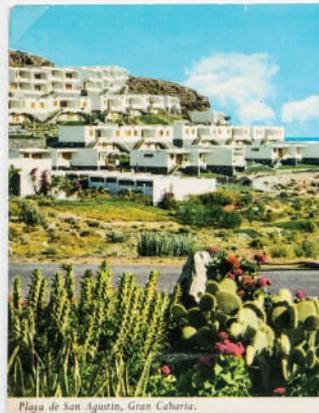
1961 The Museum, Lascañas, Canary Islands



1961 The Museum, Lascañas, Canary Islands



Puerta de la Cruz, Tenerife



Playa de San Agustín, Gran Canaria

Cuña, lo que caracteriza a las imágenes de este último sector cultural es que “parecen regocijarse en su impostura”.

Los paraísos artificiales prometen exotismo y felicidad *prêt-à-porter* pero, sobre todo, lo que nos venden es la inestimable posibilidad de percibir todas las cosas como mero espectáculo, eximiéndonos de la penosa obligación de integrarlas en los relatos culturales que antaño las dotaban de sentido y que hoy nos resultan cada día más inverosímiles. Durante siglos, el tránsito por los espacios públicos estuvo asistido por un conjunto de certezas ancestrales y compartidas que modelaban los comportamientos privados y daban cohesión a los colectivos. Ese ideario permitía percibir los “monumentos” con la normalidad con la que hoy vemos los escaparates o los aparcamientos públicos, como formando parte de una estructura funcional. La suspensión de los relatos que soportaban el prestigio del clero, las oligarquías, el ejército, el aparato del estado o la propia identidad nacional, habría convertido los centros urbanos en recintos zombis si no fuera porque el turismo nos permite observar palacios, murallas y templos a la nueva luz del espectáculo, que opaca el hecho de que sus elocuentes fachadas *ya no nos dicen nada*. Las ruinas ya no son las alegorías que demandaban la reconstrucción de unos anhelos históricos en peligro de extinción, sino que forman parte de un paquete temático en el que el mismo flujo de una civilización “líquida” se convierte en espectáculo. Una vez que Chernóbil se ha transformado en un destino turístico demandado, hasta las inundaciones provocadas por el cambio climático pueden adquirir el encanto exótico de la porcelana china. Ya se sabe, el disfrute de lo sublime solo requiere algo de distancia, y distancia es lo que nos sobra en esta civilización incapaz de intimar con sus propias producciones y reproducciones.



El problema es que los imaginarios culturales no son solo una impostura ideológica que oculta tras una mentira comercial una verdad antropológica que se pueda desvelar mediante el ejercicio de la crítica. Los imaginarios son los relatos que dan forma a la realidad en la que nos desenvolvemos y la trama en la que se entretiene la memoria de lo acontecido. En la civilización de la desvergüenza, el regocijo en la impostura ya no goza de potencial crítico, y resulta muy capaz de crear una comunidad de horteras que se reconozcan en su incapacidad de utilizar el “tiempo libre” para crear una subjetividad emancipada en el contexto de la cultura del espectáculo y el capitalismo de la experiencia. Antaño las imágenes reclamaban su autoridad en función de su parecido con las cosas. Hoy son las cosas, incluidas los sujetos estetizados, los que pugnan por parecerse a las imágenes que modelan los cuerpos y sus performances. Si no somos capaces de intervenir en esas imágenes del deseo buscando restos de utopías antropológicas en su diseño horterero, tanta liquidez puede acabar arrastrándonos por el sumidero.

Olmo Cuña

Canary Islands,
2006-08
acrílico / postal
10,5 x 15 cm. c.u.



Raúl Artiles
Espectáculo (Show), 2018



Peñate y Valencia
Masa y ocio, 2012

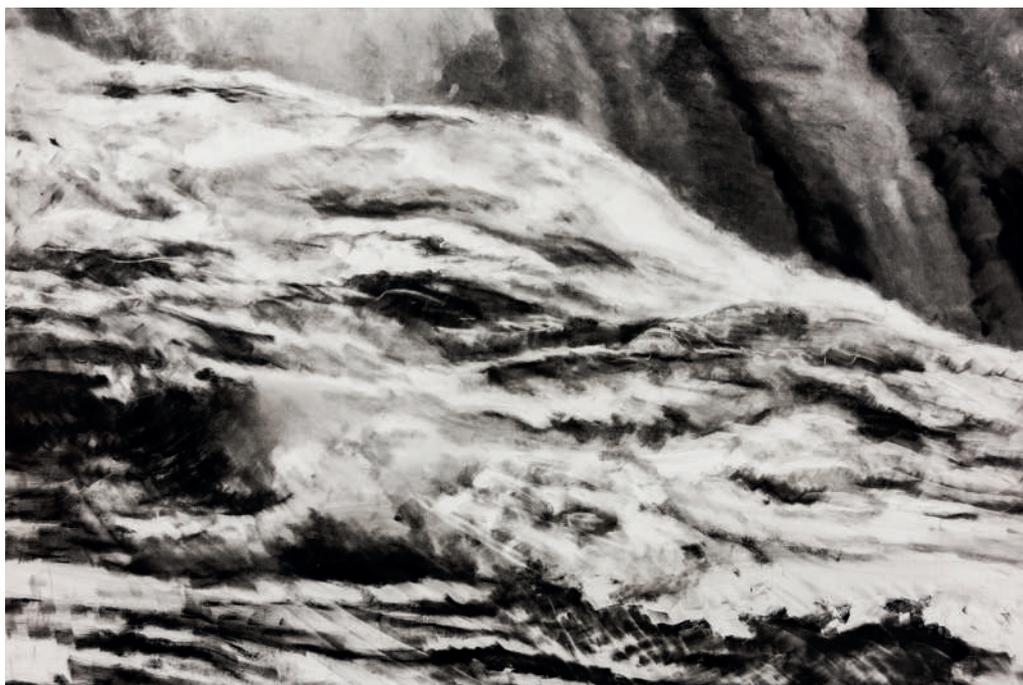
Los dibujos de Raúl Artiles se presentan apoyados sobre una barra como si fueran las toallas de un hotel. En sus “estampados”, efectivamente, vemos como las ruinas clásicas, separadas de toda significación histórica, es decir, como ruinas de la propia posibilidad de entender el espacio de lo público en otra clave que no sea la del espectáculo, anticipan la posibilidad de percibir un *tsunami* como las cataratas del Niágara o los misiles *patriot* como fuegos artificiales. Por razones obvias, esta referencia a la industria del ocio y el espectáculo es recurrente en el arte canario contemporáneo. Pero quizás no sean tan obvias sus implicaciones para el propio debate estético sobre la identidad canaria y nos obliguen a realizar un pequeño excursus.

La emancipación del arte canario no se produjo hasta bien entrado el siglo XX. Hasta entonces, las producciones artísticas en Canarias respondían muy fielmente a los dictámenes académicos y a la iconografía canónica. Los primeros apuntes diferenciales vinieron de la mano del plenairismo o, cuando menos, del paisajismo, que incorpora inevitablemente repertorios locales. La elección del motivo estuvo inicialmente vinculada a un eudemonismo “hesperidiano” y a la propia imagen turística ya relativamente desarrollada de Canarias. Es la Canarias agreste y norteña la que ofrece motivos más pintorescos y la que contribuye a crear un regionalismo de rostro amable y satisfecho sin tintes sociales de ningún tipo. Tampoco la mirada, sin duda irónica y carente de ingenuidad, de Néstor desea evitar esa percepción mítica del paisaje. Aunque este imaginario no está en absoluto desvinculado del paisajismo promovido en la península (frente al desmoronamiento de la España imperial en la que no se ponía el sol) por el modelo noventaiochesco de la “España de las regiones”, es evidente que la incontrovertible (e irrelevante) evidencia de que la

Raúl Artiles

Espectáculo (Show), 2018
grafito / papel
(detalle)





catedral de Las Palmas es mucho menos antigua que la de Santiago de Compostela determinó que Canarias haya tratado siempre (injustificadamente) de buscar su identidad más por el lado de la geografía que de la historia. En los años 30 se produjo un rico debate crítico en torno a la naturaleza de ese regionalismo, también muy influido por los planteamientos noventaiochescos y, muy en concreto, por los de Unamuno, que descubrió en su exilio de Fuerteventura la Castilla canaria. Su pasión por las “sequedades del alma” y la estereometría de las esencias descubrió los encantos de las islas orientales y la vertiente sur de las occidentales.

La escuela Luján Pérez, matriz del primer episodio de definición colectiva de un imaginario plástico regional diferenciado, desarrolló esa idea denunciando el paisaje Orotavense como un producto de “la mirada del Mister”, que planteaba la imagen del archipiélago desde el punto de vista del terrateniente exportador, en la que no tenía cabida el esfuerzo ímprobo del campesino

Raúl Artilles

Espectáculo (Show), 2018
grafito / papel
(detalle)

III. Dibujos (y otros recursos antropológicos)

explotado. Pero este giro sociológico contra la imagen mítica e impostada de las Islas Afortunadas denunciaba la mentira y el pseudomorfismo de la representación norteña solo para afirmar *la verdad* que se percibía desde el sur, verdadero depositario de la esencia de la canariedad. La rotundidad del título de la conferencia con la que García Cabrera saludara el desembarco de la Luján Pérez en Tenerife – “El hombre en función del paisaje” – resume a la perfección la continuidad con el positivismo geográfico: “La imagen primaria del hombre se modela en su paisaje nativo y a ella reduce –amolda– las percepciones y las impresiones”. Según este precepto, la identidad insular deriva directamente del paisaje, que *reduce* la mirada del artista. Esta concepción no ponía en absoluto en duda la vocación representativa del arte –cuya



Cristóbal Tabares

Plastic Porcelain, 2018
rotulador / platos plásticos
(detalle)



Cristóbal Tabares

Plastic Porcelain, 2018
rotulador / platos plásticos
(detalle)

función estribaría en dar imagen a la verdad esencial de un territorio que determinaba la identidad de su gente— sencillamente planteaba un nuevo regionalismo basado en la apuesta de García Cabrera por un paisaje que, en lugar de destacar los iconos insularistas, hiciera “la media” para enfatizar “lo general a todas las islas”.

Lo paradójico fue que muy pocos años después de que el sur se convirtiera en el hontanar del imaginario de la verdadera esencia de lo canario en función de su pureza, este comenzó a llenarse de *pseudomorfosis* que mezclaban en el potaje turístico el ideario de la canariedad con la mecánica del parque temático. Hoy, el depositario de nuestras esencias acoge lo que sí marca, sin duda, nuestro hecho diferencial: una industria del ocio que congrega razas y culturas en torno al elemento unificador del ocio y el espectáculo, no carente de referencias exotizantes a una identidad convertida en ventaja de monopolio. Esta ironía histórica

es frecuentemente explotada por los artistas canarios nacidos después del franquismo (que mantuvo anacrónicamente –y que incluso exportó a la democracia– la concepción esencialista de las identidades nacionales), que utilizan la (versión depotenciada de la) representación ya no para encontrar formas orgánicas de vincular la imagen con la verdadera naturaleza de lo representado sino, bien al contrario, para mostrar los canales por los que estos vínculos se establecen y transmiten su espuria sensación de naturalidad.

La obra de Cristóbal Tabares ironiza a las claras sobre esa industria de la autenticidad realizando cerámica “pintada a mano” sobre platos plásticos que expone con la típica disposición *kitsch* de las casas rurales. La ironía se refuerza porque la “porcelana china” con la que empezó la serie solo pudo desarrollarla tras descubrir las particulares propiedades de los marcadores “permanentes” de “los chinos”, cuya mala calidad permite acuarelarlos.

En este punto, el dibujo propiamente dicho entronca con la “sensibilidad asociada” a la que también quisimos dar acogida en esta exposición mediante la adenda: “y otros dispositivos antropológicos”. Desde que el arte accedió a su autonomía (y dejó de estar al servicio de los intereses “metafísicos” del clero y los poderes “civiles”) y hasta la crisis del modernismo, mantuvo una relación marcadamente hostil con la cultura (al menos con el sentido menos académico que antropológico que hoy le damos al término para referirnos al conjunto de hábitos y costumbres que definen una determinada sociedad): las sociedades burguesas sustituyeron las viejas verdades reveladas por el “sentido común” como fuente de cohesión social. El arte se afaná en desvelar no solo los intereses “de casta” de las antiguas verdades reveladas,



Peñate y Valencia
Masa y ocio, 2012





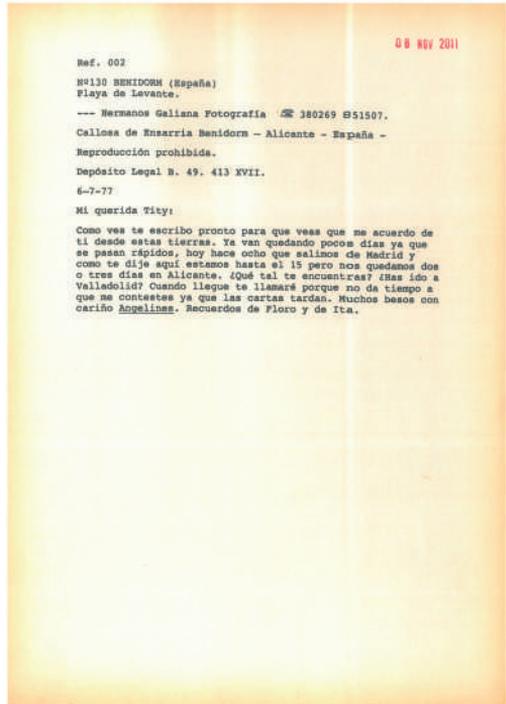
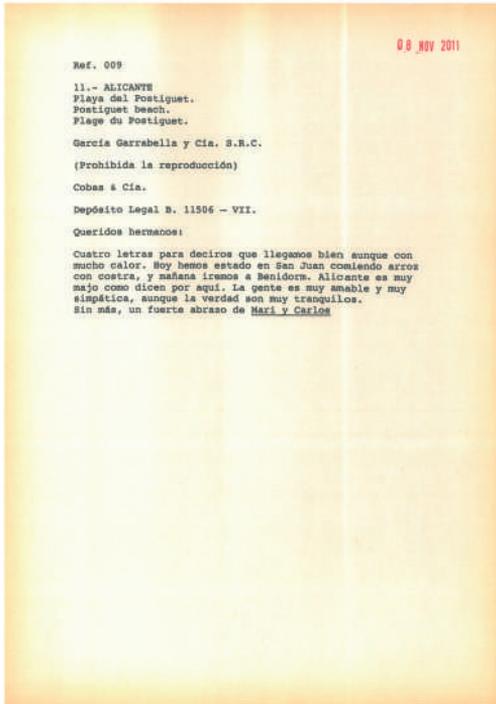
Peñate y Valencia
Masa y ocio, 2012
 postales y textos
 (detalle)

sino también los intereses “de clase” de los nuevos sistemas de normalización civil. Ello le condujo, al menos desde el Impresionismo, a despreciar los hábitos burgueses, hasta el punto no solo de deconstruirlos sino incluso de ignorarlos: los artistas mantenían, en sus performances vitales, actitudes poco condescendientes con las buenas costumbres y, en sus obras, formas absolutamente reluctantes al decoro burgués. De ese modo, los imaginarios sociales desaparecieron de los lienzos, que no mostraban más que la voluntad del artista de alienarse de la cultura que le acogía. Pero la posmodernidad se caracteriza por aplicar la sospecha modernista a su misma creencia en la posibilidad de alienarse, es decir, de retirarse a una esfera escindida de la cultura no contaminada por sus formas adocenadas y adocenantes: cualquier posibilidad crítica tendrá entonces que desarrollarse *dentro* del espacio de la cultura, como una forma diferencia de actualización o resistencia a sus formas, pero nunca al margen de ellas. En consecuencia, el artista dejó de limitarse a despreciar los hábitos inscritos en la cultura de masas y comenzó a interesarse por ella, con una actitud más analítica que afirmativa. Esa nueva

relación entre arte y cultura es la que se refleja en *Masa y ocio*, de Peñate y Valencia, que genera un archivo de postales –arquetipo del imaginario cultural de las nacientes sociedades de masas en las también incipientes industrias de la experiencia–. En ellas, se define el régimen escópico turístico al que antes hacíamos referencia, al traducir en imagen –es decir, a los términos de la sociedad del espectáculo– los entornos que debían acoger las actitudes heterotópicas que ya no podían reproducirse en el seno de una continuidad cultural orgánica. La peculiaridad de la tarjeta postal es que, al reverso del imaginario comunitario de los escenarios del deseo, se adjunta una nota breve de su consumación, que se dispersa a través de una red de distribución de la envidia. El cristal del marco de las obras nos permite reflejarnos en ese ideario, supuestamente de la diferencia y la individualidad... en masa. La extinción de este medio –o su mudanza a las redes sociales– convierte la postal en material estético para la confirmación de la vigencia del archivo como mecanismo de creación.

De nuevo la postal y los dispositivos de actuación predigitales son utilizados por Olmo Cuña para desconstruir esos mismos imaginarios del desarrollo. En un guiño a la historia del arte, interviene pictóricamente la postal hasta reencontrar en las abarrotadas piscinas de los hoteles al solitario viajero romántico, reimaginando de nuevo el paraíso como la playa que ha quedado debajo del asfalto. La disposición de estas postales alteradas en una línea de horizonte narrativa sugiere el posible rebobinado de una determinada interpretación del desarrollo.

Resulta significativa la facilidad con la que se asume como dibujo esta intervención marcadamente pictórica (por el uso del color, del pincel y del propio óleo) cuando se hace en pequeño formato. O quizá debido al soporte “innoble”. O por la dimensión de



Peñate y Valencia
Masa y ocio, 2012
postales y textos
(detalle)

“ready-made asistido” que le brinda la alteración de una imagen preexistente que sigue respirando bajo la intervención. En todo caso, el trabajo de Cuña recorre la costa no solo porque ella define de manera especialmente nítida nuestra forma de ocupación del territorio sino porque, como el propio dibujo, habla también del límite y el perfil. Su obra aprovecha esta analogía natural con el dibujo para subrayar la dimensión implícita de la línea como demarcación. La isla que la costa dibuja define una entidad que intuitivamente evoca la identidad, por su carácter bien perfilado, definido y completo. En este caso, esa identidad no se relaciona con una esencia preexistente que hace tiempo que ya no existe (si es que alguna vez lo hizo) sino con la capacidad de reconocernos; no como hasta ahora, en la capacidad de superar nuestros límites (el ser humano como recipiente del encargo divino de dominar la naturaleza) sino de marcárnoslos, de dibujar nuestro perfil mediante la definición de nuestras propias autolimitaciones.

DIBUJO Y CULTURA VISUAL

Peñate y Valencia (Lena Peñate y Juan José Valencia). *Microrrelatos I y II*, 2017-18

Pérez y Requena (Israel Pérez y María Requena). *Damage*, 2018; *Queridísimos verdugos*, 2016-2018 y *Pata de elefante*, 2018

Durante siglos, el arte fue el encargado de generar una parte del imaginario social importante desde el punto de vista cuantitativo y casi hegemónica desde el punto de vista cualitativo. Hoy, sin embargo, las imágenes de naturaleza artística ocupan un lugar reducido y periférico en el amplísimo campo de la visibilidad. No es ya que los medios, la publicidad o las industrias del espectáculo saturen nuestro espacio visual, es que nuestros gestos, nuestra producción, nuestras necesidades, nuestras relaciones, nuestros cuerpos... se han convertido en imagen. Antes, la cultura visual miraba, arrobada, al arte. Hoy el arte mira, abrumado, a la cultura visual.

El dibujo, por su naturaleza caligráfica, se asemeja en su capacidad de anotación al apunte del antropólogo. El ya comentado y novedoso interés del arte por la cultura, unido a la importancia cobrada por el contexto frente al texto, ha convertido la cultura material, su registro, documentación y archivo, en foco de atención y práctica habitual de un artista con vocación antropológica. El exceso de estímulos, unido a la falta de metarrelatos con los que conducirlos al orden del sentido, ha convertido el acopio en un gesto habitual, casi compulsivo, del individuo posmoderno, que adolece de falta de capacidad de discriminación. Cualquier cosa que podamos concebir –y no pocas inconcebibles– nos la



Peñate y Valencia
Microrrelatos I y II, 2017-18



Pérez y Requena
Damage, 2018 (delante)
Queridísimos verdugos, 2016-2018





Pérez y Requena

De la serie
Queridísimos verdugos,
2016-2018
grafito / papel
50 x 70 cm.

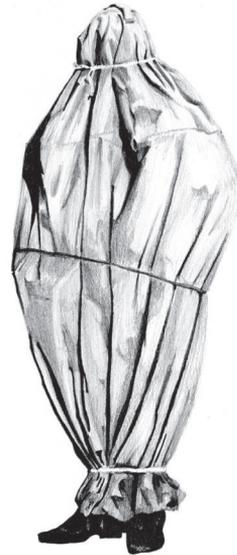
Pág. anterior

Damage, 2018
carbón machacado / tablero
366 x 200 x 70 cm.
(detalle)

puede encontrar Google ya formalizada: el problema del artista ya no parece pues consistir en generar imágenes, sino en encontrarles sentido, una forma de encaje en una trama alternativa a la que ya vimos que ofrecía la colaboración de la sociedad del espectáculo y la industria del turismo: “lo que aparece es bueno y lo bueno es lo que aparece”. Ese sentido no lo podemos rastrear ya en la biblioteca de los Grandes Relatos que, durante siglos, fueron capaces de jerarquizar el canon de lo visible. El arte, durante todo ese tiempo, operó a partir de la hipótesis de que el significado era el resultado de discriminar el polvo de la paja, lo insustancial y pasajero de lo fundamental y eterno. Porque estaba integrado en una cultura que, a pesar de encararse, como todas, a lo accidental, múltiple y contingente, no dudaba de la existencia subyacente de una realidad esencial, unitaria y necesaria.

Hoy, finalmente, hemos concluido que la verdad está en el *Big Data*, que convierte el sumatorio de cada lapsus expresivo y cada





Pérez y Requena

Queridísimos verdugos,
2016-2018
grafito / papel
50 x 70 cm.
(detalles)

capricho compulsivo de cada individuo particular en el revelado de una realidad que ya no oculta nada en las profundidades, sus- traído a la mirada, sino que oculta sus secretos tras la hipervisibilidad de la superficie. En ese plano del exceso solo caben ejercicios de orientación. Solo podemos trazar mapas *de memoria*, que necesariamente resultarán una mezcla heterotópica de vivencias, trayectos y genealogías, de derivas físicas e intelectuales, por el saturado desierto de lo posible. Conscientes de que el pasado ya no está detrás sino, como en los yacimientos, debajo. Hoy, el artista, metido a arqueólogo, cartógrafo, archivero o coleccionista, saturado de imágenes que “prosume”, manchadas de un pasado irreducible a la memoria, indaga –como un detective husmeando en la basura, haciendo cierta la hipótesis de que “por sus residuos los conoceréis”– en los vertederos visuales que la realidad va generando, y recicla sus desechos como pistas de un caso que está por instruir. Y el dibujo, ya se sabe, es el único sistema de registro que dejan utilizar en los procesos judiciales.

Peñate y Valencia

Microrrelatos I y II, 2017-18
(al fondo)





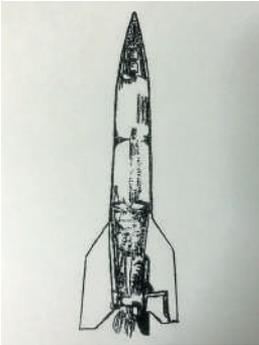
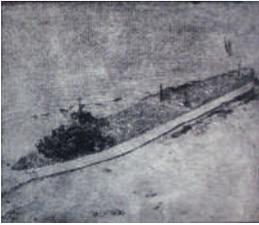
Pérez y Requena
Damage, 2018



Los *Microrrelatos* de Valencia y Peñate acumulan imágenes adquiridas en rastros y tiendas de segunda mano desde el año 2016. Se trata de fotograbados, estampas y documentos encontrados, en diversos formatos, de autores desconocidos. Desgajados de su lecho de sentido inicial y absolutamente ajenos a la “intención” del creador, operan como un espejo del propio espectador, que ha dejado de ser hijo de Dios y tampoco se reconoce en su tradición cultural. Esa imagen de un Diógenes metido a coleccionista en un basurero ataviado de archivo, parece proporcionarnos una metáfora de nuestra realidad.

Otra cartografía del desierto plantean Pérez y Requena (Israel Pérez y María Requena) en *Damage*, una pieza producida para esta exposición a partir de una primera versión de 2010. La ruina del dibujo, de la capacidad de trazar líneas que definan y perfilen figuras de referencia, se evoca mediante la trituración física del grafito, que, a cambio, les proporciona un escombros que permite dibujar a partir del derrubio de nuestro propio proyecto cultural. Abriendo calles entre las ruinas del procedimiento, trazan el plano de una ciudad que es la mezcla de varios recorridos. Evocando la costumbre situacionista de transitar por una ciudad con el plano de otra, generan un cadáver exquisito que mapea espacios no contiguos y tiempos discontinuos creando una cartografía de su propio trabajo de orientación. Esa ciudad de memoria tiene también sus propios monumentos. Pérez y Requena deambulan por Google en busca de los referentes de su espacio público. Y en *Queridísimos verdugos* (2016-2018), los encuentran en el antimonumento, en todas las estatuas tapadas en espera de su retirada tras algún cambio de régimen. Pero, a diferencia del modernismo minimalista, que convirtió en monumento el propio pedestal –dejando constancia fehaciente de la retirada de todos

Peñate y Valencia
Microrrelatos I y II,
2017-18
imágenes adquiridas
(detalle)



los valores y de la conversión de la urbe en espacio tiempo vacío— el nuevo monumento no se registra después de su retirada, sino en el momento en el que aún permanece, en su forma fantasmagórica, vergonzante. Los objetos minimalistas, incluidas las grandes edificaciones corporativas, terminan eclipsando, con la presencia prepotente del nihilismo, su propio trabajo deconstrutor. El monumento *in absentia* impide el olvido de la decisión colectiva de reconocernos en un espacio público jalonado por la permanencia zombi de referentes en los que ya no podemos reconocernos. Pero en el reconocimiento simultáneo de que tampoco podemos reconocernos al margen de esos referentes. El dibujo copia entonces la imagen bajada de los medios, a mano, como



Peñate y Valencia
Microrrelatos I y II,
2017-18
imágenes adquiridas
(detalles)

III. Dibujos (y otros recursos antropológicos)



Peñate y Valencia
Microrrelatos I y II,
2017-18
imágenes adquiridas
(detalles)

tomando nota del rescate, de entre el continuo informe de la imagen, del detalle significativo. Esa redefinición en clave de deriva monumental vuelve a repetirse, en forma aún más siniestra, en *Pata de elefante* (2018). Un dibujo de la fatídicamente célebre masa informe (se necesita cierta imaginación para reconocer en ella algo parecido a una pata de elefante) de material radioactivo fruto de la explosión del reactor 4 de chernóbil y considerada el “objeto” más contaminante del mundo.



Idaira del Castillo
No, 2016-18

III. Dibujos (y otros recursos antropológicos)



EL DIBUJO Y EL GESTO

Idaira del Castillo. *No*, 2016-18

Adrián Martínez Marí. *Sin título*, 2017-18

Si algo caracteriza al arte actual es la crisis de lo que podríamos llamar “formas simbólicas”. Los artistas, aparentemente afectados por la estetización de la política y el exceso de “postureo”, ya no se contentan con interpretar el mundo, quieren cambiarlo, ya no quieren representar sino presentar, ya no confían en la actuación y quieren pasar a la acción (pensando, eso sí, que quemar contenedores es un acto menos simbólico que pintar *La libertad guiando al pueblo*). Esta decisión, que, en realidad, no ha aumentado en absoluto la influencia del arte (al menos del arte crítico) sobre la realidad, sí ha influido mucho, sin embargo, en la “espectacularización” del arte. Los artistas (metropolitanos) no confían en que el espectador alcance a entender sus metáforas a no ser que estas adquieran plena literalidad: si los presupuestos –cada día más disparatados– se lo permiten, prefieren trabajar a escala 1:1 y, con ello, contribuir a esa conversión del derroche de dinero en espectáculo y del espectáculo en derroche de dinero que Debord identificara como una de las características de nuestra cultura.

Por otra parte, si algo más caracterizara al arte actual sería el exceso de posibilidades: si el modernismo se definía por su coherencia discursiva y su contención expresiva –que contrastaba vivamente con la incontinenencia de los medios– hoy el arte no duda en explotar cualquier recurso aún a riesgo de caer en el manierismo. Tanto es así que hay analistas que piensan que lo que

Idaira del Castillo
No, 2016-18
acrílico / pared
(detalle)

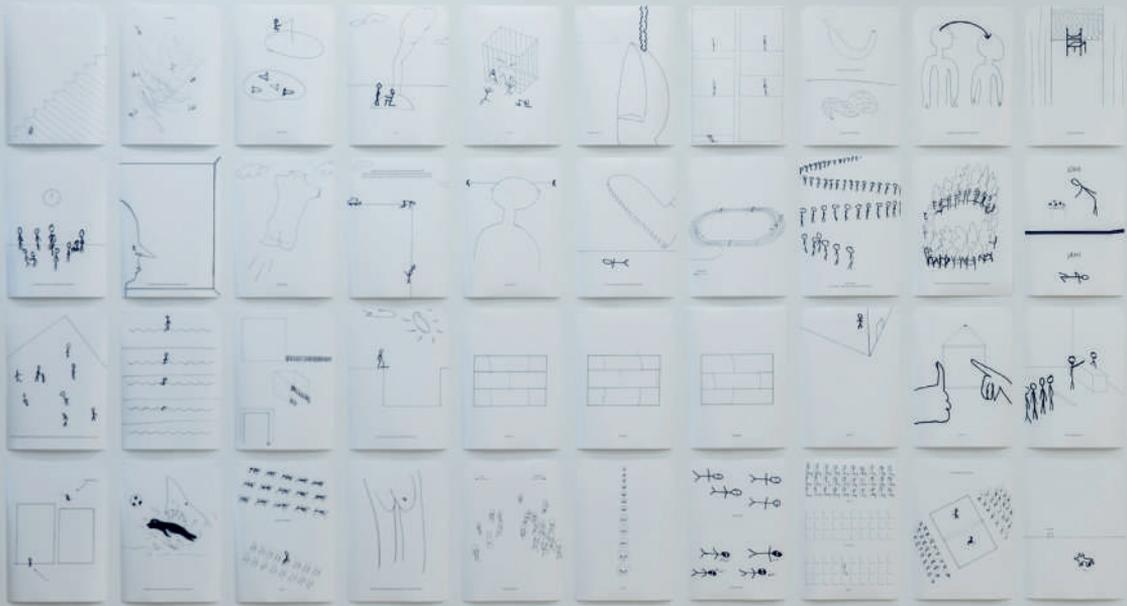


caracterizará el arte del futuro no será tanto lo que *se haga* como lo que *se deje de hacer*, emulando al Bartleby de Melville con su “preferiría no hacerlo”. Esa negativa cobra forma gráfica en el *No* (2016-18) de Idaira del Castillo, que también ironiza con la retórica contemporánea de la protesta.

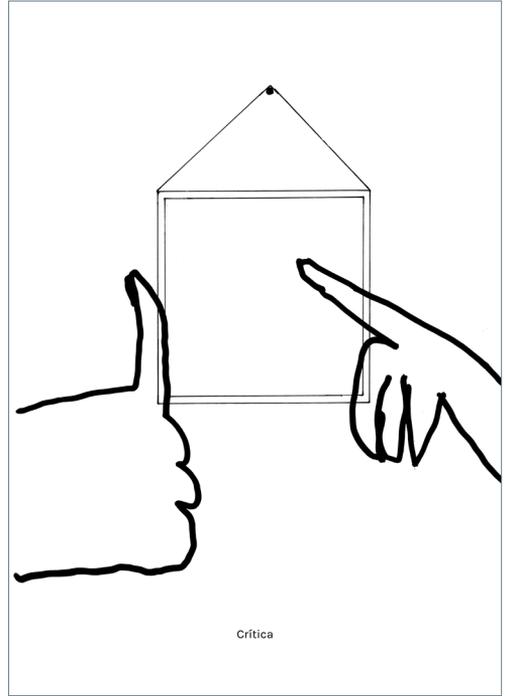
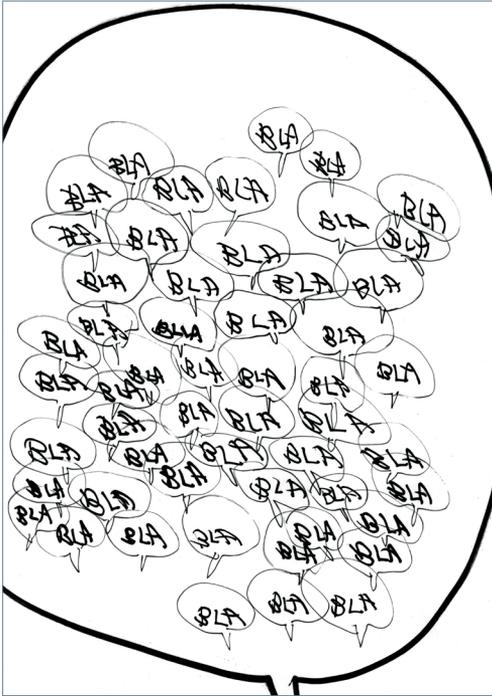
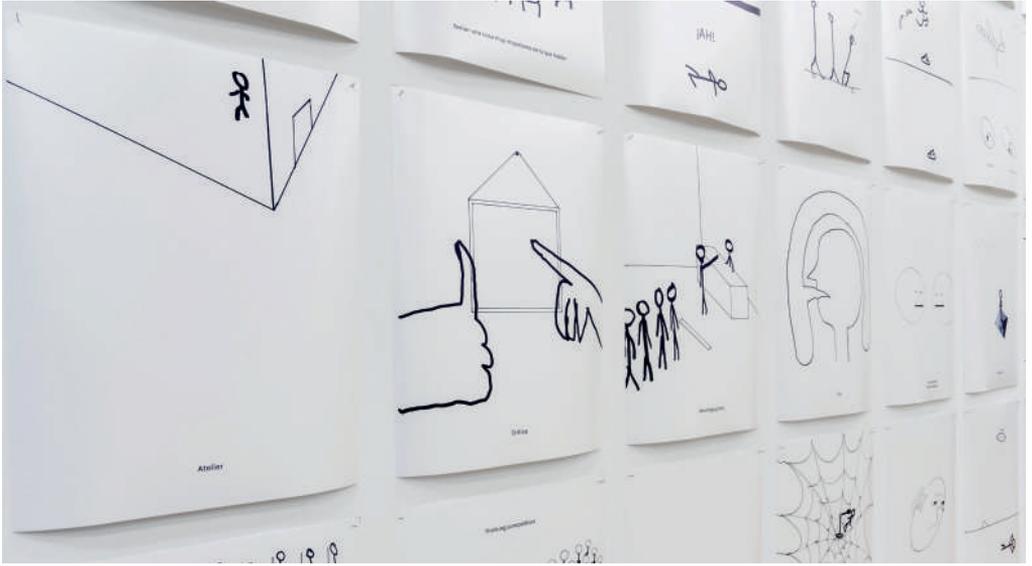
Si en algún sitio se mantiene vital la presencia del dibujo ese es, sin duda, en nuestros muros urbanos, plagados de firmas de grafiteros incontinentes, depositarios pop de la herencia gestual de la *action painting*. El Informalismo renegó del dibujo en la medida en que lo identificaba con el boceto, con la represión idealista del impulso vital: la vida no se puede bocetar, pensaban, hay que vivir siempre *a la prima*. El dibujo se convirtió, entonces, en un gesto, en un gesto gráfico que evocaba, al mismo tiempo, un gesto intelectual de repulsa contra el control implícito en el dibujo. Pero aquel gesto, negativo y dialéctico, era también una muestra de contención ante la evidencia de que cualquier desplante artístico, por aparentemente radical que se pretendiera, resultaría inmediatamente fagocitado por un sistema capitalista que había aprendido a alimentarse de sus propios contradictores. En Canarias se tildaba de puro “negacionismo” a las protestas contra el desarrollismo que devoraba el territorio. Se les acusaba de “oponerse a todo”, sin tener en cuenta que el sistema es una máquina imparable de plantear nuevos mecanismos de explotación económica, por lo que el “no”, evidentemente, debía ser un no genérico a un modelo y no solo un no puntual a sus concreciones. En este “no” de Idaira del Castillo se dan cita, de la mano del dibujo, las mareas de protestas contra un modelo de desarrollo insostenible con la renuencia a convertirlas en un contenido positivo, susceptible de ser comercializado, evocado al mismo tiempo la penitencia modernista autoimpuesta de copiar mil veces “no”

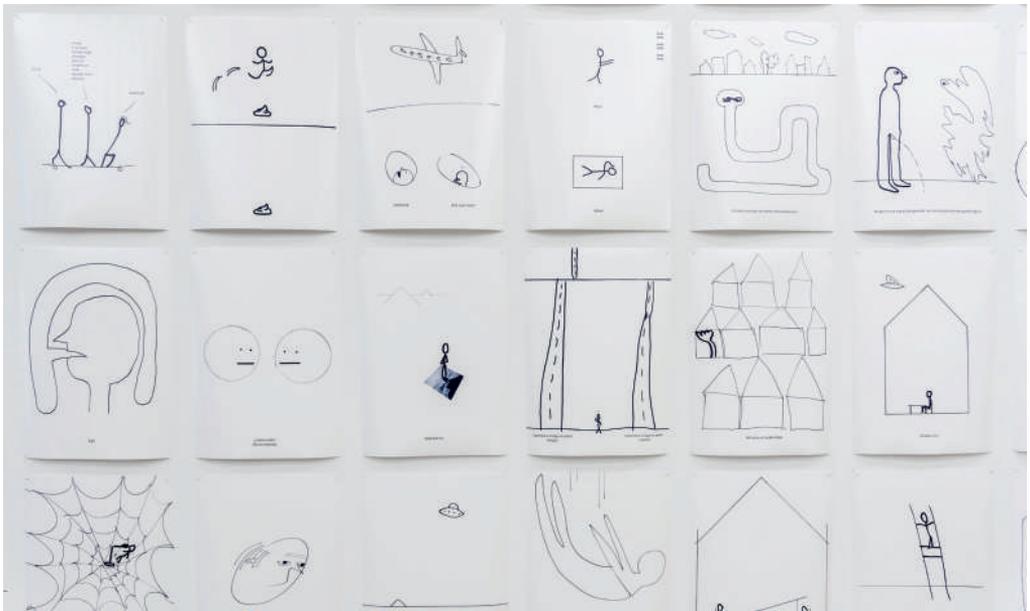
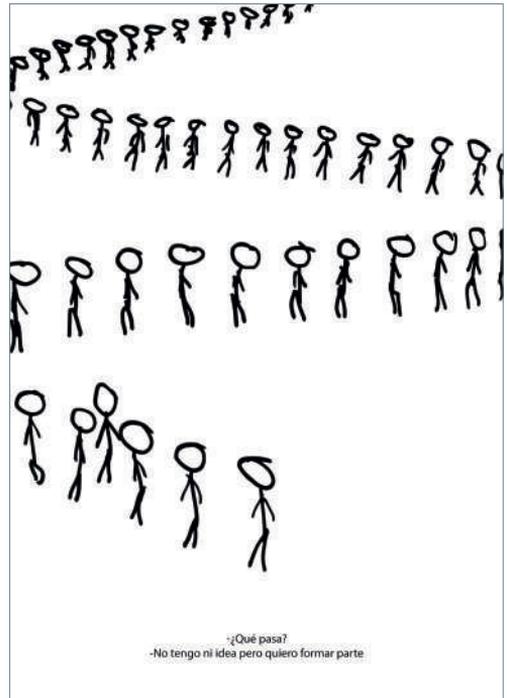
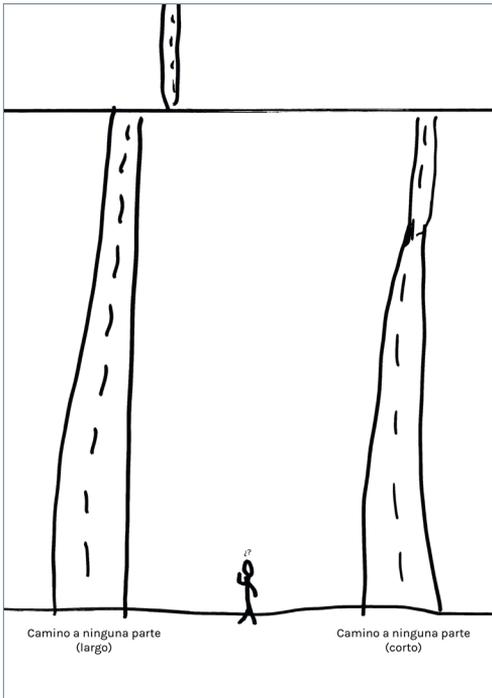
Idaira del Castillo

No, 2016-18
acrílico / pared
(detalles)



Adrián Martínez Marí
Sin título, 2017-18





en los muros del cubo blanco.

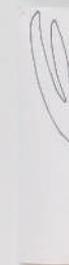
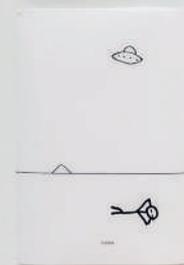
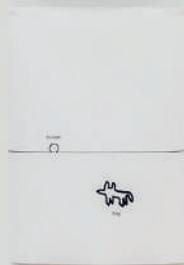
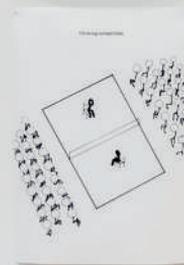
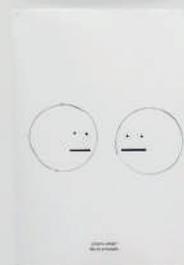
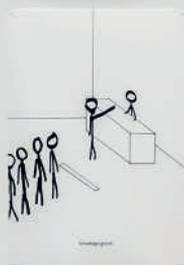
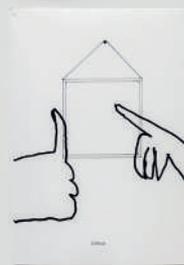
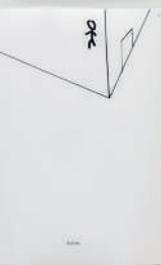
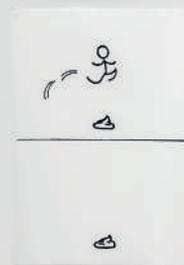
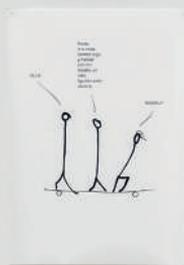
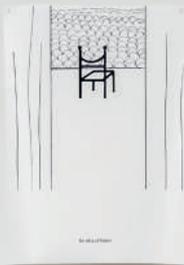
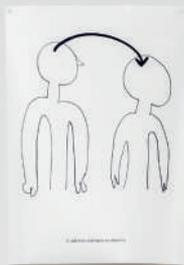
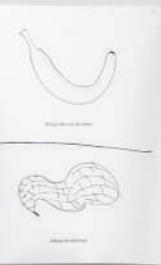
El dibujo tiene una casi infinita capacidad descriptiva, narrativa y expresiva que, sin embargo, contrasta vivamente con su tenuidad. Esta doble facultad, que le iguala al lenguaje, fue la que le hizo, desde el romanticismo y hasta el modernismo, merecedor de duros reproches por su tendencia natural a someter la realidad al orden del concepto y la representación. Quizá por eso, el dibujo de Adrián Martínez parezca querer expiar ese pecado original recurriendo a una narrativa mínima, que contrasta vivamente tanto con los grandes relatos de la modernidad como con la épica activista de la posmodernidad. Su dibujo habla de la Historia con el tono de la historieta, con un lenguaje sencillo, aunque no exento de ironía —que no de cinismo—, y con un humor —que no sarcasmo—, que parece querer devolverle la posibilidad de practicar arte a cualquier jugador del *pictionary* con el fin de rehabilitar la negatividad modernista sin su elitismo. Se trata de un dibujo amojamado, enjuto, que recuerda lo mucho que se puede decir con menos —y, eso sí, con coherencia y persistencia— y se niega a secundar la estética del derroche que ha convertido en insostenible nuestra vida y nuestro arte.

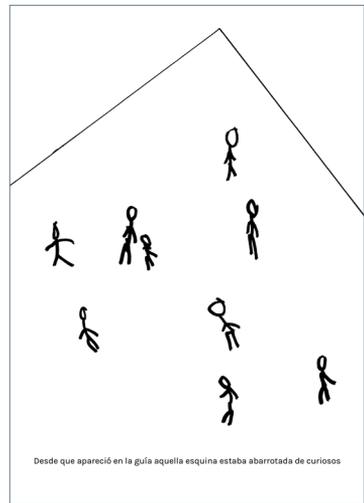
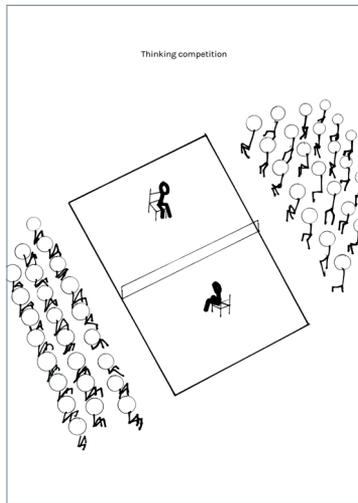
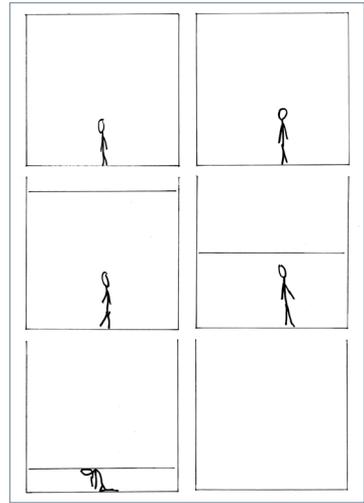
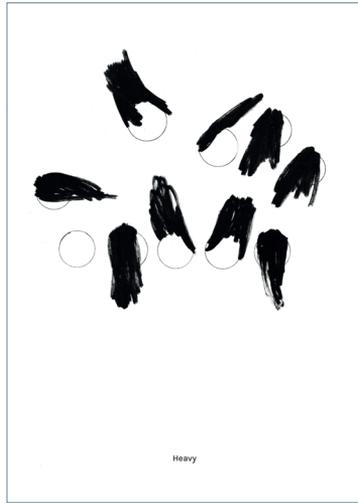
Adrián Martínez dibuja de oídas, como si lo escuchara en la mesa de al lado. A través de ese concentrado de anécdotas proporciona una visión tragicómica de la sociedad y, a menudo, en concreto, del mundo del arte. Frente a tanto arte genéricamente censorador pero incapaz de criticarse a sí mismo, el trabajo de Martínez toma respecto a sí mismo la distancia que necesita el lenguaje para evitar convertirse en soflama: su representación, antes que como figura, se muestra como línea, su relato, antes que como mensaje, se muestra como chiste, su lenguaje, antes que como comunicación, se muestra como grafo.

Pag. siguiente

Adrián Martínez Marí

Sin título, 2017-18
impresión / papel
instalación (detalle)





Adrián Martínez Marí
Sin título, 2017-18
impresión / papel
instalación (detalle)

Y todo ello muestra el esqueleto deshidratado con el que Benjamin recomendaba recuperar la (voluntariamente) perdida capacidad de narrar “desde cero y con lo mínimo”.



BIOGRAFÍAS

RAÚL ARTILES es licenciado de Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (en adelante, ULL) y la Hochschule für Bildende Kunst Braunschweig, y ha participado en distintos seminarios con artistas como Miguel Ángel Pascual o Teresa Arozena, entre otros.

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre las que cabría destacar: *Paperwork. Spanish Contemporary Drawing* (Today Art Museum, Pekín, 2016), *Archaeology Fabricated* (Junefirst Gallery, Berlín, 2014), *La isla ileña* (TEA, S/C de Tenerife, 2013), *25 ft. '08 Orientaciones* (Cabrera Pinto, La Laguna, 2008) u *8.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos* (CAAM, Las Palmas de G.C., 2008).

En cuanto a sus exposiciones individuales, cabría señalar *Vórtice* (Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de G.C., 2019), *Black Hole* (CAAM, Las Palmas de G.C., 2015) o *Souvenir. Restos del naufragio* (Sala de Santo Domingo, La Laguna, 2012).

También ha ejercido labores de asistente de artistas como Arnulf Rainer, Laura González, Ray Smith o Fernando Álamo.

En 2016 fue galardonado como *mejor artista joven* en la primera edición de la feria de dibujo Contemporáneo *Drawing-Room* en Madrid y su obra se encuentra en colecciones como la de la Fundación Barrié, A Coruña, la del CAAM, Las Palmas de G.C. o la del Ayuntamiento de La Laguna, Tenerife.

Federico García Trujillo,
Israel Pérez, Raúl Artiles,
Ramón Salas, Moneiba
Lemes, Néstor Delgado,
Yolanda Peralta, Juan José
Valencia, Beatriz Lecuona,
Óscar Hernández y María
Requena.

IDAIRA DEL CASTILLO es licenciada en Bellas Artes por la ULL y Magister en Escenografía por la Universidad Complutense de Madrid. Ha merecido el Premio de Artes Plásticas Manolo Millares (2008), el premio *25 ft. Orientaciones* 2011 (Gobierno de Canarias, 2009), y las residencias artísticas *Arquipélago Centro de Artes Contemporáneas* (São Miguel, 2018) y *PROGR Zentrum Für Kulturproduktion* (Berna, 2019). Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: *A La Reina Nutria le gusta el kappamaki* (Sala Cajacanarias, La Laguna, 2010), *Lycaón y los 13 Ochomiles* (Sala Cabrera Pinto, La Laguna, 2012 y Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de G.C., 2013), *3' a 3m.* (Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de G.C., 2018), y *Arquipélago Centro de Artes Contemporáneas* (Azores, 2019). Entre sus exposiciones colectivas cabría destacar: *¿Oriente es oriente?* (Centro de Arte La Regenta y Cabrera Pinto, Las Palmas de G.C. y La Laguna, 2019), *Proyecto'18* (Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de G.C., 2018), *+F Artistas Postconceptuales en Canarias 2000-2017* (San Martín, Las Palmas de G.C., 2017), *Paisaje-Identidad-Lenguaje* (Espacio Cultural CajaCanarias, S/C de Tenerife, 2017), *Versos* (Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de G.C., 2016), *25.000 ft.* (Sala Cabrera Pinto, La Laguna, 2015), *25.000 ft.* (Sala Cabrera Pinto, La Laguna, 2014), *Confabuladas* (Galería Artizar, La Laguna, 2014), *Sin Escala. Nuevas Coordenadas en el arte en Canarias* (DA2, Salamanca, 2013), *Hilos, Tramas y Tejidos* (TEA, S/C de Tenerife, 2013), *On Painting* (CAAM, Las Palmas de G.C., 2013), *Tête à tête* (S/t Espacio Cultural, Las Palmas de G.C., 2013), *25 ft.'11 Orientaciones* (Sala Cabrera Pinto, La Laguna, 2011) o *COAC* (S/C de Tenerife, 2009). Instagram @idaira.del.castillo

JAVIER CORZO es licenciado en Bellas Artes por la ULL. Ha desarrollado su actividad profesional dentro de la industria audiovisual, haciendo anuncios de televisión y videojuegos. Su trabajo le ha llevado a Madrid, Barcelona, Glasgow, Móstoles, Leamington Spa (UK), Malta y Tenerife, donde reside actualmente, ejerciendo de artista dominguero cuando su oficio se lo permite. La obra de Corzo se compone de dibujos de línea fina hechos en libretas, que recuerdan a la ilustración japonesa y a los cómics franco-belgas y que organiza a modo de diario visual. Su proceso está ligado al caminar y la contemplación distraída. El artista *amateur*, la globalización, el envejecimiento de Europa, la desacralización de la arquitectura religiosa, el turista como arquetipo del sujeto capitalista o la ruina y su valor simbólico son algunos temas que podemos encontrar de manera implícita en sus imágenes.

OLMO CUÑA es licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Vigo, magister en Producción Artística por la Universidad Politécnica de Valencia y

formó parte del Programa Educativo SOMA en Ciudad de México (2016). Muestra especial interés en observar cómo operan las formas más generalizadas y consumistas de acercamiento al territorio a través de la imagen. Sus procesos, que se basan en cuestiones relacionadas con la pintura, a menudo incorporan activaciones y relatos con los que busca proponer otras condiciones de percepción con respecto a un determinado escenario cultural, paisajístico o urbano.

Entre sus exposiciones cabría destacar: *Todo sucede como si* (Can Felipa, Barcelona), *Oficios e Instintos* (Casa del Lago, Ciudad de México), *La Isla* (SOMA, Ciudad de México), *Veraneantes* (MARCO, Vigo), *72 Notas (1482-2011)* (Galería PM8, Vigo), *8.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos* (CAAM, Las Palmas de G.C.) o *Coleccionables* (Ateneo de La Laguna, Tenerife).

PATRICIA FERNÁNDEZ ANTÓN es graduada en Diseño Gráfico por *ELISAVA Escola Superior de Disseny* (Barcelona) y en Bellas Artes por la ULL. Ha expuesto en *25 ft. '15 Orientaciones* (Cabrera Pinto, 2015), *Una antropología de la emergencia* (Área 60, TEA), *Fisuras*, dentro del Festival Sitio (S/C de Tenerife) o en *COSA* (Centro de Operaciones para Sustancias Artísticas, Madrid) y ha participado en la residencia artística de *Major28* (Lleida). Entre 2016 y 2018 fue artista residente en el centro de investigación y producción artística *Hangar* (Barcelona). Ha formado parte de *FASE*, espacio de creación y pensamiento emergente.

Su trabajo subvierte las relaciones convencionales entre el lenguaje de los medios de comunicación y las secuencias de las imágenes mediáticas: escribe microrrelatos a partir de la mezcla del género periodístico y la literatura de ficción. Reflexiona sobre el relato no lineal y la atomización desordenada de la historia que se propaga por las redes sociales. Para ello, se apoya en la animación pobre y en la utilización de herramientas de gestión de datos masivos, con las que analiza páginas de medios digitales completas para encontrar patrones de repetición con los que resignificar y entender la historia de una forma mucho más cercana a cómo percibimos la información, alterando algunos paradigmas que mediatizan la actualidad.

www.patriciafernandezanton.com

FEDERICO GARCÍA TRUJILLO es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, donde cursa el Máster PRODART de Producción e Investigación Artística.

Propone un proyecto holístico en torno a las posibilidades contemporáneas de la pintura y el dibujo. Su trabajo se sitúa entre la construcción de pensamiento y la investigación formal de los materiales, explorando territorios que van desde la propia historia de la pintura, la memoria o el análisis documental a las sinergias entre arte y música.

Ha expuesto de manera individual en la Galería Lucía Mendoza, en la SAC

del Gobierno de Canarias, con *The Morandi's Attitude*, y en La Capella de Barcelona, con *Frames Rocío*, dentro del marco de BCN Producció 15. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre las que destacan: *Secuencia Editorial* (La Panera, Lleida) o *Aparteu les cadires* (Can Felipa Arts Visuals, Barcelona). También fue seleccionado para participar en la *Bienal de Arte Contemporáneo - Joven Creación Europea*, una exposición que ha itinerado por varios países europeos. Actualmente trabaja en su taller de S/C de Tenerife.

DAVINIA JIMÉNEZ es técnico en Escultura por la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Gran Canaria y Licenciada en Bellas Artes por la ULL. Fue becada por el Gobierno de Canarias para trabajar en el Centro de Arte La Regenta (2010).

Entre sus últimos proyectos individuales destacan: *Cuaderno de Campo* (SAC, S/C de Tenerife, 2019), *Releyendo a Don Benito* (Casa-museo Pérez Galdós, 2014), *Todo lo mío es tuyo* (CAAM, 2012), *La Interrupción del discurso* (TEA, 2011), *Los cuerpos dóciles* (Círculo de Bellas Artes de S/C de Tenerife, 2010), *Los medios del buen encauzamiento* (Tenerife y Gran Canaria, 2009), *Un extraño rincón de la memoria* (Gran Canaria, 2009) o *Eterno retorno* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 2008).

Ha participado además en una treintena de muestras colectivas en Tenerife y Gran Canaria, New Jersey (EEUU), Italia, Valencia y Bilbao (España).

ADRIÁN MARTÍNEZ MARÍ es licenciado en Bellas Artes por la ULL. Actualmente reside y trabaja en Mallorca.

Desarrolla su actividad artística por medio del dibujo, entendido como un proceso de investigación y de comprensión fruto de su deseo de narrar ciertos relatos, de reflexionar sobre lo cotidiano o cuestionar su práctica artística.

Ha realizado exposiciones individuales en espacios como la Galería Ferrán Cano (Barcelona y en Palma de Mallorca), la Sala de Arte Cabrera Pinto (La Laguna, Tenerife) o el Ateneo de La Laguna (Tenerife), y ha participado en numerosas exposiciones colectivas como *Drawing Room 2018* (Círculo de Bellas Artes de Madrid), *Panorama* (Galería Fran Reus, Palma de Mallorca), *Tabula Rasa* (Es Baluard, Palma de Mallorca y Muu Kaapeli, Helsinki), *Nueva Isla de Utopía* (Centro de Arte La Recova, S/C de Tenerife), *En la zona gris* (García Galería, Madrid), *Biopolitics of the south side* (Junefirst Gallery, Berlin), o *25 ft.'10 Orientaciones* (Cabrera Pinto, La Laguna). Su obra se halla en diversas colecciones públicas y privadas.

LENA PEÑATE SPICER es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, artista, coordinadora y editora de proyectos en red. Individualmente ha participado en: *fresh vídeo 2011: Memoria* (Galería

Alarcón-Criado, Sevilla, 2011), *Siempre son otros los que mueren* (Círculo de Bellas Artes, S/C de Tenerife, 2008), *Dibujos del Jardín: ventanas y figuras, La Casa Hilvanada* (dentro del proyecto *Ejercicios de domismo*, Tenerife, 2003-2004), *Posturas Impropias* (Círculo de Bellas Artes, Tenerife), *Fuera de formato* (Círculo de Bellas Artes, S/C de Tenerife), *Poco antes / Poco después* (SAC, S/C de Tenerife) o *La Estética del Estudio* (C.O.A.C, S/C de Tenerife).

En colaboración con Juan José Valencia ha participado en: *Monstruos y fósiles* (Fotonoviembre 2017, COAC, S/C de Tenerife), *Imaginario al andar* (TEA, S/C de Tenerife 2017), *+F. Artistas post-conceptuales en Canarias 2000-2017* (San Martín, Las Palmas de G.C., 2017), *Sol y papas* (Bial de arte de Lanzarote), Nueva Isla de Utopía (La Recova, S/C de Tenerife), *Extraños días felices* (Casa Condal de Maspalomas, Casa de los Coroneles, Fuerteventura y Ateneo de La Laguna), *Young Art Taipei 2015* (con la Galería Saro León), *Panoramia* (Galería Saro León, G.C., 2014), *Por Defecto / By Default* (SAC, S/C de Tenerife, 2012), *You and eye. Cartografías existenciales e itinerarios urbanos en la era de la comunicación virtual* (Oncena Bial de La Habana, 2012 y Librería La Central, Barcelona, 2012), *Videocreación Contemporánea: Cuba-España-Suiza* (Almería y La Habana, Cuba, 2010), *Sobre el criterio de lo museable - Museum like criteria* (dentro del proyecto *Museum of Contemporary Art* de Meschac Gaba, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de G.C., 2010), *Biography* (Área 60, TEA, 2009-2010), II Bial de Canarias. Arte, arquitectura y paisaje (TEA, S/C de Tenerife), *Time Out* (II Bial de Canarias. Arte, arquitectura, La Recova, S/C de Tenerife, 2009), *8.1 Distorsiones. Documentos. Naderías y relatos*, CAAM, 2008). Ha coordinado y gestionado junto a Cristina Gámez la sección de arte del Ateneo de La Laguna. Su obra se encuentra en la colección de Antonio Pérez Martín (CAAM, Las Palmas de G.C.).

JUAN JOSÉ VALENCIA es licenciado en Bellas Artes por la ULL, artista, comisario y editor de proyectos en red.

Individualmente ha realizado residencias en Lincoln (Argentina, 2018) y la *Water Tower Art Fest 2018* (Sofía, Bulgaria); y las exposiciones individuales: *De la observación* (Galería ATC Agencia de Tránsitos Culturales, S/C de Tenerife, 2018) y *Malestar* (Galería Saro León, Las Palmas de G.C., 2016); y ha participado en las colectivas: *La Liberté Comme Emblème d'Échec* (Sambreville, Tamines, Bélgica, 2017), *Un espacio privilegiado para un ritual contemporáneo (Nada me asombra más)* (Ateneo de La Laguna, Tenerife, 2017), *Un espace privilégié, dédié à un rituel contemporain en la Commune de Sambreville* (Auvélais, Bélgica, 2017), Biennale de Jodoigne/Geldenaken (Bélgica, 2016), *Bozar de L'Abattoir 2016* (Galería Exit 11, Grand-Leez, Bélgica), *Bozar de L'Abattoir 2015* (Sambreville, Bélgica), *Trickle-down Theory – If I Get 10 Lexus SUVs, You Might Get a Pair of Flip-flops* (Galería Korjaamo, Helsinki, Finlandia, 2009), *Juego-Jeu-Play-Spel-*

Spiel (en colaboración con Fred Michiels) (Espace 72, Bélgica, 2008), *100 Performances for the Hole (Notes Going Up and Down)* (en colaboración con Claudio Marrero y Óscar Hernández) (Garage Biennial, EE.UU.), *Siempre son otros los que mueren* (Círculo de Bellas Artes, S/C de Tenerife, 2008) y *Escenas de la vida privada. Cap. I* (La Laguna, 2005).

En colaboración con Lena Peñate Spicer ha participado en las exposiciones que se reseñan en el apartado anterior.

Ha sido coordinador, gestor y comisario, junto con Claudio Marrero, de la sección de arte del Ateneo de La Laguna y comisario y coordinador de *Ejercicios de domismo* (Tenerife, 2003-2004).

PÉREZ y REQUENA son licenciados en Bellas Artes por la ULL, en la que también obtuvieron el Diploma de Estudios Avanzados por el Área de Pintura. Viven y trabajan en S/C de Tenerife.

Sus proyectos adoptan la forma del ensayo y el montaje continuo, y se consagran a la elaboración de estrategias de rescate, reconstrucción y reestructuración de imágenes huérfanas o errantes, con las que tratan de conformar el imaginario social de una comunidad articulada en torno a dispositivos de disenso.

Son cofundadores del colectivo artístico *Oficina para la acción urbana* y han participado en numerosas exposiciones, tanto colectivas como individuales, mostrando su trabajo en espacios como: Ideobox artspace (Miami), Felix Kulpa Gallery (S/C de California), ARCO (Madrid), Arteaméricas, Feria de arte latinoamericano, (Miami), Biennale d'art contemporain de Jodoigne (Bélgica), Gabinete Literario (Las Palmas de G.C.), y TEA, Espacio Cultural El Tanque, Círculo de Bellas Artes de S/C de Tenerife o Cabrera Pinto (en Tenerife).

CRISTÓBAL TABARES es licenciado en Bellas Artes y Máster en Arte, Territorio y Paisaje por la ULL.

Ha sido seleccionado para el *II Encuentro de Artistas Novos* en la Ciudad de la Cultura de Galicia, y el *I Encuentro de Artistas Nuevos* de Castilla y León. Ha participado en *Art Room Fair #2 y #4* (Madrid), el *Proyecto Chimenea* de La Casa Encendida, *Ikas-Art y Getxoarte* (Bilbao), *Estudio Aberto* (Lugo), *Art Miami* (con Dillon Gallery, Nueva York) y *Al norte* (Museo Barjola, Gijón). Ha obtenido el Primer Premio en la Bienal de Pintura de Padru (Cerdeña), el Premio Nacional de Pintura Enrique Lite, y el Premio Museo Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa en la feria *Cuarto Público* (Santiago de Compostela).

Ha participado en exposiciones colectivas como *Bad Taste* (la Térmica, Málaga), *Potasio* (galería Mad Is Mad, Madrid), *Contra la piel* (Area 60, TEA), *Juego de máscaras. La identidad como ficción* (TEA y La Regenta), *November* (The Vyner Studio Gallery, Londres), *25.000 ft.* (Cabrera Pinto, Tenerife), *25 ft. '09 Orientaciones* (Cabrera Pinto, Tenerife), *In medias res* (COAC,

Tenerife) o Plástico (Círculo de Bellas Artes de S/C de Tenerife), Bial *La más elegante del invernadero* (Granada) o *Shakespeare&Cía* (Centro cultural San Chinarro), entre otras.

Entre sus exposiciones individuales cabría destacar: *XIN XIN* (galería Metro, Santiago de Compostela), *Archipiélago* (Ateneo de La Laguna), *Liberté Egalité Varieté* (La Recova, S/C de Tenerife), *Ahora es tarde, señora* (Espacio Alquian, Madrid) y *Muyayo* (Casa de los coroneles). Actualmente trabaja para la Fresh Gallery (Madrid) donde ha celebrado su última exposición, *Dientes Dientes*, en 2019. Su proyecto *Rusia es un país maravilloso* ha sido seleccionado por el Gobierno de Canarias para la sala de arte Cabrera Pinto de La Laguna.

NOELIA VILLENA es licenciada en Bellas Artes y Máster en Estudios de Género y Políticas de Igualdad con especialidad en Arte por la ULL. También ha participado en diferentes seminarios artísticos con artistas como Miguel Ángel Pascual, Cristina Gámez o Tahiche Díaz, y ha ejercido labores de asistente de los artistas Martín y Sicilia, Ubay Murillo y Fernando Álamo. Posee además diferentes títulos y experiencia laboral en el sector de la Dependencia y la Salud Mental, con un enfoque de recuperación basado en el trabajo en primera persona.

Su práctica artística se basa en procesos de investigación en relación a su contexto inmediato, abordando temas en relación al sostenimiento de la vida, el proceso de consumo de recursos y las violencias que de estos procesos se desprenden.

Como experta en Arte y Género, ha formado parte de proyectos de investigación e impartido diversas conferencias en la ULL, Centro de Arte La Regenta y TEA.

A nivel expositivo, ha participado en numerosas colectivas, entre las que cabría destacar: *+F. Artistas Post-conceptuales de Canarias* (San Martín, CAAM, Las Palmas de G.C., 2017), *Territorios Ignotos* (CIC Almacén, Lanzarote, 2017), *Turista de Interior* (Solar, Tenerife, 2016), *Take it* (Heyne Kunst Fabrik, Offenbach am Main, Alemania, 2015), *(Con)Fabuladas* (Galería Artizar, Tenerife, 2014), *Sin Escala. Nuevas Coordenadas en el arte en Canarias* (DA2 Domus Artium, Salamanca, 2013), *25 ft. '10 Orientaciones* (Cabrera Pinto, Tenerife, 2010) o *8.1. Distorsiones, documentos, naderías y relatos* (CAAM, Las Palmas de G.C., 2008).

En cuanto a sus exposiciones individuales, habría que señalar: *Aquí mando yo* (Galería Artizar, Tenerife, 2016), *Un extraño lugar* (Centro de arte La Regenta, Las Palmas de G.C., 2016), *Temas menores* (Espacio Bronzo, Tenerife, 2015) o *Packaging* (TEA, Tenerife, 2012).

En 2016 fue galardonada con el premio Jóvenes Creadores en la Room Art Fair de Madrid, a la que acudió de la mano de la Galería Artizar. Su obra se encuentra en la colección de TEA, Tenerife.

