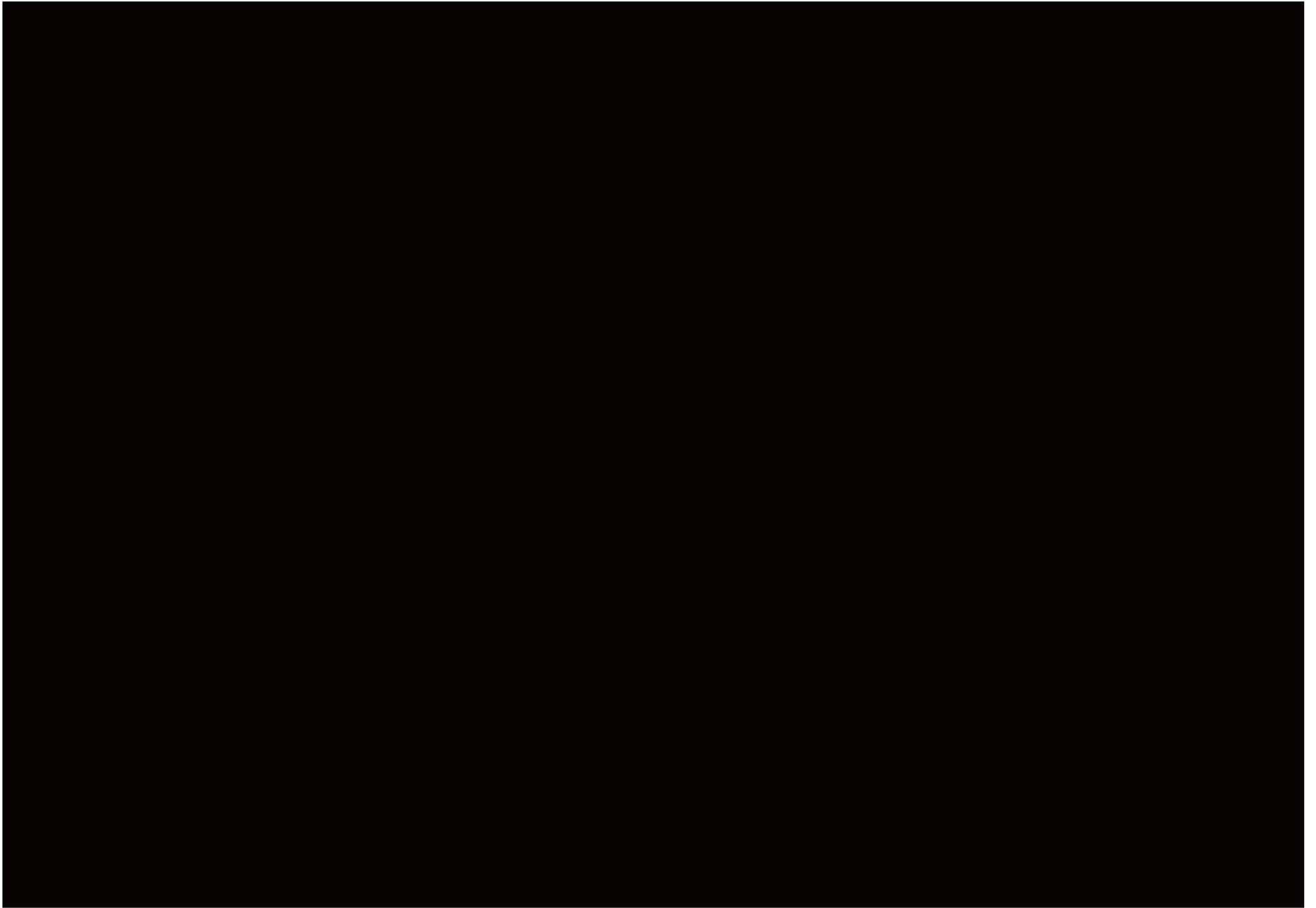


martin & sicilia
**BLACK
FRIDAY**







martin & sicilia
**BLACK
FRIDAY**

A nuestras familias To our families

AGRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Martin & Sicilia desean expresar su agradecimiento a want to express his gratefulness to

Todo el equipo de TEA, especialmente a The whole team of TEA, specially to JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA, ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, YOLANDA PERALTA SIERRA y and ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

EDICIONES DEL UMBRAL, JAVIER CABALLERO y and MAITE MARTÍN

Nuestras galerías Our galleries NINA MENOCA, FERRAN CANO, NIEVES FERNÁNDEZ, CHARLES COWLES, NARA ROESLER y and ESTUDIO ARTIZAR

Nuestros amigos artistas que nos han ayudado en la realización de este proyecto Our artist friends who helped us in conducting this project IDAIRA DEL CASTILLO, JAVIER CORZO, RAYCO MÁRQUEZ, ROBERTO RODRÍGUEZ y and PABLO PÉREZ REQUENA

Nuestros compañeros del taller Our fellows in the workshop "EL APARTAMENTO" y a sus coordinadores and the coordinators ADRIÁN ALEMÁN y and RAMÓN SALAS

JORGE BRIOSO, PABLO HELGUERA, BLANCA DE LA TORRE, GRACIELA KASEP, ARÍSTIDES SANTANA, EMILIANO VALDÉS, DENNY MATOS, RAMIRO CARRILLO e and ISOLDE BRIELMAIER

INMACULADA RODRÍGUEZ TRUJILLO, MANUEL DE RIVERA, JUAN CARLOS BATISTA, ORLANDO BRITTO JINORIO y and OMAR LÓPEZ CHAHOUD

A nuestros amigos To our friends

CATÁLOGO CATALOGUE

Edita

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Textos

ISOLDE BRIELMAIER, JORGE BRIOSO, RAMIRO CARRILLO, PABLO HELGUERA, GRACIELA KASEP, DENNY MATOS, ARÍSTIDES SANTANA, BLANCA DE LA TORRE, EMILIANO VALDÉS

Coordinación

YOLANDA PERALTA SIERRA, ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

Producción editorial

EDICIONES DEL UMBRAL

Diseño gráfico

JAVIER CABALLERO

Fotografía

MARTÍN Y SICILIA, EFRÁIN PINTOS, JAVIER CABALLERO, JOSÉ LUIS CAMEJO [pp. 11, 12, 13]
GABRIEL RAMÓN. AJUNTAMENT DE PALMA-FUNDACIÓ PALMA ESPAI D'ART-
CAJA MEDITERRÁNEO CAM [pp. 84-85]

Traducción

JOHN TRUE, JORGE BRIOSO

Impresión

BRIZZOLIS

Encuadernación

RAMOS

© TEA Tenerife Espacio de las Artes

© Los autores para sus textos

© Los autores para sus fotografías

ISBN: 978-84-937979-0-4

D.L.: M-14179-2011

Contracubierta / PARAÍSO, 2010. Instalación. Detalle Installation. Detail, 3,40 x 10 x 10 m

Página 1 / BLACK FRIDAY, 2010. Carboncillo sobre papel. Detalle Charcoal on paper. Detail, 60 x 68 cm

Página 112 / OPEN DOORS, 2010. Carboncillo sobre papel. Detalle Charcoal on paper. Detail 60 x 68 cm

EXPOSICIÓN EXHIBITION

Coordinación
YOLANDA PERALTA SIERRA
ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

Producción
ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

Asistencia a producción
IGNACIO FAURA SÁNCHEZ
FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ

Diseño gráfico
CRISTINA SAAVEDRA
LARS AMUNDSEN

Montaje
DOS MANOS. REALIZACIONES ESCENOGRÁFICAS
EMILIO PRIETO PÉREZ

Educación
PALOMA TUDELA CAÑO

Comunicación
EUGENIO VERA CÁNO
MAYTE MÉNDEZ PALOMARES

Seguro
AÓN GIL Y CARVAJAL S.A.

CABILDO DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
RICARDO MELCHIOR NAVARRO

Coordinador General del Área de Cultura,
Patrimonio Histórico y Museos
CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Consejo de Administración
Presidente
RICARDO MELCHIOR NAVARRO

Vicepresidente
CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

Vocales
FRANCISCO GARCÍA-TALavera CASAÑAS
VIRGILIO GUTIÉRREZ HERREROS
JOSÉ ALBERTO MUIÑOS GÓMEZ-CAMACHO
Mª ISABEL NAVARRO SEGURA
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ HERNÁNDEZ
JOSÉ LUIS RIVERO PLASENCIA
PEDRO SUÁREZ LÓPEZ DE VERGARA
CARMELO VEGA DE LA ROSA

Director Artístico
JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI

Gerente
IGNACIO DOMÍNGUEZ PANIAGUA

Director Centro de Fotografía "Isla de Tenerife" (CFIT)
ANTONIO VELA DE LA TORRE

Conservadora de Exposiciones Temporales
YOLANDA PERALTA SIERRA

Conservador de la Colección
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Coordinadora de la Colección
MARÍA DOLORES BARRENA DELGADO

Coordinadora del Departamento de Educación
PALOMA TUDELA CAÑO

Jefe de Actividades y Audiovisuales
EMILIO RAMAL SORIANO

Diseño gráfico
CRISTINA SAAVEDRA
LARS AMUNDSEN

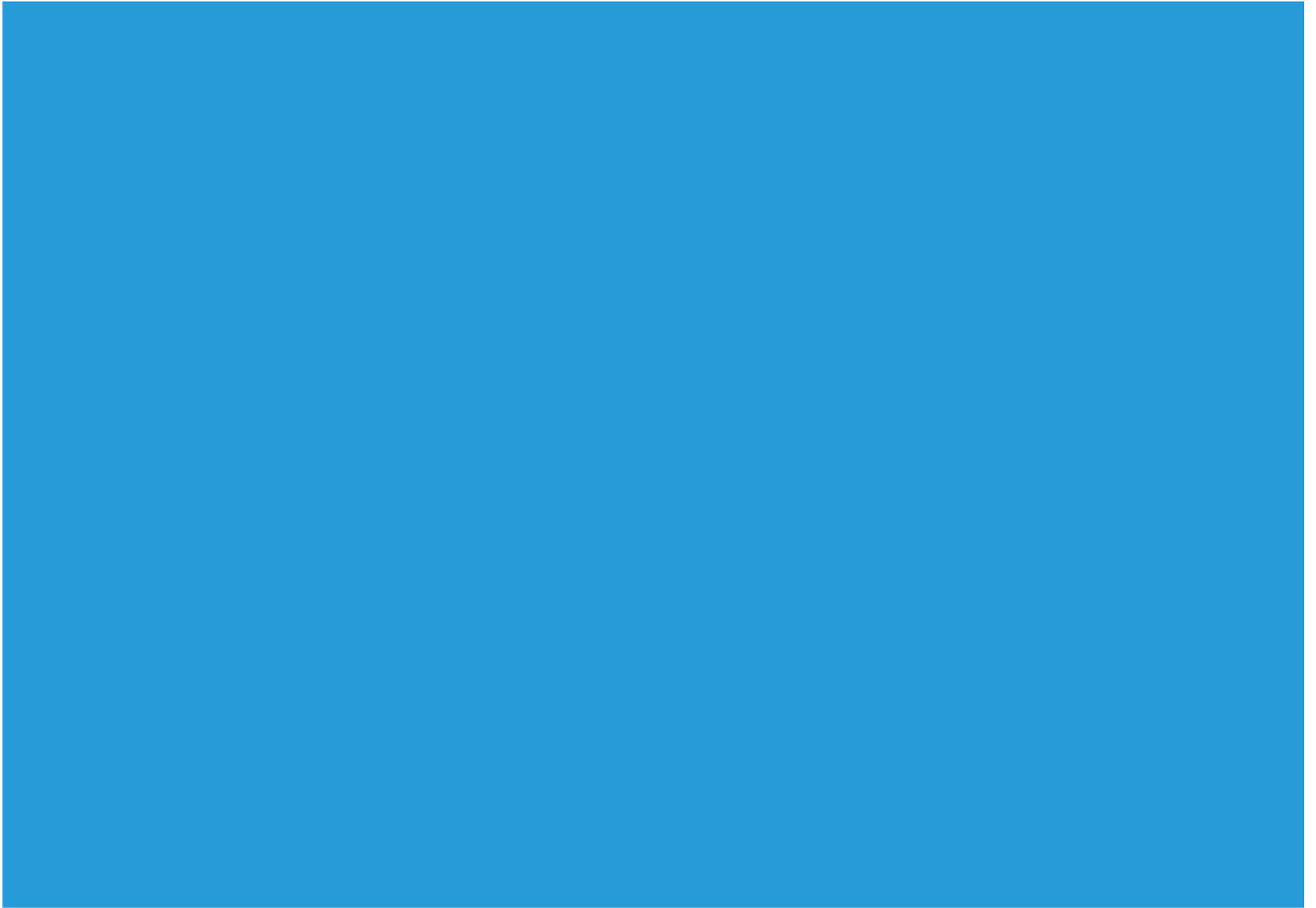
Jefa de Producción
ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

Director de Mantenimiento
IGNACIO FAURA SÁNCHEZ

Jefe de Mantenimiento
FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ

Departamento Administrativo CFIT
ROSA Mª HERNÁNDEZ SUÁREZ

Departamento Técnico CFIT
EMILIO PRIETO PÉREZ



Art does not always arise from a single inspiration but, on occasions, limited though they may be, it reflects shared sentiments and shows how it is possible to join two sensibilities to offer a single result. This is the case with José Arturo Martín and Javier Sicilia, who have for quite a number of years made up an artistic duality which has over time become established and has advanced along the road of continual improvement and maturity.

They now return to their homeland from that position and are exhibiting at TEA Tenerife Espacio de las Artes. Theirs are pictorial works characterised by the quality of the brush-stroke and by an unusual denominator, which is the leading role that the artists themselves acquire in the composition of their works. They tell of scenes of daily life interpreted by their experiences, by what happens around them.

The halls of the TEA are receiving an exhibition which is without a doubt interesting and attractive, both for its quality and its theme. In this way, they maintain the clear line of offering the people of Tenerife a first-rate cultural proposal, which is ultimately the main objective of the existence of this centre which has become, only a few years after opening, a real and genuine point of reference.

There have been many activities carried out up to the moment, events which on certain occasions it would have been impossible to organise if we had not had an establishment of these characteristics, a building which in itself represents an admired and recognised work of art. In fact, it has become one of the cultural emblems of the Canaries and, in some aspects, of Spain itself.

This is a reason for pride, without a doubt, and also an incentive for us to continue to work along these same lines and offer a programme at the level of what the culture of Tenerife needs and demands.

RICARDO MELCHIOR NAVARRO
President of the Tenerife Island Authority

El arte no siempre proviene de una misma inspiración sino que en ocasiones, ciertamente contadas, refleja sentimientos compartidos y muestra cómo es posible unir dos sensibilidades para ofrecer un solo resultado. Ese es el caso de José Arturo Martín y Javier Sicilia, quienes desde hace ya bastantes años conforman una dualidad artística que con el tiempo se ha ido consolidando y ha avanzado por el camino de la superación y de la madurez.

Ahora, desde esa posición vuelven a su tierra y se presentan en TEA Tenerife Espacio de las Artes para mostrar su trabajo. Se trata de una obra pictórica caracterizada por la calidad en el trazo y por un denominador singular, como es el protagonismo que adquieren los propios autores en la composición de sus cuadros. En ellos cuentan escenas de la vida cotidiana interpretada por sus vivencias, por lo que sucede a su alrededor.

Las salas de TEA acogen con ello una exposición ciertamente interesante y atractiva, tanto por su calidad como por su temática. De esa manera, mantienen la línea marcada de ofrecer a los ciudadanos tinerfeños una propuesta cultural de primer orden, que es a fin de cuentas el objetivo principal de la existencia de este centro genuino que se ha convertido, a los pocos años de su apertura, en un referente auténtico.

Muchas han sido las actividades desarrolladas hasta el momento, unas citas que en determinadas ocasiones habría sido casi imposible organizar si no contáramos con un establecimiento de estas características, un inmueble que en sí mismo representa ya una obra de arte admirada y reconocida. De hecho, se ha convertido en uno de los distintivos culturales más representativos del Archipiélago y, en ciertos aspectos, también del país.

Eso es motivo de orgullo, sin duda, y también un acicate para que sigamos abundando en esa misma línea y ofertando un programa a la altura de lo que la cultura tinerfeña necesita y demanda.

RICARDO MELCHIOR NAVARRO
Presidente del Cabildo Insular de Tenerife

CAR CEMETERY WITHOUT LANDSCAPE

In its approach to contemporary artistic creation in the Canaries, TEA Tenerife Espacio de las Artes presents the *Black Friday* exhibition, by the artists, José Arturo Martín and Javier Sicilia, *Martín & Sicilia*, in Hall C. They are artists who have been working together for almost twenty years, who have reached a moment of brilliant maturity, with all the conceptual and professional resources developed in their full creative capacity and taking to the limit a style which has characterised them particularly. Their paintings trimmed at the edges of the subjects portrayed, whether people or objects, as a kind of sleight of hand, acquired in their hands a personal seal of great strength and expressive efficacy.

In this exhibition, for which they have deliberately produced all the works presented, they deal with questions such as consumption, violence or festivals in our society, set out in a style of excess.

One of the most powerful images in the exhibition is that of the car cemetery, both due to the intensity of its *mise en scène* and its symbolism. They now call them scrapyards, with the result that they have been deprived of the human connotation that they once had when they were called cemeteries and the matter has been made more technical. However, the image of the car cemetery as a metaphor for a dead society has already been used by the film director, John Frankenheimer, in the film, *I walk the line* de 1970. And in 1971, Steven Spielberg in *Duel* used images of car cemeteries as an announcement that the final struggle between the car (hunted) and the truck (hunter) would end in the destruction of both of them.

Here the matter is dealt with from the point of view of the final abandonment of the vehicles at the car cemetery rather than from the perspective of the urban space where the cemetery is, as this space is disregarded so as to give the leading role to the dead, to the cars accumulated one on top of another in arbitrary disorder. And this disappearance from the place of the "cemetery" does not seem to be a coincidence, occupying residual spaces on the outskirts of towns, on the edges of roads and highways, with imprecise limits and indeterminate extensions, interstitial spaces, opaque and often abandoned, territories with no discourse and, therefore, geographies of invisibility which are not, pictorially, in view, since although they constitute landscapes and favourite scenery for the settings of action films or thrillers (remember James Graham Ballard and his novels *Crash* and *Concrete Island*, from 1971 and 1973 respectively), which connect with the self-representation of *Martín & Sicilia* as "men in black", as they obviate the landscape and concentrate on the dead machines, without completely losing the idea of the "cemetery", the presence of the cars as a metaphor of power, of violence, of consumption and even of eroticism is emphasised... all of which has deteriorated; in short, a metaphor of the individual in contemporary society, oppressed and confused and ragged by the disorder around him .

That idea of the exacerbated landscape, extenuated to invisibility and only recognisable for what it contains, is prolonged with the exacerbated and colouristic cock fight, a violent betting pursuit which also takes place in fractured and faded territories, with the impulse of people who are also fractured and faded, and continues beyond in the exacerbated party of a group of young people...

TEA Tenerife Espacio de las Artes wishes to thank Martín y Sicilia for the enormous effort they have made to bring about this exhibition and the extraordinary quantity and quality of talent that they have demanded from themselves.

CEMENTERIO DE COCHES SIN PAISAJE

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

En su acercamiento a la creación plástica contemporánea en Canarias hoy TEA Tenerife Espacio de las Artes presenta la exposición *Black Friday*, de los artistas José Arturo Martín y Javier Sicilia, *Martin & Sicilia*, en la Sala C. Artistas que trabajan conjuntamente desde hace ya casi veinte años, han llegado a un momento de madurez brillante, con todos los resortes conceptuales y profesionales desarrollados en su plena capacidad creativa y llevando al límite un estilo que les ha caracterizado muy particularmente. Sus pinturas recortadas por los bordes de los temas representados, sean personas u objetos, a modo de trampantojos, adquirió en sus manos un sello personal de gran fuerza y eficacia expresiva.

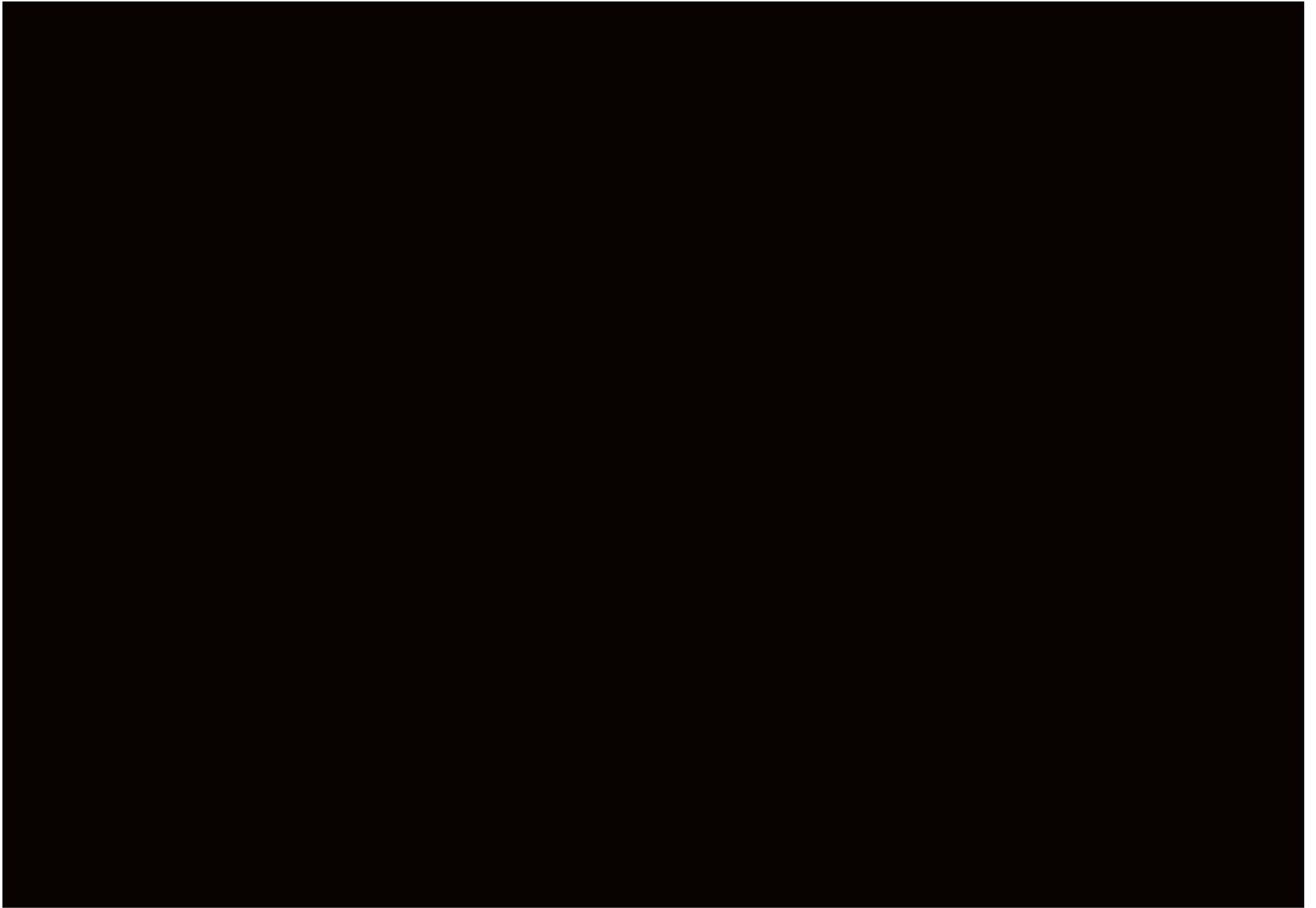
En esta exposición, para la cual han producido exprofesamente la totalidad de las obras presentadas, abordan cuestiones como el consumo, la violencia o la fiesta en nuestra sociedad, planteadas en clave de exceso.

Una de las imágenes más poderosas de la exposición es la del cementerio de coches, tanto por la intensidad de su puesta en escena como por su simbolismo. Ahora los llaman desguaces, por lo que se les ha privado de la connotación humana que tenían cuando los llamábamos cementerios y el asunto se ha tecnificado. Sin embargo, la imagen del cementerio de coches como metáfora de una sociedad muerta ya fue utilizada por el director de cine John Frankenheimer en la película *I walk the line (Yo vigilo el camino)* de 1970. Y en 1971 Steven Spielberg utilizó en *Duel (El diablo sobre ruedas)* imágenes de cementerios de coches como anuncio de que el combate final entre el coche (perseguido) y el camión (perseguidor) acabaría con la destrucción de ambos.

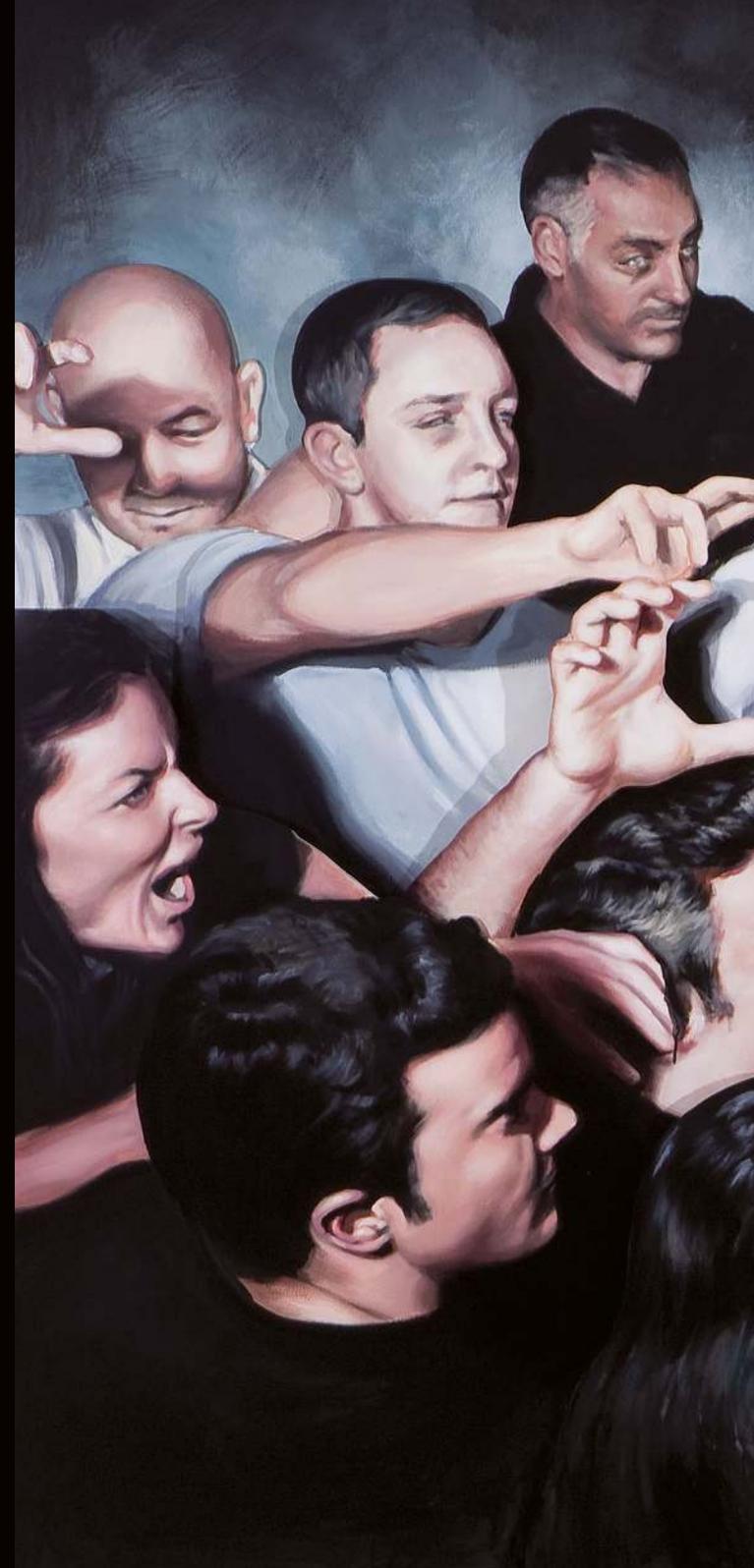
Aquí se aborda el asunto desde la perspectiva del arrumbamiento final de los vehículos en el cementerio de coches más que desde el punto de vista del espacio urbano donde el cementerio está, pues se prescinde de este espacio para dar protagonismo a lo muerto, a los coches acumulados unos encima de otros en arbitrario desorden. Y no parece casual esta desaparición del lugar "cementerio", que ocupa espacios residuales en las periferias urbanas, al borde de carreteras y autopistas, con límites imprecisos y extensiones indeterminadas, espacios intersticiales, opacos y a menudo abandonados, territorios sin discurso y, por tanto, geografías de la invisibilidad que no están, pictóricamente, a la vista, pues si bien constituyen paisajes y decorados preferidos para la ambientación del cine de acción o de la novela negra (recuérdese a James Graham Ballard y sus ficciones *Crash* y *La isla del cemento*, de 1971 y 1973 respectivamente), lo que conecta con las auto-representaciones de *Martin & Sicilia* como "hombres de negro", al obviar el paisaje y centrarse en las máquinas muertas, sin perder completamente la idea de "cementerio", se enfatiza la presencia de los coches como metáfora de poder, de violencia, de consumo e incluso de erotismo... todo ello venido a menos, en suma, metáfora del individuo en la sociedad contemporánea, abrumado, confundido por el desorden alrededor y descamisado.

Esa idea del paisaje exacerbado, extenuado hasta su invisibilidad y solo reconocible por lo que contiene, se prolonga con la exacerbada y colorista pelea de gallos, una violenta práctica de apuestas que también tiene lugar en territorios fracturados y desdibujados, a impulsos de personas asimismo fracturadas y desdibujadas, y continúa más allá en la fiesta exacerbada de un grupo de jóvenes...

TEA Tenerife Espacio de las Artes quiere agradecer a Martín y Sicilia el enorme esfuerzo que han desarrollado para realizar esta exposición y la extraordinaria cantidad y calidad de talento que se han exigido a sí mismos.



- 15 **ÉTICA DEL CUADRO SIN MARCO [O ESTÉTICA DE LOS MUERTOS VIVIENTES]**
ETHICS OF PAINTING WITHOUT A FRAME [OR AESTHETICS OF THE LIVING DEAD]
RAMIRO CARRILLO
- 43 **REPRESENTACIÓN, PERFORMANCE Y PRESENCIA EN LAS INSTALACIONES DE MARTÍN Y SICILIA**
PRESENTATION, PERFORMANCE AND PRESENCE IN THE INSTALLATION ART OF MARTIN & SICILIA
ISOLDE BRIELMAYER
- 49 **DEL NO LUGAR AL BUEN LUGAR LOS CUADROS-FOTOGRAFÍA BISAGRA Y LAS SILUETAS ESPACIADAS DE MARTÍN Y SICILIA**
FROM THE NON-PLACE TO THE GOOD PLACE THE HINGED PHOTOGRAPH-PAINTINGS AND THE SPACED SILHOUETTES BY MARTIN & SICILIA
JORGE BRIOSO
- 72 **PREGUNTAR, ESCUCHAR Y RESPONDER**
ASKING, LISTENING AND RESPONDING
DENNYS MATOS
- 73 **EXTRACTO DE UNA ENTREVISTA ENTRE DENNYS MATOS Y BLANCA DE LA TORRE**
EXTRACT OF A INTERVIEW BETWEEN DENNYS MATOS AND BLANCA DE LA TORRE
- 81 **EXTRACTO DE UNA ENTREVISTA ENTRE DENNYS MATOS Y PABLO HELGUERA**
EXTRACT OF A INTERVIEW BETWEEN DENNYS MATOS AND PABLO HELGUERA
- 91 **EXTRACTO DE UNA ENTREVISTA ENTRE DENNYS MATOS Y EMILIANO VALDÉS**
EXTRACT OF A INTERVIEW BETWEEN DENNYS MATOS AND EMILIANO VALDÉS
- 99 **EXTRACTO DE UNA ENTREVISTA ENTRE DENNYS MATOS Y GRACIELA KASEP**
EXTRACT OF A INTERVIEW BETWEEN DENNYS MATOS AND GRACIELA KASEP
- 107 **EXTRACTO DE UNA ENTREVISTA ENTRE DENNYS MATOS Y ARÍSTIDES SANTANA**
EXTRACT OF A INTERVIEW BETWEEN DENNYS MATOS AND ARÍSTIDES SANTANA
- 109 **OBRA EXPUESTA** EXHIBITED WORKS
- 111 **NOTAS BIOGRÁFICAS Y EXPOSICIONES** BIOGRAPHIC NOTES AND EXHIBITIONS



BLACK FRIDAY I, 2011. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 200 x 366 cm





ETHICS OF PAINTING WITHOUT A FRAME [OR AESTHETICS OF THE LIVING DEAD]

FIRST PART

On the ground floor of number 22 of Simón Bolívar St., in Santa Cruz de Tenerife, with an old-fashioned, hand-lettered sign, there is a glass and picture-framing shop, *Cristasol*, a small business without any great pretensions, which lives on small commissions for glasswork and decoration. They do not have a large stock, but they work well, seriously and cheaply.

In the spring of 1997, the business was run by a couple of a certain age; pleasant people, who were friendly with their customers. Even then, it was an old-fashioned business, using a particular skill and sustained by the domestic demand generated in the nearby districts; it was one of those that has no other commercial strategy than to be attentive, friendly and generous; those that do not read the pink-coloured pages in the newspapers, but only the day-to-day problems. A way of earning a living that is in scale with its neighbourhood.

The shop shared a doorway with some premises occupied by a studio of young artists, young people who are generally known as «modern». The co-existence of the two businesses was nothing unusual in itself, except that, for an enthusiast of coincidences, that entrance which was like a merging of two worlds was curious, that of a shop whose individuality came from a way of life that is being extinguished, and that of a group of young people, whose projects, if they made any sense, would do so in a world, the future (which is now today) that was still to arrive.

Among those artists, there were José Arturo Martín and Javier Sicilia, who were curiously just beginning to paint; something which, in a certain manner, also belonged to another time. Although what Martín & Sicilia were doing there was working out what to do with their lives [in more than one sense, as we shall see]. After more than two years of close collaboration, they had their first joint exhibition, as a dual artist, coming up in the month of April, so that, in those first few months of the year, they were negotiating their artistic project, which would finally take off, characterised by the two aspects mentioned above, which were so dramatically visible: the fact of being an «artistic couple» [a format of artist of which, from the times of Robert Capa to Komar & Melamid, there has been no lack of references, but which continues to hold a certain exoticism] and the fact that they were painters; practising figurative and narrative painting. If the first was a matter basically of economics [two artists sharing ideas and projects may be more efficient working together], the second was a decision of a strategic type: Martín & Sicilia began to paint because they understood that this was the most irreverent, antiquated, incorrect, anachronistic and annoying thing that you could do in 1997.

ÉTICA DEL CUADRO SIN MARCO [O ESTÉTICA DE LOS MUERTOS VIVIENTES]

RAMIRO CARRILLO

PRIMERA PARTE

En los bajos del 22 de la calle Simón Bolívar, en Santa Cruz de Tenerife, anunciada con un letrero de los de antes, de rotulación manual, se encuentra una tienda de cristalería y enmarcado de cuadros, *Cristasol*, una pyme sin grandes pretensiones, que vive de pequeños encargos de cristalería y decoración. No disponen de un gran surtido, pero trabajan bien, son serios y baratos.

En la primavera de 1997, el negocio lo llevaba un matrimonio de edad madura, gente agradable y de buena disposición con los clientes. Ya entonces era un comercio de esos que se dicen de los de antes, armados a partir de una habilidad artesanal concreta y sostenidos con la demanda doméstica generada en los barrios cercanos; de esos sin más estrategia comercial que buscar un trato atento, afable y generoso; de esos que no atendían a las páginas salmón de los periódicos, sino a las vicisitudes del día a día. Un modo de ganarse la vida hecho a escala de su vecindad.

La tienda compartía portal con un local ocupado por un estudio de artistas, jóvenes, de esos que se suelen llamar «modernos». La coincidencia de ambos negocios no tiene nada de particular, salvo que, para un aficionado a las casualidades, resultara curiosa aquella entrada que era cruce de dos mundos: el de una tienda cuya idiosincrasia venía de las formas de vida de un tiempo en extinción, y el de un grupo de jóvenes, cuyos proyectos, de tener algún sentido, lo tendrían en un mundo, el futuro [el de hoy] aún por llegar.

Entre aquellos artistas se encontraban José Arturo Martín y Javier Sicilia, curiosamente comenzando a pintar; algo que, en cierto modo, pertenecía también a otro tiempo. Aunque en realidad lo que estaban haciendo allí Martín y Sicilia era resolver qué hacer con su vida [en más de un sentido, como ya veremos]. Tras casi dos años de colaboración estrecha, tenían concertada para abril su primera exposición conjunta, como artista dual, de manera que en aquellos primeros meses del año se encontraban negociando su proyecto artístico, que finalmente echaría a andar caracterizado por los dos aspectos mencionados, tan aparatosamente visibles: el ser «pareja artística» [un formato de artista del que, desde Robert Capa a Komar & Melamid, no faltan referentes, pero que sigue manteniendo cierto exotismo] y el hecho de hacer pintura; pintura figurativa y narrativa. Si lo primero era una cuestión básicamente de economía [dos artistas que comparten ideario y proyecto pueden ser más eficientes trabajando juntos], lo segundo era una decisión de tipo estratégico: Martín y Sicilia comenzaron a pintar porque entendieron que era lo más irreverente, rancio, incorrecto, anacrónico y majadero que se podía hacer en 1997.

No sería justo decir que esta elección de formato era una cuestión de rebeldía [el «rebeldismo» en arte es casi más rancio que la propia Pintura], de hecho era una decisión no exenta de ventajas. Por el contrario, podría afirmarse que Martín y Sicilia no hacían más que cumplir escrupulosamente el guión de lo que se espera de un artista joven; es decir, que haga lo contrario de lo que se espera de él. Y los cuadros figurativos, narrativos y escénicos, precisamente por ser «de otro tiempo», eran en aquel momento desapacibles; tenían un plus perturbador difícil de esquivar, una cualidad muy útil para un proyecto de producción artística que incluía su propio cuestionamiento. Efectivamente, Martín y Sicilia se planteaban la recuperación del relato como forma de tantear, desde un cierto distanciamiento irónico, si era posible aún [entonces] con la pintura hacer arte. A ese propósito, el punto de partida era ya problemático, tanto por el patente anacronismo del formato pintura como medio de comunicación visual, como por la polaridad de su prestigio cultural, pendular entre el carácter central que aún mantiene para muchos como máxima expresión de las Bellas Artes, y el descrédito, más o menos reciente, que posee para otros como soporte para el arte contemporáneo. Creo que la dificultad inicial de su proyecto radicaba en la necesidad de negociar un complicado equilibrio entre el planteamiento temático [con enunciado] de los cuadros y su manifiesta reserva irónica, sin que ninguno de estos factores anulara o impugnara al otro.

Por otra parte, esta «nueva» pintura, que tomaba como referente a aquella otra fotografía de los 80 que tomaba a la «vieja» Pintura como referente, no solía pasar desapercibida. Había quien la recibía como el consabido «soplo de aire fresco» que animaba el carrusel de rutinarias novedades del arte contemporáneo; otros veían en ella la última y cansina finta del arte reaccionario para barnizarse de actualidad; los mejor pensados, como un ejercicio más o menos ortodoxo de ironía posmoderna; y los peor, como una maniobra no muy sutil para adquirir notoriedad con velocidad. Fuera como fuese, los pasos en dirección al cuadro que Martín y Sicilia dieron en su estudio contiguo a la tienda de marcos, respetaban sus propias inercias [ambos eran aficionados a los pinceles] y valoraban el potencial revulsivo de la propia pintura [en aquel momento y contexto], de forma que su decisión se enmarcaba, de manera consciente y cavilada, en lo que podemos llamar «plano estratégico» del proyecto artístico.

Pero la dichosa elección encerraba un quebradero de cabeza mayor: una vez convencidos de que había que pintar, el dilema era qué había que pintar. Y no era un problema fácil, esto de entrar en pormenores. Las otras decisiones artísticas, las que configuran genéricamente los atributos y el valor de una obra, son asuntos que se plantean, reflexionan, discuten, elaboran y [si hay final feliz] se resuelven, en el marco del armazón conceptual; definen una estructura que, por relación con un contexto dado, desplegará sus significaciones por connotación. Buena parte del arte contemporáneo se alimenta de ese proceso, series de objetos fuertemente connotativos pero [habitualmente] sin contenidos exposi-

It would not be fair to say that this choice of format was a question of rebellion [«rebellion» in art is almost as old-fashioned as painting itself], in fact it was a decision which was not free of advantages. On the contrary, it could be said that Martín & Sicilia were doing nothing more than scrupulously fulfilling the script of what is expected of a young artist; that is to say, that he should do the opposite of what is expected of him. And the figurative, narrative and scenic paintings, precisely because they were of «another time», jangled at that moment; they had a disturbing bonus that was difficult to avoid, a very useful quality for a project of artistic production which included its own questioning. Indeed, Martín & Sicilia were considering the recovery of storytelling as a way of feeling out, from a certain ironic distance, whether it was still possible [at that time] to do art with painting. The starting-point of this aim was already problematic, both due to the patent anachronism of the format of painting as a means of visual communication and due to the polarity of their cultural prestige, oscillating between its central character which is still for many people the greatest expression of Fine Arts, and the more or less recent discredit which it has for others as a support for contemporary art. I believe that the initial difficulty of their project was based on the need to negotiate a complex equilibrium between a thematic approach [with enunciation] of the paintings and their manifest ironic reserve, without any of these factors cancelling or impugning the other.

On the other hand, this «new» painting, which took as its reference that other photography from the 1980s which took «old» painting for its reference, did not go unnoticed. There were those who received it as the oft-repeated «breath of fresh air» which enlivened the carousel of routine novelties of contemporary art; others saw in it the final, weary feint of reactionary art in an attempt to varnish itself with modernity; those who were kinder saw it as a more or less orthodox exercise of post-modern irony; and those less kind, as a not very subtle manoeuvre to acquire notoriety with maximum speed. However this may be, the steps towards painting that Martín & Sicilia took in their studio next to the picture-framers respected their own inertias [they were both paintbrush enthusiasts] and they valued the revolutionary potential of painting itself [at that moment and in that context], in such a manner that their decision was framed, in a conscious and deeply thought out manner, in what we may call the «strategic plan» of the artistic project.

But the lucky choice enclosed a bigger headache: once they were convinced that they should paint, the question was what they should paint. And this was not an easy question, getting down to detail. The other artistic decisions, those which generically configure the attributes and the value of a work, are matters which are put forward, reflected on, discussed, elaborated and [if there is a happy ending] are resolved, in the conceptual framework; they define a structure which, in relation to a given context, will deploy its meanings by connotation. A goodly part of contemporary art is driven by this process, series of strongly connotative objects but [habitually] without expositive or literary content. [An example: let us say, a can of soup; this is not an «artistic» matter in itself, but subject to a certain system of decisions it can become an image which, under certain conditions, is full

of relevant cultural connotations. It is as a result of that set of «strategic» decisions that a can of soup can not only be a «work of art» but, if it manages to do so, subsequently any soup can will be recognised as an artistic icon].

The decision to recover «relevant subjects», and therefore to add another stratum of decisions to the work, does not involve increasing the difficulty of the art but it does involve transferring the problems of painting from what I have lightly called the «strategic plane» to another field, that of the literary, which contemporary art appeared to have got rid of some time ago. For this reason, when these bad pupils of Greenberg decided to fill the painting with content [«telling stories», as they used to say] they found that it was not so easy to find things to tell. What is more, the idea generated in them a certain anxiety to ensure that each specific piece of content was relevant [and pertinent] in the contemporary cultural context, up to the point that the artists could see themselves being obliged to think with the theoretical depth of the philosophers, or sociologists, something which is certainly the same as asking a professor to take his first steps in painting.

This self-accepted responsibility of looking into interesting matters meant that Martín & Sicilia faced artistic production from a state of uncertainty, without having a clear idea of what to do, and thus maintaining significant doubts about the *raison d'être*, the references and models, the routes to follow, or the criteria of value, of their work. Fortunately, as good pupils of Picasso, not knowing what to paint did not lead them not to do so, so that the solution arrived very soon, although for the purposes we are interested in they only realised this years later, when they were already installed in Madrid. But we were still in 1997, in that studio in Simón Bolívar St., and there the uncertainty [and, we might think, the human and welcoming atmosphere of the district] led them to take the more frank route and, in a certain way, the more honest one: painting subjects extracted [or that is how it seemed] from their day-to-day affairs: Javier or José Arturo talking with their friends, socialising with their girlfriends, working in household tasks, in the supermarket, camping... Painting on matters which were, really, only a little more interesting than a soup can, designed to suggest, with a good dose of «ironic reserve», comments on diverse matters in contemporary art. Although the important thing was not the «hidden» contents but the fact that the leading characters in the narration were the artists themselves, loaned figures in those representational paintings [an aspect which, following the model of Gilbert & George, put a very recognisable mark on their work]; and presenting painting as a *biopic*, not for rescuing the romantic part of the artist's experience [this is even more old-fashioned than «rebellion»] but to present the painting as a consideration, sometimes ironic and sometimes exemplary, on «knowing where to be» or «knowing what to do».

It is clear that this is more than anything else a reflection after the fact: at that time, what Martín & Sicilia were painting was, basically, two disconcerted subjects in a world built of metaphors and conventions, two enthusiasts putting their surprised heads between the drop sheets of the great theatre of culture; Faemino and Cansado at the Kassel Dokumenta.

tivos, o literarios. [Un ejemplo: pongamos una lata de sopa; esto no es un tema «artístico» por sí mismo, pero sometida a un cierto sistema de decisiones puede convertirse en una imagen que, bajo determinadas condiciones, quede repleta de connotaciones culturales relevantes. Es por ese conjunto de decisiones «estratégicas» que una lata de sopa puede no sólo ser una «obra de arte» sino que, si efectivamente lo consigue, en lo sucesivo cualquier lata de sopa se reconocerá como un icono artístico].

La resolución de recuperar «temas relevantes», y por tanto añadir otro estrato de decisiones a la obra, no implicaba incrementar la dificultad del arte, pero sí suponía trasladar la problemática de la pintura desde eso que ligeramente he llamado «plano estratégico» a otro ámbito, el de lo literario, del que el arte contemporáneo parecía haberse deshecho hace tiempo. Por eso, cuando estos malos alumnos de Greenberg se plantearon llenar el cuadro de contenidos [«contar cosas», solían decir] encontraron que no era tan fácil encontrar cosas que contar. Es más, la idea generó en ellos una cierta ansiedad por conseguir que cada contenido específico fuera relevante [y pertinente] en el contexto cultural contemporáneo, hasta el punto de que los artistas se veían a sí mismos obligados a pensar con la profundidad teórica de los filósofos, o sociólogos, algo que, ciertamente, es tanto como pedir a un catedrático que haga sus pinitos con la pintura.

Esta responsabilidad autoasumida de abordar asuntos interesantes hizo que Martín y Sicilia afrontaran la producción artística desde un estado de incertidumbre, sin tener muy claro qué hacer, y con ello manteniendo amplias dudas sobre la razón de ser, las referencias y modelos, los caminos a seguir, o los criterios de valor, de su trabajo. Afortunadamente, como buenos alumnos de Picasso, el no saber qué pintar no les llevó a dejar de hacerlo, de forma que la solución llegó bien pronto, si bien a los efectos que nos interesan sólo se dieron cuenta años más tarde, ya instalados en Madrid. Pero andábamos por 1997, en aquel estudio de la calle Simón Bolívar, y allí la incertidumbre [y, se podría pensar, el ambiente humano y acogedor del barrio] les llevó a coger el camino más franco y, en cierto modo, el más honesto: pintar temas extraídos [o así parecía] de sus trajines cotidianos: Javier o José Arturo de tertulia con sus amigos, alternando con sus novias, afanados en tareas domésticas, en el supermercado, de acampada... Cuadros con asuntos, en verdad, sólo un poco más interesantes que una lata de sopa, pensados para sugerir, con una buena dosis de «reserva irónica», comentarios sobre cuestiones diversas del arte contemporáneo. Aunque lo importante no eran los contenidos «ocultos», sino el hecho de que los personajes protagonistas de la narración eran los propios artistas, prestados a ser figuras de aquellos cuadros figurativos [un aspecto que, siguiendo el modelo Gilbert & George, imprimió una marca muy reconocible a su trabajo]; y presentando la pintura como *biopic*, no por rescatar aquello romántico de la vivencia del artista [esto es más rancio aún que el «rebeldismo»] sino por presentar el cuadro como una consideración, acá irónica y allá ejemplar, sobre el «saber estar» o el «saber qué hacer».







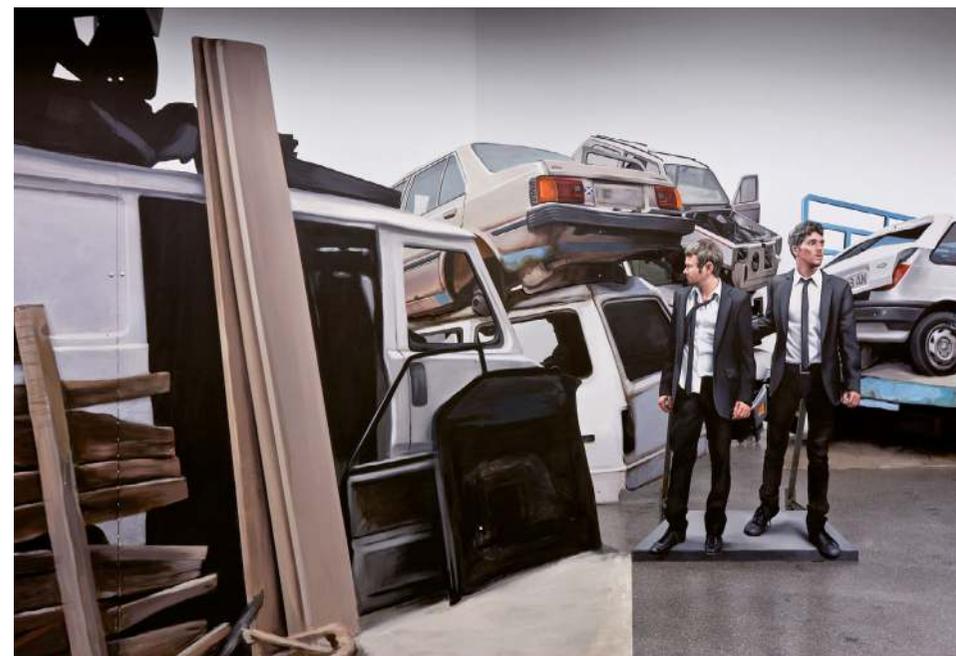
PARAÍSO, 2010. Detalles. Details

An ingenious pictorial proposal which was, above all, a local irreverence [a way that was as good as any other of taking the bull by the horns], and which in reality what it was doing was bypassing [or so they thought] the tricky problem of the subject, in such a manner that the artists threw themselves for the following five years, when they were installed in Madrid, into searching for «stories to tell», which is equivalent to saying that they spent another long period steeped in uncertainty.

But this was not dead time; their work between 1997 and 2002 propped up the framework of the strategy of the artist-icons, developing it through different series whose leitmotiv was the figure of the artists themselves [thereafter converted into imagery]. This model sustained a «pop» tone in the work and, on the other hand, inclined their reflection towards a field, which is interesting without a doubt, but which is not the one we are here interested in: that of the territory [which is language], inhabited by subjects [which are, therefore, also language]. With this aim, their images did not include «biographical» situations but rather were scenes, more or less theatricalised, in which the figures of the artists, so to speak, put in an appearance. The paintings reproduced, literally and through allusions, landscapes and interior views extracted from the history of painting [Courbet, Rembrandt, Poussin and others], which were «inhabited» by the figures of the artists, as a sort of doll in a nativity scene, composing the report of a story on a tale.

It is not worth staying for very long on this point. Towards the autumn of 2002, the artists changed their subject when they again took up the painting of *biopics*. At that time, they lived at number 39 la Reina St., Madrid, in a large flat which was also a shared studio, and both of them were now fully installed, socially and emotionally, in the life of the city. They both had their family, so to speak, in that flat with a restless life, which was always open to a busy coming and going of their parishioners: chums of the tenants, people working along the same lines, Canarian painters visiting, childhood friends, neighbours from the building, some client who was greedy for their Bohemian lifestyle, some Berlin artists [or Cuban] passing through the capital. I bear witness to this hustle and bustle, which that autumn the artists recognised as an image and transferred their paintings.

The new issue was the House and its people; or rather, the house full of people; people who were on the one hand very varied, but on the other strangely regular, standardised, in a certain way, perhaps by their way of dressing or simply because of the way they were. In any case, people were [almost always] characterised in social situations: meetings, discussions, games, business, celebrations, intrigues. This is important because in those pictures the house, the traditional place of privacy, appeared as told, if not within the public domain, at least as a social space. It was easy to perceive that a



Claro que esto es más una reflexión a toro pasado: por aquel entonces, lo que Martín y Sicilia estaban pintando era, básicamente, dos sujetos desconcertados en un mundo construido de metáforas y de convenciones, dos entusiastas asomando sus asombradas cabezas entre las bambalinas del gran teatro de la cultura; Faemino y Cansado en la Dokumenta de Kassel. Una ingeniosa propuesta pictórica que era, ante todo, una irreverencia local [una manera tan buena como cualquier otra de coger al toro por los cuernos], y que en realidad lo que hacía era puentear [o eso pensaban ellos] el espinoso problema del tema, de forma que los artistas se volcaron durante los cinco años siguientes, ya instalados en Madrid, en buscar «cosas que contar», lo que equivale a decir que pasaron otra larga temporada sumidos en la incertidumbre.

Pero no fue un tiempo muerto; su trabajo entre el 97 y el 2002 apuntaló el armazón de su estrategia de los artistas-icóno, desarrollándola a través de distintas series cuyo hilo conductor era la figura de los propios artistas [en adelante convertidos en imaginaria]. Esta pauta sostenía un tono «pop» en las obras y, por otra parte, escoraba su reflexión hacia un ámbito, sin duda interesante, pero que no es el que aquí nos ocupa: el del territorio [que es lenguaje], habitado por sujetos [que son, por tanto, lenguaje también]. Con tal propósito, sus imágenes no recogían situaciones «biográficas», sino que eran escenarios, más o menos teatralizados, donde las figuras de los artistas, por así decirlo, hacían acto de presencia. Los cuadros reproducían, literalmente o por alusiones, paisajes e interiores extractados de la historia de la Pintura [Courbet, Rembrandt, Poussin y otros], que eran «habitados» por las figuras de los artistas, como una suerte de muñecos en un belén, componiendo el relato de un relato sobre un relato.

No vale la pena detenerse en esto mucho más. Hacia el otoño de 2002, los diestros cambiaron de tercio, cuando retomaron la pintura de *biopic*. Por aquella época vivían en el 39 de la calle de la Reina, de Madrid, en un amplio piso compartido con un también compartido estudio, y ambos estaban ya plenamente instalados, social y emocionalmente, en la vida de la ciudad. Los dos tenían su familia, por así decirlo, en aquel piso de vida inquieta, siempre abierto a un nutrido trasiego de parroquianos: colegas de los inquilinos, gente del gremio, pintores canarios de visita, amigos de la infancia, los vecinos del inmueble, algún cliente ávido de bohemia, unos artistas berlineses [o cubanos] de paso por la capital. Doy fe de este ajetreo, que aquel otoño los artistas reconocieron como imagen y trasladaron a sus cuadros.

El nuevo asunto era la casa y su gente; o mejor, la casa llena de gente; gente por una parte dispar, pero por otra extrañamente regular, normalizada, en cierto modo, quizás por su forma de vestir o simplemente por su forma de estar. En cualquier caso, las personas se mostraban [casi siempre] en situaciones sociales: reuniones, conversaciones, juegos, negocios, celebraciones, tejemanejes. Esto es importante porque en aquellos cuadros la casa, tradicional recinto para la intimidad, aparecía relatada, si no dentro del dominio de lo público, sí al menos como un espacio social. Era fácil percibir que no se estaba representando un hogar: no había habitaciones diferenciadas, sino una suerte de espacio neutro de estancias regulares; sin mobiliario ni decoración singulares [sin «calor de hogar»], sino, más bien, con útiles funcionales y despersonalizados que permitían los servicios prácticos de sentarse, colocar el cenicero, y estar.

Ahora bien, la «decisión estratégica» de pintar el entorno doméstico, no respondía al mismo propósito de aquellos primeros cuadros de Tenerife. Podría decirse que en estos años Martín y Sicilia se habían hecho plenamente conscientes de los relatos contenidos dentro de los relatos, en un doble sentido: por una parte, en un viaje a Mali [para una exposición de fotografía en Bamako, en 2001] habían podido asistir en primera persona a cómo el relato del capitalismo triunfante se acompaña, invisible, por otro paralelo, el de las sociedades cuya extenuación posibilita la opulencia del primer mundo. Por otra, la observación de que los modos de vida individuales reflejan, en no pocos aspectos, muchos fenómenos sociales de carácter global. Cada relato contiene siempre otros, implícitos, en su sombra, en su letra pequeña, o en su reverso. Así, la casa podía ser el eco de un universo mayor, y los problemas particulares, latentes bajo la piel de una vida «normal», el reflejo de los problemas globales. De modo que aunque el asunto visible en los cuadros eran los ajeteos del piso de Madrid [y de la vida de los artistas], su tema era otro: las contradicciones políticas y sociales de las sociedades contemporáneas; las fricciones de los movimientos migratorios, el miedo al otro, los juegos de poder, o el desencanto de la civilización occidental.

En el proceso [y acaso como consecuencia de ello] la casa que dibujaron no era en modo alguno lo que antaño había sido: a saber, imagen y metáfora de un proyecto de vida estable, el recinto sagrado de lo privado, el centro estructural de la familia como eje nuclear de la vida social. En lugar de eso, pintaron un cruce, un punto de encuentro; un sitio para la coincidencia en el tránsito; lugar de paso y escenario de contingencia. La casa, [y sus usuarios] hablaba de un mundo distinto al que evocaba *Cristasol*, si se quiere un mundo igualmente humano y vecinal [a otra escala de ciudad], pero que ha perdido anclajes en el sistema tradicional de certezas [esa estructura tan represora y, a la vez, tan protectora] sin renovarlos con la adquisición de un nuevo compromiso ideológico. En las paredes del piso, los pocos cuadros carecían de marco, no hace falta ya, no tiene sentido. Porque un marco, como objeto para enaltecer y proteger las imágenes en que encontramos representación, es un indicio de la voluntad de habilitar el espacio simbólico y patri-



home was not being represented: there were no distinct rooms but a sort of neutral area with regular spaces [without «the warmth of the hearth»] but, rather, with functional and depersonalized tools that allowed the practical services of sitting, placing the ashtray and being.

Now, the «strategic decision» to paint the domestic environment did not respond to the same purposes as those first pictures of Tenerife. One could say that in these years Martín & Sicilia had become fully aware of the stories contained within the stories in a double sense: on the one hand, on a trip to Mali [for an exhibition of photography in Bamako in 2001] they were able to personally see how the story of triumphant capitalism is accompanied, invisibly, by another in parallel, that of the societies whose exhaustion makes the opulence of the first world possible. Furthermore, the observation that individual ways of life reflect in many aspects, many social phenomena in a global manner. Each story always contains others, implicitly, in its shadow, in its small print, or on its reverse. So the House could be the echo of a greater universe and the particular problems are those latent under the skin of a «normal» life, a reflection of global problems. So although the visible matter in the pictures were the comings and goings of the flat in Madrid [and the lives of the artists], its subject was different: the social and political contradictions of contemporary societies; the friction of migratory movements, fear of the other, power games, or the disillusion of Western civilization.

In the process [and perhaps as a result] the house that they drew was not in any way what once had been: to wit, image and metaphor for a project of stable life, the sacred

COCK FIGHT, 2011. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 180 x 440 cm





EL TOREO, 2011

Acrílico sobre madera recortada
Acrylic on cut wood
310 x 220 cm

grounds of the private, the structural centre of the family as the nuclear axis of social life. Instead of this, they painted a crossroads, a meeting point; a site for the meeting in the transit; a crossing place and scenario of contingency. The house, [and its users] spoke of a world different from that which *Cristosol* evoked, if you wish a world that is likewise human and neighbourly [at another scale of city], but which has lost its anchoring points to the traditional system of certainties [that structure which is so repressive and at the same time, so protective] without renewing them with the acquisition of a new ideological commitment. On the walls of the flat, the few paintings had no frame, there was no need any more, it was pointless. Because a frame, intended to exalt and protect the images in which we find representation, is evidence of a desire to equip the symbolic and economic space that accompanies a vital project. The absence of frames [in the paintings within paintings], as the image of the absence in the houses of a representational space for our sacred [but non-religious] values is a sign of a life project created from instability, from disorientation, from ethical precariousness.

The house which Martín & Sicilia painted was an image of the provisional, inertia, uprooting, and the interim. Everything was testimonial, functional and fleeting: scenario, furniture and tenants reflecting an inconsistent, moving, fragmentary social space. Characters coming on stage; they meet, they talk, they share a while; they go off stage. There were no events, but situations; the story was not made out of a relevant event but, so to speak, a compendium of forms of being passive. They did not transmit the will to act, to remain, to have influence; rather contemplation, offering oneself to contemplation.

This is what the figures in these paintings did, they featured. And at the same time, «they were spectators»; they attended [and observed and waited] the appearance of the others, and their own attitudes. The artists drew stories in their biopic, a plot without a story, starring subjects stunned at their own uncertainty. They were not actors but props, ineffective [or at most expectative] figures, apparently in agreement with their inability to be actors with influence in the course of events. Therefore here the uncertainty of the painters was no longer the insecurity of some young artists who knew they were crossing a nebulous piece of ground [the arts]; but the reflection of a state of consciousness which, so to speak, is the *Zeitgeist* of the turn of the century.

So Martín & Sicilia represented their characters as spectators: our destiny now is to be an effigy in front of a screen. Certainly, in the last quarter of a century, daily life has been filled with screens and it is not only through them that we know, but even that we know ourselves. It is therefore sensible to fully identify the paradigm of the contemporary subject with the image of a spectator; someone watching passively, who receives and who [fundamentally, and as the driving force of all social progress and every promise of individual happiness] consumes. You can argue rightly that if something characterizes the internet in recent years, it is that users are now producing content. But this huge, endless production is mostly not aimed at the generation of sense, but pursues, through the development of strategies of distinction, what has become the most precious value in the culture of the show: visibility. The current role of

monial que acompaña a un proyecto vital. La ausencia de marcos [en los cuadros dentro de los cuadros], como imagen de la ausencia en las casas de un espacio para la representación de los valores sagrados [que no religiosos], es señal de un proyecto vital construido desde la inestabilidad, desde la desorientación, desde la precariedad ética.

La casa que pintaron Martín y Sicilia era imagen de provisionalidad, inercia, desarraigo, interinidad. Todo era testimonial, funcional y pasajero: escenario, mobiliario e inquilinos reflejando un espacio social inconsistente, movedizo, fragmentario. Personajes que entran en escena; coinciden, conversan, comparten un rato; salen de escena. No había sucesos, sino situaciones; no se exponía el relato de un acontecer relevante, sino, se diría, un compendio de formas de estar pasivo. No se transmitía vocación de actuar, de permanecer, de influir; sino más bien un contemplar, un ofrecerse a la contemplación.

Esto es lo que hacían las figuras en estos cuadros, figurar. Y a la vez, «espectar»; asistir [y observar y esperar] al figurar de los otros, a las actitudes propias. Los artistas dibujaron en sus relatos *biopic* una trama sin historia, protagonizada por sujetos pasmados ante su propia incertidumbre. No eran actores sino atrezo, figuras inoperantes [o, como mucho, a la expectativa], aparentemente conformes con su incapacidad para ser agentes con influencia en el curso de los acontecimientos. Por eso, aquí la incertidumbre de los pintores no era ya la inseguridad de unos jóvenes autores que se sabían transitando un terreno [el del arte] nebuloso; sino el reflejo de un estado de conciencia que, por así decirlo, es *Zeitgeist* de este principio de siglo.

De ahí que Martín y Sicilia representaran a sus personajes como espectadores: el sino de estos tiempos es nuestra efigie delante de una pantalla. Ciertamente, en este último cuarto de siglo la vida diaria se nos ha ido llenando de pantallas, y es a través de ellas no sólo que conocemos, sino incluso que nos conocemos. Por ello es cabal identificar el paradigma del sujeto contemporáneo con la imagen de un espectador; alguien que observa pasivamente, que recibe y que, [fundamentalmente, y como motor de todo progreso social y toda promesa de felicidad individual] consume. Se podrá objetar, con razón, que si algo caracteriza a la Red en los últimos años es que los usuarios son ahora productores de contenidos. Pero esa ingente, inagotable producción, en su parte más considerable, no está orientada a la generación de sentido, sino a perseguir, a través del desarrollo de estrategias de distinción, eso que se ha convertido en el más preciado valor en la cultura del espectáculo: la visibilidad. El rol actual del usuario en la red es activo, en la medida que contribuye al espectáculo, pero por eso mismo su acción es estática, en forma similar a los personajes de aquellos cuadros: su objetivo es figurar para ser vistos, mientras son espectadores del figurar de los otros. De este modo, al tiempo que las nuevas herramientas sociales en Internet están disolviendo en el imaginario las fronteras entre lo público y lo privado, aparecen formas icónicas [por ejemplo, las *self shot*] cuya misma lógica y razón de ser ya no es la [auto]representación [la emisión de significado], sino la «captura» de la mirada del otro, re-

ducido no ya a espectador, sino incluso a simple mirón. El objetivo no es, ni siquiera implícito, construir pautas de identificación que generen comunidad, sino acumular miradas [visitas] como forma de ganar atención, y visibilidad.

Se podrá objetar, y con razón, que las pantallas sirven para muchas cosas, que la ideología no reside en la herramienta, sino en el uso que de ella se haga. Pero también es cierto que la implantación de las nuevas tecnologías de la comunicación, en los últimos quince años, ha cambiado decisiva y vertiginosamente las formas sociales, y con ellas los modos de representación. Sin ir más lejos, ese sujeto paradigmático, que en 2002 Martín y Sicilia imaginaron como un ciudadano aplatanado, cuatro años más tarde sería un avatar en *Second life*, para encontrar su representación, actualmente, como un perfil en las redes sociales. Se diría que avanzamos hacia la inconsistencia, hacia el desdibujo. Caminamos hacia ser figuras sin rasgos, preparadas para la implementación de ideas franquicia, para la instalación de identidades importadas. Hacia ser muñecos prefigurados en un parque temático construido con relatos estándar.

Esa doble perspectiva sobre el ser humano contemporáneo, que no sabe quién es porque carece de representación [o la tiene alquilada en franquicia] y que [como causa o consecuencia de ello] carece de capacidad de agencia y [por tanto] está a merced de los acontecimientos, es una constante del trabajo de Martín y Sicilia. Su obra madura ha sido una exploración de los eslabones entre su experiencia vital cotidiana [como una suerte de anclaje o, cuando menos, de referencia iconográfica] y los fenómenos sociales, de forma que la imagen de los artistas está continuamente en elaboración y reconstrucción, se encuentra siempre configurando una historia que sólo aparentemente es su autobiografía, y que en verdad pretende ser un relato del tránsito crepuscular del sujeto [o lo que queda de él] enfrentado a su disolución. Así, pintaron personajes postulados por relación con algo que no estaba en el cuadro: escenificaciones del miedo, de la huida, del atrincheramiento o de una más que patética defensa. Situaciones que escenifican el miedo al otro, y que a la vez declaran la inoperancia, la incapacidad de tomar la iniciativa, de movilizarse a partir de un proyecto ético. Es la foto en proceso [*work in progress*] de un sujeto moribundo, de un muerto viviente.

SEGUNDA PARTE

A tenor de lo expuesto, podría parecer que el enfoque que Martín y Sicilia imprimen a sus temas es en exceso fatalista, o fúnebre. En absoluto es así, más bien sería al contrario: el pulso de su tono irónico, que apela a la tradición de la farsa, convoca una forma de experiencia estética que, si cabe, se despliega desde el territorio del humor, lo que equivale a decir de la inteligencia. Y mientras hay inteligencia hay esperanza, se podría decir. Sin embargo, esa idea del sujeto moribundo que late bajo sus imágenes de los últimos años, se ha vuelto en los tiempos recientes inesperadamente literal, coincidiendo con la vuelta a la moda de las películas de zombis.

the user on the network is active, to the extent that he contributes to the show, but for that very reason its action is static, similar to the characters of those paintings: its aim is to appear, to be seen, while they are viewers of the appearance than others. Thus, while the new social tools on the Internet are dissolving in the imagery the boundaries between public and private sectors, iconic forms [e.g., the shot of oneself] appear whose very logic and rationale is no longer to be [self]-representation [the emission of meaning] but the «capture» of the gaze of the other, not reduced simply to the status of a viewer but rather to that of voyeur. The goal is not, even implicitly, to build patterns of identification creating a community but to accumulate gazes [visits] as a way to gain attention and visibility.

It may rightly be objected that screens serve for many things, that the ideology does not reside in the tool but in the use that is made of it. But it is also true that the implantation of new communication technologies over the last fifteen years has decisively and vertiginously changed social forms, and with them the modes of representation. Without looking any further, that paradigmatic subject, which Martín & Sicilia imagined in 2002 as a lethargic citizen, four years later would be reincarnated in *Second life*, to find its representation currently as a profile of the social networks. It could be said that we are advancing towards inconsistency, towards blurring. We walk towards being figures without features, prepared for the implementation of franchised ideas, for the installation of imported identities. Towards being foreshadowed dolls in a theme park built of standard stories.

That dual perspective on the contemporary human being, who does not know who he is because there is no representation [or he has it rented on a franchise] and [as a cause or consequence] thereof, lacks the capacity to act and [therefore] is at the mercy of events, is a constant in the work of Martín & Sicilia. Their mature work has been an exploration of the links between their daily life experience [as a sort of anchor or at least, an iconographic reference] and social phenomena in such a manner that the image of artists is continuously in development and reconstruction, they are always shaping a story which only apparently is their autobiography and which in reality is intended to be a story of the twilight transit of the subject [or what is left of him] facing their dissolution. Thus, they painted characters postulated in relation to something that was not in the painting: stagings of fear, of flight, of entrenchment or of a more than pathetic defence. Situations which show the fear of another, and at the same time declare failure, the inability to take the initiative, to mobilize oneself for an ethical project. It is the photo of the process [*work in progress*] of a dying subject, of the living dead.

SECOND PART

According to the above, it might seem that the approach which Martín & Sicilia put on their subjects is fatalistic in excess, or funereal. This is not at all the case, rather the contrary: the pulse of their ironic tone, which appeals to the tradition of the farce, convenes a form of aesthetic experience, which, if possible, is deployed from the territory of humour, which is equivalent to saying intelligence. And while there is intelligence, there is hope, one

could say. However, this idea of the dying subject beating under their images of the last few years, has become in recent times unexpectedly literal, coinciding with the return to fashion of zombie movies.

So far, the passion for the genre of the living dead has been characteristic of B film enthusiasts. This audience that is loyal to gory products seems to have expanded significantly, and we do not know very well whether the recent proliferation of audiovisual production on the topic is the cause of the phenomenon or the effect. New movies and TV series update or cover the imagery of the genre, while around the world the Zombies' party becomes popular, where the cast has a fantastic time not only exhibiting in their make-up the corresponding attributes [which, significantly, consist of being on view in a quartered or dismembered fashion] but, in fact, enjoying an afternoon of playing a crazy role.

A metaphor for compulsive consumption has been anxious and staggering figures of zombies, and the truth is that the image is appropriate. There are surprising similarities between the photos of masses of hysterical people shopping in the sales and images of agglomerations of hungry zombies in the films of the genre [perhaps one is a reference for another]. In fact, as Martín & Sicilia have seen very clearly, it is easy to find the same structure in any photos that reflect uncontrolled crowds dominated by an instinct, whether it be escape from danger, fighting for food, finding a way out in moments of panic, or simply pursuing a famous person. All these images, with barely perceptible differences, reflect the dissolution of the individual in the mass, discarding any reservation, limit or interpersonal courtesy to turn the subject into a being that is desirous, dominated by the desire, the vital need or simple hysterical obsession; a human being defined by an irrational hunger.

It may be that the consistency of the «Crown Jewel» in the iconography of gore as a metaphor for compulsive consumption is in the background of its return to fashion; or perhaps this is just further proof that the imagery of the leisure industry is filling the world with nerds. Either way, in line with thinking about [dying] stunned subjects, this boom is possibly one of the most grotesque pieces of evidence on the proliferation of an aesthetic and the ethics of escapism. The importance that the leisure industry has acquired in recent times, and its overwhelming influence as the broadcaster of «reference realities» has led to huge masses of people framing their system of priorities, in no small measure within the range defined by the international producers of leisure. It would perhaps be an exaggeration to say that the contemporary citizen has renounced understanding his liberty in relation to his ability to exercise critical thinking and recognize [for himself] the possibility of influencing [or at least interacting fully] in the course of developments; but certainly it is not unreasonable to claim that we are on the road to becoming, if we are not already, in a zombie society.

It is easy to imagine that a community consisting of citizens lacking ideology, a political project, critical thinking; moved above all else by hunger [for meat, of objects, notoriety, identities or of franchised ideas] and devouring each other, may have its advantages and therefore perhaps the steps taken in this direction are not entirely disinterested. But perhaps what is new is that it is precisely the individuals themselves who

Hasta ahora, la afición por el género de los muertos vivientes era característica de los entusiastas del cine de «serie B». Sin embargo, este público fiel a los productos *gore* parece haberse ampliado de manera significativa, sin que podamos saber muy bien si la reciente proliferación de producción audiovisual sobre el tema sea causa o efecto del fenómeno. Nuevas películas y series de televisión actualizan o versionan el imaginario del género, mientras se popularizan por todo el mundo las *Zombies party*, donde el personal se lo pasa bomba no sólo exhibiendo en su maquillaje los atributos correspondientes [que, significativamente, consisten en parecer despedazado, desmembrado], sino, de hecho, disfrutando por una tarde del rol de andar descerebrado.

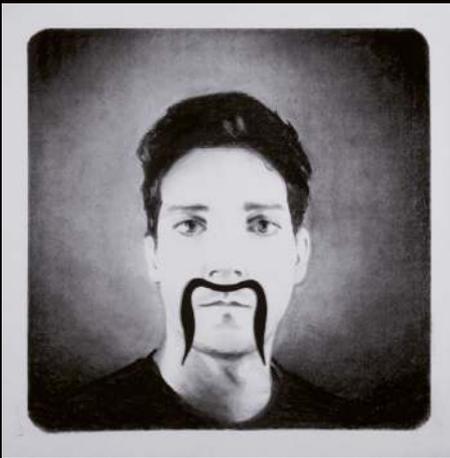
Se ha visto en las figuras ansiosas y trastabilladas de los zombis una metáfora del consumo compulsivo, y lo cierto es que la imagen es apropiada. Resulta sorprendente las similitudes entre las fotos de masas de ciudadanos histéricos por las compras en los días de rebajas y las imágenes de las aglomeraciones de zombis hambrientos en las películas del género [posiblemente las unas sean referencia de las otras]. De hecho, como muy bien han visto Martín y Sicilia, es fácil encontrar la misma estructura en cualquier foto que recoja una multitud descontrolada de gente dominada por un instinto, sea este el de huir de un peligro, pelear por una comida, buscar una salida en momentos de pánico, o simplemente perseguir a un famoso. Todas estas imágenes, con diferencias apenas perceptibles, reflejan la disolución del individuo en la masa, rompiendo toda reserva, límite o cortesía interpersonal para convertir al sujeto en un ser anhelante, dominado por el deseo, la necesidad vital o la simple obsesión histérica; un ser humano definido por un hambre irracional.

Puede que la congruencia de la «joya de la corona» de la iconografía *gore* como metáfora del consumo compulsivo esté en el trasfondo de su retorno a la actualidad; o acaso esto sea sólo una prueba más de que el imaginario de la industria del ocio está llenando el mundo de *friquis*. Sea como fuere, al hilo de la reflexión sobre los sujetos pasmados [moribundos], este apogeo es, posiblemente, una de las más grotescas evidencias de la proliferación de una estética y una ética de la evasión. La importancia que ha adquirido en los últimos tiempos la industria del ocio, y su avasalladora influencia como emisora de «realidades de referencia», ha conseguido que masas enormes de ciudadanos enmarquen su sistema de prioridades, en una medida no pequeña, dentro de la oferta definida por los productores internacionales de ocio. Quizás sería exagerado afirmar que el ciudadano contemporáneo ha renunciado a entender su libertad en relación con su capacidad de ejercer el pensamiento crítico, y reconocer[se] la posibilidad de influir [o, al menos, interactuar cabalmente] en el curso de los acontecimientos; pero ciertamente no es descabellado afirmar que andamos en el camino de convertirnos, si no lo somos ya, en una sociedad zombi.

Es fácil imaginar que una comunidad constituida por ciudadanos carentes de ideología, de proyecto político, de pensamiento crítico; movidos ante todo por el hambre [de carne, de objetos, de notoriedad, de identidades o de ideas franquicia], y que se devoran



CATÁLOGO DE BIGOTES, 2011
Carboncillo sobre papel y fieltro
Charcoal on paper and felt
50 x 50 cm c.u. each





BAJO LA MESA, 2007. Acrílico sobre lienzo Acrylic on canvas, 100 x 163 cm

seek, even symbolically, to recognise themselves in that state. It is significant that large groups of people enjoy the aesthetics of the living dead, a being defined by its compulsive craving, and use such an aberrant image as a reference to establish games of representation. Certainly, there is something in its imagery that dazzles, an avid desire to give up being an individual, to become integrated in the mass and thus abandon all capacity for acting, but also all conscience, free will and responsibility.

Obviously, this problem has to do with the concerns of Martín & Sicilia, however their interest for zombie fashion comes primarily from being a convincing image of hyper-consumption, one of the cardinal phenomena of capitalism and the driving force not only of the [story of] growth but on its obverse, the degradation of the ecosystem. In the other ecosystem, that of capitalism, the possession of property contains the promise of happiness, but at the same time consumption, especially in its most aberrant forms, provides some of the images that most eloquently herald the announced planetary collapse. A good example of these «most aberrant demonstrations» is the consumerist hysteria unleashed in the days of sales, such as *Black Friday* [Black Friday in the United States is the day after Thanksgiving, which opens the Christmas shopping season, with significant discounts in shops] giving title to this exhibition.

The attention of artists towards compulsive consumption has two main reasons. Physically, on the one hand, it is a phenomenon that feeds the over-exploitation of resources and hypertrophy of waste which is one of the biggest ecological problems on a global scale. On the other hand, at the ideological level, it has to do with the decline of the symbolic values which prevent individuals from acquiring the capacity to act; to behave like citizens, aware and consistent, in a civil society. The consumption of material or immaterial products, works as a kind of *Soma* that numbs the population entertaining it and diverting their life objectives towards the acquisition of identity by the possession of property [or ideas, dreams or desires] among the assortment that capitalism itself provides. It is from this perspective that the interest in consumption relates to the concern of Martín & Sicilia for the representation of what I have called stunned subjects, a matter that marked their work from those paintings [or photographs, it makes no difference here] from 2002 until, say, the year 2008.

It goes without saying that in those years, characters were 'escaping' from the painting and spread out in the exhibition hall, exploring a type of format [a «painting» of cut-out silhouettes, like the famous Osborne bull, which interact in a «real» space] which, from the perspective of the pictorial orthodoxy, is a monstrosity; but, which precisely for this reason, measures the problem of



EL ÉXODO, 2008. Instalación. Acrílico sobre madera recortada Installation. Acrylic on cut wood, 1,80 x 2 x 13 m

unos a otros, puede tener sus ventajas, y por ello quizás no sean del todo desinteresados los avances en esa dirección. Pero lo que quizás sea nuevo es que sean precisamente los individuos quienes busquen, siquiera simbólicamente, reconocerse en ese estado. Resulta significativo que amplios grupos de población disfruten con la estética del muerto viviente, un ser definido por su ansia compulsiva, y que empleen una imagen tan aberrante como referente para establecer juegos de representación. Ciertamente, hay algo en su imaginario en que deslumbra un ávido deseo de renunciar a ser individuo, de integrarse en la masa, y con ello abandonar toda capacidad de agencia, pero también toda conciencia, voluntad y responsabilidad.

Evidentemente, este problema tiene que ver con las preocupaciones de Martín y Sicilia, sin embargo el interés de estos por la moda de los zombis proviene ante todo del hecho de ser una convincente imagen del hiperconsumo, uno de los fenómenos cardinales del capitalismo, y motor no solo del [relato del] crecimiento sino, en su reverso, de la degradación del ecosistema. En el otro ecosistema, el del capitalismo, la posesión de bienes contiene la promesa de felicidad, pero a su vez el consumo, sobre todo en sus manifestaciones más aberrantes, proporciona algunas de las imágenes que más elocuentemente preludian el anunciado colapso planetario. De estas «manifestaciones más aberrantes» constituye un buen ejemplo la histeria consumista que se desata en los días de rebajas, como los *Black Friday* [viernes negro, en Estados Unidos es el día después de Acción de Gracias, que inaugura la temporada navideña de compras, con rebajas significativas en los comercios] que dan título a esta exposición.

La atención de los artistas hacia el consumo compulsivo tiene dos motivos principales. Por una parte, físicamente, es un fenómeno que alimenta la sobreexplotación de recursos y la hipertrofia de residuos que constituye uno de los mayores problemas ecológicos a escala global. Por otra, en el plano ideológico, tiene que ver con la decadencia de los valores simbólicos que impide a los individuos adquirir capacidad de agencia; manejarse como ciudadanos, conscientes y consecuentes, en una sociedad civil. El consumo, de productos materiales o inmateriales, funciona como una especie de *Soma* que adormece a la población, entreteniéndola y desviando sus objetivos vitales hacia la adquisición de identidad por medio de la posesión de bienes [o de ideas, sueños o deseos] entre el surtido que el propio capitalismo provee. Es desde esta perspectiva, desde donde el interés por el consumo se relaciona con la preocupación de Martín y Sicilia por la representación de eso que he llamado sujetos pasmados, asunto que sobrevoló su trabajo desde aquellos cuadros [o fotografías, tanto da para lo que aquí conviene] de 2002 hasta, pongamos, el año 2008.



NO HAY MEJOR DEFENSA QUE UN BUEN ATAQUE, 2008. Acrílico sobre lienzo y madera recortada. Acrylic on canvas and cut wood. 90 x 200 cm

painting in the separation of traditions, which is extraordinarily interesting although this is another issue. And you can say, although that is another issue too, that in those years they went from being novices to real bullfighters, when their concern for the issues resulted in a strong reinforcement of their ideological commitment, in such a manner that their work began to address problems of considerable significance. Proof of this is *El accidente*, a work now disappeared [for curious reasons but which are not relevant here] which they painted early in 2008, and for different reasons it is the antecedent of this exhibition.

El accidente [*The crash*] (p. 48) was a composition comprising a painting, where it was possible to see what appeared to be [but was not] the grim image of a traffic accident, and two figures [as usual, those of the authors] in silhouette, who appeared to leap out of the painting, as if they were escaping, quite literally although somewhat hurt, from the crash. The characters were dressed in suit and tie, like salesmen, or executives. One of them, seemingly affected, drunk, or maybe depressed, was leaning on the other, who was standing with the firm and defiant gesture of one who keeps his composure in the face of disaster, making an image with an epic tone, although with a clear comic background. It must be said that at the beginning of 2008 people began to talk worldwide about the problem of subprime mortgages in the United States, although the issue would still take a few months before it broke out as the crisis that we know today.

I do not intend to suggest that Martín & Sicilia's painting had a prophetic nature [Heaven forbid!], but the curious coincidence of the metaphors that they were dealing with with the financial events that were arising globally gives us reason to believe they were not entirely misled in their perception of the social dynamics that create the socio-economic contexts in which such things can happen.

Hay que decir que, en aquellos años, los personajes fueron «escapando» del cuadro y se dispersaron por la sala de exposiciones, explorando un tipo de formato [una «pintura» de siluetas recortadas, como el famoso toro de Osborne, que interaccionan en un espacio «real»] que, desde la perspectiva de la ortodoxia pictórica, es un engendro; pero que, precisamente por ello, dimensiona el problema de lo pictórico en una bifurcación de tradiciones extraordinariamente interesante, aunque esto es otra cuestión. Y puede decirse igualmente, aunque eso es otra cuestión también, que en aquellos años tomaron la alternativa, que pasaron de novilleros a vérselas con buenos toros, cuando su preocupación por los temas derivó en un sólido refuerzo de su compromiso ideológico, de modo que su trabajo comenzó a abordar problemas de considerable calado. Muestra de ello es *El accidente*, una obra, ahora desaparecida [por motivos curiosos pero que no vienen al caso] que pintaron a principios de 2008, y que por diferentes razones constituye el antecedente de esta exposición.

El accidente [*The crash*] [p. 48] era una composición integrada por un cuadro, donde se reconocía lo que aparentaba ser [pero no era] la imagen lúgubre de un accidente de tráfico, y dos figuras [como es habitual, las de los autores] silueteadas, que parecían salir del cuadro, como si escaparan, literalmente aunque algo malparados, del accidente. Los personajes vestían de traje y corbata, a modo de comerciales, o ejecutivos. Uno de ellos, que parecía afectado, ebrio, o puede que deprimido, se apoyaba en el otro, que posaba con el gesto firme y desafiante de quien mantiene el tipo ante el desastre, componiendo una imagen de tono épico, aunque con un evidente transfondo bufo. Hay que decir que a principios del 2008 comenzaba a hablarse en todo el mundo del problema de las hipotecas *Subprime* en Estados Unidos, si bien el asunto tardaría aún algunos meses en estallar en la crisis que conocemos actualmente.

No pretendo sugerir que el cuadro de Martín y Sicilia tuviera carácter profético [válgame Dios], pero la curiosa coincidencia de las metáforas que manejaban con los acontecimientos financieros que se estaban gestando a escala global da motivos para pensar que no andaban del todo desencaminados en su percepción de las dinámicas sociales que crean los contextos socioeconómicos en que tales cosas pueden pasar.

De hecho, visto con perspectiva, parece ahora de una sorprendente lucidez la insistencia de estos artistas en recrear escenas de accidentes [*The crash* y sus versiones posteriores] [p. 33], calamidades inciertas [*El éxodo*, 2008] [p. 31] o, más habitualmente, peligros indefinidos que estaban siempre fuera del cuadro [*Bajo la mesa*, 2007, o *No hay mejor defensa que un buen ataque*, 2008] [p. 30, p. 32]. Con ello se aludía, como antes mencionaba, a los miedos sociales, pero también se situaba a los personajes en el desastre como forma de

THE CRASH, 2009. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 200 x 400 cm





LA EPIDEMIA, 2010. Instalación. Acrílico sobre madera recortada. Installation. Acrylic on cut wood. 1,80 x 7 x 8 m



evocar un mundo que está cada vez más en precario, que se diría en la antesala de la catástrofe, que transita en el ocaso de la civilización y del sentido. La evolución posterior de la crisis, ya conocida, confirmó el hilo de aquellas intuiciones, por eso en esta exposición, el marco general para el juego de la representación es la sensación crepuscular, como de prelude del cataclismo. Si esa es una imagen cabal de la realidad actual, entonces tal contexto necesariamente nos dibuja como supervivientes: sobrevivimos como podemos en una civilización en decadencia, que parece avanzar imparable hacia su colapso, arrastrada, en buena medida, por el señuelo de las imágenes que muestran el esplendor de la vida idílica que alcanzaremos al adquirir el atrezo necesario para ver cumplidos nuestros sueños [importados]. Entonces nos vestimos de gala, para asistir a la fiesta del capitalismo, pero estamos habitando un paisaje construido por montones de chatarra, por los desechos de nuestro modo de vida.

Martín y Sicilia están viendo ese paisaje, el de la agonía de un modelo socioeconómico que se resiste a desaparecer; sólo que para ellos lo que está en cuestión es también un modelo simbólico: el capitalismo, entre otras cosas, está construido a imagen del sistema de valores del varón, de forma que la crisis del capitalismo, en buena medida, es la crisis definitiva de la masculinidad tradicional como forma de entender [y de actuar en] el mundo.

Nuevamente, esta idea se anticipaba en *El accidente*, donde proponían una versión atribulada [y un tanto ambigua] de lo masculino; pero además se planteaba un argumento icónico sobre el que estos artistas han insistido bastante hasta hoy: el del automóvil roto, en la chatarra. El automóvil es un icono muy relevante. Por sus características, quizás sea el producto industrial paradigmático, y actualmente uno de los objetos que mejor representa el estatus social de los individuos. Pero, a la vez, se identifica con muchos de los valores ancestrales del macho: potencia, velocidad, competitividad, fuerza, eficacia, principio dominante y ganador [y, en su reverso, destructor y contaminante]. Mientras avanzaba la modernidad, la sociedad aprendió a identificar en el automóvil lo que antes se relacionaba con el caballo: no sólo el nuevo símbolo del estatus, sino de la energía y la potencia [trasunto de la potencia viril] que son atributos del varón. Por eso los coches, al menos los más deportivos, se diseñan para dar sensación aguerrida, de fiereza, de robustez y de una belleza firme, enérgica y triunfadora; la belleza de un depredador. Por contraste, la imagen de un automóvil roto causa una especial desazón, se diría que es un icono «sobrecargado» de significado, porque en el imaginario un automóvil roto equivale a una virilidad quebrada, y es por ello la imagen desolada del fracaso, la impotencia y la derrota.

En los cuadros de Martín y Sicilia, el paisaje de la chatarra es el reverso desolado de unos sistemas productivos que fabrican objetos pero venden significados simbólicos; pero también es el paisaje alegórico del fracaso, el telón que escenifica la incapacidad del varón tradicional de gestionar las contradicciones del sistema que ha creado a su imagen y semejanza, de hacer sostenibles los modos de vida que le son afines, de gobernar el mundo que él mismo había proyectado. Es el homenaje a la impotencia del matador a quien no le queda otra que ver los toros desde la barrera.

In fact, seen in perspective, the insistence of these artists in recreating accident scenes [*The crash* and subsequent versions] [p. 33] , now seeming to show an astonishing lucidity, uncertain calamities [*El éxodo* 2008] [p. 31] or, more usually, indefinite hazards which were always outside of the painting [*Bajo la mesa*, 2007, or *No hay mejor defensa que un buen ataque*, 2008] [p. 30, p. 32] . They referred, as has been previously mentioned, to social fears, but they also placed the characters in the disaster as a way to evoke a world that is increasingly precarious, I would say on the brink of disaster, which is going through the decline of civilization and of sense. Developments after the crisis, which are now known, confirmed the line of those intuitions, for this reason, in this exhibition, the general framework for the game of representation is the sensation of twilight, as a prelude to cataclysm. If this is a full picture of the current reality, then such context necessarily draws us as survivors: we survive as best we can in a civilisation in decline, which seems to advance unstopably to its collapse, dragged, largely by the lure of images showing the splendour of the idyllic life which will be achieved when we acquire the necessary trappings to see our [imposed] dreams fulfilled. Then we will wear our finest, to attend the feast of capitalism, but we are living in a landscape made of piles of junk, the waste of our way of life.

Martín & Sicilia are watching this landscape, that of the death-throes of a socio-economic model that refuses to disappear; only for them what is at issue is also a symbolic model: capitalism, among other things, is built in the image of the values of the male system, so that the crisis of capitalism is largely the final crisis of traditional masculinity as a way of understanding [and acting in] the world.

Again, this idea is anticipated in *El accidente* (The Crash), where they proposed a troubled [and somewhat ambiguous] version of the masculine; but they also put forward an iconic argument that these artists have continued to stress until today: that of the broken, written-off car. The car is a very relevant icon. Thanks to its characteristics, it is perhaps the paradigmatic industrial product, and is now one of the objects that best represents the status of individuals. But at the same time it is identified with many of the ancestral male values: power, speed, competitiveness, strength, effectiveness, the dominant and winning principle [and, viewed from the other side, destructive and polluting]. While modernity progressed, society learned to identify in the car what before was related to the horse: not only the new status symbol, but the energy and power [transcript of virile power] which are male attributes. That is why cars, or at least sports cars, are designed to give a sensation of hardness, ferocity, strength and a firm, strong and successful kind of beauty; the beauty of the predator. In contrast, the image of a broken car causes a particular malaise, you would say that it is an icon «overloaded» with meaning, because in our imagery a broken car is equivalent to a smashed virility, and is therefore the desolate image of failure, impotence and defeat.

In the paintings of Martín & Sicilia, the landscape of scrap is the desolate downside of production systems which manufacture objects but sell symbolic meanings; but it is also the allegorical landscape of failure, the backdrop that re-enacts the inability of the traditional

male to manage the contradictions of the system that he has created in his own image and likeness, to make sustainable the ways of life that are his own, to govern the world the he himself has projected. It is the homage to the powerlessness of the bullfighter who has no other choice than to see the bulls from behind the barrier.

Definitively the traditional male has become ridiculous, his management of the world has been dire, and therefore for Martín & Sicilia, his representation can only be pathetic. We are just clowns, humorous subjects, shoddy figures, parodies of what we believed ourselves to be. That is why the characters in the paintings [or installations, it makes no difference for our purposes] are just a few spots, seeking with great effort [and their attempt is highly comic] to overcome their disorientation, but in the end they are disjointed; internally broken up, like zombies, and their virtues, attributes and values, have led us to calamity. They help each other, indeed, stumbling and pushing like in a comedy film, all of this making up a kind of flabby orgy of resigned eroticism. A symphony of confusion.

In addition, they are standardized. They are individuals in «suits» with the uniforms of the tertiary sector in crisis, if you like, the icon that distinguishes like no other the leaders of the financial economy, former idols of personal success in the capitalist model, the «alpha male» of the planetary pack and now, ridiculously horned by the bull.

But the uniform also invokes in these paintings of social standardisation the figure of the male, who has gone through modernity wrapped in the suit which makes the painting of his silhouette a stereotype. The suit symbolises the values of the capitalist system but above all it involves in a decisive manner the negation of the subjective, of the private, to allow the subject to be the same as others [to resemble the model] and to achieve the dream of being a standard; a bloodless zombie.

THIRD PART [EPILOGUE UNDER CONSTRUCTION]

Things do not look good, the painters seem to say. And the odd thing is that they say it, precisely, with paint, a rhetorical system which, as everyone knows, historically has legitimated the androcentric and ethnocentric universe, that is to say, which has symbolically shored up the system of values whose contradictions artists have spent years fighting.

As a discipline and as existing art, painting is one of the living dead: technically anachronistic [new image production systems are more effective and connect better with current expectations of reception]; its internal rhetoric is outdated [and few people are educated to appreciate its details], it is historically uncongenial [it has always been employed to represent power and the subjugation of others] and also as an artistic object it cannot cease to be, above all, a commodity on the market [with the result that its revolutionary potential seems questionable].

What is true is that the painting of Martín & Sicilia is not very conventional, so to speak, in its proposal for deployment or carving up of the elements of the painting scattered through space. The plot of the painting has been joined by the rhetoric of drama, cinema,

Definitivamente el varón tradicional ha quedado en ridículo, su gestión del mundo ha sido calamitosa, y por eso, para Martín y Sicilia, su representación sólo puede ser patética. Somos unos payasos, sujetos humorísticos, figuras de pacotilla, parodias de aquello que creíamos ser. Por eso los personajes de los cuadros [o instalaciones, tanto da para lo que aquí conviene] son unos pintas, que intentan a duras penas [y su intento es hartó cómico] sobreponerse a su desorientación, pero al fin están desarticulados; interiormente despedazados, como zombis, cuando sus virtudes, atributos y valores nos han llevado a la calamidad. Se ayudan unos a otros, eso sí, tropezando y a empujones como en una película cómica, componiendo entre todos una especie de orgía fofa, de un erotismo resignado. La sinfonía del desconcierto.

Están, además, estandarizados. Son individuos «trajeados», con el uniforme del sector terciario en crisis, si se quiere el icono que distingue como ninguno a los líderes de la economía financiera, antaño ídolos del éxito personal en el modelo capitalista, «machos alfa» de la manada planetaria, y ahora, ridículamente cogidos por el toro.

Pero también el uniforme invoca en estos cuadros la estandarización social de la figura del varón, que ha atravesado la modernidad enfundado en el traje que convierte el dibujo de su silueta en un estereotipo. El traje simboliza los valores del sistema capitalista, pero sobre todo implica de una manera decisiva la negación de lo subjetivo, de lo particular, para permitir al sujeto ser igual a los otros [parecerse al modelo] y alcanzar el sueño de ser un estándar; un zombi sin sangre.

TERCERA PARTE [EPÍLOGO EN CONSTRUCCIÓN]

La cosa no pinta bien, parecen decirnos los pintores. Y lo curioso es que lo digan, precisamente, con pintura, un sistema retórico que, como todo el mundo sabe, históricamente ha legitimado el universo androcéntrico y etnocéntrico, es decir, que ha apuntalado simbólicamente el sistema de valores cuyas contradicciones los artistas llevan años toreando.

La Pintura, como disciplina y como arte vigente, es un muerto viviente: técnicamente es anacrónica [los nuevos sistemas de producción de imágenes son más eficaces y conectan mejor con las actuales expectativas de recepción]; su retórica interna está desfasada [y poca gente está educada para apreciar sus pormenores], históricamente es antipática [desde siempre empleada para representar los sistemas de poder y de sometimiento del otro] y, además, como objeto artístico no puede dejar de ser, ante todo, una mercancía en el mercado [con lo cual su potencial revulsivo parece cuestionable].

Cierto es que la pintura de Martín y Sicilia no es muy convencional que digamos, en su propuesta de despliegue, o despiece, de los elementos del cuadro, dispersados por el espacio. A la trama de la Pintura han sumado retóricas escenográficas, cinematográficas, museográficas, publicitarias y eso ha situado su trabajo en un terreno que, aunque complicado de manejar [no es familiar para nadie], precisamente por ello mantiene una frescura y una



LA EPIDEMIA, 2010. Detalles. Details

museums, advertising and this has placed their work in a field which, although difficult to handle [it is not familiar to anyone], therefore maintains a very interesting freshness and vitality. It may rightly be objected that in the end it is painting and after all, a stale art form [like a shopful of frames], moribund [like the contemporary subject], in crisis [like traditional masculinity], in danger of extinction [like the life we live] so, in the end, it seems logical that painting, as a dead discipline, should receive the portrait of the subject as one of the living dead.

Of course, this is a typical male perspective, direct and blunt, and the fact is that there are other ways of analyzing the slaughter. In the professional environment of Martín & Sicilia, the decision to paint is not irreverent or crushing, it does not even retain the added value of attracting attention. Instead it is anachronistic, not so much for being «out of its time» as for having «lost time»: it goes too far behind the event to be profitable in this era defined by the show in «real-time». Painting contains, as its own, a «leisurely look»; it maintains a necessary distance from what it represents; that is why it is an awful way to talk about «what happens» [to interact with today] and on the other hand, it has obvious advantages for reflecting on what has happened, or, with luck, venturing what will happen.

This is the background to the commitment of Martín & Sicilia to address, by painting, the problematic representation of the contemporary subject; because such a matter requires time. That is why their commitment is not a matter of denouncing with their work, nor pointing out solutions. What these two figures aim to do is to build a handful of images with which to confront our own, drawing silhouettes for us to measure ourselves against; devices that are, in short, an opportunity to review our representations.

In the process, Martín & Sicilia have not stopped drawing, devising, speculating, painting, building figures of their subject. Dumbfounded and no doubt troubled because this is no time for much joy. But this exercise of silhouetting models that they have created, with no little humour and no little intelligence, contains an ethical position of the consistent artist, which is summarized in caring [I would say with tenderness], for that dying subject, seeking to keep open [albeit only a glimmer] the possibility of its representation, and thereby to underpin figures [sometimes literally, as you can see in the exhibition hall] and sustain them in the imagination. I don't know if this may be described as political commitment, but nobody can deny that they are well disposed to their customers. Because it is true that things look bad, but as they say, you should dress in the *traje de luces* for the bull will dress you in darkness.



vitalidad muy interesantes. Se podrá objetar, con razón, que es pintura al fin y al cabo, una forma de arte rancia [como una tienda de marcos], moribunda [como el sujeto contemporáneo], en crisis [como la masculinidad tradicional], en extinción [como la vida que llevamos], así, que, en fin, parece lógico que sea la Pintura, como disciplina muerta, la que acoja el retrato del sujeto como muerto viviente.

Claro que esta, por directa y contundente, es una típica perspectiva masculina, y lo cierto es que hay otras formas de analizar la faena. En el entorno profesional de Martín y Sicilia, la decisión de pintar ya no es irreverente ni majadera, ni siquiera retiene el valor añadido de captar atención. En cambio sí es anacrónica, no tanto por estar «fuera de su tiempo», como porque ha «perdido el tiempo»: va demasiado por detrás del acontecimiento como para ser rentable en esta época definida por el espectáculo «en tiempo real». La pintura contiene, de suyo, una «mirada pausada»; mantiene una distancia necesaria con aquello que representa; por eso resulta un pésimo medio para hablar de «lo que pasa» [para relacionarse con la actualidad] y, en cambio, tiene evidentes ventajas para reflexionar sobre lo que ha pasado, o, con suerte, aventurar lo que pasará.

Este es el trasfondo del empeño de Martín y Sicilia de abordar, pintando, la problemática representación del sujeto contemporáneo; porque un asunto así requiere su tiempo. Por eso su compromiso no se traduce en hacer denuncia con su obra, ni tampoco en apuntar soluciones. Lo que estos dos figuras pretenden es construir un puñado de imágenes con que confrontar las nuestras, dibujando siluetas con las que medirnos; dispositivos que son, en definitiva, una oportunidad para revisar nuestras representaciones.

En el proceso, Martín y Sicilia no han parado de dibujar, de ingeniar, de especular, de pintar, de construir, figuras de sujeto. Pasmadas y atribuladas sin duda, porque los tiempos no están para demasiadas alegrías. Pero este ejercicio de siluetear modelos que han hecho, con no poco humor y no poca inteligencia, contiene una postura ética de artista consecuente, que se resume en cuidar [yo diría que con ternura], a ese sujeto moribundo, buscando mantener abierta [aunque sea un resquicio] la posibilidad de su representación, y con ello apuntalar a las figuras [a veces literalmente, como se puede ver en la sala de exposiciones] y sostenerlas en el imaginario. No sé si esto podrá calificarse de compromiso político, pero nadie puede negar que, al menos, tienen buena disposición con los clientes. Porque es cierto que la cosa pinta mal, pero como dicen por ahí, *tú vístete de luces, que de sombras te vestirá el toro*.



BLACK FRIDAY II, 2011. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood. 200 x 366 cm





PRESENTATION, PERFORMANCE AND PRESENCE IN THE INSTALLATION ART OF MARTÍN & SICILIA

On one level *Paraíso* (2010) [pp. 18-19] is an installation work filled with realistically painted cars and trucks that are stacked on top of one another as if they have been tossed down from the sky above. At the center of this work, stand painted versions of the artists, José Arturo Martín and Javier Sicilia, cut to scale and propped up like life-size paper dolls. One holds the arm of the other, as they survey the seemingly chaotic scene. They appear uncertain, almost worried. They are assessing the situation, trying to determine what has happened and what, if anything, is still to come. This energetic work is carefully installed throughout the physical space of the gallery, creating the illusion of three dimensional objects scattered across a vast yard. The cut out figures establish the firm presence of the artists and their active «looking» demands our active engagement as viewers. Our looking, in turn, comprises an important part of the dynamic theatrical element that is so integral to the work of this artistic duo.

In *Paraíso*, as in most of their installations, artists Martín and Sicilia have collapsed ideas about art, space, presentation and active spectatorship into one fluid process. It is a process that is dependent upon and endlessly changes the definitions of all four of these elements. Utilizing this art form, the artists create work that, as Margaret Morse alludes to, is «ephemeral and never to be severed from the subject, time and place of enunciation»¹. Accordingly, Martín and Sicilia's art draws on painting, photography and installation and emphasizes the intersection of art, performance and visual culture. Utilizing specific modes of presentation and establishing an on-going exchange with their audience is an essential part of their practice. Thus the artists' visual and physical presence in their artwork is intended to heighten our own self-awareness as viewers. Using the physical gallery space as a stage and placing us in the role of engaged spectators, Martín and Sicilia's works, become a kind of theater, underscoring the discipline of performance, the element of temporality, a sense of immediacy, and the essentiality of their viewers as active participants in their work. Finally, Martín and Sicilia manipulate the exchange with their viewers and their own self-presence as a way of generating particular narratives and ideas about contemporary art, politics, culture, history and present times.

¹ MARGARET MORSE. "Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between," in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Doug Hall and Sally Jo Fifer, eds., Aperture Foundation, Inc. 1990, p. 154.

REPRESENTACIÓN, PERFORMANCE Y PRESENCIA EN LAS INSTALACIONES DE MARTÍN Y SICILIA

ISOLDE BRIELMAIER

Paraíso (2010) [pp. 18-19] es una instalación llena de coches y camiones pintados de forma realista, amontonados unos sobre otros como si hubieran sido lanzados desde el aire. En el centro de la obra, de pie, las versiones pintadas de los artistas, José Arturo Martín y Javier Sicilia, hechas a escala, aparecen apoyadas como muñecos recortables a tamaño natural. Uno pone su mano en la espalda del otro, mientras contemplan la escena aparentemente caótica. Parecen inseguros, casi preocupados. Están evaluando la situación, intentando determinar lo que ha ocurrido y lo que podría estar aún por llegar. Un poderoso trabajo cuidadosamente instalado a lo largo del espacio expositivo, que crea la ilusión de objetos tridimensionales dispersos por toda la estancia. Las figuras recortadas imponen la rotunda presencia de los artistas, cuya «mirada» activa parece exigir nuestro también activo compromiso como espectadores. Una visión, la nuestra, que a su vez se incorpora como parte significativa de ese elemento dinámico tan teatral que caracteriza de manera total el trabajo de esta pareja artística.

En *Paraíso*, como en la mayoría de sus instalaciones, Martín y Sicilia hacen que los conceptos de arte, espacio, representación y espectador activo se desmoronen en un proceso de constante discurrir en el que las definiciones de estos cuatro elementos cambian continuamente. Mediante esta forma de arte, Martín y Sicilia crean una obra que, como señala Margaret Morse, es «efímera y nunca puede separarse del tema, de la época y del lugar de su enunciación»¹. La creación de Martín y Sicilia se inspira en la pintura, la fotografía y la instalación y pone su acento en el encuentro del arte, la performance y la cultura visual. La utilización de modos específicos de representación y el intercambio permanente que se establece entre la obra y el que la mira es parte esencial de su práctica, en un intento de concienciarnos sobre nosotros mismos como espectadores a través de esa presencia tan visual y física que los caracteriza. Usando el espacio expositivo como escenario y colocándonos a nosotros en el papel de espectadores participantes, las obras de estos artistas se convierten en una suerte de teatro, en donde quedan subrayados la performance, el elemento de temporalidad, el sentido de inmediatez y la esencialidad de los espectadores como participantes activos. Por último, Martín y Sicilia manipulan esa reciprocidad entre el espectador y su propia presencia como una forma de generar narrativas particulares y conceptos acerca del arte contemporáneo, la política, la cultura, la historia y el mundo actual.

¹ MARGARET MORSE. "Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between," en *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Doug Hall and Sally Jo Fifer, eds., Aperture Foundation, Inc. 1990, p. 154.

INSTALACIÓN

Con base en Santa Cruz de Tenerife, Madrid y Berlín, los artistas José Arturo Martín y Javier Sicilia empezaron a trabajar juntos como colectivo en 1995. Eligieron como medio la pintura y la fotografía y, por ende, sus posibilidades de un realismo que combinan con las amplias opciones ofrecidas por la instalación como forma de representación, lo que contribuye al objetivo artístico de estos creadores en su conjunto. Utilizan estos medios y formatos para crear realidades alternativas en las que se sitúan ellos mismos y a las que invitan a «entrar» al espectador, para que miren con ellos, para que les miren a ellos y para que participen en la creación junto a ellos.

El arte de la instalación está irrefutablemente vinculado a la apropiación del espacio. También está condicionado por la presencia del sujeto, que pueden a su vez ser engullido por la propia instalación a la que contribuye a «activar». En cierto sentido, la instalación exige abiertamente que el espacio intervenga como un elemento clave de su estructura narrativa. Una narrativa que impregna todo el espacio y adquiere calidad de fluidez. El espacio se llena y en él artistas y espectadores devienen creadores activos de la narración, en él se sumergen, en él se mueven, e incluso lo transforman con su mera presencia.

Dentro de esta dinámica, Martín y Sicilia, en sus instalaciones, utilizan de forma innovadora pinturas y fotografías bidimensionales para recrear experiencias totalmente nuevas. En este contexto, sus instalaciones oscilan entre el realismo y una especie de artificio. Depende de dónde se posicione, de cómo se acerque o se adentre en la obra, el espectador percibe una escena aparentemente real como, al mismo tiempo, cobra conciencia del hecho constructivo de que cada instalación –objetos pintados o fotografiados puestos en vertical sobre diferentes bases y soportes, aparentan ser reales y artificiales a la vez.

En su nueva instalación *El Toreo* (2011) [p. 24], los artistas se han basado en varios elementos formales para transformar el espacio expositivo y la experiencia de mirar. Obra a gran escala que llena todo el espacio, donde los artistas utilizan la monumentalidad de su presencia para conminar a la confrontación con el espectador: entramos en el espacio e inmediatamente se produce el enfrentamiento con esas figuras pintadas que tenemos delante. Son los propios artistas –haciendo uno de «torero» y el otro de «toro»– quienes captan nuestra atención como si fueran actores en un escenario. Lo queramos o no, terminamos asumiendo el papel de indiscretos mirones que escudriñamos la escena con asombro mientras tratamos de encajar las diferentes piezas que la componen.

INSTALLATION

Based in Santa Cruz de Tenerife, Madrid and Berlin, artists José Arturo Martín and Javier Sicilia began working together as a collective in 1995. Painting and photography are their mediums of choice and it is the possibility of realism combined with the vast options offered by the presentation mode of installation, that best supports the artists' overall artistic aims. They use these mediums and formats to create alternate realities in which they situate themselves and thereby invite their audience «in», asking for their collaboration, and inviting them to look with them, at them, and to participate in the art together.

Installation art is irrefutably linked to the appropriation of space. It is also contingent upon the physical presence of bodies which can be at once engulfed by and serve to «activate» the work. In a sense, installation overtly demands that the space «step» in as a key element in the narrative structure of the work. The narrative of the piece permeates throughout the space and takes on a fluid quality. The space thereby becomes a charged site within which the artists and visitors are active creators of the narrative sequence as both immerse themselves in the space, move through it and even change it with their physical presence.

Within this dynamic Martín and Sicilia innovatively use two dimensional paintings and photographs in their installations to re-create entirely new experiences. In this context, their installation work vacillates between a sense of realism and a sort of artifice. Depending upon where one stands or where one chooses to approach or enter a work, a viewer experiences a seemingly real scene while also maintaining a heightened awareness of the constructed-ness of each installation—they are painted or photographed objects secured in upright positions on various types of bases and stands. They appear both real and artificial.

In their new installation *El Toreo* (2011) [p. 24], the artists have relied on several formal elements in order to transform the gallery space and the viewing experience. By positioning large-scale works within the gallery space, the artists use the monumentality of their painted figures to force confrontation on the part of their viewers. We enter the space and are immediately confronted with the life-size work that stands in front of us. The figures are images of the artists themselves—one posing as a bullfighter or «torero» and the other a «bull»—and they capture our attention as performers would do upon a stage. Whether we are willing participants or not, we take on the role of curious onlookers as we search the scene in wonderment and attempt to connect all of the disparate parts with which we are presented.

INSERTION AS PERFORMANCE

A large part of Martín and Sicilia's theatrical dynamic with their audience relies on the act of self-insertion—they literally insert painted and photographic images of themselves—within their installations of painting and photography. This act, as scholar Salah Hassan notes, can be seen as «an assertion of one's own subjectivity» and it is also a «strategy to signify» historical and political ideas about the body and the self.² In this context, the museum or gallery space not only becomes a canvas, but a platform upon which the artists use their bodies to present and «perform» their thoughts about art, history, culture and politics. In order to generate these narratives and ideas, the artists often situate life size images of themselves within specific public and private environments, as they do in *El Bloqueo* (2007) [p. 77]. Here, the artists feature themselves within an interior setting. Multiple views are created in this particular painting through the use of windows and doors, spaces through which we find ourselves looking, searching and seeking.

Perspective, particularly in relationship to their figurative subjects, is also an important aspect of Martín and Sicilia's work. There is usually an emphasis on the background, center and foreground in each work as well as clear delineations between the left and right sides of each frame. There are often multiple «activities» occurring in each work, with the artists' images directing our attention to each area of the installation and/or painted or photographed image. In *Bajo la mesa* (2007) [p. 30], three people including one of the artists, crouch beneath a small, round wooden table in the left foreground of what appears to be a living room interior. Depth of perspective is emphasized through the clear vision of space within the frame—there is a strong division of foreground, mid-ground and background. This, in turn, directs our attention throughout the room and is further underscored by the glances of the subjects who seem to be hiding under the table, looking outward and into the distance into the space beyond the canvas.

² SALAH M. HASSAN. "Insertions: Self and Other in Contemporary African Art," in *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in Contemporary African Art*, Salah M. Hassan and Olu Oguibe, eds., p. 26.

LA INSERCIÓN COMO PERFORMANCE

Una gran parte de la dinámica teatral de Martín y Sicilia con su público se basa en el acto de auto-inserción—literalmente insertan imágenes pictóricas y fotográficas suyas—en sus instalaciones. Este hecho, como señala el experto Salah Hassan, puede verse como «una afirmación de la propia subjetividad» y es también una «estrategia de significación» de los conceptos históricos y políticos sobre el sujeto y sobre uno mismo². En este contexto, el espacio de la galería o del museo no sólo se convierte en un lienzo sino que se transforma en una plataforma donde los artistas utilizan su propia imagen para presentar y «performar» sus reflexiones sobre el arte, la historia, la cultura y la política. Para generar estas narrativas y conceptos, los artistas a menudo colocan figuras a tamaño natural de ellos mismos en determinados entornos públicos y privados, como hacen en *El Bloqueo* (2007) [p. 77]. Aquí los artistas se presentan a sí mismos en un escenario interior. En esta obra, en particular, se crean múltiples espacios mediante el uso de ventanas y puertas, a través de los cuales nos encontramos a nosotros mismos mirando, indagando, buscando.

La perspectiva, concretamente en relación con sus temas figurativos, es también un aspecto importante en la obra de Martín y Sicilia. Por lo general, hacen hincapié en el fondo, en el plano central y en el primer plano de cada obra, así como en unas delineaciones nítidas entre las partes izquierda y derecha de cada encuadre. A menudo en sus obras suceden muchas cosas al mismo tiempo, y son los artistas quienes dirigen nuestra atención a las diferentes zonas de la instalación y/o de la imagen pintada o fotografiada. En *Bajo la mesa* (2007) [p. 30], tres personajes, incluido uno de los artistas, aparecen agazapados bajo una pequeña mesa redonda de madera, en un primer plano, a la izquierda de lo que parece el interior de una sala de estar. La profundidad de la perspectiva se pone de manifiesto a través de la clara visión del espacio encuadrado—hay una firme división entre el primer plano, el plano medio y el fondo. Esto, a su vez, dirige nuestra atención a toda la habitación y queda recalcado aún más por la mirada de los personajes, que parecen estar escondidos debajo de la mesa, mirando hacia el exterior, hacia lo lejos, más allá del lienzo.

² SALAH M. HASSAN. "Insertions: Self and Other in Contemporary African Art," en *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in Contemporary African Art*, Salah M. Hassan y Olu Oguibe, eds., p. 26.

LA PRESENCIA DE LOS ARTISTAS Y EL ESPECTADOR

El acto de «mirar» es esencial en las obras de Martín y Sicilia. Y ha sido un importante recurso utilizado por los artistas para realzar sus posicionamientos –respecto a los tópicos sobre formas de mirar y voyeurismo– desde sus primeros trabajos. La mirada –sobre las auto-representaciones de los artistas como sobre los demás temas mostrados– enfatiza la presencia y la importancia del espectador. Regula el rumbo de cada obra, señalando, literalmente, hacia uno u otro lado, dirigiéndonos en nuestra ojeada, diciéndonos dónde fijar nuestra atención y a menudo guiando toda nuestra visión. Pinturas e instalaciones cuentan con frecuencia con ventanas, puertas y personajes estratégicamente situados, con una perspectiva y profundidad de campo que arrastran al espectador hacia el interior de ese mundo.

En *La Búsqueda* (2007), los artistas instalaron un gran cuadro que muestra a un grupo de varias personas con linternas sobre un paisaje boscoso, agachados, «buscando» algo, por arriba, por abajo, tras de los árboles, bajo los arbustos. Frente al cuadro, de pie, la figura a tamaño natural de uno de los artistas sujeta por la correa a un perro, y los dos parecen también «buscar», en el marco del cuadro, como si participaran en la misma búsqueda. Y nosotros, como espectadores, naturalmente empezamos a buscar también. Participamos en la búsqueda y al mismo tiempo nos «implicamos», haciendo de *La Búsqueda* una obra interactiva desde el mismo momento en que nos topamos con ella.

Resaltando aún más estos elementos formales y conceptuales están *Los Vigilantes* (2007) [p. 47], una instalación a gran escala que representa a un grupo de bañistas a tamaño real mirando en diferentes direcciones. Cada figura mira a través de sus prismáticos, unos hacia el cielo, otros de frente o hacia los lados. Una vez más, Martín y Sicilia enfatizan, sin tapujos, la posición central de la interacción con el espectador, los intercambios dinámicos que provoca su obra, cuyos personajes no sólo miran sino que lo hacen utilizando prismáticos, como ayuda y mejora de la propia experiencia de mirar y que, literalmente, les permite amplificar el mundo visual que les rodea. En cierto sentido, esta obra alcanza la esencia de la práctica artística de Martín y Sicilia. Abarca elementos clave de su identidad –representación y performance– y, sobre todo, contiene ese diálogo que mediante su auto-representación intentan mantener con el espectador.

THE PRESENCE OF THE ARTISTS AND THEIR AUDIENCE

The act of «looking» is central to Martín and Sicilia's works. And this activity has served as an important device used by the artists to highlight the subject positions—to comment of the topics of spectatorship and voyeurism—beginning with many of their earlier projects. The looking—on the part of the artist's self-representations as well as the other subjects featured—emphasizes presence and the importance of their viewers. It governs the directionality of each work, literally pointing to one place or another, directing our glances, stares and often governing our entire view. The artists' paintings and painting installations frequently feature windows, doors and strategically position their human subjects using perspective and depth of field to draw their viewers into their world.

In *La Búsqueda* (2007), the artists installed a large painting that shows a «search party» or several individuals with flashlights off in the distance of a wooded landscape, bending, crouching and «looking» high and low, behind trees and under bushes for something. In front of the painting, stands a life-size cut out figure of one of the artists with a dog on a leash and both are «looking» into the frame of the painting, as if to participate in the search. In the background of the work, are people shown searching, so we as viewers naturally begin to look also. We participate in the search and at once we are «involved,» making *La Búsqueda* an active artwork from the moment we encounter it.

Further underscoring these formal and conceptual elements, is *Los Vigilantes* (2007) [p. 47], a large scale installation featuring a range of life size tourists facing different directions. Each figure is looking through the lens of his or her camera, some pointing the apparatus up at the sky, others toward the ground and still other left or right. Again, Martín and Sicilia blatantly emphasize the centrality of viewership, the range of dynamic exchanges that occur with regard to their art, by creating subjects that are not only looking but are using the camera—a device that aids and enhances in one's looking experience and literally amplifies the visual world around us. In a sense this work gets at the essence of Martín and Sicilia's practice. It encompasses their signature elements—presentation and performance and perhaps above all the presence of the artists themselves and the on-going conversation which they seek to have with their audiences.



LOS VIGILANTES, 2007. Instalación. Acrílico sobre madera recortada. Installation. Acrylic on cut wood. 180 x 200 x 500 cm



FROM THE NON-PLACE TO THE GOOD PLACE

THE HINGED PHOTOGRAPH-PAINTINGS AND THE SPACED SILHOUETTES BY MARTÍN & SICILIA

FOR MY FRIEND HUMBERTICO, TO WHOM I OWE THE GIFT THAT IS HIDDEN IN THE MYSTERY OF OLD THINGS

The catechism, so much inspired by Platonism, has familiarized us with this notion. God made man in his image and resemblance. Through sin, however, man lost the resemblance and maintain the image.

GILLES DELEUZE

Every great artist creates her own tradition, invents his predecessors, proposes secret affinities between works that had previously never been associated with each other; Borges and T.S. Eliot knew this well. In our case (the Canarian painters José Arturo Martín and Javier Sicilia whose artistic name is Martín and Sicilia) this invention requires the creation of two pictorial subgenres: the hinged paintings or photographs and the spaced silhouettes that were mentioned in the title. The first of these subgenres places us before a painting that contrasts two realities, two epochs, two ways of seeing, two ways of standing before the image. These images communicate and contrast with each other, they connect and bifurcate through a certain type of threshold; be it a window, a curtain or a wall, to mention just those cases that interest us here. Walls, frames, mirrors, monitors, photographs or any type of pictorial device that permits the duplication of the images inside of the painting, its doubling, could also serve this purpose. One of the images that these paintings offer us and the temporality that is inherent to them, takes us to a form of collective belief upon which all gazes from a certain period converge: a myth, a sacred history, a form of mass entertainment. The image that is juxtaposed to it always has an anonymous and banal character, it is an object or a figure that lacks religious, social or symbolic prestige. The order in the protagonism of these figures, their visual relevance is inverted. The image which ought to be the protagonist is relegated to a second plane, the one that ought to be invisible or at least secondary occupies all of our attention. The hinged-paintings capture the atmosphere, the *Stimmung* of an epoch, its harmony, its breath. But all harmony of an epoch, like the heraclitean metaphor, is stretched in opposing directions like the bow and the lyre, into contradicting temporalities (the temporality of a

EL ACCIDENTE, 2008. Acrílico sobre lienzo y madera recortada Acrylic on canvas and cut wood, 170 x 260 cm

DEL NO LUGAR AL BUEN LUGAR

LOS CUADROS-FOTOGRAFÍAS BISAGRA Y LAS SILUETAS ESPACIADAS DE MARTÍN Y SICILIA

JORGE BRIOSO

PARA MI AMIGO HUMBERTICO, A QUIEN LE DEBO EL REGALO QUE SE ESCONDE EN EL MISTERIO DE LOS CACHARROS

El catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen.

GILLES DELEUZE

Todo gran artista crea su propia tradición, inventa sus precursores, postula secretas afinidades entre obras que anteriormente nunca habían sido relacionadas entre sí como bien sabían Borges y T.S. Elliot. En el caso que nos ocupa (los pintores canarios José Arturo Martín y Javier Sicilia, cuyo nombre artístico es Martín y Sicilia) esta invención conlleva la creación de dos subgéneros pictóricos: los cuadros o fotografías bisagra y las siluetas espaciadas que mencionamos en nuestro título. El primero de estos subgéneros nos sitúa ante un cuadro que contrasta dos realidades, dos épocas, dos formas de mirar, de colocarse ante la imagen. Estas imágenes se comunican y contraponen, se conectan y bifurcan a través de una cierta forma de umbral; sea esta una ventana, una cortina o una pared, por solo mencionar los casos que nos conciernen aquí, pero también puertas, cuadros, espejos, pantallas, fotografías o cualquier dispositivo pictórico que permita la duplicación de las imágenes dentro del propio cuadro, su desdoblamiento, podría servir para este propósito. Una de las imágenes que estas pinturas nos ofrecen, y la temporalidad que le es inherente, nos remite a una forma de creencia colectiva sobre las que todas las miradas de una época convergen: un mito, una historia sagrada, una forma de entretenimiento masiva. La imagen que se le contraponen tiene siempre un carácter anónimo y banal, es un objeto o una figura que carece de prestigio religioso, social o simbólico. El orden en el protagonismo de estas figuras, su relevancia visual, se invierte. La imagen que debía ser protagónica es relegada a un segundo plano, la que debía resultar invisible o al menos accesoria ocupa todo el centro de nuestra atención. Los cuadros-bisagra captan la atmósfera, el *Stimmung* de una época, su armonía, su respiración. Pero toda armonía de época,

como en la metáfora heraclitiana, se tensa en direcciones contrarias como la del arco y la lira, en temporalidades contradictorias (la temporalidad de la cultura dominante, de la cultura residual o arcaica, y de la cultura emergente¹). La fábula de Aracne y la fábrica donde se tejen y destejen los hilos de *Las hilanderas* de Velázquez, la cena en Emmaus de Jesús y dos de sus discípulos y la mirada más ensimismada que haya producido la pintura hacia un cacharro anónimo y sin importancia de *La mulata*² de Velázquez, la imagen y el entretenimiento entendido como un fenómeno de la cultura de masas que proporciona el cine y el aburrimiento que produce un nuevo concepto de soledad en las nuevas urbes masivas, en *New York Movie* de Edward Hopper, son ejemplos emblemáticos de este género donde el mito y la esfera mundana y prosaica del trabajo manual, la religión y el misterio que nace de las cosas profanas y cotidianas, el entretenimiento y el tedio nos muestran los dos rostros, la atmósfera de una época, la forma en que cada momento histórico organiza su visibilidad y sus zonas de sombra. Los tres cuadros que hemos descrito dibujan un espacio interior: una fábrica, una cocina, un cine. En los dos primeros, estos lugares se abren a un espacio sagrado y simbólico a través de la ventana, donde vemos un grupo de mujeres de clase alta que admiran un tapiz en el que se representa el mito en el cuadro *Las hilanderas* y de la ventana en *La mulata*, donde vemos al dios que se atrevió a ser hombre cenando con dos de sus discípulos. En *New York Movie* de Hopper el espacio se bifurca en dos direcciones: a la derecha vemos unas butacas y unos espectadores de espaldas que miran unas imágenes cinematográficas que apenas logramos vislumbrar; a nuestra izquierda y ocupando el centro del foco de nuestra atención vemos a una mujer, la acomodadora, que mira al suelo o a ningún lado. Nuestra mirada ha sido desplazada radicalmente: del mito y del tapiz, como *locus* de la obra de arte, a los pies descalzos de las hilanderas y a ese enredo de hilos que rueda sobre el suelo; del tema religioso a la mulata cocinera, al objeto o utensilio casero; de la mayor industria de entretenimiento del siglo XX a esa mirada vacía y desolada de la acomodadora. Pero no sólo el dispositivo visual que organizaba lo visible y lo invisible se ha invertido, sino que también ha nacido un nuevo concepto de misterio: el misterio de las cosas cotidianas, la magia de lo ínfimo, de lo insignificante; un misterio y una magia que tienen un carácter profano y desencantado.

Los tres ejemplos mencionados, *Las hilanderas*, *La mulata*, *New York Movie* son obras clásicas de la pintura occidental; sin embargo, la secreta relación que hemos establecido entre las mismas, la forma que hemos descubierto de colocarnos ante ellas se la debemos a obras como *La ducha* (2002) [p. 51], *Las braguitas nuevas* (2002), *La fiesta báquica* (2002)

¹ RAYMOND WILLIAMS trata de definir, a través de estos términos, la lucha entre las diferentes temporalidades que coexisten en cada momento histórico. Lo que resulta significativo para nuestro estudio es que a cada uno de estos estadios culturales, que coinciden en todo momento histórico, le corresponde un cierto régimen u orden visual.

² El contrapunto que estos dos cuadros de VELÁZQUEZ establecen entre sus imágenes se ve reflejado en sus títulos. Ambas obras son conocidas por títulos que se bifurcan: *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*, *La mulata* (*La cocinera*, *La escena de cocina* [de este último cuadro existen, al menos, dos versiones]) o *La cena de Emaús*.

dominant culture, of a residual or archaic culture, and of an emerging culture¹). *Las hilanderas*, *La mulata* and *New York Movie* are all emblematic examples of this genre: the fable of Arachne and the workshop where thread is woven and unwoven in Velázquez's *Las hilanderas*, Jesus' dinner in Emmaus with two of his disciples and the most engrossed gaze that painting has ever produced seen in *La mulata*² by Velázquez with a woman staring at a meaningless and anonymous kitchen pot, the image and entertainment understood as a phenomenon of mass culture that provides film and the boredom that produces a new concept of loneliness in the urban masses seen in *New York Movie* by Edward Hopper. It is a genre where myth and the earthly and prosaic sphere of manual labor, religion and the mystery that is born from profane and quotidian things, and entertainment and tedium show us both faces and atmosphere of an epoch, the way in which every historical moment organizes its visibility and its shadows. The three paintings that I have described illustrate an interior space: a workshop, a kitchen, a movie theater. In the first two, these places open up to a sacred and symbolic space through a window, where in the first one we see a group of women from the upper class admiring a tapestry that represents the myth in the painting *Las hilanderas* and in the second, *La mulata*, we see the god that dared to be a man dining with his two disciples. In *New York Movie* by Hopper, space diverges in two directions: on the right we see some seats and some spectators watching the cinematographic images that we can barely make out; on the left, grabbing our attention we see a woman, the usherette, that looks to the floor or perhaps to nowhere. Our gaze has been displaced radically: from the myth and the tapestry as the *locus* of the work of art, to the bare feet of the weavers and to the tangled threads that are on the floor; from the religious theme to the mulatta cook, to the kitchen utensil; from the most important entertainment industry of the 20th century to the empty and desolate gaze of the usherette. But not only the visual device that organized the visible and the invisible has been inverted but also a new concept of mystery has been born: the mystery of everyday things, the magic of the lowliest, the insignificant; a mystery and magic that have a profane and disenchanting character.

The three examples mentioned, *Las hilanderas*, *La mulata* and *New York Movie* are classic works of Western painting. However, the secret relationship that we have established among them, the form that we have discovered to situate ourselves before them we owe to paintings such as *La ducha* (2002) [p. 51], *Las braguitas nuevas* (2002), *La fiesta báquica* (2002) [pp. 52-53], *Narciso ha venido a merendar* (2003), *La casualidad* (2003), to name just some of the more relevant in this genre by Martín and Sicilia. The creation of this subgenre and the tradition that is inherent to it poses the following questions-

¹ RAYMOND WILLIAMS tries to define, through these terms, the battle between different temporalities that coexist in each historical moment. What is significant for our study is that each of these cultural stages, that coincide in every historical moment corresponds a certain regimen or visual order.

² The counterpoint that these two Velázquez's paintings establish between their images is reflected in their titles. Both works are known by titles which fork: *Las hilanderas* or *La fábula de Aracne*, *La Mulata* (*La Cocinera*, *La escena de cocina*, [of this last painting, there are at least two versions]) or *La Cena de Emaús*.



LA DUCHA, 2002. Fotografía. Photograph, 50 x 100 cm

problems to the work of art: how can we produce the shift that the title of this essay suggests, between the diametrically opposed positions proposed by a utopia and the work of art, between the non-place and the good place³; what meaning does being as an image have in an epoch in which simulacrum, the replicas of the real, has multiplied to unimaginable limits; what type of image is the one that has lost the resemblance but maintains the appearance, that has lost the essence but remains as an apparition; what

³ "It is not enough to create something, we have to know where to situate it. There were times when works of art were born with a place, were destined to be in a place. Nowadays they are born without a destination and some of them are left orphans for many years in dark deposits [...] We could say that they are utopian. The word utopia can mean a non-place or a good place. Everything depends on whether that 'U' comes from the Greek prefix 'ou' or 'eu'. Let's say that in our time works of art are utopian for both reasons, because they part from a non-place and we try to find a good place for them" (FEDERICO VEGAS).

[pp. 52-53], *Narciso ha venido a merendar* (2003), *La casualidad* (2003), por sólo mencionar los más relevantes dentro de este género, de Martín y Sicilia. La creación de este subgénero y la tradición que le es inherente le plantea las siguientes preguntas-problemas a la obra de arte: cómo se puede producir el tránsito, que sugiere el título de nuestro artículo, entre las antípodas espaciales que proponen la utopía y la obra de arte, entre el no lugar y el buen lugar³; qué significado tiene la existencia en estado de imagen para una época en la que los simu-

³ "No basta con crear algo, hay que saber dónde ubicarlo. Hubo épocas en que las obras de arte nacían con un lugar, estaban destinadas a un sitio. Hoy suelen nacer sin destino y algunas se quedan huérfanas por años en oscuros depósitos [...] Podríamos decir que son utópicas. La palabra utopía puede significar un no-lugar o un buen lugar. Todo depende de si esa "U" proviene de los prefijos griegos "ou" o "eu". Digamos que en nuestro tiempo las obras son utópicas por ambas razones, pues parten de un no-lugar y tratamos de conseguirles un buen-lugar" (FEDERICO VEGAS)



LA FIESTA BAQUICA, 2002. Fotografía Photograph 30 x 116 cm



lacros, las réplicas de lo real, se han multiplicado hasta límites inimaginables, qué tipo de ente es la imagen que ha perdido la semejanza pero mantiene la apariencia, que ha perdido la esencia pero perdura como aparición; qué diferencia existe hoy entre la *poiésis* y la *praxis* y la *khêsis*, entre las cosas producidas o creadas y la acción y el uso que ejercemos sobre ellas⁴.

Lo primero que ha cambiado, respecto a las pinturas-*bisagra* «clásicas», que hemos descrito anteriormente, en el cuadro *La ducha* de Martín y Sicilia es la distribución de las temporalidades y su forma de entender el espacio (la relación que existe entre lo privado, lo público y lo íntimo). Aquí todo parece ocurrir en el presente. El contrapunto del tiempo del origen (del mito o de la historia sagrada) con el tiempo del ahora que dramatizaban los cuadros de Velázquez, ya había sido sustituido por tres temporalidades simultáneas que se acumulaban en el presente en el cuadro de Hopper: el tiempo de la imagen cinematográfica, el de sus espectadores y el de la soledad de la acomodadora. El presente nunca pareció más lleno y a la vez más atomizado (estas temporalidades coexistían pero nunca convergían, existían una al lado de la otra sin que necesariamente llegaran a tocarse). En los cuadros-bisagra de Martín y Sicilia los escenarios en que se bifurca la pintura, como en el célebre jardín del cuento borgeano, parecen separarse para no encontrarse jamás. El cuadro nos presenta dos mundos, dos mónadas, que existen una al lado de la otra pero que parecen ignorarse totalmente. Lo que resulta más perturbador y paradójico es que en cada uno de estos escenarios encontramos a uno de los artistas cuyo nombre compuesto parece tener como objetivo buscar un destino artístico común. El cuadro parece empeñado en disolver la comunión que propone el nombre artístico. A la izquierda, en una de las líneas perpendiculares que nos abre el cuadro, vemos a uno de los artistas (Javier Sicilia) en una bañera, gracias a una cortina que se descorre y a una puerta que permanece abierta, tomando una ducha; la otra perpendicular se abre hacia la última habitación de la casa, cuyo interior observamos por otra puerta que permanece sin cerrar, donde el otro artista (José Arturo Martín) pinta a brocha gorda una de las paredes. En la visualidad que nos propone el cuadro ninguno parece percatarse de la existencia del otro. Sin embargo, hay un tercer elemento (casi invisible si no se mira el cuadro con cuidado), que es el que comunica las dos escenas, el que postula una posible narrativa, una posible convergencia de sus temporalidades, una continuidad entre sus espacios. Este elemento se sitúa en la línea perpendicular que comunica el marco de la puerta que se abre hacia el baño con la puerta al final del pasillo. Esta línea perpendicular la ocupa casi en su totalidad una pared que parece acabada de pintar de un color gris opaco, en un color casi anónimo. Esta pared parece estructurar el presente en un antes y un después, el antes y el

⁴ Las mejores lecturas modernas, que conozco sobre esta distinción que se coloca en el nacimiento de la filosofía en Occidente a través de la obra de PLATÓN y ARISTÓTELES, son las de HANNAH ARENDT y la de JOSÉ LUIS PARDO. De este último, cito a continuación un fragmento de su libro *Esto no es música*: "Sócrates nos invita constantemente a distinguir, a propósito de todos los asuntos, dos puntos de vista, el de la *poiésis* o producción y el de la *khêsis* o uso [...] Para Platón no hay duda sobre cuál de los dos saberes –y por tanto, sobre cuál de las dos actividades– es superior: sólo el saber de quien sabe usar merece el nombre de *episteme* (saber superior porque es saber de lo que sirve de auxilio verdadero a las insuficiencias de los mortales)".

difference exists now between *poiésis* and *praxis* and *khêsis*, between things that are produced or created and the action and use we exert on them⁴.

The first thing that has changed with respect to the «classical» hinged paintings, that we have described previously, in *La ducha*, the painting by Martín and Sicilia, is the distribution of the temporalities and their way of understanding space (the relationship that exists between the private, the public and the intimate). Everything appears to occur in the present. The counterpoint of the time at the origin (of the myth or of sacred history) with the 'now' time that Velázquez's paintings dramatized had already been substituted by three simultaneous temporalities that accumulated in the present in Hopper's painting: the time of the cinematographic image, the one of the spectators and that of the loneliness of the usherette. The present never appeared so full and at the same time so fragmented (these temporalities coexisted but never converged, they existed one next to the other one but without necessarily ever touching). In Martín and Sicilia's hinged paintings, the scenes in which painting diverges, like in the famous garden in Borges' short story, appear to separate to never meet again. The painting presents us with two worlds, two monads that exist one next to the other but that appear to ignore each other completely. What is most disturbing and paradoxical is that in each of the scenes we find just one of the artists whose compound name appears to have as its goal to find a common artistic destiny. The painting appears determined to dissolve the union that the compound name proposes. On the left, in one of the perpendicular lines that the painting opens up for us, we see one of the artists (Javier Sicilia) in a bathtub taking a bath, thanks to a curtain that draws back and a door that remains open; the other perpendicular line opens to another room in the house, whose interior we observe through another door that remains closed, where the other artist (José Arturo Martín) paints one of the walls (with the brush used for manual labor). In the visuality that the painting proposes neither one appears to be aware of the other's existence. However, there is a third element (if we do not see the painting carefully), which is the one that communicates the two scenes, the one that poses a possible narrative, a possible convergence of temporalities, a continuity between spaces. This element is situated in the perpendicular line that communicates the frame of the door that opens up to the bathroom with the door at the end of the hallway. This perpendicular line is occupied almost in its entirety by a wall that appears just painted with an opaque grey, an almost anonymous color. This wall seems to structure the present in a before and an after, the before and after of painting. A painter that has finished painting the wall and scrubs his body free of the paint stains, the other,

⁴ The best modern readings about this distinction that is situated in the birth of Western philosophy in PLATO's and ARISTOTLE's are those by HANNAH ARENDT and JOSÉ LUIS PARDO. I quote from the latter's book *Esto no es música*: "Socrates invites us to distinguish constantly, two points of view, that of the *poiésis* or production and *khêsis* or use [...] For Plato there is no doubt about which of the two forms of knowledge—and, therefore, which of the two activities—was superior: only the knowledge of he who knows deserves the name *episteme* (a superior knowledge because it is a knowledge of that which is a true help to our mortal inadequacies)".



LOS ALBOROTADORES, 2004. Óleo sobre lienzo Oil on canvas, 140 x 300 cm



LA SEÑAL, 2007. Óleo sobre lienzo Oil on canvas, 100 x 260 cm

después de la pintura. Un pintor que ha terminado la pared y limpia su cuerpo de las manchas de pintura, el otro, a quien sorprendemos *in media res*, antes de haber concluido. Esta pared también comunica los diferentes espacios del cuadro, propone una línea que atraviesa todos los lugares contenidos en este interior, crea una perturbadora continuidad entre lo privado y lo íntimo. No hay lugares vedados a la mirada en estas pinturas, zonas prohibidas, todas las puertas se mantienen abiertas. Esta pared vacía que parecía condenada a ser invisible no deja espacios oscuros en estos cuadros, zonas de sombras.

En otro de los cuadros de este «subgénero», *Narciso ha venido a merendar*, otra pared divide la habitación en dos espacios. La sala donde se reúnen varios amigos, incluido uno de los artistas, alrededor de una botellas y el baño donde vemos a través, por supuesto, de una puerta entreabierta al otro artista inclinado (de nuevo separados, divididos por un muro) tratando de mirarse (como Narciso) o de vomitar en el váter. En la pared de este último óleo cuelga un cuadro donde se representa al mismo artista que vemos inclinado ante el váter, sentado solo en una habitación mirando en un profundo y solitario ensimismamiento a ningún lugar (como la mulata de Velázquez y la acomodadora de Hopper).

whom we surprise *in media res*, before he has concluded painting. This wall also communicates the different spaces in the painting, it proposes a line that traverses all the places contained in this interior; it creates a disturbing continuity between the private and the intimate. There are no prohibited places to the gaze in this painting, no prohibited zones, all the doors remain open. This empty wall that seemed condemned to be invisible does not leave dark spaces in these paintings, zones of shadows.

In another one of the paintings in this subgenre, *Narciso ha venido a merendar*, another wall divides the room into two spaces. There is a living room where friends are gathered, including one of the artists, all around a few bottles and there is a bathroom where we see, through a door that is slightly ajar, the other artist who is inclined (once again separated, divided by a wall) trying to look at himself (like Narcissus) or trying to vomit in the toilet bowl. On the wall, there is a painting that is hanging where the artist that is hunched over the toilet is represented. In the painting within the painting he is sitting alone in a room, looking, with a profound and solitary absorption, to no place (like the mulatta in Velázquez's painting or the usherette in Hopper's).

All the hinged paintings contain an ample repertoire of quiet and quieted lives⁵. The hypervisuality that characterizes them appears to contain within it a profound silence, a desolate stillness. The wall, like in the previous work, communicates both artists and both spaces in the painting through a possible temporal continuity, a narration. The artist, who vomits or sees himself in the water full of waste, was likely with the friends gathered around the bottle before.⁶ This last wall, however, allows us to see the singular conception of the action that the artists propose, their idiosyncratic form of understanding the narration. The two moments of the action, the before and after, are separated by a wall-mural, by a parenthesis that keeps them isolated. Each action appears frozen in its own time and the only communication that it has with the other is that large ellipsis that the wall constitutes. The paintings appear to want to tell us that impossible transit that occurs between the before and after; they situate in the center of their narration that dead time represented by the wall. In fact, it is the wall that is the true protagonist of these stories.

This last observation allows us to regress back to the painting we previously commented: *La ducha*. Here, the wall that is painted but empty forces us to situate our gaze in this gap, in this crevice that exists between the before and after of the painting. The two actions that the painting presents, bathing and painting, appear to exist in a pure state, they have a strictly verbal character.⁷ One cannot talk correctly of a possible continuity between them, even the terms before and after appear to be reversible.

We can think with equal legitimacy that the painter is showering to clean his body of the paint after painting or that he is purifying his body before he begins his work. The wall forces us to position ourselves in that impossible time where we have the finished work (the wall has already been painted) and the absent work⁸, the work still to be done (the wall is empty, there is no work of art hanging from it). This work constitutes a rewriting of all the paintings in the artists' studio, of the painter in his workshop, of the painter and his models and whose masterpiece is *Las meninas* by Velázquez.⁹

⁵ "[...] the terminology used in the XVII century to define still-life paintings as immobile life or immobilized, still, or calm" (in "El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón" by Francisco Calvo Serraller). We will see later the importance that still life paintings have in Martin and Sicilia's work.

⁶ The other paintings already mentioned here *La casualidad*, *Las braguitas nuevas* (this last one a photograph) have a similar composition and motives. It is very significant that the distinction between two forms of art, such as photography and painting, is dissolved by a formal mechanism: the hinged character of these images. Their work *La fiesta báquica* is emblematic in this sense. It mixes photography and painting as a result of this formal-rhetorical device that organizes the works through contrasting images.

⁷ GILLES DELEUZE in his book *The Logic of Sense* proposes the meaning in two ways: one that demarcates and names, creates a defined profile for things but also "that which goes beyond limits, and restores them to an infinite equivalency of an unlimited destiny". This crazy becoming supposes, the challenge to personal identity and of the sphere of naming that is inherent to it: nouns and adjectives. Deleuze appears to want to propose a philosophy of verbs, of pure occurrence. How would our conception of the philosophical exercise change if the categories that we had to elucidate were not being and nothingness but to dawn or to get dark, pure becomings that live beyond or closer to the concept of substance and to the concept of God and of the world, at least how we have understood it until now. The pure events impose on reality a new form of uncertainty, a singular way of doubting about its own existence.

⁸ The work of art appears to live between time, to use LEVINAS' words in his beautiful article "Art and Its Shadow". It lives between the already and the not yet, between that which has eternally just happened and that which is always about to occur.

⁹ Due to space constraints we cannot do a comparative analysis between VELÁZQUEZ's work and *La ducha*. The best study that about this work appears in MICHEL FOUCAULT's *The Order of Things*.

Todos los cuadros-bisagra contienen un amplio repertorio de vidas quietas o aquietadas⁵. La hipervisualidad que los caracteriza parece tener como correlato un profundo silencio, una desoladora quietud. La pared, como en la obra anterior, comunica a ambos artistas, a ambos espacios del cuadro a través de una posible continuidad temporal, de una narración. El artista, que vomita o se mira en el agua llena de desechos, debería haber estado antes con los amigos que se reúnen alrededor de una botella⁶. Esta última pared, sin embargo, nos deja ver mucho mejor la singular concepción de la acción que proponen estos artistas, su idiosincrática forma de entender la narración. Los dos momentos de la acción, el antes y el después, están separados por esa pared-muro, por un paréntesis que los mantiene aislados. Cada acción parece congelada en su propio tiempo y la única comunicación que tiene con la otra es ese largo punto suspensivo que constituye la pared. Los cuadros parecen querer contarnos ese imposible tránsito que ocurre entre el antes y el después; colocan en el centro de su narración ese tiempo muerto representado por la pared. De hecho, la pared es la verdadera protagonista de estos relatos.

Esta última observación nos permite regresar al cuadro comentado anteriormente: *La ducha*. Aquí, la pared pintada pero vacía nos obliga a situar nuestra mirada en ese intersticio, en esa grieta que existe entre el antes y el después de la pintura. Las dos acciones que presenta este cuadro, bañarse y pintar, parecen existir en estado puro, tienen un carácter estrictamente verbal⁷. No se puede hablar con propiedad de una posible continuidad entre ellas, incluso los términos antes y después pueden resultar reversibles. Podemos pensar con igual legitimidad que el pintor se ducha para limpiar su cuerpo de las manchas de la pintura, luego de haber pintado, o que purifica su cuerpo antes de iniciar su labor. La pared nos obliga a situarnos en ese tiempo imposible donde tenemos tanto la obra terminada (la pared ya ha sido pintada) y la obra ausente⁸, por hacer (la pared está vacía, no hay ninguna «obra de arte» colgada en ella). Por lo tanto, esta obra constituye una reescritura

⁵ "[...] la terminología usada ya en el XVII para definir las naturalezas muertas como vida inmóvil o inmovilizada, quieta o aquietada" ("El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón", Francisco Calvo Serraller). Veremos luego la importancia que tienen los bodegones en la obra pictórica de Martin y Sicilia.

⁶ Los otros cuadros mencionados aquí *La casualidad*, *Las braguitas nuevas* (este último una fotografía) tienen una composición y motivos similares. Resulta muy significativo que la distinción entre dos formas de arte, como la fotografía y la pintura, sea disuelta a partir de un dispositivo formal: el carácter bisagra de estas imágenes. Emblemática en este sentido es su obra *La fiesta báquica*, donde se mezclan la fotografía y la pintura en función de este dispositivo formal-retórico que organiza las obras a través de imágenes que se contraponen.

⁷ GILLES DELEUZE en su obra *La lógica del sentido* nos propone entender el sentido de dos maneras; una que delimita y nombra, crea un perfil definido para las cosas, pero también "la que sobrepasa los límites, y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado". Este devenir loco supone, en última instancia, la impugnación de la identidad personal y de la esfera del nombrar que le es inherente: los sustantivos y los adjetivos. Deleuze parece querer proponernos una filosofía de los verbos, del acontecer puro. Cómo cambiaría nuestra concepción del ejercicio filosófico si las categorías que tuviéramos que elucidar no fuera el ser o la nada, sino el clarear, o el oscurecer, devenires puros que viven más allá o más acá del concepto de sustancia, y del concepto de Dios y de mundo, al menos como lo hemos entendido hasta ahora. Los acontecimientos puros le imponen a la realidad una nueva forma de la incertidumbre, una singular manera de dudar sobre su propia existencia.

⁸ La obra de arte parece vivir en ese entretiempos, para decirlo con las palabras de LEVINAS en su bello artículo "El arte y su sombra", entre el ya y el aún no, entre lo que eternamente acaba de pasar y lo que siempre está por acontecer.



LA VISITA INESPERADA II, 2005. Óleo sobre lienzo Oil on canvas, 140 x 260 cm



LA VISITA INESPERADA III, 2005. Fotografía Photograph, 30 x 100 cm

The shower curtain is conveniently pulled back to allow us to see the painter naked. The self-portrait genre had never been so profane. The painter converted into his own model exhibits himself naked while he tries to clean or purify his body. The perpendicular line, which begins with the bathroom door frame, guides our gaze to another open door where we see the other artist painting one of the rooms with a paintbrush (for manual labor). The naked wall, painted but without a work of art adorning it, and the erasure of difference, with all its political, cultural and class connotations, between the artists' brush and the painter's brush (between the labor of a laborer and the artistic work of an artist) supposes a total desacralization of the genre upon which this painting is inscribed. It is as if the path that *Las meninas* opened in Western art had ended with *La ducha*. The desecration that is implicit in living as a state of image has been carried to its ultimate consequences. That does not take away the metaphysical spirit that this painting has, its own mystery, its character of profane illumination.

To be able to answer the last two enigmas that the previous painting proposes we have to move to the other subgenre that these artists have created: the spaced silhouettes. The two enigmas remaining: what does it mean to live in a state of an image, what type of

de todos los cuadros del estudio del pintor, del pintor en su taller de trabajo, del pintor y sus modelos, y cuya obra maestra es *Las meninas* de Velázquez⁹. La cortina del baño está convenientemente descorrida para permitirnos ver al pintor al desnudo. El género autorretrato de pintor nunca había sido más profanado. El pintor convertido en su propio modelo se nos exhibe al desnudo mientras trata de limpiar o purificar su cuerpo. La línea perpendicular, que nace en el marco de la puerta del baño, guía nuestra mirada hasta otra puerta abierta donde vemos al otro artista pintando una de las habitaciones a «brocha gorda». La pared desnuda, toda llena de pintura pero sin ninguna obra de arte que la engalane, y la borradura de la diferencia, con todas sus connotaciones políticas, culturales y de clase, entre la pintura a pincel y la pintura a brocha gorda (entre el trabajo obrero manual y el trabajo artístico) suponen una total desacralización del género sobre el que esta pintura se inscribe. Es como si el camino que abrió *Las meninas* en el arte occidental hubiera terminado en *La ducha*. La profanación, que supone el vivir en estado de imagen, ha sido llevada a sus últimas consecuencias. Eso no le quita sin embargo el aire metafísico que tiene este cuadro, su propio misterio, su carácter de iluminación profana.

⁹ Por problemas de espacio no puedo hacer un análisis comparativo entre esta obra de Velázquez y *La ducha*. El mejor estudio que conozco de esta obra aparece en *Las palabras y las cosas* de MICHEL FOUCAULT.

Para poder darle respuesta, a los dos últimos enigmas que nos propone el cuadro anterior: qué significa el vivir en estado de imagen, qué tipo de misterio es este que tiene un carácter estrictamente profano, que es a la vez total visibilidad y total silencio, tenemos que desplazarnos al otro subgénero que estos artistas han creado: sus siluetas-espaciadas. Al igual que los cuadros-fotografías bisagra, este es un género híbrido a medio paso entre la escultura y la pintura.

El punto de enlace entre las siluetas-espaciadas y los cuadros-bisagra son las naturalezas muertas, los bodegones españoles, sobre todo a la manera en que los concebían Francisco de Zurbarán y Fray Juan Sánchez Cotán. Allí tenemos también dos mundos y una ventana marco que los comunica. La diferencia esencial radica en que un mundo ha sido llevado a su mínima expresión: un simple nabo apoyado en una ventana, pequeñas coles que cuelgan de hilos casi invisibles, el cordero sacrificial muerto recostado en el mismo marco. No hay nada más en este mundo, nada más existe. Y la ventana-marco que se suponía nos abría las puertas a la trascendencia, a esa otra realidad que constituye el contrapunto y el complemento de la atmósfera de una época, sólo nos regala un fondo oscuro, un «espacio puro» (o sería mejor decir un «vacío puro»). Dice Lezama Lima en un artículo sobre Sánchez Cotán: «La sobriedad, la respiración, su ligero apoyarse [del nabo contra el marco de la ventana] borran las huellas y recorren un encantado fragmento de espacio puro». Es este objeto sin historia, sin carga simbólica, sin huellas culturales o históricas el que puntúa y acota el espacio, el que lo hace perceptible, casi táctil. Este objeto hace que respiremos su soledad y es al respirar cuando sentimos el espacio vacío que nos rodea, su táctil oscuridad. La siluetas espaciadas de Martín y Sicilia, sus siluetas recortadas contra un espacio anónimo y vacío, son herederas directas de estos bodegones.

Todas sus obras emblemáticas en este subgénero (*Plan B*, 2005 [instalación sobre foam] [p. 65], *Los turistas*, 2005 [instalación: acrílico sobre madera recortada], *El brindis*, 2005 [acrílico sobre madera recortada] [p. 67], *Paraíso*, 2011 [pp. 18-19]) carecen de volumen, de contexto, de espacio propio, al aparecer en un espacio ajeno y anónimo y al ser arrancadas, recortadas de un original que desconocemos, llevan a su última consecuencia la existencia en estado de imagen de la obra de arte. Las siluetas espaciadas de Martín y Sicilia funcionan como citas, fragmentos, apariciones, de un original perdido. Su carácter recortado, de una foto o un cuadro que no conocemos, y su enclave en el espacio vacío de los museos (lo cual las acerca a la escultura) hablan de esa doble naturaleza de la imagen: han sido arrancadas de un arquetipo o modelo perdido, han sido impuestas en un lugar que les resulta extraño, ajeno.

mystery is this one that has a strictly profane character, that is at once total visibility and total silence will be more easily understood with this subgenre. Like the hinged painting-photographs, this one is a hybrid genre between sculpture and painting. The link between the spaced silhouettes and the hinged paintings are the still life paintings, the Spanish still-life especially the manner conceived by Francisco de Zurbarán and Fray Juan Sánchez Cotán. There we also have two worlds that communicate through a window frame. The essential difference stems from the fact that one has been carried to its minimum expression: a parsnip leaning on a window, little cabbages that hang on almost invisible threads, the dead sacrificial lamb leaning on the painting's frame. There is nothing else in this world, nothing else exists. And the window-frame that was supposed to open the doors to transcendence, to that other reality that constitutes the counterpoint and the complement of the atmosphere of an epoch only gives us a dark background, a 'pure space' (or better yet, an 'empty space'). Lezama Lima writes the following in an article about Sánchez Cotán: «Simplicity, respiration, its (the parsnip against the window frame) light leaning erases the traces and draws back an enchanted fragment of pure space». This object without cultural history, without a symbolic load, without cultural or historic traces is the one which punctuates and demarcates space, that which makes it perceptible, almost tactile. This object makes us breathe its loneliness and it is when we breathe that we feel the empty space that surrounds us, its tactile darkness. Martín and Sicilia's spaced silhouettes, cut against an anonymous and empty space, are direct inheritors of these still-life paintings.

All their emblematic works in this subgenre *Plan B*, 2005 [installation over foam] [p. 65], *Los turistas*, 2005 [installation: acrylic over cut wood], *El brindis*, 2005 [acrylic over cut wood] [p. 67], *Paraíso* 2011 [pp. 18-19],) lack volume, context, their own space when they appear in a foreign and anonymous space, when they are torn out, cut from an original that we do not know. They bring, to its ultimate consequence, being as image in the work of art. Martín and Sicilia's spaced silhouettes function as quotations, as fragments, apparitions of a lost original. Their torn character, from a photo or a painting that we know nothing about, and their enclave in the empty space of a museum (which approximates them to sculptures) speak of the double nature of the image: they have been torn from an archetype or a lost model, they have been imposed onto a place which is foreign and distant.

These works not only cut the image, the pure crust of things¹⁰ and makes them appear in an anonymous space; they also enclose the emptiness in which they are found. In this manner, they remind us of the notion of sculpture that Chillida proposes: the important thing is not so much to tear out a form from an untouched material but to steal a space

¹⁰ LUCRETIUS in *On the Nature of Things* compares the image with a tunic that cicadas leave, the skin that calves get rid of when they are born or the dress-skin that serpents shed. The image is a surface without a body or, better yet, a surface that keeps the memory of a body that it once was. Every image is a trace, a footprint, the remains.



LA ACADEMIA, 1996. Fotografia. Photograph, 50 x 70 cm



LA ALEGRE CONVALENCIA, 2003. Fotografía. Photograph, 30 x 56 cm



EL URINARIO, 1997. Fotografía. Photograph, 50 x 100 cm

Estas obras no sólo recortan la imagen, esa pura corteza de las cosas¹⁰ y las hacen aparecer en un espacio anónimo, sino que también acotan el vacío. En este sentido recuerdan la noción de escultura que propone Chillida: lo importante no es tanto arrancarle una forma a una materia bruta sino más bien robarle un espacio al vacío al hacerlo perceptible, al hacerlo visible, medible. Todas estas siluetas se colocan en el espacio, lo puntúan, demarcan un territorio pero no crean una trama, un tejido espacio-temporal que construya una narrativa. Tiene un carácter estrictamente verbal, como las imágenes en los cuadros-bisagra. Cada una de las obras antes mencionadas podría ser resumida en un verbo: brindar (*El brindis*), apuntar (*Plan B*), esperar (*Los turistas*), mirar (*Paraíso*).

Estas siluetas recortadas en madera o en *foam* de Martín y Sicilia nos colocan ante un último enigma: ¿cuál es el lugar, en la modernidad tardía, de la obra de arte? Estas figuras han sido recortadas, arrancadas de algún lugar y luego han sido desplegadas en un espacio vacío que más que ocupar invaden o protegen de una amenaza externa que no sabemos de dónde proviene. En *Plan B* todas las siluetas apuntan desde un lugar que no entendemos a algo que no vemos. Su blanco no está en ningún lugar o los ocupa todos. Estas figuras recortadas han terminado en un mismo lugar, parece como si estuvieran aglutinadas allí pero no sabemos de dónde vienen, cuál era el espacio, el contexto, la finalidad que le daba sentido a sus acciones. Están amontonadas en un espacio vacío, de fondo blanco, que no les provee ningún anclaje que justifique su estar. Tienen una naturaleza tópica: son turistas, boxeadores, francotiradores, militares. La indumentaria que portan, el hacer que simulan, la homogeneidad de su naturaleza les permite ser identificados fácilmente a partir del carácter tópico de su actividad. Sin embargo, no se puede decir que tengan un ser, una identidad: carecen de un aquí y un ahora, incluso del aquí y del ahora que le otorga el arte a sus representaciones. Son sólo imágenes, apariciones.

from the emptiness by making it perceptible, visible, measurable. All these silhouettes are situated in a space, they punctuate it, delimit a territory but they do not create a plot, a spatio-temporal space that constructs a narrative. They have a strictly verbal character, like the images in the hinged paintings. Each one of the works mentioned could be resumed with a verb: to toast (*El brindis*), to aim (*Plan B*), to wait (*The tourists*), to look (*Paraíso*).

These silhouettes cut on wood or on foam by Martín and Sicilia place us before a final enigma: what is the place, in our late modernity, of the work of art? These figures have been cut, torn from a place and later shown in an empty space where, more than occupy, they invade or protect from an external threat whose provenance we do not know. In *Plan B* all the silhouettes aim from a place that we do not understand to something that we do not see. Its target is in no place or it occupies all places. These cut figures have ended up in the same place, it appears as though they were amassed there but we do not know where they come from, the context, the purpose that granted meaning to their actions. They are mounted in an empty space, with a white background, which does not grant them an anchor that can justify their existence. They have a hackneyed subject: they are tourists, boxers, snipers, military men. The dress they wear, the task that they simulate, the homogeneity of their nature allows them to be identified easily because of their trite subject. However, we cannot say that they have an existence, an identity: they lack a 'here' and 'now', they even lack the here and now that art grants its representations. They are only images, apparitions.

¹⁰ LUCRECIO, en *Sobre la naturaleza de las cosas*, compara la imagen con la túnica que dejan las cigarras, la piel de la que se desprenden los becerros al nacer o el vestido-piel del que se despoja la serpiente. La imagen es una superficie sin cuerpo o mejor una superficie que guarda la memoria del cuerpo que fue. Toda imagen es rastro, huella, resto, despojo.

PLAN B, 2007. Instalación. Fotografía sobre foam Installation. Photograph on foam, 1,8 x 3 x 5 m





LOS TRES REYES, 2007. Instalación. Acrílico sobre madera recortada Installation. Acrylic on cut wood, 1,8 x 3 x 3 m



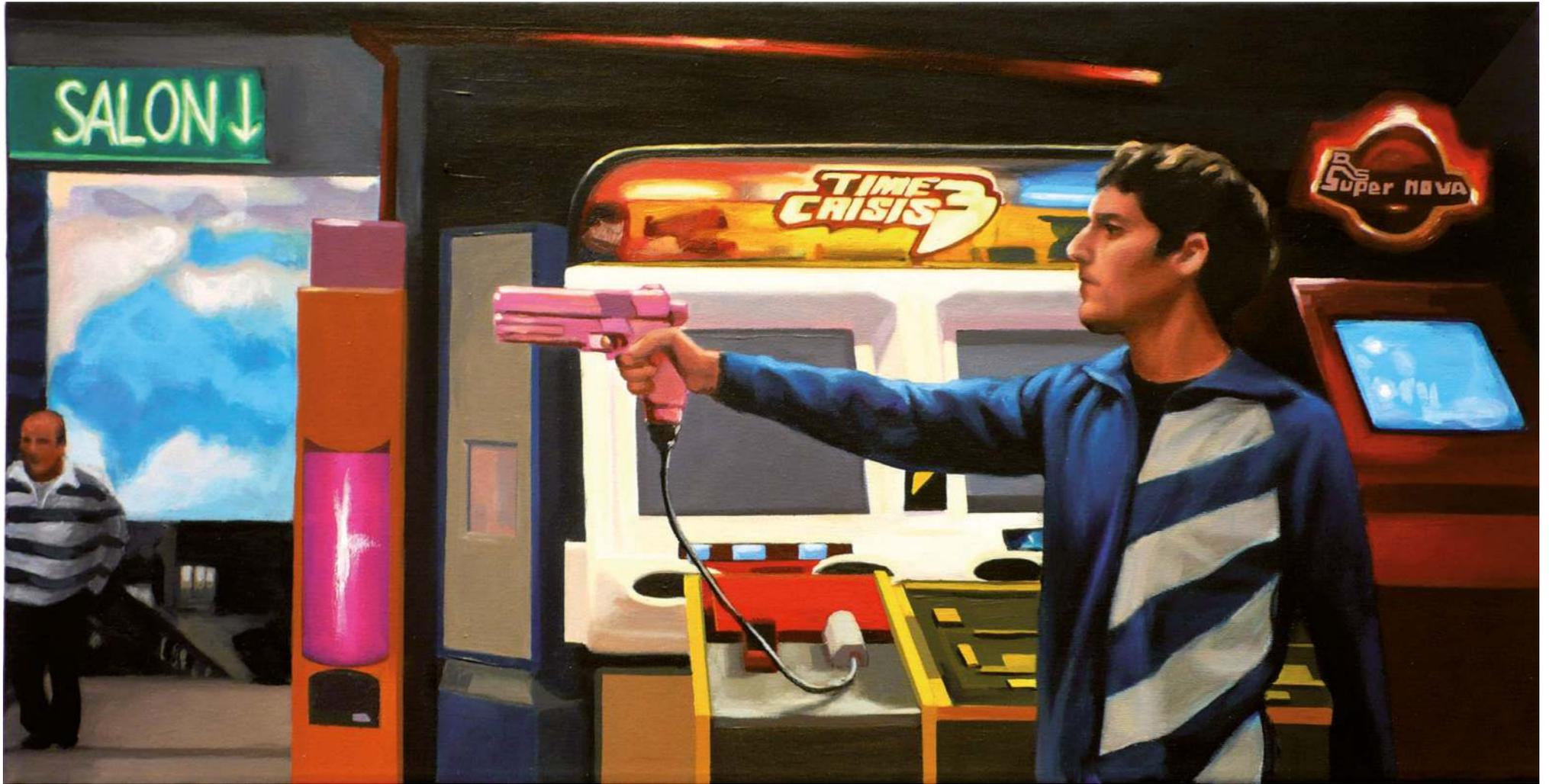
EL BRINDIS, 2007. Instalación. Acrílico sobre madera recortada Installation. Acrylic on cut wood, 1,8 x 3 x 3 m



EN TIEMPOS DIFÍCILES QUIEN NO SEPA CAMINAR SOBRE LAS AGUAS QUE APRENDA A CAMINAR SOBRE LOS HOMBRES I, 1999. Fotografía Photograph, 180 x 220 cm



EN TIEMPOS DIFÍCILES QUIEN NO SEPA CAMINAR SOBRE LAS AGUAS QUE APRENDA A CAMINAR SOBRE LOS HOMBRES II, 1999. Fotografía Photograph, 180 x 220 cm



TIME CRISIS, 2007. Acrílico sobre lienzo. Acrylic on canvas, 30 x 60 cm

PELANDO PAPAS, 2005. Fotografía. Photograph, 63 x 80 cm





EL TRAJIDOR, 2005. Acrílico sobre lienzo Acrylic on canvas, 130 x 280 cm

PREGUNTAR, ESCUCHAR Y RESPONDER SON LAS BASES DE CUALQUIER DIÁLOGO. Y ES PRECISAMENTE EL EJERCICIO DE DIALOGAR LO QUE HACE POSIBLE CUALQUIER COMPRESIÓN.

LAS CONVERSACIONES QUE SIGUEN A CONTINUACIÓN, VERSAN SOBRE PROBLEMÁTICAS RECURRENTES EN LAS QUE HAN VENIDO TRABAJANDO MARTÍN Y SICILIA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS: LA DICTADURA DEL CONSUMO, EL ESTADO DEL BIENESTAR COMO FÁBRICA DE SERES SIN IDENTIDAD PROPIA, ESPECIE DE ZOMBIS QUE DEAMBULAN POR EL MUNDO SIN RUMBO U OBJETIVO ALGUNO, EXCEPTO EL DE VIVIR CAUTIVOS DE SUS OBSESIONES CONSUMISTAS. MARTÍN Y SICILIA TAMBIÉN HAN ABORDADO EL MIEDO COMO INSTRUMENTO DE MANIPULACIÓN, LAS FALSAS IDENTIDADES O EL DECLIVE DE LA MASCULINIDAD, CUYOS PATRONES DE COMPORTAMIENTOS SOCIOCULTURALES SE ENCUENTRAN EN PLENA DECADENCIA, COMO SÍNTOMA DE LA ACTUAL CRISIS DE VALORES QUE VIVE EL ESTADO CAPITALISTA GLOBAL.

TODAS ESTAS PROBLEMÁTICAS ESTÁN, DE ALGUNA MANERA, PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN Y TAMBIÉN EN ESTAS "ENTRE VISTAS" SOBRE LA OBRA DE MARTÍN Y SICILIA, CON PERSONAS QUE DESEMPEÑAN UN PAPEL ACTIVO E IMPORTANTE DENTRO DEL MUNDO DEL ARTE. HEMOS PREFERIDO, APROVECHANDO EL VALOR FUNDAMENTAL QUE ADQUIERE LA METÁFORA EN EL LENGUAJE PICTÓRICO Y DISCURSIVO DE MARTÍN Y SICILIA, EMPLEAR UN FORMATO DE ENTREVISTA MENOS USUAL DONDE, A CADA PREGUNTA, ANTECEDE LA NARRACIÓN DE UNA SITUACIÓN DETERMINADA. ESTAS SITUACIONES, NARRATIVAMENTE HABLANDO, TIENEN UN CARÁCTER FICCIONAL Y NOS SIRVEN PARA DESLIZAR PREGUNTAS QUE IMPLICAN RESPUESTAS NARRATIVAS (Y FICCIONALES), COMO CORRELATO METAFÓRICO A LAS PROBLEMÁTICAS ABORDADAS EN LA OBRA DE MARTÍN Y SICILIA.

ASKING, LISTENING AND RESPONDING ARE THE BASIS OF ANY DIALOGUE. AND IT IS PRECISELY THE EXERCISE OF HOLDING A DIALOGUE THAT MAKES ALL COMPREHENSION POSSIBLE.

THE FOLLOWING CONVERSATIONS DEAL WITH RECURRENT PROBLEMS ON WHICH MARTÍN Y SICILIA HAVE BEEN WORKING OVER THE LAST FEW YEARS: THE DICTATORSHIP OF CONSUMPTION, THE WELFARE STATE AS A FACTORY OF BEINGS WITH NO IDENTITY OF THEIR OWN, A SPECIES OF ZOMBIES WHO WANDER AROUND THE WORLD WITH NO AIM OR OBJECTIVE OF ANY KIND, EXCEPT THAT OF LIVING AS A CAPTIVE OF THEIR CONSUMERIST OBSESSIONS. MARTÍN Y SICILIA HAVE ALSO DEALT WITH FEAR AS AN INSTRUMENT OF MANIPULATION, THE FALSE IDENTITIES OR THE DECLINE OF MASCULINITY, WHOSE PATTERNS OF SOCIO-CULTURAL BEHAVIOUR ARE IN TOTAL DECADENCE AS A SYMPTOM OF THE CURRENT CRISIS OF VALUES WHICH THE GLOBAL CAPITALIST STATE IS UNDERGOING.

ALL THESE PROBLEMS ARE, IN ONE WAY OR ANOTHER, PRESENT IN THE EXHIBITION AND ALSO IN THESE "INTER VIEWS" ON THE WORK OF MARTÍN Y SICILIA, WITH PEOPLE WHO PLAY AN ACTIVE AND IMPORTANT ROLE WITHIN THE WORLD OF ART. WE HAVE PREFERRED, TAKING ADVANTAGE OF THE FUNDAMENTAL VALUE THAT THE METAPHOR IN THE PICTORIAL AND DISCURSIVE LANGUAGE OF MARTÍN Y SICILIA ACQUIRES, TO USE A LESS USUAL FORMAT OF INTERVIEW IN WHICH, EACH QUESTION IS PRECEDED BY THE NARRATION OF A CERTAIN SITUATION. THESE SITUATIONS, SPEAKING IN NARRATIVE TERMS, HAVE A FICTIONAL CHARACTER AND SERVE TO INTRODUCE QUESTIONS WHICH INVOLVE NARRATIVE (AND FICTIONAL) RESPONSES, AS A METAPHORICAL CORRELATIVE TO THE PROBLEMS DEALT WITH IN THE WORK OF MARTÍN Y SICILIA.

ASKING, LISTENING AND RESPONDING

[Extract of a interview between DENNYS MATOS and BLANCA DE LA TORRE]

I HAVE A SPECIAL LOVE FOR OLDER THINGS ALTHOUGH I HAVE TO CLARIFY THAT THIS LOVE IS NOT IN REALITY FOR OLDER THINGS BUT FOR THOSE THINGS WHICH, ALTHOUGH THEY WERE NEW WHEN I BOUGHT THEM, HAVE AGED WITH ME. THINGS WHICH, BECAUSE I LIKE THEM VERY MUCH, I DO NOT MIND HAVING WITH ME AND USING THEM DESPITE THE FACT THAT THEY ARE NOW OLD. IT MAY BE A COMPUTER FROM ALMOST TEN YEARS AGO THAT I STILL USE ALTHOUGH I MAY ALREADY HAVE A NEWER ONE. IT COULD ALSO BE A PAIR OF TROUSERS, SOME *CONVERSE* OR A *DOLCE & GABBANA* JACKET. I FEEL THAT ONLY WITH THEM, IN SOME WAY, DO I COME BACK TO LIFE AND MEMORIES OF MY PERSONAL HISTORY ARE RE-ACTIVATED, WHICH I WOULD OTHERWISE HAVE FORGOTTEN.

DM Have you ever had this sensation? Does it make sense to use old things in the middle of the vertiginous succession of novelties?

B de la T Of course I have had that sensation on numerous occasions, and I believe not only that it makes sense but I also consider it necessary to grant that metaphoric value to certain objects which have accompanied us throughout our lives, which form part of our biography. I like to give value to the memory of objects and to all the symbolic power that that involves.

This Christmas, I was just about to buy myself a *nespresso*, to replace my old and rusty *bialetti* coffee maker, the Italian ones that we have always had. And during the sales I also saw a soft rug which might have replaced my sofa rug, the one which has shared with me so much joy, pain and even some of the people who have passed through my life. Even those darned and re-darned pyjamas whose worn cotton hardly allows you to make out its original print. In those cases and many more, I have been incapable of making the change and definitively condemning the ancient object to its disappearance and its end. This impossibility may be due to the fetishism of our daily life, the absurd nostalgia of what we have lived and longed for which those objects may contain, the desire for melancholy which underlies in the memory of the inert, since, as Proust said: *There is no melancholy without memory nor memory without melancholy.*

PREGUNTAR, ESCUCHAR Y RESPONDER

DENNYS MATOS

[Extracto de una entrevista entre DENNYS MATOS y BLANCA DE LA TORRE]

TENGO UN AMOR ESPECIAL POR LAS COSAS VIEJAS, AUNQUE DEBO ACLARAR QUE ESTE AMOR NO ES EN REALIDAD POR LO VIEJO, SINO POR AQUELLAS COSAS QUE, SIENDO NUEVAS CUANDO LAS COMPRÉ, HAN ENVEJECIDO CONMIGO. COSAS QUE, POR GUSTARME MUCHO, NO ME IMPORTA TENER Y USAR AUNQUE YA ESTÉN VIEJAS. PUEDE SER UN PORTÁTIL DE CASI DIEZ AÑOS QUE TODAVÍA USO, AUNQUE TENGA YA OTRO NUEVO. PERO TAMBIÉN PUEDE SER UN PANTALÓN, UNAS *CONVERSE* O UNA CHAQUETA *DOLCE & GABBANA*. SIENTO QUE SOLO CON ELLAS, DE ALGUNA MANERA, VUELVO A VIVIR, SE ACTIVAN RECUERDOS DE MI HISTORIA PERSONAL QUE DE OTRO MODO HUBIESE OLVIDADO.

DM ¿Has tenido esta sensación alguna vez? ¿Tiene sentido usar las cosas viejas en medio de la vertiginosa sucesión de novedades?

B de la T Por supuesto que he tenido esa sensación en numerosas ocasiones, y no solamente creo que tiene sentido, sino que considero necesario el hecho de otorgar ese valor metafórico a algunos objetos que nos han acompañado a lo largo de la vida, que forman parte de nuestra biografía. Me gusta darle valor a la memoria de los objetos y a todo el poder simbólico que eso conlleva.

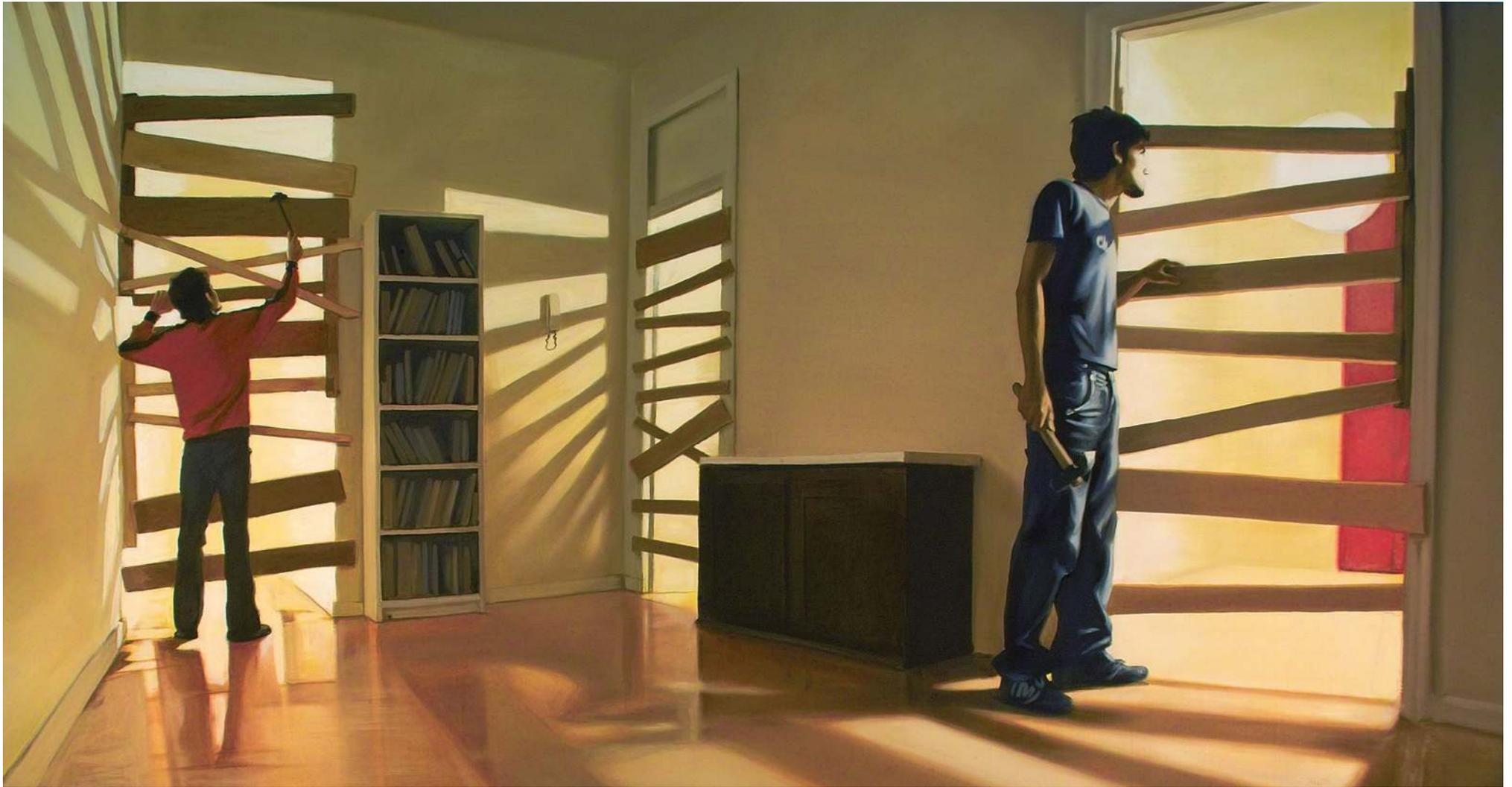
Estas navidades estuve a punto de comprarme una *nespresso*, para sustituir mi vieja y oxidada cafetera *bialetti*, de esas italianas de toda la vida. También durante las rebajas vi una manta esponjosa que podía haber sustituido a mi mantita de sofá, esa que ha compartido conmigo tantas alegrías, penas e incluso algunas de las personas que han pasado por mi vida. Incluso ese pijama recosido hasta la saciedad cuyo algodón desgastado difícilmente deja adivinar su estampado original. En estos casos y muchos más he sido incapaz de hacer el cambio y condenar definitivamente al viejo objeto a su desaparición y fin. Esta imposibilidad puede deberse al fetichismo de nuestra cotidianidad, a la absurda nostalgia de lo vivido y anhelado que esos objetos puedan contener, al deseo de melancolía que subyace en la memoria de lo inerte, pues como decía Proust: *No hay melancolía sin memoria ni memoria sin melancolía.*



EL FÚTBOL, 2007. Acrílico sobre lienzo. Acrylic on canvas, 92 x 250 cm



LA TAQUILLA, 2009. Óleo sobre lienzo. Oil on canvas, 100 x 220 cm



TEMPORADA ALTA, 2005. Óleo sobre lienzo. Oil on canvas, 130 x 148 cm



EL BLOQUEO, 2007. Acrílico sobre lienzo. Acrylic on canvas, 100 x 148 cm



BARRIENDO EL BOSQUE, 2008. Acrílico sobre lienzo y madera recortada Acrylic on canvas and cut wood, 180 x 220 cm



CON LAS ESCOBAS EN ALTO, 2008. Acrílico sobre lienzo y madera recortada Acrylic on canvas and cut wood, 100 x 140 cm



GALLINITA CIEGA, 2008. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 100 x 140 cm

[Extract of a interview between DENNYS MATOS and PABLO HELGUERA]

I HAVE ALWAYS TRIED TO KEEP MYSELF IN SHAPE, IN A SPORTING WAY. AND, PERHAPS, THIS HAS TO DO WITH THE FACT OF WANTING TO ALWAYS FEEL YOUNG, THAT IS TO SAY, HAVING A DESIRABLE BODY, A BODY WHOSE LINES AND VOLUMES ATTRACT ME AND WHICH, IN TURN, MIGHT ATTRACT OTHER FACES, OTHER BODIES. SO, WHEN I SEE MY BODY IN SHAPE, I FEEL STIMULATED AND THAT, I FEEL INTUITIVELY, INCREASES MY PHYSICAL AND INTELLECTUAL SELF-ESTEEM. FOR THIS REASON, I APPRECIATE AND ENJOY SEEING THE BODIES THAT TAKE ON THOSE SPORTING LINES AND VOLUMES. THEY ATTRACT ME AND I CELEBRATE A BODY SUCH AS, FOR EXAMPLE, THAT OF KOBE BRYANT OR OF CRISTIANO RONALDO, BECAUSE IN THEM I CAN SEE EFFORT TRANSLATED INTO BEAUTY; I LIKE THEIR LINES AND VOLUMES, I ADMIRE THEIR PHYSICAL AND IMAGINATIVE AGILITY. THEY ARE SIMPLY BEAUTIFUL. AND BEAUTY IS A JOY.

DM Does he who plays at seducing wish also to be seduced? Is this equation that we know as “masculine beauty” and “feminine beauty” just a market formula? Are “beauty products” for the body, like sports, cosmetic or dietetic recipes, the way of creating an illusion against disappearance and death?

PH Wishing to seduce or being seduced does not imply accepting any kind of pre-conceived or market formula of the stereotypes of beauty; it is a reflection about ourselves. In “The Art of Loving”, Erich Fromm speaks of loving oneself as the pre-condition for love between two individuals—we cannot love another if we do not love ourselves. This love, according to Fromm, is not a narcissistic love but a kind of necessary self-esteem which empowers us to establish a relationship with others. The market offers us models of beauty and all kinds of cultural rituals and protocols to seduce and be seduced, and through them we obtain a certain kind of happiness (the beauty industry, marriage, the Martha Stewart kind of home design, etc.). It does not seem to me to be possible to evade the market formulas of these ethereal ideals: I believe that they are not only constructions of the market but they are also collective and cultural constructions, which arise as a result of a need to find formulas of identity, and the market only responds to these impulses. The same thing is true of the fear of death: we have become conditioned to searching for ways of eliminating it from our daily reality. What art does is to question these formulas and to make these relationships problematic.

[Extracto de una entrevista entre DENNYS MATOS y PABLO HELGUERA]

SIEMPRE HE INTENTADO MANTENER MI CUERPO EN FORMA, DEPORTIVAMENTE HABLANDO. Y, TAL VEZ, ELLO TENGA QUE VER CON EL HECHO DE QUERER SENTIRME SIEMPRE UNA PERSONA JOVEN, ES DECIR, POSEER UN CUERPO DESEABLE, UN CUERPO CUYAS LÍNEAS Y VOLÚMENES ME ATRAIGAN Y QUE, A SU VEZ, PUEDAN ATRAER A OTRAS CARAS, A OTROS CUERPOS. ASÍ QUE, AL VER MI CUERPO CONSERVANDO BUENAS FORMAS, ME SIENTO ESTIMULADO Y ELLO, INTUYO, AUMENTA MI AUTOESTIMA FÍSICA E INTELLECTUAL. POR ELLO, APRECIO Y DISFRUTO VER LOS CUERPOS QUE ASUMEN ESAS LÍNEAS Y VOLÚMENES DEPORTIVOS. ME ATRAEN Y CELEBRO UN CUERPO COMO EL DE, POR EJEMPLO, KOBE BRYANT O EL DE CRISTIANO RONALDO, PORQUE VEO EN ELLOS EL ESFUERZO TRADUCIDO EN BELLEZA, ME GUSTAN SUS LÍNEAS Y VOLÚMENES, ADMIRO SUS AGILIDADES FÍSICAS E IMAGINATIVAS. SON FRANCAMENTE BELLOS. Y LA BELLEZA ES UNA ALEGRÍA.

DM ¿Quien juega a seducir, desea también ser seducido? ¿Acaso no se reduce esta ecuación de lo que conocemos como belleza “masculina” o belleza “femenina”, a una fórmula de mercado? ¿Son acaso los “productos de belleza” sobre el cuerpo, como recetas deportivas, cosméticas o dietéticas, la manera de crear una ilusión contra la desaparición y la muerte?

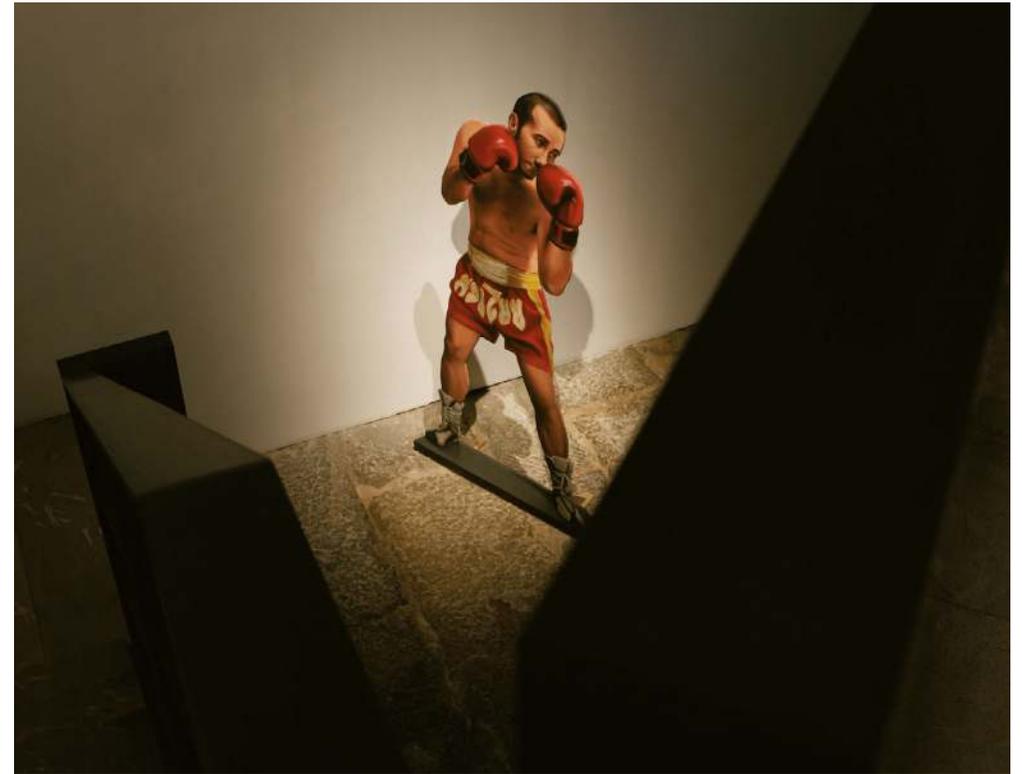
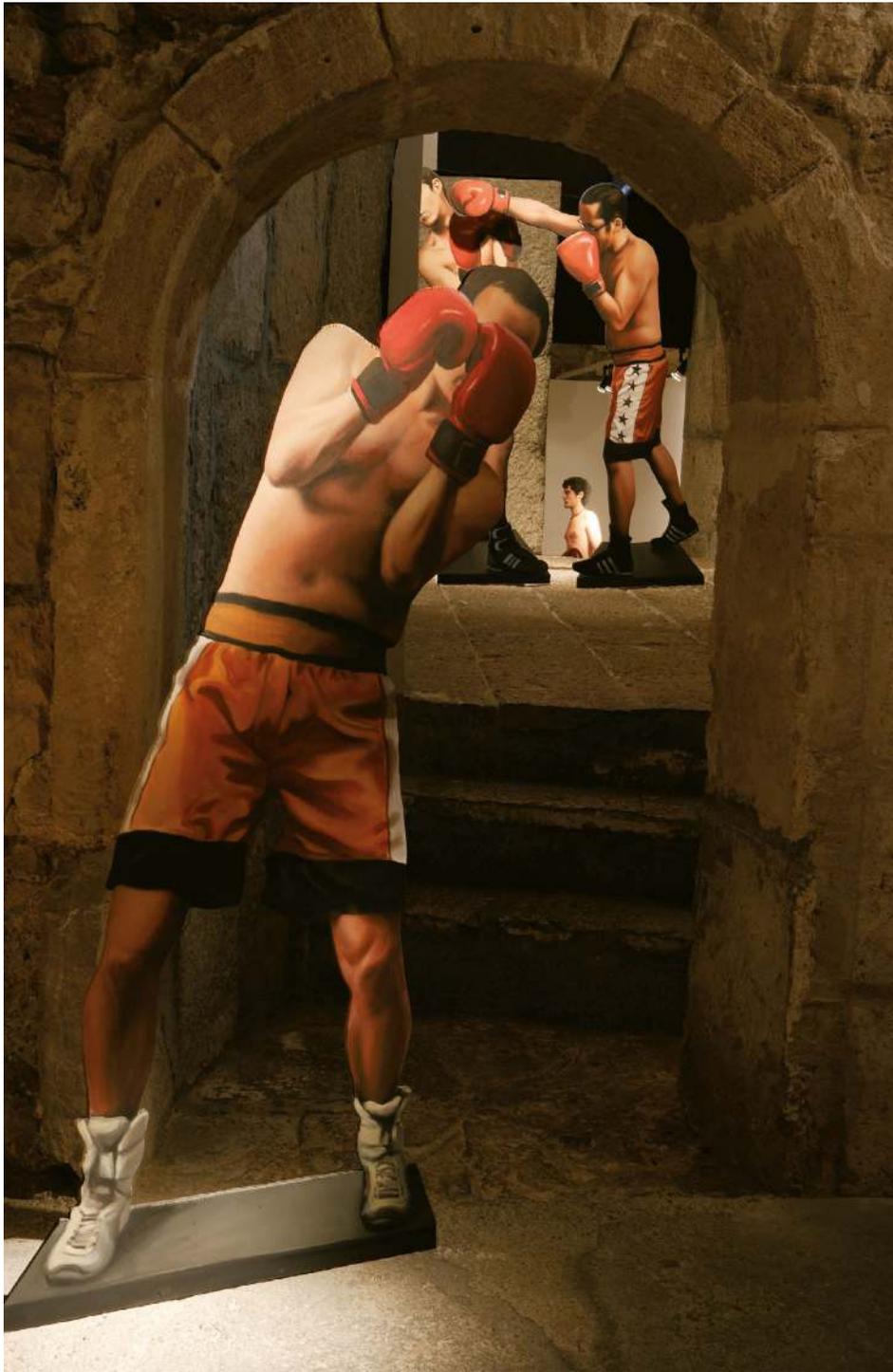
PH El querer seducir o ser seducido no implica aceptar ninguna clase de fórmula preconcebida o de mercado de los estereotipos de belleza; es una reflexión en torno a nosotros mismos. En *El arte de amar*, Erich Fromm habla del amor a sí mismo como la precondición para el amor entre dos individuos –no podemos amar al otro si no nos amamos a nosotros mismos. Este amor, según Fromm, no es un amor narcisista sino una clase de autoestima necesaria que nos fortalece para establecer una relación con los otros. El mercado nos ofrece modelos de belleza y toda clase de rituales culturales y protocolos para seducir y ser seducidos, y a través de ellos obtener cierta clase de felicidad (la industria de la belleza, la del matrimonio, la del diseño del hogar de tipo Martha Stewart, etc.) No me parece posible evadir las fórmulas de mercado de estos ideales etéreos: creo que no son solamente construcciones de mercado, sino construcciones colectivas, culturales, que surgen como resultado de una necesidad por encontrar fórmulas identitarias, y el mercado solo responde a estos impulsos. Lo mismo sucede con el miedo a la muerte: nos hemos condicionado a buscar maneras para borrarla de nuestra realidad cotidiana. El arte lo que hace es cuestionar estas fórmulas y problematizar estas relaciones.



REMESA DE NIÑOS ADOPTADOS, 2002. Instalación. Acrílico sobre madera recortada. Installation. Acrylic on cut wood, *medidas variables*, variable dimensions



VIENDO LA TV, 2002. Instalación. Acrílico sobre madera recortada y fotografía.
Installation. Acrylic on cut wood and photograph, 240 x 200 cm



EL COMBATE, 2006. Instalación. Acrílico sobre madera recortada.
Installation. Acrylic on cut wood, [medidas variables](#), variable dimensions





TURNING VIEWERS INTO USER, 2006

Instalación. Acrílico sobre madera recortada. Installation. Acrylic on cut wood, 400 x 250 cm



TROFEOS DE CAZA, 2010. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 122 x 130 cm c.u. each



EL TEMBLOR, 2010. Acrílico sobre lienzo Acrylic on canvas, 120 x 212 cm



INCIDENTE EN MAUER PARK, 2005. Fotografía Photograph, 53 x 80 cm

LET US SUPPOSE THAT I CHOOSE A MUSIC REPRODUCER OR A TELEVISION FROM AMONG TWENTY OR THIRTY DIFFERENT TYPES. IS THERE ANY PLEASURE IN THE FACT OF CHOOSING TO CONSUME ONE BRAND AMONG MANY OTHERS OF THE SAME TYPE AND WITH THE SAME FUNCTION? WHAT KIND OF PLEASURE, WHAT KIND OF CHOICE IS THAT? IS THAT CHOICE THE FRUIT OF MY OWN FREE WILL OR IS IT A RESPONSE TO THE MECHANISM OF A MARKET, WHOSE OBJECTIVE IS TO MAKE ME THINK THAT CONSUMING OVER-ABUNDANTLY GIVES ME A GREATER DEGREE OF FREEDOM? I FEEL NO PLEASURE CHOOSING A MOBILE TELEPHONE FROM FIFTY MORE, OR A COMPUTER FROM FIFTEEN OTHERS, RATHER THE CONTRARY, THAT VORTEX OF PRODUCTS SPINNING IN MY HEAD TORMENTS ME. I AM EXHAUSTED BY THINKING OF EACH ONE OF THE OBJECTS OR GOODS BECAUSE, IN THE END, THEY ALL FULFIL ONE AND THE SAME FUNCTION, THEY HAVE THE SAME USE. I TAKE THE PRODUCT WHICH, IN ESSENCE, FULFILS THE REQUIREMENT OF SATISFYING THE NEED THAT I HAVE. I DO NOT THINK THAT WHEN BUYING, WHEN CONSUMING, I AM REALLY FACED WITH A DECISION. NOR DO I BELIEVE THAT I AM DEALING WITH A CHOICE, WHEN I CHOOSE TO COVER MYSELF IN BOOTS AND JEANS OR TO DRESS IN PINK, GREEN OR ORANGE.

DM Perhaps “choosing” or “deciding” from innumerable options of consumption is replacing—without us noticing—a real exercise of choice, of taking decisions on more authentic questions about our lives?

EV It seems to me that the problem is not so much whether there is or is not a process of choice; definitively, if there is a mechanism by means of which we decide to consume one product instead of any other and that process, however simple it may be, is “real” in that we are before a decision which to a greater or lesser extent will affect our lives. As you said, one brand among many others, one “style” from among all those available; the problem is, on the one hand, the importance we give to the choices that we are making and, on the other, the reasons which lead us to make them.

With regard to the first case, it is licit to say that in modern-day society, you are what you consume; with the result that people give such importance to those choices. What they take with them will determine the first choice they will give to other members of their social groups. In reality, this baroque characteristic is nothing new; what has happened is that in a medium in which consumption has become exacerbated, the place that these products occupy (clothing, accessories, electronic devices, etc.) has become much more important.

On the other hand, all mobile telephones do indeed fulfil the same function and, in the end, any of them is suitable for making calls, sending text messages and, nowadays, even connecting to the internet. The question is rather what it is that leads us to choose that model in particular, which has to do with how the value system is structured in which we move and the capacity that the market, the “system”, has of persuading us that we need one device more than any other according to the values that that brand projects or “represents” and which therefore is connected with what each one of us wants to be. One clear example of that “brand value” is *Apple*: implicitly the marketing experts of the company assure us that if we are the consumers of *Mac* products, we are better, more sophisticated, more advanced, and ultimately more cool than if we buy *HP* computers or a *Nokia* mobile. And this, in turn, is affected by what each one of us thinks that he ought to be, the role that we ought to play in modern society, which is totally determined by the stimuli of an economic system and not of any other kind: social, political, human, etc. So, if we consume on the basis of how the values are connected with our own aspirations instead of objectively evaluating our needs, we are probably making a choice which will not be influenced by our real situation but by our aspirations, limiting our actions in the sphere in which that product ought to help us to be more efficient, or happier. It is that process of induction of values, and therefore of decisions, which is worrying as the great majority of consumers do not have the tools to separate themselves from the system in which they exist. In fact, I would say that it is an impressively effective system which is worrying because if it works at such elementary levels as the purchase of a gadget or a jersey, it is surely also functioning at much deeper levels. Levels which have to do with the fundamental choices that we make about our lives and which make us happy, complete, integrated, or otherwise. I think of the style of life, of vocation, of affection, political and ethical posture, spirituality, etc.

Thus, the “minor” choices of consumption reflect much more complex mechanisms of induction to choice. That is to say, I do not believe that the option before a choice is any different from the option of a spouse or a profession: it is not that one takes the place of another, it is rather the question of how we decide to confront each of these choices, on the basis of what system of values and with which level of commitment. Our own or that which we are given through advertising, conventions and the market.

PONGAMOS QUE ELIJO UN REPRODUCTOR DE MÚSICA O UN TELEVISOR ENTRE VEINTE O TREINTA DE DISTINTA GAMA. ¿HAY ALGÚN PLACER EN EL HECHO DE ELEGIR CONSUMIR UNA MERCANCÍA ENTRE MUCHAS MÁS DEL MISMO TIPO Y FUNCIÓN? ¿QUÉ TIPO DE PLACER, QUE TIPO DE ELECCIÓN ES ESA? ¿ES ESA ELECCIÓN FRUTO DE UNA VOLUNTAD PROPIA O RESPONDE AL MECANISMO DE UN MERCADO, CUYO OBJETIVO ES HACERME PENSAR QUE CONSUMIR SOBREABUNDANTEMENTE ME OTORGA UN MAYOR ÍNDICE DE LIBERTAD? NO EXPERIMENTO NINGÚN PLACER ELIGIENDO UN TELÉFONO MÓVIL DE ENTRE CINCUENTA O UN ORDENADOR ENTRE QUINCE, MÁS BIEN TODO LO CONTRARIO, ME ATORMENTA ESTA VORÁGINE DE PRODUCTOS DÁNDOME VUELTAS EN LA CABEZA. ME AGOTA PENSAR EN CADA UNO DE LOS OBJETOS O MERCANCÍAS PORQUE, A FIN DE CUENTAS, CUMPLEN UNA MISMA FUNCIÓN, TIENEN UN MISMO USO. COJO EL PRODUCTO QUE, ELEMENTALMENTE, CUMPLE CON EL SENTIDO DE SATISFACER LA NECESIDAD QUE TENGO. NO CREO QUE AL COMPRAR, AL CONSUMIR, ESTÉ REALMENTE FRENTE A UNA DECISIÓN. TAMPOCO CREO QUE ESTÉ FRENTE A UNA ELECCIÓN, CUANDO ELIGES ENFUNDARTE ENTRE BOTAS Y VAQUEROS, O VESTIRTE DE COLOR ROSA, VERDE O ANARANJADO.

DM ¿Acaso el “elegir” o “decidir” entre innumerables opciones de consumo está sustituyendo –sin apenas darnos cuenta– a un auténtico ejercicio de hacer elección, de tomar decisiones sobre cuestiones más auténticas en nuestras vidas?

EV Me parece que el problema no es tanto que se dé o no se dé el proceso de elección; definitivamente sí existe un mecanismo por el que decidimos consumir un producto en vez de otro cualquiera y ese proceso, por sencillo que sea, es “auténtico” en cuanto que estamos ante una decisión que en mayor o menor medida afectará a nuestras vidas. Como decías, una marca entre muchas otras, un “estilo” entre todos los disponibles; el problema es, por un lado, la importancia que le damos a las elecciones que estamos haciendo y, por el otro, las razones que nos inducen a hacerlas.

Respecto al primer caso, es lícito decir que en la sociedad actual eres lo que consumes; de ahí que la gente dé tanta importancia a esas elecciones. Lo que llevan consigo determina la primera que darán a otros miembros de sus grupos sociales. En realidad esta característica barroca no es nada nueva, lo que sucede es que en un medio en el que el consumo se ha exacerbado, al lugar que ocupan estos productos (ropa, accesorios, aparatos electrónicos, etc.) se ha vuelto mucho más importante.

Por otro lado, efectivamente todos los teléfonos móviles cumplen básicamente la misma función y, en última instancia, cualquiera de ellos vale para hacer llamadas, enviar mensajes de texto y, al día de hoy, incluso conectarse a internet. El asunto está más bien en qué es lo que nos lleva a elegir ese modelo en particular, lo cual tiene que ver con cómo está estructurado el sistema de valores en el que nos movemos y la capacidad que tiene el mercado, el “sistema”, de convencernos de que necesitamos más un cierto aparato que cualquier otro según los valores que esa marca proyecta o “representa” y que por consiguiente se conecta con lo que cada uno de nosotros quiere ser. Un ejemplo claro de este “valor de marca” es *Apple*: implícitamente los mercadólogos de la compañía nos aseguran que si somos consumidores de productos *Mac*, somos mejores, más sofisticados, más avanzados, en definitiva más *cool*, que si compramos ordenadores *HP* o un móvil *Nokia*. Y esto, a su vez, responde a lo que cada uno de nosotros piensa que debería de ser, el rol que debería de jugar en el juego social, que está absolutamente determinado por los estímulos de un sistema económico y no de cualquier otro tipo: social, político, humano, etc. Entonces, si consumimos en base a cómo los valores se conectan con nuestras propias aspiraciones en vez de evaluar objetivamente nuestras necesidades, probablemente estemos haciendo una elección que no responderá a nuestra situación real sino a nuestras aspiraciones, coartando nuestro desempeño en el ámbito en el que ese producto debería de ayudarnos a ser más eficientes, o más felices. Es ese proceso de inducción de valores, y por ende de decisiones, el que es preocupante, pues la gran mayoría de consumidores no tienen las herramientas para separarse del sistema en el que existen. De hecho, yo diría que es un sistema impresionantemente eficaz, lo cual es preocupante porque si funciona a niveles tan elementales como la compra de un *gadget* o un jersey, seguramente también está funcionando a niveles mucho más profundos. Niveles que tienen que ver con las elecciones fundamentales que hacemos sobre nuestras vidas y que nos hacen o no ser felices, plenos, íntegros. Pienso en el estilo de vida, la vocación, la afectividad, la postura política, la ética, la espiritualidad, etc.

Así, las elecciones “menores” del consumo reflejan mecanismos mucho más complejos de inducción a la elección. Es decir, no creo que la opción ante una compra sea nada diferente de la opción ante una pareja o una profesión: no es que una le quite espacio a la otra, es más bien cómo decidimos enfrentar cada una de esas elecciones, en base a qué sistema de valores y con qué nivel de compromiso. El nuestro o el que nos es alimentado a través de la publicidad, de las convenciones, del mercado.



TRAMPANTOJO, 2010. Carboncillo sobre papel Charcoal on paper, 54 x 65 cm



SUBIENDO AL HELICÓPTERO, 2010. Carboncillo sobre papel Charcoal on paper, 50 x 70 cm



LA BÚSQUEDA, 2010. Carboncillo sobre papel Charcoal on paper, 109 x 173 cm



DESDE EL HELICÓPTERO, 2010. Carboncillo sobre papel Charcoal on paper, 54 x 83 cm



EL SUICIDA, 2010. Carboncillo sobre papel Charcoal on paper, 68 x 128 cm



¡AVANCE! ¡AVANCE!, 2010. Carboncillo sobre papel Charcoal on paper, 97 x 222 cm

[Extract of a interview between DENNIS MATOS and GRACIELA KASEP]

IT IS VERY DIFFICULT TO WITHDRAW FROM A ROUTINE AND I, OF COURSE, AM NOT SPEAKING OF THE ROUTINE OF DRINKING A *CAFÉ AU LAIT* IN THE MORNING WITH TOAST AND STRAWBERRY JAM, THEN GOING ON TO HAVE A SHOWER, GET DRESSED AND GO OUT TO SEE WHAT IS HAPPENING IN LIFE. I AM SPEAKING OF THE ROUTINE WHICH TELLS YOU WHEN, WHERE AND HOW YOU HAVE TO GO TO WORK; THE ROUTINE WHICH DECIDES FOR YOU WHEN, WHERE AND HOW YOU SHOULD HAVE A GOOD TIME.

WHAT AND HOW YOUR BEHAVIOUR AND ATTITUDE SHOULD BE IN THE ROLE OF A MAN OR A WOMAN. THAT ROUTINE WHICH TELLS YOU WHERE, WHEN AND HOW YOU SHOULD BUY AND CONSUME OR HOW YOU SHOULD SPEND YOUR SPARE TIME. I TEND TO THINK THAT ROUTINES MUST BE BROKEN, I THINK THAT AVOIDING MIMICRY I MIGHT BE A LITTLE MORE AUTHENTIC IF IT IS STILL POSSIBLE IN THIS WORLD TO SPEAK OF AUTHENTICITY. BUT IN THE SAME WAY, I RECOGNISE THAT WITHOUT ROUTINES IT WOULD BE COMPLICATED FOR ME TO SITUATE MYSELF, TO GET USED TO THE STATE OF THINGS. IN FACT, I AM SURE THAT WITHOUT ROUTINES, SPEAKING IN A PRAGMATIC SENSE, I WOULD NOT FUNCTION IN THE WAY THAT I AM EXPECTED TO FUNCTION NOW.

DM How can we discover the routine in societies in which leisure and entertainment have become the fundamental merchandise of the cultural industry of the masses at the global level. In what way does this theme cross both the poetic and discursive action in the work of Martín y Sicilia?

GK A routine implies, on the one hand, units of time-events which are repeated one after another, which are built from different points of view in the work of Martín y Sicilia. Firstly, starting from the way in which they mould the narrative in their images, and in the second place through the themes which shred the structures of power and its recent symptomology.

What this artistic collective narrates we may already know, they are stories that have been told before, which even in the present sound routine to us. What distinguishes them is the inclusion of gestures, through the representation of themselves in their work, which causes a recognition through the experience of each spectator, an impact: the symbolic representation of a power which is greater than our own.

The themes and reflections implicit in the work of Martín y Sicilia remind me of some of the main postulates of the book, *Masa y Poder* by Elias Canetti (1905-1981). They both deal with power as the central theme of our times. The starting point is the analysis of the marrow of the interaction between power and the masses. Canetti said that societies represent the "growth of the number" as a paradox of well-being, as, on the one hand, the individual who belongs to a mass feels protected, but he does not tolerate friction with his neighbour. We are scared to be touched by the other, by the unknown, by the other who represents a patent threat.

Their fragmented pictorial compositions state and denounce a reading of the current individual, a reading of that state of contemporary societies. We understand them as a factory of beings with no identity of their own, where that "Canettian" fear and the socio-cultural patterns to which we are subjugated reign. .

Daily life, routine, has become a show and we are its static spectators. The same thing is true when we decide, as a spectator or as an art professional, before their work: Observe the one who observes others.

[Extracto de una entrevista entre DENNYS MATOS y GRACIELA KASEP]

ES MUY DIFÍCIL SUSTRARSE DE LA RUTINA Y NO HABLO, DESDE LUEGO, DE LA RUTINA DE TOMARTE UN CAFÉ CON LECHE POR LA MAÑANA Y TOSTADAS CON MERMELADA DE FRESA, PARA LUEGO PEGARTE UNA DUCHA, VESTIRTE Y SALIR A VER QUÉ PASA CON LA VIDA. HABLO DE LA RUTINA QUE TE DICE CUÁNDO, EN QUÉ LUGAR Y CÓMO DEBES IR A TRABAJAR; LA RUTINA QUE TE MARCA CUÁNDO, DÓNDE Y CÓMO DEBES DIVERTIRTE.

CUÁL Y CÓMO DEBE SER TU COMPORTAMIENTO Y ACTITUD EN EL ROL DE HOMBRE O MUJER. AQUELLA RUTINA QUE TE SEÑALA DÓNDE, CUÁNDO Y CÓMO DEBES COMPRAR Y CONSUMIR O CÓMO GASTAR TU TIEMPO LIBRE. TIENDO A PENSAR QUE LAS RUTINAS DEBEN ROMPERSE, PIENSO QUE EVITANDO LA MÍMESIS PUEDO SER ALGO MÁS AUTÉNTICO, SI ES QUE EN ESTE MUNDO TODAVÍA CABE HABLAR DE AUTENTICIDAD. PERO DEL MISMO MODO, RECONOZCO QUE SIN RUTINAS ME SERÍA COMPLICADO SITUARME, ACOSTUMBRARME AL ESTADO DE COSAS. DE HECHO, ESTOY SEGURO DE QUE SIN RUTINAS, HABLANDO EN SENTIDO PRAGMÁTICO, NO FUNCIONARÍA DEL MODO QUE ME PIDEN FUNCIONAR AHORA.

DM ¿Cómo podemos describir la rutina en sociedades donde el ocio y el entretenimiento se han convertido en la mercancía fundamental de la industria cultural masiva a nivel global. ¿De qué manera esta temática atraviesa tanto el accionar poético como discursivo en la obra de Martín y Sicilia?

GK Una rutina implica, por un lado, unidades de tiempo-acontecimientos que se repiten sucesivamente, las cuales se encuentran edificadas desde diferentes puntos de vista en el trabajo de Martín y Sicilia. Primero a partir de la forma en la que moldean la narrativa en sus imágenes, y en segundo lugar a través de las temáticas que desmenuzan las estructuras del poder y su sintomatología reciente.

Lo que narra esta pareja de artistas tal vez ya lo conocemos, son historias ya contadas, que incluso en el presente nos suenan rutinarias. Lo que les distingue es la inclusión de gestos –a través de la representación de sí mismos en sus obras– que provocan un reconocimiento por la experiencia de cada espectador, un impacto: la representación simbólica de un poder más fuerte que el nuestro.

La temática y reflexiones implícitas en la obra de Martín y Sicilia me recuerdan algunos de los postulados principales del libro *Masa y Poder* de Elias Canetti (1905-1981). Ambos abordan el poder como tema central de nuestros tiempos. El punto de partida es el análisis de las médulas de la interacción entre el poder y las masas. Canetti planteaba que las sociedades representan el “crecimiento del número” como paradoja del bienestar, ya que por un lado el individuo que pertenece a una masa se siente protegido, sin embargo no tolera el roce del otro. Tenemos miedo a ser tocado por el otro, por lo desconocido, por el otro que representa una amenaza patente.

Sus composiciones pictóricas fragmentadas enuncian y denuncian una lectura del individuo del presente, una lectura de dicho estado de las sociedades contemporáneas. Las entendemos como una fábrica de seres sin identidad propia, donde reina básicamente ese miedo “canettiano” y los patrones socioculturales a los que estamos subyugados.

La vida diaria, la rutina, se ha vuelto un espectáculo y nosotros espectadores estáticos. Eso mismo ocurre cuando nos plantamos, como espectador o como profesional del arte, ante su trabajo: observar al que observa a otros.



RESIDENCIA CANINA I, 2010. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 30 x 40 cm c.u. each

RESIDENCIA CANINA II, 2010. Instalación. Acrílico sobre madera recortada Installation. Acrylic on cut wood, 180 x 240 cm





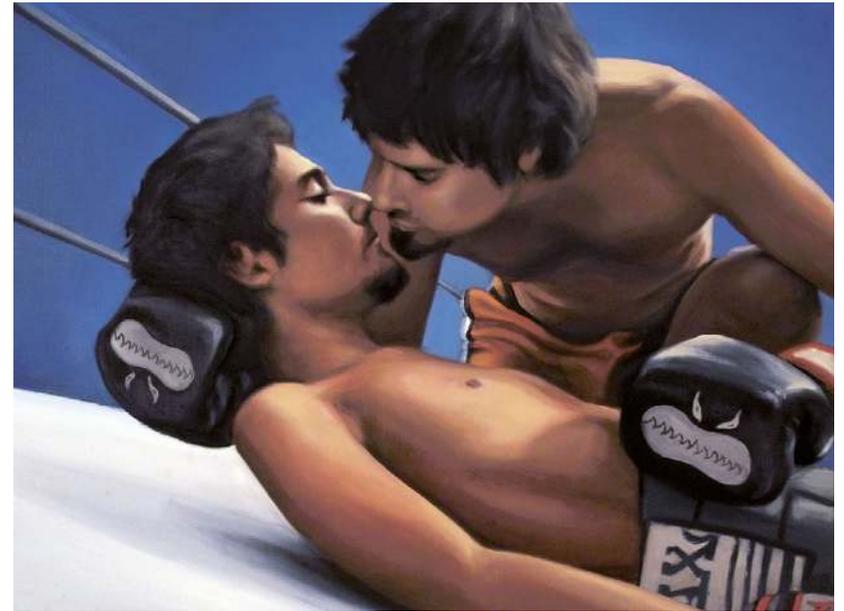
PERDIDOS EN BERLÍN, 2004. Acrílico sobre lienzo Acrylic on canvas, 30 x 40 cm c.u. each



ROOM SERVICE, 2006. Acrílico sobre lienzo Acrylic on canvas, 30 x 40 cm c.u. each



EL SALVAMENTO, 2004. Óleo sobre lienzo Oil on canvas, 30 x 40 cm c.u. each



EL BESO, Serie EL MERODEADOR, 2006 / EL BESO, Serie EL COMBATE, 2005 / EL BESO, Serie EL BOSQUE, 2005. Acrílico sobre lienzo Acrylic on canvas, 30 x 40 cm c.u. each

[Extract of a interview between DENNIS MATOS and ARÍSTIDES SANTANA]

IT IS DIFFICULT TO BE LIKED BY EVERYBODY; IT WOULD BE NICE, BUT IT IS NOT POSSIBLE. IN FACT, WHEN EVERYBODY LIKES YOU, SOMEONE WILL APPEAR WHO DOESN'T LIKE YOU, JUST BECAUSE EVERYBODY ELSE DOES.

WHEN I FIND OUT THAT SOMEBODY WANTS TO HURT ME BY SPEAKING BEHIND MY BACK, WHEN I HAVE NOT DONE ANY HARM TO HIM, THERE ARE, IN MY VIEW, ONLY TWO OPTIONS OR TWO REACTIONS POSSIBLE. EITHER WE COME TO BLOWS TO MAKE IT CLEAR THAT, FROM THEN ON, IF THE SITUATION CONTINUES, THAT WILL BE MY ONLY RESPONSE, OR ALTERNATIVELY I CAN IGNORE THE SITUATION SO AS NOT TO ENCOURAGE WHAT I CONSIDER TO BE PARANOIA. ALTHOUGH YOU HAVE TO BE CAREFUL WITH THIS, BECAUSE WE MIGHT APPEAR TO BE LIKE THE OSTRICH, WHICH, WHEN IT SEES A PROBLEM, PUTS ITS HEAD IN THE SAND AS IF BY OUR OWN WILL, BY TAKING OUR ATTENTION AWAY FROM THINGS THAT WE DO NOT LIKE, THEY ARE GOING TO SOLVE THEMSELVES ON THEIR OWN.

DM How would you respond in the face of these situations? By taking arms, that is to say, accepting belligerence or, knowing that this is a matter of paranoia, would you expect things to return to normal and solve themselves, like the ostrich?

AS The “natural” reaction, or first intention, would be to be throwing punches to the left and to the right. Everybody knows somebody who speaks more than he should and it is always a pleasure to make the person who has gone too far shut his mouth. Making it clear to him, from the beginning, that you are not going to ignore anything that he may say and that you will not tolerate any kind of stupidity seems the best option. Nevertheless, the problem lies precisely in the statement “you can’t please everyone”. Just as you may think that somebody else has gone too far and deserves a punch on the nose, somebody else may think that the one who has overstepped the mark is you and in the same way, and with the same legitimacy, he might knock you to the floor. In this way, the question of coming to blows with the person who deserves it, would end up in a kind of collective paranoia, a confrontation of everybody against everybody, which puts your rifle-sights on a 360-degree target and may reach any of us. Now that the majority of the world’s population lives in a city and we have to share our time and our space, which are becoming more and more limited, with our neighbours, the fear that we feel, knowing that at any moment, anybody walking in the street might knock us out makes it necessary to reach an agreement between men (or between wolves). An environment inhabited by individuals with their own rules of play, and who are not concerned in the least to make them understood by brute force, does not appear to be a sustainable environment. The exceptional and chaotic situation of a place under these hostile conditions is not a very fertile habitat for interpersonal and neighbourly relations.

Once this agreement has been made, like a minimum code of good neighbourliness, which will protect me from others most of the time, but which also obliges me to contain my impulses, most of the time I will really have to lower my head and trust that things really will sort themselves out. This option, although it may seem more sensible and convenient, as it exempts me from all responsibility for a judgement, means that I have to bear in mind that like the ostrich, when you hide your head you remain with your arse exposed. This involves the inopportune introduction of all kinds of inconveniences and shameful situations, closing your eyes and hiding your fists although you do not want to, but everything is possible with a little lubrication. We will be (almost) certain that nobody is going to attack us but, on the other hand, we shall have to pluck up courage and learn to live with stories which will not always be pleasant for us. It should be borne in mind that while our agreement is respected, more than once it will be possible to hold on with our arse exposed, but knowing that as soon as somebody breaks the rules and oversteps the mark, we shall go back to kicking.

ES DIFÍCIL QUE LE PUEDAS CAER BIEN A TODO EL MUNDO, SERÍA BONITO, PERO NO ES ASÍ. DE HECHO, CUANDO CAES BIEN A TODO EL MUNDO, VA Y APARECE UNO (O UNOS) A QUIEN LE CAES MAL, JUSTAMENTE PORQUE LE CAES BIEN A TODO EL MUNDO.

CUANDO DETECTO QUE ALGUIEN QUIERE HACERME DAÑO HABLANDO MAL A MIS ESPALDAS, SIN YO HABERLE HECHO NADA MALO, HAY A MI MODO DE VER, SOLO DOS OPCIONES O DOS REACCIONES FRENTE A ELLO. O BIEN ME LIO A TROMPADAS HACIENDO ENTENDER QUE, EN ADELANTE, DE CONTINUAR LA SITUACIÓN ESA SERÁ MI ÚNICA RESPUESTA O BIEN IGNORO LA SITUACIÓN PARA NO ALIMENTAR LO QUE CONSIDERO UNA PARANOIA. AUNQUE HAY QUE TENER CUIDADO CON ESTO, PORQUE PODRÍAMOS PARECER COMO LOS AVESTRUCCES QUE, AL PERCIBIR ALGÚN PROBLEMA, METEN LA CABEZA EN UN HUECO, COMO SI POR VOLUNTAD PROPIA, AL RETIRAR NUESTRA ATENCIÓN A LAS COSAS QUE NOS RESULTAN DESAGRADABLES, ESTAS VAYAN A SOLUCIONARSE POR SÍ SOLAS.

DM ¿Cómo responderías frente a estas situaciones. A la manera de trompadas, es decir, asumiendo la beligerancia o, sabiendo que se trata de una paranoia, esperas que las cosas tomen sus cauces y se solucionen por sí solas, al modo del avestruz?

AS La reacción "natural", o primera intención, sería liarse a bofetadas a diestro y siniestro. Todo el mundo conoce a algún personaje que habla más de la cuenta, y siempre es un placer hacerle callar la boca al que se pasa de listo. Dejarle claro, desde el principio, que no vas a dejar pasar ni una sola y que no tolerarás ninguna estupidez, parece la opción más válida. No obstante, el problema se encuentra precisamente en el enunciado "no le puedes caer bien a todo el mundo". Al igual que piensas que alguna otra persona se ha pasado de la raya y se merece un puñetazo, alguien estimaría que quien se ha extralimitado has sido tú y, de la misma manera, y con la misma legitimidad, él te podría tumbar al suelo. De ese modo, la cuestión de liarse a trompadas con quien se lo merezca, terminaría pasando a ser una paranoia colectiva, un enfrentamiento de todos contra todos, que ponga en el punto de mira los 360° y alcance a cualquiera de nosotros. Ahora que la mayor parte de la población mundial vive en la ciudad y tenemos que compartir nuestro tiempo y espacio, cada vez más reducido, con nuestros vecinos, el miedo que nos produce saber que en cualquier momento, cualquiera en la calle nos pueda dejar KO, hace que sea necesario un acuerdo entre hombres (o entre lobos). Un entorno habitado por individuos con sus propias reglas del juego, y a quienes no les preocupa lo más mínimo hacerlas entender a la fuerza bruta, no parece un entorno sostenible. La situación excepcional y caótica de un lugar bajo esas condiciones hostiles no es un hábitat muy fértil para las relaciones interpersonales y vecinales.

Una vez realizado dicho acuerdo, como un código mínimo de buena vecindad, que la mayor parte del tiempo me protege de los otros, pero también me obliga a contener mis impulsos, la mayoría de las veces tendré que agachar la cabeza y confiar en que las cosas realmente se arreglen por sí mismas. Esta opción, aunque pueda parecer más sensata y cómoda, ya que me exime de toda responsabilidad de juicio, requiere tener en cuenta que, como el avestruz, cuando escondes la cabeza te quedas con el culo al aire. Esto implica la inoportuna introducción de todo tipo de incomodidades y situaciones vergonzosas, cerrar los ojos y apretar los puños aunque no nos apetezca, con vaselina todo entra. Estaremos (casi) seguros de que nadie nos va a atacar pero, a cambio, tendremos que hacer de tripas corazón y convivir con historias que no siempre serán de nuestro agrado. Habría que tener en cuenta que mientras se respete nuestro acuerdo, más de una vez se podrá aguantar con el culo por fuera, pero a sabiendas que desde que alguno se salte todas las normas y se pase de la raya, nos liamos a patadas.



EL SALTO, 2008. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 100 x 90 m

BLACK FRIDAY I, 2011. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 200 x 366 cm [pp. 12-13]

PARAÍSO, 2010. Instalación. Acrílico sobre madera recortada Installation. Acrylic on cut wood, 3,40 x 10 x 10 m [pp. 18-19]

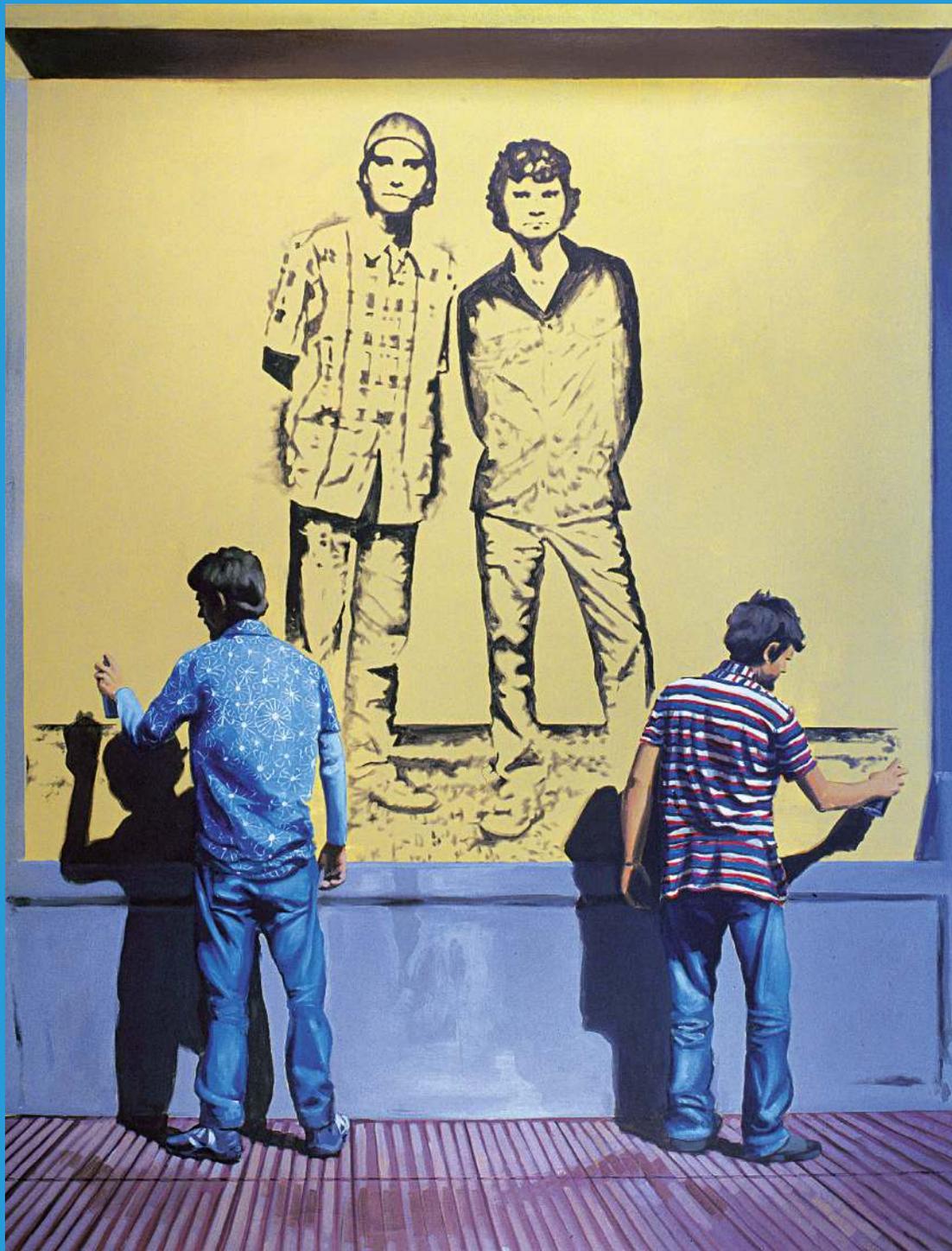
COCK FIGHT, 2011. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 180 x 440 cm [p. 23]

EL TOREO, 2011. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 310 x 220 cm [p. 24]

CATÁLOGO DE BIGOTES, 2011. Carboncillo sobre papel y fieltro Charcoal on paper and felt, 50 x 50 cm c.u. each [pp. 28-29]

LA EPIDEMIA, 2010. Instalación. Acrílico sobre madera recortada Installation. Acrylic on cut wood, 1,80 x 7 x 8 m [pp. 34-35]

BLACK FRIDAY II, 2011. Acrílico sobre madera recortada Acrylic on cut wood, 200 x 366 cm [pp. 40-41]



EL GRAFFITI, 2004. Acrílico sobre lienzo Acrylic on canvas, 190 x 120 cm

martin & sicilia

martinsicilia@martinsicilia.com

Nacen en Santa Cruz de Tenerife, 1974 y 1971. Licenciados en Bellas Artes, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1998. Viven y trabajan en Madrid, Berlín y Tenerife. Born in Santa Cruz de Tenerife, 1974 & 1971. Master's degree in Fine Arts, University of La Laguna, Tenerife, 1998. They live and work in Madrid, Berlin and Tenerife

EXPOSICIONES INDIVIDUALES SOLO EXHIBITIONS **2011** *Black Friday*. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias / *The tipping point*. Galería Nina Menocal, México DF / *Entre Carbones*. Galería Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, Islas Canarias **2009** *Dominios privados y vías públicas*. Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca **2008** *Una sarta de mentiras*. Galería Ferran Cano, Barcelona / *Los tres reyes*, Can Marqués, Palma de Mallorca **2007** *Aforo Completo*. Galería Nina Menocal, México DF / *Docks Art Fair*. Galería Nina Menocal, Lyon **2006** *El Combate*. Espai Quatre, Palma de Mallorca / *Exceso de equipaje*. Galería Nara Roesler, São Paulo **2005** *Temporada alta*. m:a contemporary Galerie, Berlín / *PlanB*. VIII Bienal de Fotografía Fotonoviembre. Galería Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife **2004** *Los vecinos no tienen porqué enterarse*. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria **2003** *Relatos de bolsillo*. Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca **2002** *Nos ponemos el mundo por montera*. Espacio C, Camargo, Cantabria / *Escenas de la vida cotidiana*. Galería del L'Oeil, París **2001** *Los impostores*. Galería Val i 30, Valencia **2000** *Curiosos impertinentes*. Galería Miguel Marcos, Barcelona **1999** *En el estudio del Pintor*. Galería My Name's Lolita Art, Valencia **1997** *Vidas ejemplares*. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife / *Estancia en el bosque*. Hotel y Arte, Sevilla, Galería Manuel Ojeda **1995** *Nos ponemos por los suelos*. Ateneo de La Laguna, Tenerife

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección) GROUP EXHIBITIONS (selection) **2011** *High Diez*, Galería Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife / *Colectiva*. Galería Nina Menocal, México DF **2010** *Reina 39*. Madrid / Bienal de Inca. URBANEA. Ibiza-Palma de Mallorca / *Pocket Utopia*, Brooklyn, Nueva York / *Caro Amico*. Galería Torbandena, Trieste. Galería Ulf Saupe, Berlín / *Retrospeinting*. Galería Ulf Saupe. Berlín. / *Diálogos*. Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria / *Pintoresco*. CCE/G, Guatemala / *Show Room*. Galería Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife / *Nikisi Project*. Galería Nina Menocal, Miami **2008** *8.1*. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / *Other Ideas*. Charles Cowles Gallery, Nueva York / *Parejas*. Colección apm. Cicca, Las Palmas de Gran Canaria / TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife. **2007** *Baby Body*. Kunsthalle Darmstadt / BIDA. Bienal del Deporte, Gijón / *Over Het*. NDSM Ámsterdam-North, Ámsterdam / *Arte, Sátira Subversión*. Casa de América, Madrid. **2006** *Habana-Berlín*. IX Bienal de La Habana, Colateral, Cuba / *Artistas de la galería*. Galería Nina Menocal, México DF / X Bienal de Dakar, Off, Dakar / *Colectiva*. Mackey Galler, Houston **2005** *Pintura Relativa: Escuela de La Laguna*, III Bienal de Lanzarote **2004** *Postales desde Cuba*. Henie Onstad Kunsenter, Oslo / *Billete de Ida*, La Reina 39, Madrid / VI Bienal de miniaturas. Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife **2003** *Las tentaciones de San Antonio*. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / La Reina 39, Madrid / VIII Bienal de La Habana, Cuba **2002** *Libertades vigiladas*. Galería Val i 30, Valencia / V Bienal de miniaturas. Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife / *La Colección*. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. Las Palmas de Gran Canaria. **2001** *Generación 2001*. Cajamadrid, Madrid / *Drawings*. Galería Carmen de la Guerra, Madrid / *La Divina Tragedia*. Galería Espacio Líquido, Gijón / *Canarias siglo XX*. Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife y Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria / *Esto no es una fotografía*. Centro de Fotografía 'Isla de Tenerife', Santa Cruz de Tenerife / IV Encuentro de Fotografía Africana. Galería Chab, Bamako, Mali / VI Bienal de Fotografía Fotonoviembre. Sala CajaCanarias, La Laguna, Tenerife / *Colección Testimoni*. Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria **2000** IV Bienal de miniaturas. Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife **1999** *Espacio Abierto*. Galería Ferran Cano, Barcelona / *Postales desde el frente*. Ateneo de La Laguna, Tenerife / *Convergencias, divergencias*. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria **1998** *Otros Formatos*. Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria / III Bienal de miniaturas. Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife **1997** *Figuraciones indígenas*. Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife, y Sala La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria / *Mundo, magia, memoria*. I.E.S. Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife / II Bienal de miniaturas. Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife / Museo de Arte Contemporáneo de Garachico, Tenerife / Colegio de Arquitectos Santa Cruz de Tenerife, Tenerife

FERIAS INTERNACIONALES INTERNATIONAL ART FAIRS Armory Show New York, Art Forum Berlín, ARCOmadrid, Art Viena, Art Cologne, Pulse New York-Miami, Art Miami, Art Chicago, Arte Fiera Bolonia, Scope Londres, MACO México, Hot art fair Basel, Arteba Buenos Aires, Spart São Paulo, Dot Art Fair Londres

PREMIOS AWARDS **2007** Premio Ron Brugal a los artistas emergentes, ARCOmadrid **2000** Mención de Honor. Premio ABC de Fotografía, Madrid **1999** Premio Regional de Pintura, Arona, Tenerife **1998** Premio Villa Norte, Santa Cruz de Tenerife

MUSEOS Y COLECCIONES MUSEUMS AND COLLECTIONS Colección Gobierno de Canarias / Colección Testimonio, Fundación 'la Caixa' / TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife / Colección apm, Las Palmas de Gran Canaria / Centro de Fotografía 'Isla de Tenerife', Santa Cruz de Tenerife / Espacio C, Camargo, Cantabria / Centro Atlántico de Arte Modeno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Colección Ron Brugal / Colección Ayuntamiento de Palma de Mallorca / Colección Ayuntamiento de Murcia

COMISARIADOS CURATORS **2010** *Special Guests*. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife **2007** Revista *Sublime*, especial Canarias **2001** *La Divina Tragedia*. Espacio Líquido, Gijón **2001-2011** Exposiciones La Reina 39, Madrid **1999** *Postales desde el frente*, Ateneo de La Laguna, Tenerife





TEA
tenerife espacio de las Artes