

TFG

ACADEMIAS

DIVAGACIONES SOBRE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y LA DERIVA DE
LAS ARTES NOBLES

Presentado por Sebastián Escudero Ortega

Tutor: Francisco De la Torre Oliver

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El siguiente Trabajo de Fin de Grado consiste en un estudio teórico-práctico interpretado como divagaciones acerca del concepto Academia ligado a la educación artística y la deriva de las Artes Nobles. Para ello, dividimos el estudio en tres partes. La primera consiste un marco teórico en el que divagamos acerca de la Academia en capítulos cuya clasificación se inspira en Las ciudades invisibles de Italo Calvino (1972) con el fin de no cerrar el estudio ni a un principio ni a un final. Dentro de esta parte incluimos divagaciones con respecto a la utilidad, el museo, la distinción, la limpieza, la religión y la trasgresión citando a diversos teóricos como son Nuccio Ordine, José Luis Marzo, Maite Aldaz, Juan Carlos Sales, Pierre Bourdieu, Michel de la Montaigne, Michel Onfray, Dominique Laporte, Walter Benjamin, Roland Barthes, Joan Fontcuberta, Remedios Zafra o Renato Poggioli, y artistas como Valcárcel Medina, Joseph Beuys, Bobby Baker y, como ejemplos locales, los colectivos Boxes y Las Mediocre.

La segunda es un marco referencial que funciona como puente entre la teoría y la praxis artística para citar claves formales y conceptuales de la última parte. De esta destacamos tres claves comunes en el estudio práctico que son la apreciación y protagonismo del soporte, el blanco y la línea o cuadrícula, elementos que se han conjugado reflexionando acerca de la metalingüística de las artes nobles y del código deontológico de la Academia. En este apartado citamos a parte del grupo sevillano de figuración postconceptual de los 90, junto a los franceses Support-Surfaces y BPMT y los alemanes Beuys's Boys, Blinky Palermo e Imi Knoebel, para hablar del soporte. Con respecto al blanco, hablamos de Robert Ryman y con respecto a la cuadrícula y la línea citamos las encuadernaciones escolares, el Diario de Greg, Agnes Martin y Alain Biltreyst.

Por último, exponemos el estudio práctico, el cual incluye un desglose de una selección de ejercicios que relacionamos, tanto por contenido como por forma, con las divagaciones anteriores. Esta sección se divide en tres series, la primera y seminal Academias, seguida de Mochilas y de la posterior Objetos útiles, que cuenta con una subserie titulada *From the sketch*. Todo el estudio práctico va acompañado de unas reflexiones acerca del proceso, la metodología, las claves y los antecedentes que dará pie a unas conclusiones acerca de la divagación, el papel del estudiante y de la Academia. De esta manera, este TFG es concebido como registro de pensamientos y acciones disidentes al dogma académico así como una selección de mi estudio práctico de 2018 a 2021 en relación con el objeto de estudio.

Desde este proyecto abogamos por la consciencia y coherencia por lo que nos centramos en nuestro contexto, papel y trascendencia como estudiante de un grado en Bellas Artes en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Palabras clave: academia, tradición, artes nobles, pintura, educación, colectivo, arte emergente, metalingüística

ABSTRACT

The following Final Degree Work consists of a theoretical-practical study interpreted as ramblings about the Academy concept linked to artistic education and the drift of the Noble Arts. To do this, we divided the study into three parts. The first consists of a theoretical framework in which we digress about the Academy in chapters whose classification is inspired by *The invisible cities* of Italo Calvin (1972) in order not to close the study neither to a beginning nor even to the end. Within this section we include ramblings with respect to usefulness, the museum, distinction, cleanliness, religion and transgression, citing various theorists such as Nuccio Ordine, José Luis Marzo, Maite Aldaz, Juan Carlos Sales, Pierre Bourdieu, Michel de la Montaigne, Michel Onfray, Dominique Laporte, Walter Benjamin, Roland Barthes, Joan Fontcuberta, Remedios Zafra or Renato Poggioli, and artists such as Valcárcel Medina, Joseph Beuys, Bobby Baker and, as local examples, the collectives Boxes and Las Mediocre.

The second part is a referential framework that functions as a bridge between theory and artistic praxis to cite formal and conceptual keys of the last part. From this we highlight three common keys in the practical study that are the appreciation and protagonism of the support, the white and the line or grid, elements that have been combined reflecting on the metalinguistics of the noble arts and the code of ethics of the Academy. In this section we cite part of the Sevillian group of post-Conceptual figuration of the 90s, together with the French Support-Surfaces and BPMT and the Germans Beuys's Boys, Blinky Palermo and Imi Knoebel, to talk about support. With regard to the target, we speak of Robert Ryman and with regard to the grid and the line we quote the school bindings, *Diary of a Wimpy Kid*, Agnes Martin and Alain Biltreyst.

Finally, we present the practical study, which includes a breakdown of a selection of exercises that relate, both by content and by form, to previous digressions. This section is divided into three series, the first and seminal one, Academies, followed by Backpacks and the later Useful Objects, which has a subserie entitled *From the sketch*. All the practical study is accompanied by some reflections about the process, the methodology, the keys and the background that will lead to conclusions about the digression, the role of the student and the Academy. In this way, this TFG is conceived as a record of thoughts and actions dissimilar to academic dogma as well as a selection of my practical study from 2018 to 2021 in relation to the object of study.

From this project we advocate for awareness and coherence so we focus on our context, role and transcendence as a student of a degree in Fine Arts at the Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Keywords: academy, tradition, noble arts, painting, education, collective, emerging art, metalinguistics

Con agradecimiento hacia mi familia y amigos,
especialmente a David, Sergio y Guille,
y a los técnicos de laboratorio, en especial a Manuel.

Gracias también a mi tutor, Paco,
y a Miguel Corella y Juan Canales
por su apoyo prestado.

A los buenos docentes
y a los malos estudiantes.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	8
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	9
2.1. METODOLOGÍA.....	9
3. MARCO TEÓRICO.....	11
3.1. Academia y utilidad.....	11
3.1.1. Concepto de útil.....	11
3.1.2. Concepto de futilidad.....	11
3.1.3. Universidades. Valcárcel Medina y Joseph Beuys.....	12
3.2. Academia y museo.....	15
3.2.1. El recreo. La historia se (re)interpreta.....	16
3.3. Academia y distinción.....	16
3.3.1. La mirada pura. El traje ortodoxo del emperador.....	17
3.4. Academia y limpieza.....	18
3.5. Academia y religión.....	19
3.5.1. <i>Ora et labora</i> . Dios no ayuda a los madrugadores.....	19
3.5.2. “La Academia no es una iglesia”.....	21
3.6. Academia y transgresión.....	21
3.6.1. Bobby Baker. Madre tras la Academia.....	22
3.6.2. BOXES. Lo que no es: la Institución.....	22
3.6.3. Las Mediocre. <i>Tú me cuidas, yo te cuido</i>	23
4. MARCO REFERENCIAL.....	24
4.1. El soporte.....	24
4.1.1. Los sevillanos y las artes y oficios... ..	24
4.1.1.1. José Miguel Pereñíguez. Funcional o funcionable.....	24
4.1.1.2. Rubén Guerrero. Apresurarse lentamente.....	25

4.1.1.3.	Fuentesal&Arenillas. Jugando a la Academia	26
4.1.1.4.	BPMT y los Support-Surfaces	26
4.1.2.	Los Beuys's Boys. Why forms look in a certain way?	27
4.1.2.1.	Blinky Palermo. Pintura arquitectura.	27
4.1.2.2.	Imi Knoebel. Los márgenes	27
4.2.	El blanco	28
4.2.1.	Robert Ryman. <i>I never thought of white as being a color.</i>	28
4.2.2.	La luna.....	28
4.3.	La cuadrícula, las líneas.....	29
4.3.1.	"Pinta y colorea". Agnes Martin, los cuadernos Rubio y el Diario de Greg.	29
4.3.2.	Alain Biltereyst. Diseño y pintura	29
5.	ACADEMIAS. ESTUDIO PRÁCTICO.....	30
5.1.	Antecedentes.....	30
5.2.	ACADEMIAS	32
5.2.1.	Academias blancas	34
5.2.2.	Academias de cuadros.....	34
5.3.	MOCHILAS.....	35
5.4.	OBJETOS ÚTILES	37
5.4.1.	<i>From the sketch</i>	39
6.	CONCLUSIONES	41
	ÍNDICE DE IMÁGENES	42
	BIBLIOGRAFÍA	45
	ANEXOS I. ACADEMIAS	50
	ANEXO II. MOCHILAS	60
	ANEXO III. OBJETOS ÚTILES (Y <i>FROM THE SKETCH</i>)	63

1. INTRODUCCIÓN

Desde este Trabajo Final de Grado hemos trabajado atendiendo a nuestro contexto. Se trata de un proyecto consciente y consecuente de su destinatario y trascendencia, al menos en este primer estadio del estudio dentro del marco universitario.

Es pertinente mencionar la actividad del Ojo Atómico (1993-2007) -espacio de arte alternativo creado y reabierto en 2003 tras un parón por Tomás Ruiz-Rivas- con respecto al contexto, ya que asumo que se trata de una de mis principales influencias previas al comienzo del grado con respecto a mi operatividad y actividad artística. En una entrevista al fundador, Tomás Ruiz-Rivas critica la inflación de los espacios institucionales de arte contemporáneo dado a principios de 2000, espacios en los que denuncia que hay una complacencia de cara al espectador que los convierte en meros espacios de ocio culto carentes de crítica, como él afirma, más pertinente. Ruiz-Rivas pone el ejemplo de que “en La Casa Encendida, tú vas a una exposición y te plantea los problemas urbanísticos de la ciudad de Lagos en Nigeria y no te dicen que están sacando a bofetadas a los okupas que están dos calles atrás. (...) ¿De qué clase de debate estamos hablando?” (2008). Tanto el Ojo Atómico como en su momento el Espacio P (1981-1997), ambos espacios autogestionados de Madrid, mostraban una disidencia no solo respecto a las instituciones sino también frente las tendencias de sus coetáneos, a la concepción imperante de la modernidad dada en los ochenta y noventa posteriormente a la movida madrileña.

De esa noción de cuestión y coherencia surge la actitud con la que este proyecto se enfrenta a su objeto de estudio, focalizándose en el concepto de Academia y la deriva de las Artes Nobles desde un conocimiento tanto experiencial como especulativo, quedando como residuo de ello un estudio práctico.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Dado que este TFG está concebido como divagaciones, sin cerrar el estudio teórico-práctico a unos resultados conclusivos ni tener un fin en sí mismo, los objetivos principales de este trabajo pueden considerarse los siguientes:

- Divagar acerca del origen y deriva del concepto Academia en el ámbito de las Bellas Artes, así como del concepto de Artes Nobles.
- A través del concepto de Academia, explorar distintas estrategias de creación pictórica con conciencia de contexto, indagando también en la metalingüística académica -cada obra es un ejercicio.

Para lograr dichos objetivos, el siguiente proyecto desarrollará un marco teórico fluido en el que fluctúan fuentes de diversa índole, sin cerrar el estudio a unas conclusiones concretas. Paralelamente a dicho estudio, se realizarán exploraciones de carácter práctico, formalizando la evolución del concepto *Academias* en distintas intervenciones y formas. Como objetivos secundarios se valorarán los siguientes:

- Ser consecuente y rectificar posibles cambios de pensamiento con respecto a mi planteamiento personal previo al estudio. Es decir, estar abierto a aprender, cambiar y/o reafirmarme.
- Ser coherente.
- Realizar un estudio práctico en paralelo al teórico que genere, de forma residual, una producción artística.
- Registrar y reivindicar actividades y perfiles disidentes al ámbito institucional o académico, o no aceptados por los mismos.

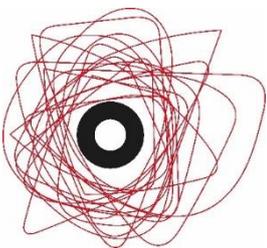


Fig. 1. Recreación de un esquema realizado por Navarro con el que se explica mi metodología de proyectos. El círculo negro refleja el objeto de estudio y la línea roja el recorrido del estudio.

2.1. METODOLOGÍA

Teniendo en cuenta uno de los objetivos generales de este proyecto, la metodología se fundamenta en divagar, este Trabajo Final de Grado se plantea como un estudio que orbita alrededor del objeto -Academia- sin llegar en ningún momento a asentar unas conclusiones definitivas. Se trata pues de “esquivar respuestas” (Navarro, 2021) que puedan cercar el estudio ya que desde el inicio no se precisa de ello. De hecho, nos resulta más interesante lindar en torno al concepto de estudio como un satélite que orbita -aunque en mi caso de forma más irregular- alrededor de un planeta para conocer sus partes sin llegar nunca a tomar tierra (fig. 1).



Fig. 2. Algunos posits colocados en la pared del estudio.

Así pues, la metodología parte de un desarrollo paralelo de la parte práctica y teórica a través de esquemas precarios dispuestos por *posits* (fig. 2) y demás apuntes pegados en la pared de mi estudio que desgranar y jerarquizan el contenido teórico-práctico en base a un cronograma previamente diseñado y flexible. De esta manera, se observa en un solo golpe de vista el esqueleto completo del estudio -como un libro antes de encuadernarse-, mejorando así la capacidad de relación y análisis. Más adelante, con respecto al estudio práctico, concretaremos la metodología con respecto al proceso de creación material de la parte de producción.

La memoria de este proyecto actúa como registro. Esta se divide en tres partes principalmente: marco teórico, marco referencial y estudio práctico.

El marco teórico está compuesto por un estudio de bibliografía de distintos autores de los que destacaremos, entre otros, a Nuccio Ordine, José Luis Marzo, Pierre Bourdieu, Michel Onfray, Dominique Laporte, Remedios Zafrá y Renato Poggioli junto a la figura de artistas como Valcárcel Medina, Joseph Beuys, Bobby Baker, el colectivo Boxes o Las Mediocre. La clasificación de los subcapítulos de este apartado se inspira en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino (1972) con el fin de no cerrar el estudio ni a un principio ni a un final. Dicha clasificación nos permitirá continuar este estudio de forma póstuma a su presentación y corrección, sin prisa y con intervalos de tiempo.

El marco referencial enumera referentes formales y conceptuales más cercanos al estudio práctico, actuando como puente entre la teoría y la práctica. Este apartado se ha clasificado en base a tres claves del estudio práctico que destacamos y son las siguientes:

- El soporte.
- El blanco.
- La línea y la cuadrícula.

El estudio práctico actuará como registro y documentación del proceso creativo al que nos ha conducido a este planteamiento, así como los residuos de su evolución y desarrollo recopilando una selección de piezas y series de 2019 a 2021. Dentro de esta selección encontramos *Academias*, *Mochilas* y *Objetos útiles*, tres series que se articulan en torno a la deriva de las artes nobles.

Tras ello, se ofrecerán unas conclusiones como juicio autocrítico y declaración de intenciones acerca de este estudio y su futura continuación.

3. MARCO TEÓRICO

Tras esta introducción, damos pie al marco teórico el cual proponemos como un asentamiento del contexto al que nos circunscribimos y sobre el que divagaremos a lo largo de este proyecto: la Academia.

3.1. ACADEMIA Y UTILIDAD

“Y es precisamente tarea de la filosofía el revelar a los hombres la utilidad de lo inútil o, si se quiere, enseñarles a diferenciar entre dos sentidos diferentes de la palabra utilidad” (Hadot, 1981).

Con esta cita, se introduce el manifiesto *La utilidad de lo inútil* en el que se denuncia ese planteamiento institucional por parte de las universidades de definir y valorar las facultades en base a un interés lucrativo. La Academia es una empresa en la que el estudiante es el cliente y el profesor un mero eurócrata, en vez de un “infatigable estudiante” (Ordine, 2013, p. 80) como correspondería. Partiendo de esta cita, continúa explicando en qué consiste la utilidad y, por el contrario -o incluso completando el concepto anterior-, qué es lo inútil.

3.1.1. Concepto de útil

Según Ordine, “existen saberes que son fines por sí mismos y que—precisamente por su naturaleza gratuita y desinteresada, alejada de todo vínculo práctico y comercial—pueden ejercer un papel fundamental en el cultivo del espíritu y en el desarrollo civil y cultural de la humanidad.” En este contexto, el autor afirma que lo útil es “todo aquello que nos ayuda a hacernos mejores.” (2013, p. 9) Así pues, lo útil, dentro de esta acepción, abarca todo aquello que cultiva al ser humano -en nuestro contexto: al alumnado- sin esa lógica del beneficio ni pretensiones económicas-de hecho, gratis-, estudiar sin un fin o vagar sin objetivos concretos, es decir -y justificando el subtítulo e intencionalidad de este TFG- divagar.

3.1.2. Concepto de futilidad

Tal como se expone en su libro, es fácil hablar de la función de un martillo frente a la de la poesía (Ordine, 2013, p. 12), y esa facilidad supone un sesgo cultural que nos impide o dificulta desarrollar plenamente el concepto de utilidad mencionado con anterioridad a modo de oxímoron. Por tanto, se habla también del valor concebido al esfuerzo fútil dentro de este pensamiento, esquivando los prejuicios a través de la paradoja, reinvertiendo los saberes dominantes del contexto en el que nos encontremos y comprender en qué consisten realmente la cultura y las artes.

3.1.3. Universidades. Valcárcel Medina y Joseph Beuys.

Isidoro Valcárcel Medina presenta el 25 de octubre de 2017 en el Museo Reina Sofía su tesis doctoral *Las máximas de experiencia en el derecho y la filosofía desde la perspectiva del arte*, tal y como se ve en la fotografía (fig. 3). Se trata de la primera tesis doctoral presentada en la “Liberis Artium Universitas” (LAU), universidad simbólica creada por Isidro López Aparicio con la iniciativa del propio Valcárcel Medina. Como afirma José Rayos Menarguez en su tesis sobre este artista, “podemos hablar del acto entendido como una obra artística, una acción académica en el fondo y en la forma que siguió el protocolo normal de lectura de Tesis doctorales de cualquier universidad” (2018, p. 412).



Fig. 3. Defensa de Valcárcel Medina de su tesis doctoral *Las máximas de experiencia en el derecho y la filosofía desde la perspectiva del arte* en el Museo Reina Sofía, 2017.

Según su creador, la LAU es una crítica a la universidad convencional institucionalizada, cronológicamente graduada y jerarquizada, una institución que según su director necesita ser repensada y transformada para tratar de conseguir un conocimiento más libre e independiente, sobre todo de las lógicas mercantiles. Para ello, se han de proponer formatos alternativos a los del capitalismo académico y cognitivo. Como se pudo leer en el folleto que editaron para el evento, la LAU “surge como un acto artístico de amor, responsabilidad social y compromiso con la formación en el mundo del arte y la cultura”, y se define como “libertaria, nómada y flexible en sus estructuras y servicios, para poder responder al fluir natural del conocimiento creativo” (Armada, 2017). Anteriormente en 2015, Valcárcel Medina publicó *Un nuevo modelo de Universidad*. En formato libro editado por el Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, el artista propuso una redistribución de la arquitectura de los edificios universitarios.

El proyecto de Medina comienza a construirse a raíz de la propia palabra “universidad”. Tal como el artista lo expone, “siempre nos ha parecido ‘universidad’ un sinsentido en cuanto se compone de dos conceptos: uni-(dad) y (d)-iversidad” (p. 11). En el desglose del proyecto, nos muestra una organización espacial – “un edificio tentacular” (fig. 4) cuyas facultades-tentáculos están incomunicadas entre sí, eliminando, por otra parte, “el mezquino concepto de campus” (p. 13) - y una organización temporal – “duración de las lecciones en armonía con el deseo de cada alumno” (p. 17). Con respecto a las motivaciones, Valcárcel Medina habla del propósito de estudiar por encima de saber, obviando las pruebas de capacitación para que aprender fuese el “único acto universitario” (p. 21). Tras ello, Medina reflexiona sobre las universidades, su papel cultural – “el academicismo es la única realidad no académica” - y su papel social – “sólo lo que viene de los no

universitarios es útil” ya que es lo que hay fuera de la universidad lo que a esta le interesa (pp.23-25).

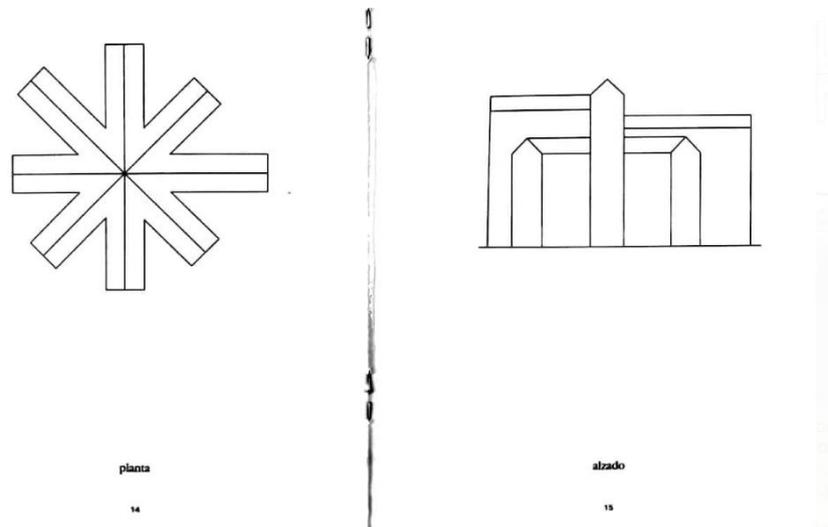


Fig. 4. Planta y alzado de *Un nuevo modelo de Universidad* pp. 14 y 15.

Joseph Beuys funda el 1973 la Universidad Libre Internacional, cuya actividad se prolonga hasta 1988. Una idea educacional concebida en conjunto con el escritor alemán Heinrich Böll. Según Rayos Menarguez, la idea de la LAU como concepto recuerda Joseph Beuys y su lucha política por el principio *Universidad libre*. Como el propio Beuys manifiesta en Artforum en 1977: “ser docente es mi más importante obra de arte, lo demás es un deshecho, una demostración”, declaración que refleja su compromiso e implicación con la enseñanza, extensión de su propia práctica artística¹. De esta manera, el artista, tras haber abandonado Fluxus, funda el Partido Estudiantil Alemán o también denominado Metapartido. El Metapartido va en contra de los partidos políticos coetáneos a él, contra la burocracia encostrada y, principalmente, contra la tutela del Estado².

El proyecto de Beuys no era ficticio, era un proyecto real según la práctica de un alternativo “humanismo libertario”. De hecho, la idea contaba con los propios alumnos para conseguir otra universidad, lo cual le costó en 1971 un pleito con el ministerio de ciencias de Düsseldorf. Un año más tarde, a Beuys se le fue retirada la cátedra³ (fig. 5, fig. 6).

¹ *Beuys y más allá – El enseñar como arte* [exposición] Deutsche Bank y el Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá. 19 may de 2011 - 22 ago de 2011

² Dir. Werner Krüger. (1979) *Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler*

³ En la carta de despido del ministro de Investigación y Ciencia del land de Renania del Norte-Westfalia, Johannes Rau, dirigida a Joseph Beuys se señala que fue despedido el 6 de octubre de 1972 acusado de “allanamiento de morada” tras haber “ocupado la secretaría”.

Entre las numerosas críticas que recibió Beuys por parte de la institución, nos interesa destacar las de Eduard Trier, historiador del arte y, por aquel entonces, profesor en Dusseldorf. En el texto *La Academia no es una iglesia* (1968), Trier denuncia la “desmedida ampliación del concepto de arte” de Beuys justificando su potencial peligrosidad hacia la idea de una facultad de artes plásticas, pudiendo estas reducirse al absurdo (1968). Más adelante, en el subcapítulo Academia y Religión, profundizaremos en el análisis de estas declaraciones.



Fig. 5. Düsseldorf Stadtpost. 25 noviembre de 1968.



Fig. 6. Joseph Beuys y algunos estudiantes protestando por su despido en 1972.

Según Beuys, el apoyo económico a los estudiantes es la vía adecuada para financiar la universidad desde abajo ya que el problema de la formación es la carencia de libertad derivada de una inseguridad material a la que el estudiantado se enfrenta. Además, Beuys hace un alegato en contra de la necesidad de los exámenes estatales dado el oportunismo que suscitan frente a la invisibilidad de las verdaderas capacidades. Continúa señalando que los profesores no son examinados por lo que cuesta verificar el rendimiento de estos impidiendo la evaluación pública del sistema educativo en su conjunto. Como resume Beuys, dentro de su borrador del proyecto *Universidad Libre*: “nadie se hace responsable de la incapacidad de aquellos estudiantes que pueden mostrar un título por haber pasado el examen del Estado. Por el contrario, los profesores libres se hacen personalmente responsables al firmar el certificado de aptitud que dan a sus estudiantes” (Beuys, 1972). Böll, por otro lado, apunta que la principal intención de la Universidad Libre

CUANDO RECOGES AL
NIÑO DESPUÉS DE
DEJARLO UNA SEMANA
CON EL ABUELO



Fig. 7. Imagen extraída de un meme enviado por Whatsapp. En ella aparece un niño observando unas obras con las manos puestas tras su espalda, imitando la de conducta de personas más adultas –“el abuelo”.

Internacional consistía en suprimir los límites y la abolición de la competencia aparentemente total de los especialistas (1979).

3.2. ACADEMIA Y MUSEO

La educación es un ejercicio extrapolable al museo y, en definitiva, a la cultura de un contexto sociopolítico concreto. Su función es dogmatizadora, es decir, formar personas bajo un dogma o, como se menciona en el reportaje “Soy Cámara #31 *No tocar, por favor*” (CCCB, 2013), “ciudadanos”. Ese deber supone que la Academia, al igual que el museo -y la iglesia-, tenga un importante poder catalizador. De esta manera podemos afirmar que el marco académico tiene la potestad de implantar unos patrones de conducta que, como se menciona en el reportaje con respecto a los museos, suele relacionarse con una conducta cívica. Como afirma José Luis Marzo, en sus orígenes, muchos museos tenían ese eslogan de “entre usted como visitante, salga como ciudadano” (2013). Estos patrones de conducta (fig. 7) fueron creados, desde el ámbito académico, por la nobleza, tal y como lo enuncia Pierre Bourdieu en *La distinción* (1979), autor que desarrollaremos más adelante en el capítulo *Academia y distinción*.

El empleo de la Academia como herramienta de sometimiento deriva en una conducta del estudiante más cívica, pasiva y, en definitiva, dócil, dentro de esta interpretación. En ese sentido, Roland Barthes llegó incluso a afirmar que la lengua es fascista, ya que no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir (1977). Ocasionalmente, y aún hoy, podemos hablar, en términos benjaminianos, de una estetización de la política (Benjamin, 1935) o, en nuestro contexto, de la Academia, ya que perdura cierto goce quizás derivado de la perniciosa mistificación del artista bohemio que se planteaba ya en 2017 en el libro *Producción artística en tiempos del precariado laboral* (Aliaga y Navarrete ed., 2017). Lo real se ha transformado en cultural y la estetización misma de la Academia se confiere ya no como un rasgo totalitario sino como un mero divertimento, como comenta Maite Aldaz a propósito de la mercantilización de la vida (2017, p.16).

Con respecto a esta correlación entre la Academia y el Museo, cabe también destacar que, en el ejemplo local de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, desde sus inicios ha abarcado funciones intrínsecamente museísticas actuando como archivo histórico y biblioteca con fines divulgativos. Esta función se fue gestando a través de los fondos de colecciones propias derivadas, entre otras cosas, de la actividad -es decir, ejercicios- de sus estudiantes, por aquel entonces arquitectos, pintores, escultores y grabadores, lo cual culmina el 1946 con el traslado de ambas instituciones, Academia y Museo, a su actual sede, el Palacio de San Pío V. Catorce años antes, el 16 de febrero de 1932, el Patronato de la Escuela de Bellas Artes se disolvió y los

estudios pasaron a depender del Ministerio de Educación, con lo cual la Academia perdió todas sus competencias en materia de docencia tras un siglo de hegemonía educativa (<http://realacademiasancarlos.com/historia/>).

3.2.1. El recreo. La historia se (re)interpreta

Juan Carlos Sales, profesor de historia de la UJI (Universitat Jaume I de Castelló), señala la influencia del discurso clásico de la historia -historicismo- en los estudiantes. En su texto *Vicisitudes de la virtualidad: algunas experiencias de (re)creación histórica* (2020), destaca como sus alumnos relacionaban la validez de la historia con sus principales representantes, a pesar de poder comprenderse muchos hechos históricos como polivalentes y abiertos a múltiples interpretaciones distintas.

En el proceso de adaptación que muchos docentes y estudiantes sufrieron durante el primer confinamiento, Sales optó por centrarse en la politización de la vida, en conceptos que entroncasen con fenómenos actuales como fue la puesta en escena del Estado de Alarma y otros aspectos comunes entre los estudiantes y el profesor, no exentos de cierta polémica. Para su sorpresa, los estudiantes demostraban estar más cercanos a la idea de progreso lineal vinculable a esa representación romántica de la historia, ligada al surgimiento del Estado-nación. Conforme avanzaba el curso, Sales y su grupo trabajaron en el análisis crítico a la hora de construir nuestra identidad en el grupo. A punto de concluir su texto, el profesor cita a Verónica Tozzi: “nuestra identidad personal y colectiva es un producto histórico y, cómo sea tal identidad definida y redefinida, quién hace la definición y por qué, es algo que necesitamos saber” (2005, p. 317).

3.3. ACADEMIA Y DISTINCIÓN

Tal como sostiene Pierre Bourdieu, la institución implanta conductas o pensamientos codificados, solamente aptos para estudiantes formados. Las preferencias culturales se asientan en base al nivel educativo y el nivel social, ambos altamente ligados, con lo que podemos hablar de jerarquías tanto entre productores como entre consumidores (1979). De esta manera, la utilidad de la Academia se subvierte en comparación con la primera definición que hemos dado en *Academia y utilidad*, empleando la formación como motor de nuevos códigos cuyo único fin es, según Bourdieu, distinguir a las clases en posesión de dichos códigos e ignorantes, ganando terreno la formación artística más concretamente con respecto a su autonomía frente al resto de facultades.



Fig. 8. Diego Velázquez. *Las Meninas* (Detalle), 1656.



Fig. 9. Santiago Sierra. *Muro cerrando un espacio*, 2003. Pabellón español. Bienal de Venecia.



Fig. 10. Nelo Vilar. *Yo soy un artista*, 2007.

La Academia para Bourdieu es entonces un método de distinción aristocrática creado por la nobleza con el fin de generar códigos elitistas que excluyen a aquellas personas sin acceso a esa misma educación, y que, por tanto, no comprenden el gusto de la época en cuestión. La propia idea de “título” proviene del concepto de título nobiliario en esa acepción material de la cultura, dice Paul Claudel “como si fuera una casa, o dinero” (Bourdieu, 1979, p. 1). De la misma manera, el concepto de “clase” o “artes nobles” son reminiscencias patentadas por la nobleza cultural generada durante el siglo XVII con un fin jerarquizador, aún reticente en múltiples entornos universitarios. Aun en el salón de clase, continua el autor, la definición dominante de los caminos legítimos de apropiación y trabajos de arte a favor de aquellos quienes han tenido antes acceso a la cultura legítima, en una casa aculturada, fuera de las disciplinas escolásticas, aun desde dentro el sistema educativo ha devaluado el conocimiento erudito e interpretación como “escolástico” o aun “pedante” a favor de la experiencia directa y de simple regocijo (Bourdieu, 1979, p. 2). Cabe señalar que el propio término pedante se cree que proviene de una deformación del término “pedagogo” siendo un adjetivo que antaño designaba al maestro sin connotaciones negativas⁴. Sobre el origen de la acepción peyorativa de “pedante” ya escribió Michel de Montaigne en su ensayo *De la pedantería* reflexionando acerca del origen de la burla hacia los pedagogos, haciendo una diferenciación entre el buen y el mal docente por razones, en su mayoría, de índole social y lucrativa (García Jurado, 2014).

3.3.1. La mirada pura. El traje ortodoxo del emperador.

La cuestión del código dentro del ámbito artístico educativo puede entenderse en la búsqueda de la, denominada por Bourdieu, “mirada pura”. La “mirada pura”, como defiende el autor, “es un producto de la historia reproducida por la educación”, una invención ligada “a la emergencia de un campo autónomo de producción artística”. Esto quiere decir que el arte es un campo autogestionado, en el que se ha logrado la capacidad de imponer su propio código, sus propias normas, sobre la producción y el consumo. El conocimiento erudito e interpretación se ha visto relegado a una cuestión escolástica y pedante cerrándose al acomodo de la experiencia directa y de simple regocijo por parte de docentes y estudiantes. La Academia devaluada a una cuestión de mero goce, a un lujo o privilegio, trastorna la utilidad del arte y el consumo cultural, ahora agentes legitimadores de las diferencias sociales. Tal como lo expresa Michel Onfray “el cínico indaga y no predica sólo a los conversos”. Esa “mirada pura” que antes mencionábamos con Bourdieu, puede traducirse al

⁴ Sebastián de Covarrubias, define el término “pedante” en *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611): “El maestro que enseña a los niños; es nombre italiano, del griego pais, paidos, puer”.



Fig. 11. Elsa von Freytag-Loringhoven (Baronesa Dadá). *La fuente*, 1917.

Fotografía de Alfred Stieglitz después de la exposición de 1917 de la Sociedad de Artistas Independientes.

“discurso técnico y el vocabulario especializado” que según Onfray “suponen la existencia de aficionados: les garantiza la exclusividad esotérica. El empleo de esos términos los reúne en sectas y los convierte pues en fieles servidores celosos, rendidos por entero a la ortodoxia” (2014, p. 114).

Esta cuestión histórica o sensación de herencia apoya esa creencia de continuidad- de correspondencia- concibiéndose el arte como producto de una intención artística, según relata Bourdieu. Esto es más visible en Europa, como concreta Renato Poggioli, en Italia o Francia, donde se gestaron las primeras vanguardias debido a la larga tradición a la que se sometían los artistas en este contexto (1964, p. 21). Se trata de una tesis difícil de defender, como le ocurre a Geoff Eley a propósito de las transformaciones que expone dentro del panorama de la erudición histórica en el marco académico de las últimas cuatro décadas (Eley, 2005). Así lo sostiene el materialismo histórico, el desarrollo no es autoría de la inventiva humana sino adaptaciones ante nuevos contextos impredecibles que son los que promueven el verdadero desarrollo humano. De la misma manera cabe pensar que ese desarrollo no tiene por qué equivaler a esa falsa idea de progreso sino más bien, como sostiene Walter Benjamin, de catástrofe (1942, p. 310).

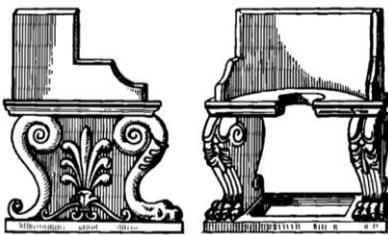
A esta cuestión de la vanguardia, así como del código, volveremos con el subcapítulo “Academia y transgresión”.

3.4. ACADEMIA Y LIMPIEZA

“¿Por qué soy tan bella?

Porque mi maestro me lava” (Éluard, 1926).

Sigmund Freud sentencia que la civilización se asienta sobre tres pilares fundamentales: “limpieza, orden y belleza” (1930, p. 35). Es una tesis en la cual se apoya Dominique Laporte cuando redacta *Historia de la mierda* (1978), un ensayo que se introduce hablando del paradójico surgimiento paralelo de la ley de Villers-Cotterets -la cual consagró el correcto uso del francés- y un edicto por el cual se prohibía verter residuos en la vía pública. Ambos textos, publicados el 1539, reflejan esa preocupación por esos tres pilares y esa relación entre la limpieza, el orden y la belleza. Este hecho aparentemente insignificante, como asume Laporte, supone un nexo común entre la Academia y el Alcantarillado, en la manera en la que el lenguaje se pule al igual la mierda se esconde. Dice Adéodat que “si decimos basura, tal nombre es mucho más noble que la cosa significada, pues preferimos oírla a olerla” (Laporte, 1978, pp. 17-18). Laporte señala como la lengua se ha formado a través de la eliminación de una cierta carga de inmundicia. “Limpieza, orden y belleza” es la máxima académica -con cierto hermanamiento a la “mirada pura” que sosteníamos anteriormente con Bourdieu- donde no interviene como causa



Asiento de pórfido horadado, siglo IX. Museo del Louvre.
Diseño de Laurence Wajeman, según F. Liger.

Fig. 12. Diseño de un asiento pórfido horadado Laurence Wajeman, según F. Liger. Siglo IX Museo del Louvre.



AT MIDNIGHT, ALL THE AGENTS...

Fig. 13. Alan Moore y Dave Gibbons. *Watchmen* (viñeta), 1986.



Fig. 14. Fotograma de *Saló. 120 días de Sodoma*.



Fig. 15. Carlos Correcher. *Ultra-positive II*, 2016.

principal el solo registro de lo útil. Esta triada discursiva opera de modo manifiesto en la policía municipal y en la de la lengua, lo que demuestra que el problema desde el punto de vista histórico no es la suciedad sino la compulsión a lo limpio justificado en lo útil fuera de una construcción retrospectiva (Laporte, 1978, pp. 9-20). Encontramos un ejemplo claro en uno de los protagonistas de *Watchmen*, Rorschach (fig. 13), cuando enuncia con connotaciones filofascistas que “la basura y la decrepitud se apilan” o “las calles son cloacas” y cuando nos habla de la suciedad acumulada en la ciudad en referencia a la corrupción, el tráfico y la prostitución (Moore, 1986). Otro ejemplo lo podemos hallar en *Saló. 120 días de Sodoma* (Pasolini, 1976), una película que elogia la mierda y la instrumentaliza como herramienta política dentro de las prácticas sexuales que los fascistas imponen a lo largo del film en el acto *Girondo della merda*.

Ante esta hipótesis queremos citar a Roland Barthes y su perspectiva de la fenomenología del ajuste. Dicho filósofo señala que “lo liso es un atributo permanente de la perfección, porque lo contrario traiciona una operación técnica y profundamente humana de ajuste” (1957, pp. 84-85), razón por la cual “se esconde la junta”⁵.

3.5. ACADEMIA Y RELIGIÓN

Continuando con Barthes, el sentido del tacto es “el más desmitificador de los sentidos, al contrario de la vista, que es el más mágico” (1957, p. 85).

Remitiéndonos nuevamente al aspecto aurático de los museos llevado a la Academia, José Luis Marzo (2013) apunta que ya la religión que se promulga no proviene de las iglesias, sino que se trata de una especie de religión de la cultura. Tiene que ver con ese poder aurático que vierten los museos sobre las obras de arte y, en nuestro caso, la Academia sobre la propia Academia. “No tocar, por favor” supone un reportaje en el que desde el mismo título se hace patente que sin distancia no hay mística (Chul-Han, 2015).

3.5.1. *Ora et labora*. Dios no ayuda a los madrugadores.

La regla de San Benito o regla benedictina ya impuso en la mayoría de los monasterios fundados en la Edad Media como su principal mandato: *ora et labora*. Este fenómeno supuso una regulación del horario atendiendo al

⁵ Aportación extraída de una clase del profesor Miguel Corella en la Facultad de Bellas Artes de Valencia el año 2020.

aprovechamiento de luz solar durante las estaciones del año siguiendo una lógica de rendimiento⁶.

Es pertinente mencionar, centrándonos en nuestro contexto académico más contemporáneo, las peripecias que sufre la protagonista investigadora de *El entusiasmo* (2017) de Remedios Zafra a expensas de un escenario marcado por la precariedad y la desilusión. En el libro de Zafra se refleja un desamparo similar al que siente el artista Carlos Correcher al abandonar la Academia: “al final la institución es una burbuja. Un mundo ficticio que cuando estás dentro de él te sientes protegido, pero es una sensación de protección falsa” (2021). En el breve capítulo *Un hombre fotocopiado* se nos describe a un hombre que “se mimetiza con la institución que lo acoge” (Zafra, 2017, p. 83), aceptando los códigos de la Academia en una actitud hiperproductiva, alineada y clasista - estereotipo perceptible en la acción de Juan Sánchez (fig. 16). Zafra define la Academia como un sistema que se retroalimenta. Una institución que “se presenta su producción a sí misma”. Una “producción hilada” conformada por tesis, congresos, publicaciones, etc., sin importar la “irrelevancia y repetición” como señala la autora. Un sistema que, en definitiva, prioriza cuantificar las cosas, para lo cual, y a riesgo de simplificarlas, se traducen en datos (p. 76).

Fisher, por otro lado, comenta que “toda acción es superflua desde el comienzo: solo la esperanza sin sentido parece tener sentido. Proliferan entonces la superstición y la religión, los primeros recursos del desamparado” (2009, p. 23).

Tras esta reflexión cabe retomar la acepción de la Academia como Museo, pero más allá de eso, a la Academia como Mausoleo. Según Joan Fontcuberta, el museo continúa siendo un refugio de cierta sacralidad de la imagen, sin ser necesariamente una sacralidad religiosa. Fontcuberta habla más de un efecto de prestigio o de aura -perceptible incluso de forma inesperada en la exposición de Arte degenerado⁷ (fig. 17)-, en términos benjaminianos, y de educación, a lo que él mismo se pregunta: “¿pero qué tipo de educación?”. El autor reflexiona acerca de la misión de los museos en términos de formación ya que “no es una institución inocente”. Asegura pues que cualquier institución está impregnada de ciertas ideologías, de ciertas políticas, en determinado contexto. Fontcuberta concluye en que estas plataformas que emiten prestigio y autoridad tienen una capacidad hegemónica de formatear conciencias (2013).



Fig. 16. Juan Sánchez. *Un tipo contratable*, 2013.



Fig. 17. Imagen de la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado) en 1937.

Observamos a Adolf Hitler quitándose el sombrero fascinado ante varias obras.

⁶ Regla impuesta en torno al siglo VII por san Benito de Nursia (circa 480-547) que regulaba la norma de la vida monástica.

⁷ Aportación extraída de una clase del profesor Miguel Corella en la Facultad de Bellas Artes de Valencia el año 2021.

3.5.2. Si el profesor es un pastor... Rebatiendo a Beuys.

Volviendo al texto *La Academia no es una iglesia* de Trier -ya mencionado a propósito de *Academia y utilidad-*, el autor resalta la necesidad de tranquilidad para reflexionar sobre la institución, desbancándose de agitaciones y partidismos. Tras ello, subraya una importante paradoja en la vida de Beuys como docente formulando la siguiente pregunta: “¿no es sorprendente que se intente cambiar de arriba abajo la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, conocida por su carácter liberal, y al mismo tiempo se la siga codiciando como escenario seguro del *show business* revolucionario?” (Trier, 1968).

Es una paradoja interesante para exponer, ya que su respuesta también justifica el posicionamiento crítico de este TFG hacia la Academia a pesar de ser miembros de la misma. Continuando con esta cuestión, y con respecto a la religión, el Niño de Elche comentó en una ocasión que “los utópicos y los ortodoxos son gente eternamente cabreada por el mundo. Tan cabreada con el mundo que prefieren matar a suicidarse” (2019). Sobre esta dicotomía entre la heterodoxia y la ortodoxia hablaremos más adelante en el subcapítulo *Academia y Transgresión*.

Concluyendo con la cuestión de Eduard Trier, quien se muestra estupefacto ante las pretensiones “pseudorreligiosas” que arroja Beuys en sus ideas político-artísticas, el historiador cierra su crítica hablando con admiración de ese espíritu misionero del artista -el propio Beuys llega a definirse como un pastor (Krüger, 1979). A pesar de ello, Trier concluye matizando que es admirable siempre y cuando se entienda como arte y no como, en otras palabras, Academia (1968).

3.6. ACADEMIA Y TRASGRESIÓN

“De repente se me ocurrió una idea muy emocionante: hacer arte con tartas” (Baker, 2019, p. 4).

Renato Poggioli en su *Teoría de la vanguardia* da una definición útil de vanguardia, en sus propias palabras, lejos de la creencia de que la “palabra es la cosa” (1964, p. 17). Ya antes se había dado este trato a la vanguardia con Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), centrado en el eco social y la raíz psicológica de la vanguardia. Mas Poggioli hace hincapié en el amparo ideológico de las vanguardias, como movimientos sociales, nunca individuales, que eventualmente conducen a la idiosincrasia, rasgo común a la Academia según Bourdieu. De hecho, al igual que “los jóvenes griegos”⁸, los vanguardistas crean su propio código, marginados por la norma imperante y,

⁸ Aportación extraída de una clase del profesor Miguel Corella en la Facultad de Bellas Artes de Valencia el año 2021.

sin embargo, se transforman en la nueva élite en su nuevo código, tal como se ve reflejado en el siguiente esquema:

Norma → Desvío → Norma

Poggioli señala como la vindicación de la vanguardia es residuo del romanticismo y especula acerca de corolarios genéricos de todas las vanguardias. El autor comenta además como el término arte de vanguardia, reducido al uso común, queda considerado un factor permanente, o al menos recurrente, en la historia de la literatura y del arte (p. 28). La vanguardia y la tradición serán, dice Poggioli, un conflicto cíclico que precisamente alimentará la tradición del arte y su historia. El escritor anuncia una relación de parentesco entre la vanguardia y el romanticismo, así como su identidad o coincidencia con el arte moderno. Una dialéctica histórica que supone, como crítica el autor con respecto al Clacismo de los románticos y al Romanticismo de los clásicos, “falaces anacronismos” (p. 30).

3.6.1. Bobby Baker. Madre tras la Academia.

Bobby Baker (1950) terminó la carrera de Bellas Artes a principios de los setenta. Por aquel entonces, la artista se sentía decepcionada ante el panorama cultural elitista y chovinista imperante en el mundo del arte. Según afirma no había mujeres artistas ni en las galerías ni en los libros, lo cual dificultaba un espacio para sus ideas entre las formas coetáneas del arte, como la pintura o la escultura. A ello se suma el nacimiento de sus hijos, entre 1980 y 1988, lo que le resultó extremadamente difícil verse como artista (Baker, 2007). En sus *Timed Drawings* (1984–1985) (fig. 19), Bobby Baker realizaba “todos los días un dibujo, aunque no haya tiempo, aunque quede inacabado. Una disciplina aprendida en la Escuela de Bellas Artes, pero difícil de mantener en unos años marcados por la inmediatez de la maternidad y el trabajo doméstico (...)” (Zarza, 2019, p. 12).

3.6.2. BOXES. Lo que no es: La Institución.

“Boxes somos estudiantes de Bellas Artes con una preocupación común: la falta de comunicación entre los propios estudiantes, la desconexión absoluta de nuestro trabajo en la academia con el panorama socioeconómico del arte y el conformismo que todo lo impregna” (Boxes, 2016, p. 7).

Boxes (2015-2017) optó por una propuesta curatorial alternativa exclusiva para estudiantes del grado, excluyendo por tanto a otros agentes legitimadores del sistema de arte imperante como son galeristas o el propio cuerpo docente. A lo largo de su actividad, Boxes se mostró crítico ante la indiferencia artística y profesional de dichos agentes. Como confiesa una de las integrantes, la Academia supone una relación tóxica, en la que te maltratan, pero te ves



Fig. 18. Bobby Baker, *Drawing on a Mother's Experience*, 1998.



Fig. 19. Bobby Baker, *Timed Drawings*, 1984-1985.

obligado a poner buena cara, en la que hay presente cierto autoengaño. Junto a otro integrante comenta cómo la Academia es opaca e irreal, un efecto, un juego de prestigio donde priman producción y marketing -y suerte. Sin embargo, tal y como confiesan, es importante considerar frente a ello la cooperación y la colectividad⁹.



Fig. 20. Publicación de Instagram de @boxeess, 25 de febrero de 2016.

<https://www.instagram.com/p/BCOZNk3OgxK/>

“4 days left

#BOXES0

Daniel Duato
@dospuntoscerrarpentesis “

3.6.3. Las Mediocre. *Tú me cuidas, yo te cuido.*

Las Mediocre son ocho amigas que se conocieron en segundo de Bellas Artes en la Facultat de San Carles en 2016. Este colectivo surgió como grupo de trabajo cuyo fin es compartir tiempo y espacio colectivo, compartir y hacer fuera del margen académico, como ellas mismas afirman. Su principal objetivo artístico son las propias interrelaciones de las integrantes fundamentadas en la amistad y los cuidados. Su metodología se basa en la celebración, concibiendo el acto de comer como un dispositivo desinstitucionalizador, así como el humor -patente en la fig. 21 - una carencia importante en la teoría del arte o en la institución -sin pretender ser destructivas hacia la Academia en ese aspecto. Las Mediocre mantienen una posición que, desde su nombre, incorpora el fracaso, libres de las *gold chains* del deseo por el triunfo, en su crítica hacia las proyecciones de éxito. (Sauri, 2021).



Fig. 21. Las Mediocre. Trabajo horizontal.

⁹ Aportación extraída de una conversación con dos exintegrantes de Boxes, 2021.

4. MARCO REFERENCIAL

A continuación, como puente del marco teórico al estudio práctico, expondremos los referentes formales y conceptuales de este trabajo en torno a tres claves: el soporte, el blanco y la cuadrícula, las líneas.

4.1. EL SOPORTE

4.1.1. Los sevillanos y las artes y oficios

“Si hay algo que detesto es a un músico que no ve más allá de su instrumento” (Niño de Elche, 2020).

El paso por la facultad de Sevilla “te hace tratar la pintura de una manera responsable” (Leal, 2020). Tal como lo narra José Miguel Pereñíguez, el nexo que une al grupo sevillano de los 90 puede entenderse a raíz de sus primeros pasos por la Academia y a esa disciplina tan arraigada: la pintura. Una predilección que comparten y que se puede interpretar como una decisión perezosa -citando a Pérez Villalta-, adscrita a una autonomía y una tradición suficientemente vindicadas, un “seguir la corriente” menos arriesgado que otras propuestas alejadas de este vínculo aparentemente determinante y académico. Pereñíguez continúa comentando que, a través del interés por la imagen pintada, subyace un estudio objetivo y científico trasladado al mundo de la plástica, influenciado por el Arte Conceptual y escuelas de pensamiento como la filosofía analítica, el estructuralismo, la semiótica...Muy en el fondo, potenciado por esa idea vanguardista de crear un lenguaje universal (2011).

Ya dijo el crítico de arte Clement Greenberg que “la esencia de lo moderno consiste en el uso de métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina”, no “con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia” (2006, p. 111). El grupo sevillano de los 90 surge pues en un contexto ya dado con “las palabras de otros”. Palabras de otros que ensayan para replicar, para ampliar o para criticar (Pereñíguez, 2003), pero siempre ahondando en lo ya hecho.

4.1.1.1. José Miguel Pereñíguez. Funcional o funcionable.

Pereñíguez, dentro de las artes nobles, se centra en el dibujo y la escultura. Su obra se erige en torno a la producción de objetos —funcionales o funcionables—, que más allá de la anécdota, le sirven para investigar cuestiones relativas a la teoría del lenguaje, la geometría o las artes aplicadas¹⁰. A Pereñíguez lo encontramos próximo a este estudio cuando se



Fig. 22. José Miguel Pereñíguez. *Las pizarras*, 2014.



Fig. 23. José Miguel Pereñíguez. *The Drawing Set (Complete Charcoal Box)*, 2018.

¹⁰ Texto extraído de la página web de la galería Luis Adelantado. <https://www.luisadelantadovlc.com/jose-miguel-pereniguez/>

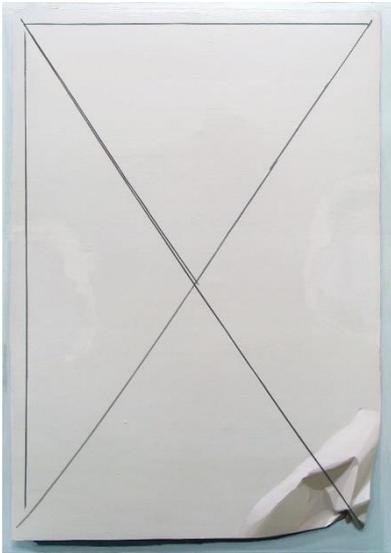


Fig. 24. Rubén Guerrero. s-t, 2011.

enfrenta a los Artes y Oficios, un rango inferior a la Academia en la escala cultural (De la Torre, 2012). En su trabajo, revisa estas prácticas reflexionando acerca del código deontológico de la artesanía frente al del arte desde los propios procedimientos dentro de este campo, al igual que nosotros, en cierta medida, también nos circunscribimos a las artes nobles. En sus propias palabras, le fascina “observar esa clase de sistemas como productos culturales” (Pereñíguez, 2014).

4.1.1.2. Rubén Guerrero. Apresurarse lentamente¹¹.

“Reconozco la pintura como un medio lento, de apariencia obsoleta (...) pero por eso mismo ha estado obligada a una constante revisión (...). Creo que esa es la receta para su perpetuidad” (Guerrero, 2010).

El trabajo de Rubén Guerrero se articula en torno a tres conceptos visibles en el ejemplo (fig. 24):

- Bidimensionalidad
- Superficie
- Extremos del cuadro¹²



Fig. 25. Publicación de Instagram de @fuentesalarenillas, 10 de agosto de 2020.

<https://www.instagram.com/p/CDuRtxnKb-8/>

A ello se le suma una dicotomía entre figuración y abstracción e, incluso, entre las tendencias subjetivas -o expresionistas- y actitudes objetivas -o formalistas (De la Torre, 2017, p. 14). En ese embate, Guerrero realmente huye del mero ejercicio *manierista*, esquivando cierto estado de inacción (p. 18). “Como si de una tramoya se tratara, sus escenografías pictóricas -ajadas, decadentes-, dejan entrever su trasfondo, su doblez, el otro lado, con sus miserias y destellos.” Guerrero nos empuja a “decidir si nos hallamos ante el anverso o el reverso de esa realidad. (...) se debe decidir si asumir esa realidad y disfrutarla, aún a sabiendas de su transitoriedad y reversibilidad, o rascar la superficie y descubrirnos ante el hecho ficticio y, tal vez, descorazonador” (De la Torre & UMU, 2007).

De Guerrero, extraemos ese interés por los límites del soporte y el trabajo de la imagen en parte adecuado al dogma académico -respetando los márgenes, pintando con contención, síntesis... También nos fijamos en su metodología de trabajo, elaborando sus propias maquetas para posteriormente tratarlas digitalmente y reinterpretarlas pictóricamente.

¹¹ Título extraído del texto de Iván de la Torre para la exposición “Familias mínimas (rojo, amarillo y azul)”.

¹² Texto extraído de la página web de la galería Luis Adelantado. <https://www.luisadelantadovlc.com/ruben-guerrero/>.

4.1.1.3. Fuentesal & Arenillas. Jugando a la Academia¹³.

Aunque posteriores al grupo sevillano, la formación y trabajo de este dúo hace eco de ese interés por la revisión de las artes nobles de índole conceptual. La obra de Fuentesal & Arenillas explora la dimensión lúdica de la práctica artística como una producción de signos cuya topología requiere de la participación del espectador para terminar de configurar la composición abierta que plantean. En este sentido, en sus piezas se entrecruzan aspectos autobiográficos con recursos formales como la figura doble y la repetición, incluyendo el azar como componente esencial de lo que está en juego y, que precisamente por esto, permanece inconcluso¹⁴.

Este último rasgo es perceptible en el precario recorte de sus piezas, el bajo coste material o las marcas de lápiz preparatorias y demás manchas sin limpiar (fig. 24).

4.1.1.4. BPMT y Support-Surfaces.

El gusto por lo inacabado y lo lúdico de estos artistas nos interesa particularmente de cara a esas derivas del soporte en nuestro estudio -reflejo de la deriva de las artes nobles. Un juego que remite, como el resto de los sevillanos, al soporte y al proceso, precedida por la actividad de los BPMT y los Support-Surfaces, quienes desde Francia abogaron por, desde el poso intelectual del psicoanálisis y el marxismo, entender la pintura desde la fenomenología, evidenciando los acontecimientos vinculados al proceso material de realización (Guasch, 2000, p. 216).

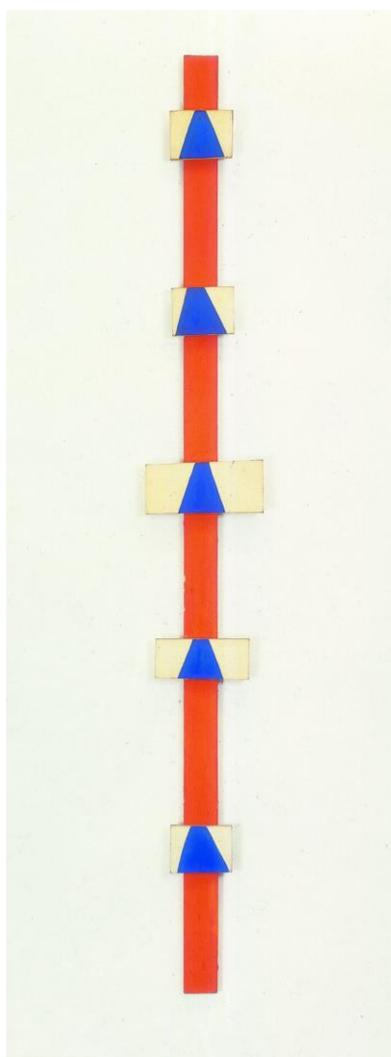


Fig. 26. Blinky Palermo, *Totem*, 1964.

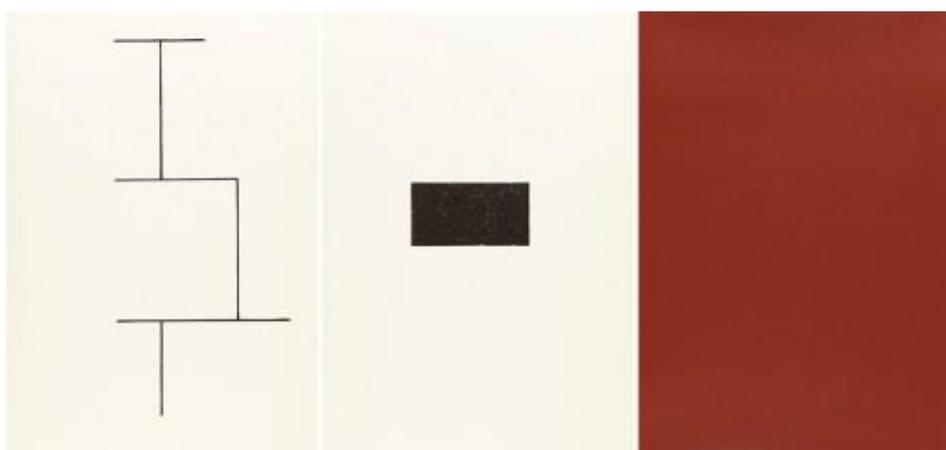


Fig. 27. Blinky Palermo, *Mappe zur Wandmalerei*, Hamburger Kunstverein (Jahn 33), 1973.

¹³ Título inspirado en el artículo *Escultura fuera de horma* de El Cultural.

¹⁴ Texto extraído de la página web de la galería Luis Adelantado.
<https://www.luisadelantadovlc.com/fuentesal-arenillas/>



Fig. 28. Imi Knoebel, *Raum 19*, 1968.

4.1.2. Los Beuys's Beuys¹⁵. “Why forms look a certain way?” (Beuys, 1981).

La máxima que muchos de los alumnos de Beuys aprendieron de él fue una cuestión seminal en la obra de cada uno: “¿por qué las formas lucen de cierta manera?” (Beuys, 1981).

4.1.2.1. Blinky Palermo. Arquitectura pintura.

Blinky Palermo (1943-1977) formó parte de la clase de Beuys durante tres años durante los cuáles coincidió con Imi Knoebel, Jörg Immendorf o Imi Giese -con quienes fundó *Raum 19*¹⁶ (fig. 28) en 1965. El trabajo de Palermo se define como un cuestionamiento de la pintura y del espacio pictórico a partir de sus propias premisas materiales (Borja-Villel, 2003). El artista se enfrenta a un contexto rígidamente académico o viciado por el corporativismo vanguardista en el que pueden llegar a enquistarse estrategias y actitudes contradictorias de su obra. En su trabajo, observamos cómo cuanto más específicas sean su función e imagen, más concreto será, y más fácil su identificación. Por esa razón, Palermo nos muestra que “cuanto más ambigua sea la utilidad de un objeto y menos sencillo sea asociar su imagen, mayores serán sus posibilidades estéticas como vehículo de abstracción hasta, en el límite, convertirse en un signo polisémico de infinita significación a disposición de los observadores” (Moure, 2003, p. 249).

Palermo refleja una represión consciente de ese vitalismo más instintivo que racional que le caracterizaba en su primera etapa como se observa en ciertas pruebas o tanteos de su obra de 1959 a 1963, las cuales nos interesan especialmente por el contexto académico al que se circunscriben, así como su última etapa de arte mural o, mejor dicho, intervención en el espacio (Vidal Oliveras, 2002).

4.1.2.1.1. Imi Knoebel. Los márgenes.

“¡Ingenuidad artística, no gracias! Lo misterioso sólo tiene valor si se consigue a pesar del ambiente de precisión de un ingeniero” (Musil).

Imi Knoebel (1940) mantiene su obra unida al proceso de trabajo material y a los márgenes, los cuales considera lugares idóneos para la percepción y el conocimiento ya que es ahí donde se solapan -alcanza las raíces de la obra en sí (Wescher, 1997, p. 17). La misión de este artista es la de liberar el arte abstracto de su torpeza tradicional, de su pesadez formal y de su sensación de



Fig. 29. Fotograma de un vídeo de VernissageTV de la exposición “Imi Knoebel: Selected Works” en Bartha Garage Gallery el 2010 en Basilea, Suiza.

https://www.youtube.com/watch?v=etHqc9iwkY4&t=203s&ab_channel=VernissageTV

¹⁵ Título inspirado en la canción del grupo musical Polyester titulada *Beuys's Boys*.

¹⁶ *Raum 19* fue un pequeño espacio próximo a la clase de Beuys donde hicieron intervenciones cerradas al resto de estudiantes -e incluso al propio Beuys (Mehring, pp. 11 y 188).

superioridad moral (Fuchs, 1997, pp. 8-9). La paradoja de Knoebel está en que no tiende a la reducción sino a la abundancia excesiva de polimorfismo y ambigüedad (Wescher, 1997, p. 11). Esto puede deberse al conflicto que presentan ya en inicio sus principales referentes: Kazimir Malévich y el propio Beuys. Quizás a raíz de esto, del trabajo de Knoebel emanan tensiones entre lo banal y espiritual, lo mental y lo material, así como lo palpable y lo incomprensible fruto de esa convivencia de influencias.

4.2. EL BLANCO

“I never thought of white as being a color” (Ryman, 2007).

4.2.1. Robert Ryman. *White as being a color.*

Robert Ryman (1930-2019) negaba ser parte de un movimiento artístico, así como negaba ser un escolar o un historiador. Este pintor comenzó trabajando como vigilante de museo, experiencia que trasladó a su pintura como él mismo afirmó en una entrevista en 2007.

De Ryman nos interesa su relación con la pintura, su preocupación por resolver problemas y experimentar formalmente sin pensar en una posible narración, historia o simbolismo -lo que, como el pintor comentó, le desinhibe de ciertos límites y le permite experimentar mucho. En su trabajo es más importante el *cómo* que el *por qué* (Amann, 2016). Simplemente, y citando a Frank Stella, “lo que ves es lo que es” (1964). Para Ryman, el blanco no es un color y lo que le interesa del blanco es, entre otras cosas, su interacción con su entorno -la luz, sobre todo-, en lo que subyace un interés por el plano expositivo que relaciona con la propia pintura (fig. 31). El empleo protagonista del blanco se debe a ese interés por el soporte y la superficie y esa interacción con el medio.

De Ryman extraemos ese peculiar interés por la pintura y el blanco como ejercicios o pruebas y su preocupación por su exposición y síntesis, aunque lo relacionamos también a la precariedad de recursos a la que, como estudiantes del grado, solemos enfrentarnos.

4.2.2. La luna.

Mi padre es astrónomo aficionado. Esa afición nos la ha trasladado desde muy jóvenes a mis hermanos y a mí. Una noche, de tantas, observando la luna, me fijé en lo curioso que se percibían sus accidentes descubiertos por la luz. En aquellas observaciones descubrí que el blanco -emergente desde la oscuridad- dibuja.



Fig. 30. Robert Ryman, *Untitled*, 1965.



Fig. 31. Fotograma del reportaje *Robert Ryman PARADOX ART:21 Season 4*, 2007.

4.3. LA CUADRÍCULA, LAS LÍNEAS

"Como siempre estaba dibujando, mi madre no me dejaba utilizar cuadernos de pintura, lo que fue una de las mejores locuras que hizo por mí. (...) Tenía la sensación de que podría restringir y matar mi creatividad" (Lynch, 2016).

4.3.1. "Pinta y colorea". Agnes Martin, los cuadernos Rubio y el Diario de Greg.

"I SPECIALLY¹⁷ told her to get one that didn't say 'diary' on it" (Kinney, 2008, p. 1).

Nos parece pertinente destacar la serie de libros *Diario de Greg* (Kinney, 2008-2020) (fig. 32) por el diseño de maquetación del libro, el cual imita la impresión de un cuaderno típico escolar, lo que el propio protagonista del libro desdeña cuando le dijo "ESPECIALMENTE" a su madre que no pusiera "diario" en la portada (Kinney, 2008, p. 1). Los cuadernos de este tipo suelen reconocerse por los patrones impresos, a veces retículas, otras líneas paralelas, habitualmente azules. Se trata de un imaginario que tiene que ver con el minimal. Una ocurrencia que recuerda, con bastante distancia e ironía, a la obra de Agnes Martin (fig. 33), con líneas inocentes que van hacia aquí y hacia allá (Martin, 1997). Tanto el Diario de Greg, como los propios cuadernos escolares supusieron una primera toma de conciencia con aspectos relacionados con la metalingüística académica.

4.3.2. Alain Biltreyst. Diseño y pintura.

Las composiciones de Biltreyst se inspiran abiertamente en el imaginario visual urbano. El artista trae a colación la constante polémica sobre el intercambio de referencias entre el arte y diseño. Paradójicamente sus pinturas se inspiran en el diseño que una vez se inspiró en el arte. Las abstracciones de Biltreyst muestran el continuo interés del artista por el lenguaje visual de nuestro entorno urbano. Fascinados por la vívida funcionalidad de la señalización comercial tipografía, logos, publicidad pública, y gráficos comerciales y las luchas de esa señalización para nuestra atención, sus pinturas se liberan de la restricción narrativa para formar una experiencia puramente visual y material¹⁸. De Biltreyst nos interesa la discreción del formato (fig. 34). Los diseños rotundos en superficies modestas que ilustra y a medida que nos acercamos se inicia un proceso de revelación. Percibimos los brochazos de acrílico, las vetas de color adherida a la cruda madera, las

¹⁷ El texto original mantiene esas palabras en mayúscula.

¹⁸ Texto extraído de la web del Alain Biltreyst.
<http://biltreyst.com/>

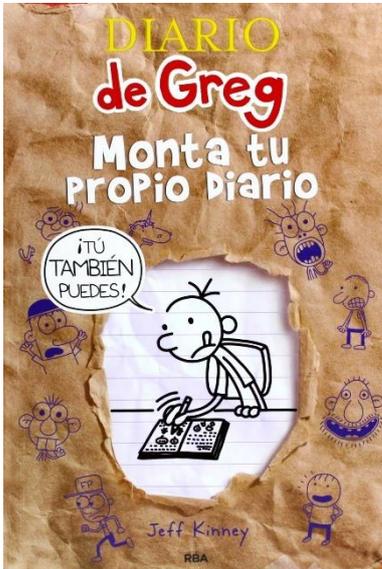


Fig. 32. Portada de The Wimpy Kid. Do-It-Yourself Book. en castellano.



Fig. 33. Fotograma de Tate Shots: Agnes Martin en el que vemos a la artista haciendo líneas.



Fig. 34. Fotografía extraída de la página web de Alain Biltreyst.

<http://biltreyst.com/>

imperfecciones, los deslices, el todo al descubierto. Como diría Merleau-Ponty, “la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad” (1961, p. 21)¹⁹.

5. ACADEMIAS. ESTUDIO PRÁCTICO.

El siguiente apartado consiste en un desglose de las consecutivas *Academias* que hemos ido realizando junto a otros trabajos que derivan de esta acepción de la producción como ejercicio académico. Se trata de una etapa que abarca de 2019 a 2021, de la cual destacaremos unos antecedentes, la serie *Academias*, la serie *Mochilas* y la serie *Objetos útiles*-esta última incluyendo una subserie titulada *From the sketch*, siguiendo un orden cronológico para dar pie a una declaración de futuras intenciones en las conclusiones. Al abogar por la divagación como metodología de estudio tanto teórico como práctico, se ha optado por titular “estudio práctico” este capítulo en vez de “producción” por las connotaciones utilitaristas y neoliberales que observamos en el término.

Todas las imágenes de las piezas se encuentran catalogadas en el ANEXO.

5.1. Antecedentes

“Cuando una vanguardia muere, nace una Academia.”



Fig. 35. Sebastián Escudero Ortega.
Academia nº5, 2019.
Pintura acrílica, pastel, zurcido, rotulador
y óleo s/lienzo, 188 x 127 cm

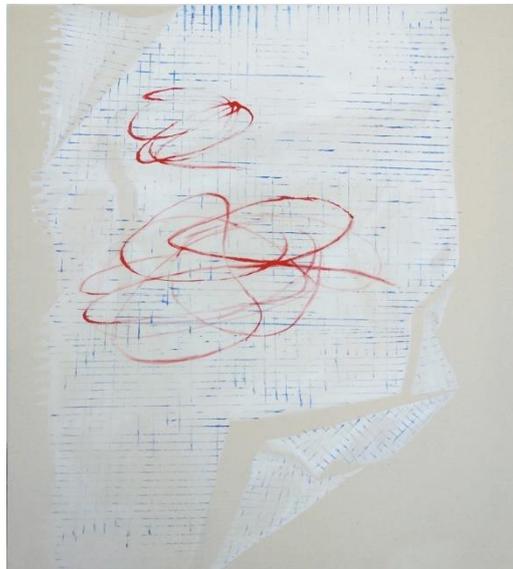


Fig. 36. Sebastián Escudero Ortega.
Academia nº3, 2019.
Pintura acrílica s/lienzo sin imprimir,
100 x 80 cm



Fig. 37. Fotografía del motivo
representado, un folio arrugado con la
firma de José López.

A partir de esta frase extraída de una clase de la asignatura “Historia y teoría del arte moderno” en el curso 2017-2018, comenzamos a construir *Academias*. Para entender a lo que se refiere con que la muerte de las vanguardias supone el nacimiento de las *Academias*, debemos primero comprender qué es una

¹⁹ Aportación extraída de una clase del profesor Javier Claramunt en la Facultad de Bellas Artes de Valencia el año 2019.



Fig. 38. Sebastián Escudero Ortega. *Academias nº4*, 2019.

Díptico. Pintura acrílica, encáustica, y pastel s/propileno impreso con imprimación acrílica y spray s/tabla. Dimensiones variables.



Fig. 39. Jean Dubuffet. *Activation XLVII*, 1985.



Fig. 40. Martin Creed. *Work No. 79*, 1993.

Academia y a que se debe dicha transformación. Una vanguardia muere y se hace Academia cuando pasa a ser comprendida, aceptada y exportada, es decir, impartida. En esta fase del estudio entendemos las *Academias* como un producto -u objetos decorativos dirigidos a élites, no sólo de un alto nivel adquisitivo sino también élites culturales si se prefiere (Agredano, 2011)- una comprensión posmoderna de la pintura parodiando esa idea de lenguaje universal arquetípico de las vanguardias. En adelante, la concepción de *Academias* evolucionará hacia otros derroteros.

Esta serie se fundamentó pues en la reinterpretación de distintas corrientes artísticas, en su mayoría relacionadas con la tradición pictórica, a partir de reiteradas representaciones de hojas de papel como símbolo perpetuo que remite al Dibujo (De la Torre, 2020) y a lo escolar. Se trata, en cierto sentido, de un ejercicio de mimesis, inculcado en los primeros años de carrera, aunque también los entendemos de ejercicios de saqueo histórico (Martínez Muñoz, 2010) o, como dijo Achille Bonito Oliva, ampliar la familia pictórica, invitar a los nietos, la abuela y la tía vivan juntas, sin necesidad de matar al padre (Martínez, 2000, p. 179).

Todo surge de una serendipia -hallazgo fortuito- en un papel firmado por mi compañero de piso (fig. 37). Nos llamó la atención el comportamiento del papel -los pliegues, las dobleces, las arrugas, las sombras, las luces o los reflejos- como el de la firma y la impresión de las líneas -cuadrícula- sobre el folio.

Ya entrados en el curso 2018-2019, desarrollamos las primeras piezas relacionadas con esta acepción del papel como vehículo de nuestras inquietudes e intereses hacia la pintura y las artes nobles en el contexto de la asignatura “Técnicas y expresión pictórica”, impartida por Constancio Collado. Las primeras piezas consistieron en ejercicios de mimesis de ciertas firmas en papel empleando recursos mínimos, una paleta de blanco, azul y rojo - influenciada por el informalismo de Jean Dubuffet (fig. 39) y los colores que relacionamos con los apuntes escolares-, funcionando en cierta medida a modo de retrato también (fig. 36). Más adelante, fuimos desvirtuando el origen del concepto y explorando nuevas posibilidades en torno a tres simples elementos: el blanco, la cuadrícula y el soporte (papel). Los títulos de toda la obra de esta etapa consistieron en meras enumeraciones que arrojan cierto eco del método de catalogación del expresionismo abstracto americano o, con mayor ironía, de Martin Creed y sus *Work No*²⁰ (fig. 40).

²⁰ Extraído de la página web de Martin Creed.
<http://www.martincreed.com/site>

5.2. ACADEMIAS



Fig. 41. Sebastián Escudero Ortega. *s/t (David Díaz)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir, 15.5 x 11.5 cm

“Respecto a la serie... creo recordar que la serie *Academias* partía del estilo, o de unas risas-ironía sobre el estilo, y en especial la Academia como estilo. Imagino que debes conocer la expresión "Antiguo y ropaje" una asignatura clave de la academia de Bellas Artes. En ella se estudiaba el pliegue, como las telas del ropaje se plegaba para adaptarse al cuerpo.

Los estilos al doblar, estas papiroflexias apócrifas remiten otra vez al estilo y por lo tanto la Academia, la representación y como la fuerzas –a través de la perspectiva y la simplificación– hacia la abstracción. No como fricción, que anuncias, sino como, más bien, engaño al ojo con la hoja (doblada).

Retratar a partir de la acción. (...)

La intervención de una serie de individuos, de tu círculo, sobre una hoja de papel. En esta ocasión sin rayas, pero la hoja de papel vuelve ¿o me equivoco? Asociar el tema de la Academia a la hoja es un asunto que me parece curioso, ya que el Dibujo, y sus hojas de papel sobre el tablero, son la viva imagen de la Academia.

La gama cromática o la paleta reducida, volvemos sobre el menos es más.

De avión a bola de papel, del orden al caos, de la figuración a la abstracción (que dices tu) ¿De qué estamos hablando?” (De la Torre, 2020).

Con este texto, Paco de la Torre, tutor de este TFG, respondía por correo ante un primer visionado de la serie *Academias* más consolidada, aunque a través de un pdf.

Partiendo de los antecedentes ya mencionados, *Academias* se asienta en un estilo y una misión más concreta en el marco de la asignatura Estrategias de Creación Pictórica, impartida por Javier Claramunt en el curso 2019-2020.

Antes de destacar las claves de esta serie nos gustaría hacer un breve repaso histórico acerca de el “Dibujo de Antiguo y Ropajes” y las academias entendidas como deriva de esta disciplina dibujística. Esta asignatura “formó parte del proyecto educativo de las Escuelas Superiores de Bellas Artes creadas en 1942, herederas de los principios didácticos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y esta a su vez del Academias del Renacimiento italiano” (Serrano Ortiz, 2006, p. 10). El Dibujo de Antiguo y Ropajes “se ceñía en apariencia a la copia”-algo que nos remite al proyecto de Francis Alÿs (fig. 44)- “y representación objetiva de obras escultóricas de la Antigüedad y modelos de ropajes, pero, aparte de las dificultades que se presentaban para la aprehensión en el papel de las esculturas griegas, estaban los conocimientos colaterales de principios estéticos que subyacen en las obras de esta época. La



Fig. 42. Sebastián Escudero Ortega. *s/t (autorretrato nº1)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir, 15.5 x 11.5 cm



Fig. 43. Sebastián Escudero Ortega. *s/t (Lea's Punk Boyfriend)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir,
15.5 x 11.5 cm



Fig. 44. Francis Alÿs. *The Fabiola Project*, 2008.



Fig. 45. Sebastián Escudero Ortega. *s/t (Eva Píay)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir, 15.5 x 11.5 cm

asimilación del concepto estético aportaría en lo sucesivo”, según Emilio Serrano Ruiz, “un valor relevante para su futura aplicación en obras personales” (2006, p. 12). Las academias aparecieron “cuando las ideas propuestas por estos destacados artistas -grandes maestros- fueron aceptadas por los gremios, que no dudaron en reconocer la pluralidad y funcionalidad del dibujo”, a través de la copia reglada. “El término academia se aplicó tanto al lugar donde se practicaba el dibujo del modelo como al resultado del ejercicio; su origen se remonta a la Grecia clásica y se atribuye al héroe ateniense Academo por las reuniones informales que desarrollaba sobre filosofía y humanidades con intelectuales y artistas” (Serrano Ruiz, 2006, p. 11).

Tras este hecho, la vigencia actual de esta acepción académica del dibujo es palpable incluso en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles hoy en día. Es por ello por lo que, inconscientemente quizás, comencé a elaborar estas piezas de las cuáles quisiera destacar las siguientes claves:

- Se trata de una serie pictórica que trabaja el trampantojo interesados en ese punto que, como dice Guerrero de su obra, coinciden la representación figurativa y la propia superficie del cuadro (2016).
- La técnica es, en su mayoría, óleo sobre tabla sin imprimir -para potenciar la presencia y tratamiento descuidado del soporte.
- La mimesis del natural como método de trabajo predilecto.
- La síntesis formal y compositiva. Cada pieza explota el mínimo de fondo-figura trabajada la mayoría de ellas con reminiscencias al claroscuro inculcado en Dibujo.
- Su reducido formato, siendo en su mayoría de 15.5 cm x 11.5 cm. Me decanté por estos formatos por su fácil transporte, su bajo coste, tanto

económico como de trabajo, su versatilidad expositiva y el diálogo más íntimo que se abre con el espectador a corta distancia.

- El blanco o gris roto como paleta predilecta y repetida para las figuras representadas, exclusivamente papeles. Aunque hay algunas excepciones en las que se introduce la línea del patrón impreso.
- Posible interpretación de las piezas como retratos. Cada motivo se inspira en un papel real manipulado por personas cercanas a mí, encontrados o por mí mismo, a modo de esculturas precarias.



Fig. 46. Sebastián Escudero Ortega.
Academia blanca nº3, 2020.

Óleo s/cartón sin imprimir, 15 x 12 cm

5.2.1. Academias blancas

Conforme avanzaba con la serie, esta tendió involuntariamente a la síntesis. Quizás este hecho se deba a que buscábamos producir más en menos tiempo para apreciar rápidamente su evolución. Manteniendo la mayoría de las claves anteriores los únicos aspectos que cambiamos, potenciamos o eliminamos fueron la gama cromática que se redujo a blanco exclusivamente, agregando nuevas técnicas como esmalte, pintura acrílica o plastilina, y el trabajo con respecto a los límites del soporte, existiendo algunas piezas que casi los rebasan. Debido también a la cuarentena, nos vimos abocados a renunciar al carácter de retrato trabajando yo mismo todas las maquetas -arrugando, rompiendo y doblando papeles- previas a la acción pictórica. Por la misma razón, muchos soportes son reciclados de ejercicios de primero y segundo de carrera, cortados con un mal acabado -borde irregular- que, junto a los restos de pintura que quedaban, nos interesaba buscar con respecto a la poética que sigue la serie (fig. 46).

5.2.2. Academias de cuadros

Tras este ejercicio de síntesis comprobé registros interesantes a la hora de pintar blanco sobre blanco, la dirección y forma de la mancha, así como su textura, son los agentes que realmente construyen el volumen del motivo. Tras estas experiencias de, podríamos decir, arrugar, plegar y rajar la pintura, opté por probar la inclusión de líneas que potenciasen -o confundieran- el volumen de los motivos representados.

En esta ocasión se incluyó el elemento de la línea, lo que potenció los volúmenes y direcciones de la composición, dando más dinamismo a las piezas. En esta última fase, se hicieron algunas piezas sobre papel lo que me permitió trabajar directamente sobre blanco y recortar la figura potenciando esa idea de trampantojo (fig. 47).

Todas estas piezas fueron expuestas junto a obras del artista Sergio Cerisuelo con motivo de *Academias y Bodegones* (fig. 48).



Fig. 47. Sebastián Escudero Ortega.
Academia de cuadros nº2, 2020.

Óleo s/papel Guarro sin imprimir,
15 x 12 cm

5.3. MOCHILAS

“¡Bah, bah! Excelentes para ser ensartados, ¡carne de cañón, carne de cañón! Llenarán un foso tan bien como los mejores. ¡Eh! caro mío, ¡hombres mortales, hombres mortales!” (Shakespeare, 1600, p. 100)

Es probable que esta cita de Falstaff sea una de las primeras veces en las que en literatura se ha empleado el término “carne de cañón”. Se nos ocurre también parafrasear a Miguel Hernández y su “niño yuntero” el cual es “carne de yugo” que “ha nacido, más humillado que bello con el cuello perseguido por el yugo para el cuello” (1937, p. 11). Vemos pertinente este comentario pues consideramos que este término literario describe en cierta medida la posición del estudiante frente a la Academia.

El antecedente de *Mochilas* parte de una conversación que mantuve con el profesor Javier Chapa sobre las medidas de los soportes y una idea descartada para un ejercicio en el marco de la asignatura “Retórica de la pintura” impartida por el profesor José Saborit, ambos sucesos a principios del curso 2020-2021. Saborit, con motivo de la exposición colectiva *Retòriques* (fig. 49), escribió sobre mi trabajo para su asignatura lo siguiente: “(...) tal vez debido a su interés por la teoría del arte, se inclina con arrojo hacia los complejos territorios de lo simbólico, internándose en las paradojas de la identidad y deconstruyendo con agudeza la propia imagen para volverla a construir, como si de un moderno Sísifo que trabaja en su propia cimentación plástica se tratara.” (2021, pp. 2-3) Esta declaración se debe, en parte, a la profusión de autorretratos (fig. 51) que realicé entonces ligado a la inseguridad y

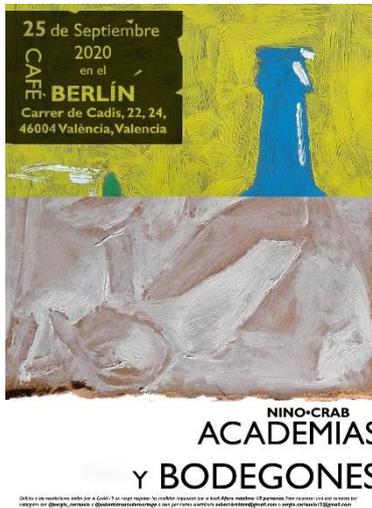


Fig. 48. Cartel de la exposición *Academias y Bodegones*, 2020.



Fig. 49. Portada del catálogo de la exposición *Retòriques*, comisariada por Sergio Cerisuelo, 2021.
https://issuu.com/sebas16roldan/docs/ret_riques_exposici_

Fig. 50. Sebastián Escudero Ortega.
Mochilas, 2021.



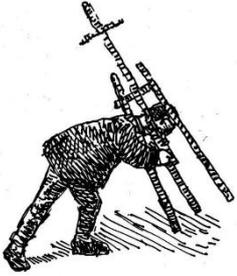


Fig. 51. Sebastián Escudero Ortega.
Via Crucis (boceto), 2021.

desamparo de los estudiantes. Aun así, el texto guarda relación con el germen de esta serie.

Mochilas (fig. 50) consiste en un conjunto de piezas de ensamblaje conferidas como módulos de transporte de soportes pictóricos o maquetas de lo que podría ser un producto futuro hipotético realizadas con tablas de DM y contrachapado. Cada pieza es un soporte montado con bastidor en el que se han introducido dos asas diseñadas con apariencia ergonómica empleandome a mí mismo como modelo. El conjunto fue acompañado de un texto en el que se ofrecía en distintos idiomas instrucciones para elaborar tu propia mochila y un breve manifiesto que decía lo siguiente: “Papeles... el papel de la educación en el arte, el papel de las artes nobles en lxs artistas contemporánexs, el papel es Dibujo, el papel es Academia. Yo hablo de pintura sin pintar, sin color, ¿dónde está la pintura? ¿es liberadora o es una carga? Funcional o funcionable, útil, inútil... ¿dónde están lxs artistas en la Academia? ¿somxs lxs estudiantes también artistas? ¿hacemos arte sin tener titulación? Sí, somos, y sí, hacemos. Nuestro papel es no hacer nuestro papel. No hacer nuestro papel para no convertirnos en papel.” (Escudero Ortega, 2021).

Estas piezas ponen a colación la deriva o trascendencia de los ejercicios académicos atendiendo a su transporte. El transporte de las obras es una acción en la cual expones tu trabajo ante los viandantes, el tráfico y factores medioambientales adversos que hacen peligrar cualquier resquicio aurático que tu obra emita. En otras palabras, tu trabajo se banaliza. Es un fenómeno muy cercano, a nuestro juicio, al *Via Crucis* (fig. 50), o como señala Saborit, “el Mito de Sísifo” (2021, pp. 2 y 3), idea de la que parte esta serie. Además del transporte, nos valemos de *Mochilas* para meditar sobre los soportes estandarizados (100 cm x 80 cm, 50 cm x 35 cm, 70 cm x 50 cm...) y mejorar nuestras habilidades de taller, más ligadas al manejo de herramientas y maquinaria de corte y preparación de soportes así como montaje.

La metodología se puede plantear desde un cronograma que comienza en diciembre de 2020 cuando comenzamos una fase de esbozo (fig. 52) y maquetas hasta dar con los diseños resultantes. Es interesante señalar como se ha trabajado directamente con el material en paralelo al dibujo sobre papel generándose una dinámica (fig. 53) tan interesante de ensayo y error como las propias piezas finales. Tras esta fase, comenzamos a trabajar en las *Mochilas* definitivas desde casa aguardando la vuelta de las vacaciones para emplear el laboratorio para los últimos retoques.

El acabado de las *Mochilas* es deliberadamente pobre, dejando visibles las marcas de lápiz y con partes sin pulir (fig. 53, fig. 54) -no buscamos “esconder la junta”-, interesado no solo en la fenomenología del proceso sino también en darles un sentido de “objeto performativo” o “apto para performance” (Díaz,

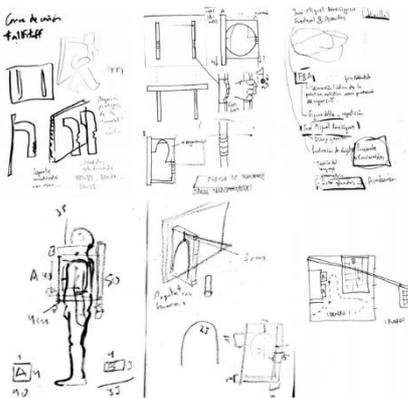


Fig. 52. Apuntes de *Mochilas*, 2020.

2021). Se trata pues de un ejercicio muy táctil que atiende a la técnica manual visible en el trato del material vinculable al estudio. De esta manera, las piezas llaman al tacto y a la interacción mientras hablan del proceso, un trabajo arduo y, a menudo, contraproducente. De hecho, una vez el soporte es perforado para introducir las asas, este es desprovisto de su función original quedando el objeto en sí a efectos inútil. Esto nos obliga a reevaluar la función de esos objetos, sin embargo la apariencia práctica del objeto nos puede resultarnos incluso atractiva sólo por el hecho de que parece diseñado y útil.

A través de las *Mochilas* pues, cuando nos remitimos al tacto, pretendemos enunciar la desmitificación de la obra de arte en el contexto académico. Ya que nos adscribimos a nuestro contexto y al contexto al que se circunscribe este mismo TFG, los testigos de este proyecto son aquellos a los que desde un primer momento va destinado: estudiantes y docentes. Lejos de eliminar el lenguaje soez como la propia Academia estimaría un trabajo académico, nosotros buscamos mostrar la astilla lejos del puritarismo y depuración habitual, en otras palabras, una mala ejecución.

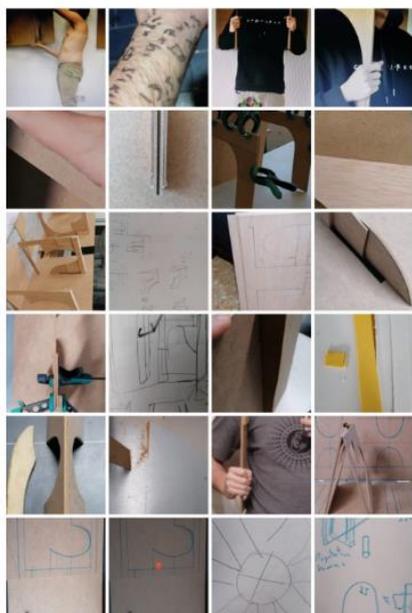


Fig. 53. Registro fotográfico del desarrollo de *Mochilas*.

Fig. 54. Sebastián Escudero Ortega. *Mochilas* (detalle), 2020-2021.

Fig. 55. Sebastián Escudero Ortega. *Mochilas* (detalle), 2020-2021.



Esta serie guarda un nexo de unión con el planteamiento de *Academias* como estudio ligado a la praxis académica y la deriva de las artes nobles.

5.4. OBJETOS ÚTILES

Objetos útiles es una serie pictórica concebida en primera instancia desde la idea de pensar menos y pintar más. Al principio se nos ocurrió trabajar el proceso de ideación de un falso imagotipo ya creado, es decir, reconstruir el proceso que supuestamente nos ha llevado a dicho resultado, falsear el



Fig. 56. Prueba para posible vertiente expositiva, un listón sujetando una pieza.

ejercicio. Partiendo de esta idea, la serie se fue construyendo en base a la evolución de un boceto o de una pieza original que da lugar a otra y así consecutivamente de manera que cada obra nace de la anterior, sin descartar ninguno de los pasos del proceso. Todo es concebido como obra acabada, reivindicando así la figura del boceto como fase más relevante incluso que la final y como crítica al concepto de acabado. Conforme avanzó la serie, nos fuimos decantando por tratar la pintura desde su fenomenología, evidenciando los ensayos y errores del desarrollo o proceso material de la serie, el cual finaliza conforme se aproxima la fecha de entrega.

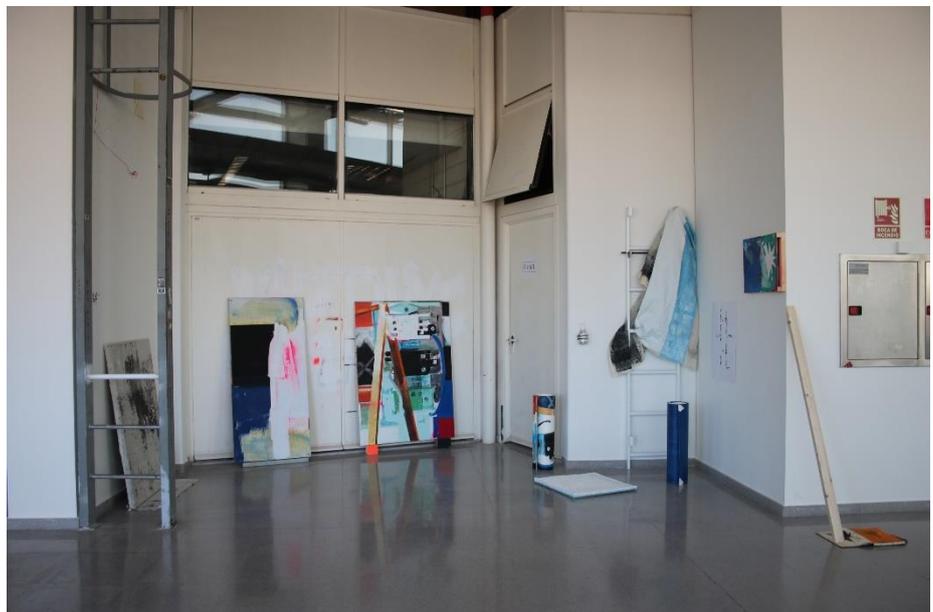
La metodología empleada parte pues de una breve fase de documentación y tanteo, sin prejuicios ni descartes, la cual se continuará incluso posteriormente a la presentación del ejercicio. En esta fase me interesé por los objetos e imágenes que habitualmente relacionaba con el mundo laboral para más tarde centrarme en el contexto académico y artístico, objetos del taller, herramientas, carteles... Todas las piezas están realizadas en la Facultat empleando objetos y la arquitectura de esta misma como motivo y herramienta para pintar.



Fig. 57. Prueba de *grattage* para *Objetos Útiles*, 2021.

Fig. 58. Sebastián Escudero Ortega. *Objetos Útiles*, 2021.

Expuesto en el espacio T4, en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles.



Nos interesa pues esa relación entre la función y el objeto -como ocurre en *Mochilas*-, lo que en múltiples ocasiones le da valor al mismo. Sin embargo, hemos divagado también acerca de qué hace más interesante al objeto, conocerlo o desconocerlo, y hemos optado por alejarnos de la función, para evitar concreciones o identificaciones que banalicen el propio proceso. No nos interesa el objeto en sí, el objeto -o motivo- “es una mera excusa” (Guerrero, 2018).

Las claves formales de esta serie son las siguientes:

- La asunción de los límites del soporte, con los que nos apoyamos a la hora de componer -composición deductiva- y trabajamos a otros niveles.
- La alternancia en cuanto a tratamientos de mayor rigor académico y accidentes.
- La predominancia en cuanto al empleo de pintura acrílica como técnica predilecta, aunque habiendo excepciones.
- La experimentación formal con el propio soporte acentuado en algunas piezas- no todas. Nos referimos a experimentación desde los procesos -*grattage* (fig. 57), *strappo* (fig. 60) ...- hasta la preparación del soporte y montaje expositivo (fig. 56).
- La presencia eventual de la cuadrícula o las líneas.
- El montaje planteado como una puesta en escena improvisada o sin preparar, dando una impresión más cercana, como de visita al estudio (fig. 58). De hecho, algunas piezas son expuestas como si estuvieran aún en una fase del proceso material de realización o bien almacenadas, como es el caso de *Reserves* (2021) y *A's sketch* (2021).

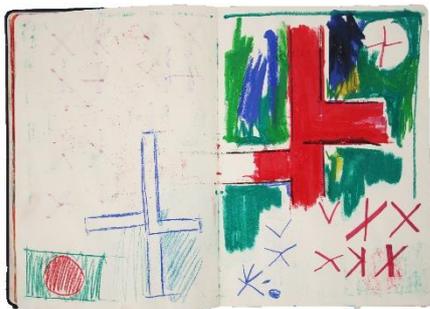


Fig. 59. Algunas páginas de *From the sketch*, 2021.

5.4.1. *From the sketch*

Paralelamente a las piezas de mayor formato, fuimos elaborando un *sketchbook* con bocetos y dibujos que guardaban relación o parentesco con el estudio llevado a cabo en *Objetos Útiles*. Por esa razón, entendemos esta serie como una subserie fruto del primer estudio.

La razón por la que hemos decidido titular esta subserie en inglés se debe a que las piezas comparten espacio con apuntes preparatorios para el examen de certificación del B2 que paralelamente me estaba preparando. De hecho, dichos apuntes de inglés se integran en algunas de las composiciones.

En *From the sketch* exploramos resultados más frescos, desinhibidos y naturales sin olvidar el contenido conceptual que propulsa la serie, la funcionalidad y el academicismo. El resultado es un cuaderno con múltiples piezas en papel que actúan por dípticos, que se copian unas a otras (fig. 58) y en las no se descarta nada como boceto, todo es considerado obra final (Leal, 2019).

Como ya se ha mencionado, todos los trabajos se retroalimentan y en el caso concreto de *From the sketch*, dio lugar a una serie de dípticos que imitan las dimensiones estandarizadas del papel (A4, A3, A2, A1...) así como el formato de algunas piezas sueltas o soluciones que recuerdan al comportamiento del papel que parten de esta premisa, la cual bebe a su vez del germen de



Fig. 60. Sebastián Escudero Ortega. *Estrella y azul* (detalle), 2021.

Academias. Es el caso de *Estrella y azul* (2021), una pieza cuyo bastidor esta diseñado de manera que una de las mitades del cuadro parece desplegarse con el fin de apreciar con mayor facilidad los acabados mate y satinado de la superficie del cuadro así como el reflejo fucsia flúor de la parte trasera (fig. 60).



Fig. 61. Sebastián Escudero Ortega.
From the sketch, 2021.

Expuesto en el espacio T4, en la
Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

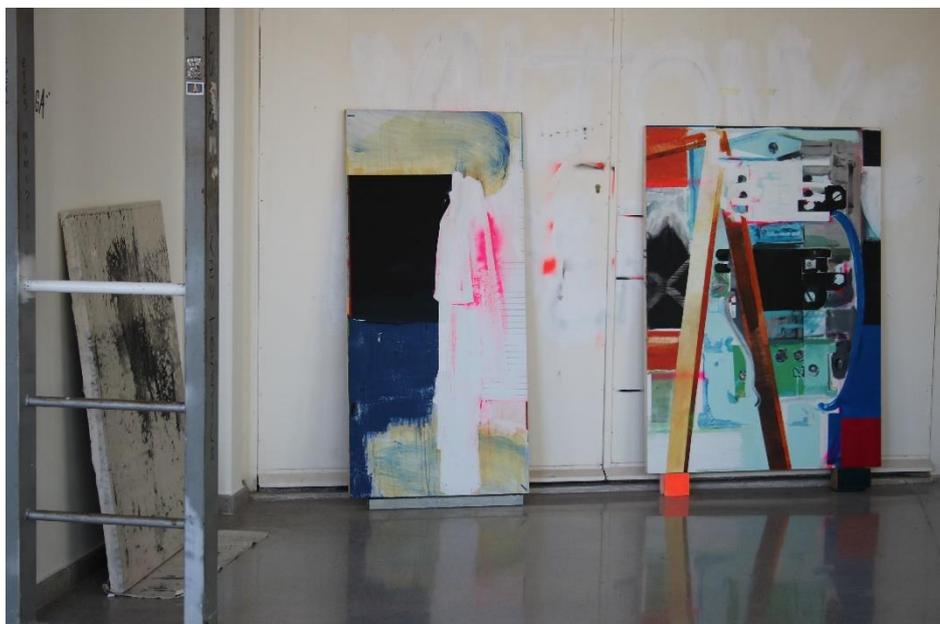


Fig. 62. Sebastián Escudero Ortega.
Objetos útiles, 2021.

Expuesto en el espacio T4, en la
Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

6. CONCLUSIONES

A través de las conclusiones quisiéramos emitir un juicio crítico hacia el propio proyecto haciendo balance de aspectos extraídos del estudio. Al comienzo nos encontrábamos abiertos a, como se expresa en los objetivos específicos, ser consecuentes y rectificar posibles cambios de pensamiento con respecto al planteamiento personal. Considerando el resto de los objetivos hasta cierto punto suplidos, este punto sea quizás el más abstracto.

Consideramos que gracias a este estudio hemos fortalecido conocimientos ya tenidos en cuenta, así como ampliado el arsenal de argumentos que abogan por una revisión de la Academia, como un diagnóstico que se le da a un paciente con el fin de subsanarlo, no de herirlo más. Todo tema tratado con deportividad no ha de ser motivo de ofensa y desde este TFG así lo creemos. A pesar de ello, si es cierto que el espíritu transgresor, tal y como hemos visto en el subcapítulo *Academia y transgresión*, puede resultar infantil e insano en ocasiones y tan condescendiente como el espíritu académico. Igualmente mantenemos esa idea de que lo académico continúa siendo un mundo aparte, tan autónomo que se desentiende del conocimiento real y práctico de las cosas en múltiples estadios. El papel del estudiante no deja de ser una cifra en un basto mar de números recordando la cita de Zafra. Este hecho se acentuará con el tiempo. Queremos aprovechar también este párrafo para reivindicar la divagación frente a ese rigor académico irreal y utilitarista.

Como balance negativo, creemos que han faltado referentes femeninos en el marco referencial, así como el empleo de un lenguaje más inclusivo que no fue tenido en cuenta al principio del estudio y, careciendo de margen suficiente, no pudimos corregirlo. También nos hubiese gustado incluir al menos dos subcapítulos en el marco teórico con los que señalar por un lado la imposición del inglés en la Academia y, por otro, la falta de oferta en asignaturas relacionadas intrínsecamente con la música y derivados. Conscientes de que ya existen algunas, consideramos que son insuficientes.

Por último, y cerrando las conclusiones, consideramos importante retomar ese punto de la introducción en el que hablamos brevemente de arte y coherencia. Hablando de la deriva y trascendencia de este y otros estudios, consideramos sumamente primordial el contexto al que uno se suma y como se relaciona con él. Así que nuestras intenciones futuras son mantener esta máxima en los futuros estudios, continúen siendo realidades académicas o no. Ante todo, debemos evitar obviar lo local, nuestro contexto. A eso nos comprometemos y desde eso nos construimos.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Recreación de un esquema realizado por Navarro con el que se explica mi metodología de proyectos. El círculo negro refleja el objeto de estudio y la línea roja el recorrido del estudio.

Fig. 2. Algunos posits colocados en la pared del estudio.

Fig. 3. Defensa de Valcárcel Medina de su tesis doctoral *Las máximas de experiencia en el derecho y la filosofía desde la perspectiva del arte* en el Museo Reina Sofía, 2017.

Fig. 4. Planta y alzado de *Un nuevo modelo de Universidad* pp. 14 y 15.

Fig. 5. *Düsseldorf fer Stadtpost*. 25 noviembre de 1968.

Fig. 6. Joseph Beuys y algunos estudiantes protestando por su despido en 1972.

Fig. 7. Imagen extraída de un meme enviado por Whatsapp. En ella aparece un niño observando unas obras con las manos puestas tras su espalda, imitando la de conducta de personas más adultas –“el abuelo”.

Fig. 8. Diego Velázquez. *Las Meninas* (Detalle), 1656.

Fig. 9. Santiago Sierra. *Muro cerrando un espacio*, 2003. Pabellón español. Bienal de Venecia.

Fig. 10. Nelo Vilar. *Yo soy un artista*, 2007.

Fig. 11. Elsa von Freytag-Loringhoven (Baronesa Dadá). *La fuente*, 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz después de la exposición de 1917 de la Sociedad de Artistas Independientes.

Fig. 12. Diseño de un asiento púrpura horadado Laurence Wajeman, según F. Liger. Siglo IX Museo del Louvre.

Fig. 13. Alan Moore y Dave Gibbons. *Watchmen* (viñeta), 1986.

Fig. 14. Fotograma de *Saló. 120 días de Sodoma*.

Fig. 15. Carlos Correcher. *Ultra-positive II*, 2016.

Fig. 16. Juan Sánchez. *Un tipo contratable*, 2013.

Fig. 17. Imagen de la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado) en 1937. Observamos a Adolf Hitler quitándose el sombrero fascinado ante varias obras.

Fig. 18. Bobby Baker, *Drawing on a Mother's Experience*, 1998.

Fig. 19. Bobby Baker, *Timed Drawings*, 1984-1985.

Fig. 20. Publicación de Instagram de @boxeess, 25 de febrero de 2016.
<https://www.instagram.com/p/BCOZNk3OgxK/> “4 days left #BOXESO Daniel Duato @dospuntoscerrarpentesis “

Fig. 21. Las Mediocre. Trabajo horizontal.

Fig. 22. José Miguel Pereñíguez. *Las pizarras*, 2014.

Fig. 23. José Miguel Pereñíguez. *The Drawing Set (Complete Charcoal Box)*, 2018.

Fig. 24. Rubén Guerrero. *s-t*, 2011.

Fig. 25. Publicación de Instagram de @fuentesalarenillas, 10 de agosto de 2020.
<https://www.instagram.com/p/CDuRtxnKb-8/>

Fig. 26. Blinky Palermo, *Totem*, 1964.

Fig. 27. Blinky Palermo, *Mappe zur Wandmalerei, Hamburger Kunstverein (Jahn 33)*, 1973.

Fig. 28. Imi Knoebel, *Raum 19*, 1968.

Fig. 29. Fotograma de un vídeo de VernisaggeTV de la exposición “Imi Knoebel: Selected Works” en Bartha Garage Gallery el 2010 en Basilea, Suiza.
https://www.youtube.com/watch?v=etHqc9iwy4&t=203s&ab_channel=VernissageTV

Fig. 30. Robert Ryman, *Untitled*, 1965.

Fig. 31. Fotograma del reportaje *Robert Ryman PARADOX ART:21 Season 4*, 2007.

Fig. 32. Portada de The Wimpy Kid. Do-It- Yourself Book. en castellano.

Fig. 33. Fotograma de Tate Shots: Agnes Martin en el que vemos a la artista haciendo líneas.

Fig. 34. Fotografía extraída de la página web de Alain Biltèreyst. <http://biltereyst.com/>

Fig. 35. Sebastián Escudero Ortega. *Academia nº5*, 2019. Pintura acrílica, pastel, zurcido, rotulador y óleo s/lienzo, 188 x 127 cm

Fig. 36. Sebastián Escudero Ortega. *Academia nº3*, 2019. Pintura acrílica s/lienzo sin imprimir, 100 x 80 cm

Fig. 37. Fotografía del motivo representado, un folio arrugado con la firma de José López.

Fig. 38. Sebastián Escudero Ortega. *Academias nº4*, 2019. Díptico. Pintura acrílica, encáustica, y pastel s/propileno impreso con imprimación acrílica y spray s/tabla. Dimensiones variables.

Fig. 39. Jean Dubuffet. *Activation XLVII*, 1985.

Fig. 40. Martin Creed. *Work No. 79*, 1993.

Fig. 41. Sebastián Escudero Ortega. *s/t (David Díaz)*, 2020. Óleo s/tabla sin imprimir, 15.5 x 11.5 cm

Fig. 42. Sebastián Escudero Ortega. *s/t (autorretrato)*, 2020. Óleo s/tabla sin imprimir, 15.5 x 11.5 cm

Fig. 43. Sebastián Escudero Ortega. *s/t (Lea's Punk Boyfriend)*, 2020. Óleo s/tabla sin imprimir, 15.5 x 11.5 cm

Fig. 44. Francis Alÿs. *The Fabiola Project*, 2008.

Fig. 45. Sebastián Escudero Ortega. *s/t (Eva Piay)*, 2020. Óleo s/tabla sin imprimir, 15.5 x 11.5 cm

Fig. 46. Sebastián Escudero Ortega. *Academia blanca nº3*, 2020. Óleo s/cartón sin imprimir, 15 x 12 cm

Fig. 47. Sebastián Escudero Ortega. *Academia de cuadros nº2*, 2020. Óleo s/papel Guarro sin imprimir, 15 x 12 cm

Fig. 48. Cartel de la exposición *Academias y Bodegones*, 2020.

Fig. 49. Portada del catálogo de la exposición *Retòriques*, comisariada por Sergio Cerisuelo, 2021. https://issuu.com/sebas16roldan/docs/ret_riques_exposici_

Fig. 50. Sebastián Escudero Ortega. *Mochilas*, 2021.

Fig. 51. Sebastián Escudero Ortega. *Via Crucis* (boceto), 2021.

Fig. 52. Apuntes de *Mochilas*, 2020.

Fig. 53. Registro fotográfico del desarrollo de *Mochilas*.

Fig. 54. Sebastián Escudero Ortega. *Mochilas* (detalle), 2020-2021.

Fig. 55. Sebastián Escudero Ortega. *Mochilas* (detalle), 2020-2021.

Fig. 56. Prueba para posible vertiente expositiva, un listón sujetando una pieza.

Fig. 57. Prueba de *grattage* para *Objetos Útiles*, 2021.

Fig. 58. Sebastián Escudero Ortega. *Objetos Útiles*, 2021. Expuesto en el espacio T4, en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Fig. 59. Algunas páginas de *From the sketch*, 2021.

Fig. 60. Sebastián Escudero Ortega. *Estrella y azul* (detalle), 2021.

Fig. 61. Sebastián Escudero Ortega. *From the sketch*, 2021. Expuesto en el espacio T4, en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Fig. 62. Sebastián Escudero Ortega. *Objetos útiles*, 2021. Expuesto en el espacio T4, en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Agredano, R. (2011) *Titanlux y moralidad. El musical*. Sevilla: Metropolisiana.
- Barthes, R. (1957) *Mitologías*. Méjico: Siglo veintiuno.
- Benjamin, W. (1942) *Sobre el concepto de historia y otros fragmentos*. Argentina: Prohistoria.
- Benjamin, W. (1935) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Bourdieu, P. (1979) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Calvino, I. (1972). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- Chul-Han, B. (2015) *La Salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- De la Montaigne, M. (1885) *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: Acantilado.
- De la Torre Oliver, F. (2012). *Figuración Postconceptual*. Valencia: Fire Drill.
- Eley, G. (2005) *Una línea torcida: De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Fisher, M. (2009) *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Freud, S. (1930) *El Malestar en la Cultura*. Madrid: Akal.
- Greenberg, G. (2006) *La pintura moderna: y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Hernández, M. (1937) *Viento del pueblo*. Barcelona: Cátedra.
- Kinney, J. (2008) *Diary of a Wimpy Kid*. Londés: Puffin Books.
- Laporte, D. (1978) *Historia de la Mierda*. Valencia: Pre-Textos.
- Marchán Fiz, S. (1986) *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.
- Mehring, C. (2008) *Blinky Palermo. Abstraction of an Era*. New Haven: Yale University Press New Haven and London.
- Merleau-Ponty, M. (1964) *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.

- Onfray, M. (1990) *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós.
- Ordine, N. (2013) *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.
- Poggioli, R. (1964) *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista Occidente.
- Sarmiento, J. A. (2015) *La clase de Beuys*. Cuenca: CDCE Universidad de Castilla La Mancha.
- Shakespeare, W. (1600) *Enrique IV*. Buenos Aires: 1918.
- Valcárcel Medina, I. (2015) *Un nuevo modelo de Universidad*. Cuenca: CDCE Universidad de Castilla La Mancha.
- VV.AA. (2020) *Arte, Enseñanza y Emergencia. Innovación Docente, Creatividad y Estudio de Casos durante el Confinamiento Social, 2020*. Valencia: Asterismo.
- VV.AA. (2017) *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid: Tierradenadie.
- Zafra, R. (2019). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

COMICS

- Moore, A., Gibbons, D., Higgins, J. (1986-1987) *Watchmen*. Barcelona: Norma.

ARTÍCULOS

- Armada, A. (2017). *Cuando la flecha está en el arco. Cuando la flecha está en el aire. Defensa pública de la Tesis de Isidoro Valcárcel Medina*. En: *fronterad*. [En línea]. Disponible en: <http://www.fronterad.com/q=print/16505> consultado, 01/03/2018, 20:30.
- De la Torre Amerighi, I. (2007) *“Paso a dos” Rubén Guerrero / María Cañas*. En: *Los claveles*. [En línea] Disponible en: <http://losclaveles.info/paso-a-dos-ruben-guerrero-maria-canas> [Última consulta: 29 de junio de 2021].
- Espino, L. (2021). *Escultura fuera de horma*. En: *El Cultural* - 8 de febrero.
- García Jurado, F. (2014). *Sobre pedagogos, pedantes y gramáticos*. Reinventar la Antigüedad. Historia cultural de los estudios clásicos. En: *Hypotheses*. [En línea]. Disponible en: <https://clasicos.hypotheses.org/698> [Última consulta: 23 de mayo de 2021].

Ruiz-Rivas, T. (2003) *Presentación Ojo Atómico*. Ojo Atómico [En línea]. Disponible en: <https://www.ojoatomico.com/textos/presenta.html> [Última consulta: 21 de mayo 2021].

Saurí, C. A. (2021) *Carlos Correcher: imágenes deshechas, pintura rápida y samplers noventeros*. En: Culturplaza [En línea]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/carlos-correcher-imagenes-deshechas-pintura-rapida-y-samplers-noventeros> [Última consulta: 24 marzo 2021].

Saurí, C. A. (2021) *Tú me cuidas, yo te cuido: dime mediocre al oído*. En: Culturplaza [En línea]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/tu-me-cuidas-yo-te-cuido-dime-mediocre-al-oido> [Última consulta: 12 junio 2021].

Tozzi, V. (2005) *¿Por qué reescribir la historia? Sobre el despropósito de un relato definitivo del pasado*. Revista Latinoamericana de Filosofía -Primavera 2005.

Vidal Oliveras, J. (2002). Blinky Palermo, obra abierta. En: El Cultural [En línea]. Disponible en: <https://elcultural.com/Blinky-Palermo-obra-abierta> [Última consulta: 12 junio 2021].

TRABAJOS ACADÉMICOS

Rayos Menarguez, J. (2018) *Isidoro Valcárcel Medina: Contra la norma y la repetición. Climatología del arte inesperado*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras (Departamento de Historia y Teoría del Arte), Madrid.

Serrano Ortiz, E. (2006) *El dibujo del antiguo y ropajes (Discurso de ingreso como Académico Numerario, leído por su autor el día 6 de abril de 2006)*. Córdoba: Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.

AUDIOVISUALES

Barnes, R., Nguyen, J., Neegaard-Holm, O. (Directores & Productores). (2016). *David Lynch: The Art Life* [Documental]. Estados Unidos: Duck Diver Films / Hideout Films / Kong Gulerod Film.

Cameron, S. (Director) & Calani, A., Cameron, S., Estrada, S. (Productores). (2019) *Niños somos todos* [Documental]. España: Nanouk Films.

Eclectik Tronik. (5 de febrero de 2008) espacios alternativos: ojo atomico Madrid. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=coM2g6KDRfo&ab_channel=Eclectiktronik [Última consulta: 21 de mayo 2021].

Fundación Casa Burgos. (5 de octubre 2020). *Miki Leal 'Mariposas y cocodrilos' en #CanalArte* [Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=KJB4VlVwL3A&ab_channel=Fundaci%C3%B3nCasaBurgos [Última consulta: 1 de julio 2021].

Krüger, W. (Director) & Schmidt (Productor). (1979) *Joseph Beuys. Jeder Mensch ist ein Künstler* [Documental]. Alemania: Inter Naciones.

Marzo, J. L., "fito" Rodríguez, A. (Directores) & Martínez, A., González, J. (Productores). (2013). Soy Cámara #31. No tocar, por favor. El museo como incidente. [Programa]. España: CCCB / TVE.

Paradox. (18 de noviembre de 2007) *Robert Ryman PARADOX ART:21 Season 4*. [Video]. Art21. <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s4/paradox/> [Última consulta: 1 de julio 2021].

Pasolini, P. (Director) & Grimaldi, A. (Productor). (1975). *Saló o los 120 días de Sodoma* [Película]. Italia/Francia: Produzioni Europee Associate / Les Productions Artistes Associés.

Tate. (5 de junio de 2015) *Agnes Martin | TateShots*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=902YXjchQsk&ab_channel=Tate [Última consulta: 21 de mayo 2021].

VernissageTV. (15 de enero de 2011). Imi Knoebel: Selected Works [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=etHqc9iwwkY4&t=203s&ab_channel=VernissageTV [Última consulta: 1 de julio 2021].

ENTREVISTAS

Stella, F., Judd, D. (1964) *Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser Edited by Lucy R. Lippard*. EE. UU.: Minimal Art: A Critical Anthology.

Pereñíguez, J. M. (2014) *Entrevista 10+UNA a José Miguel PEREÑIGUEZ*. Javier B. Martín. <http://www.javierbmartin.com/index.php/entrevistas-10una/1752-entrevista-10-una-a-jose-miguel-pereniguez> [Última consulta: 21 de mayo 2021].

CATÁLOGOS

Amann, S. (2017) *Learning Robert Ryman's Language: Thoughts from a Conservator*. EE.UU./Reino Unido: Dia Art Foundation, New York in association with Yale University Press, New Haven and London.

BOXES (2016). *Boxes7*. Valencia: Fire Drill.

De la Torre, I. (2017) *Rubén Guerrero: apresurarse lentamente. Accidentalidad reflexiva para volver a creer en la pintura*. Málaga: CAC Málaga.

La Casa Encendida (2019). *Bobby Baker. Tarros de chutney*. [Folleto] Madrid: La Casa Encendida.

Moure, G. (2003) *Blinky Palermo or the vitality of Abstraction*. Barcelona: Actar, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Retòriques. (2021) *Retòriques. Exposició col·lectiva*. [Folleto] Valencia: Biblioteca Municipal Joaquim Martí i Gadea. Disponible en: https://issuu.com/sebas16roldan/docs/ret_riques_exposici_

ANEXO I. ACADEMIAS

Sebastián Escudero Ortega. *s/t (David Díaz)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15.5 x 11.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t (autoretrato, nº1)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15.5 x 11.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t (autoretrato, nº2)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15.5 x 11.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t (autoretrato, nº3)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15.5 x 11.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t (Andrés Rodis)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15.5 x 11.5 cm



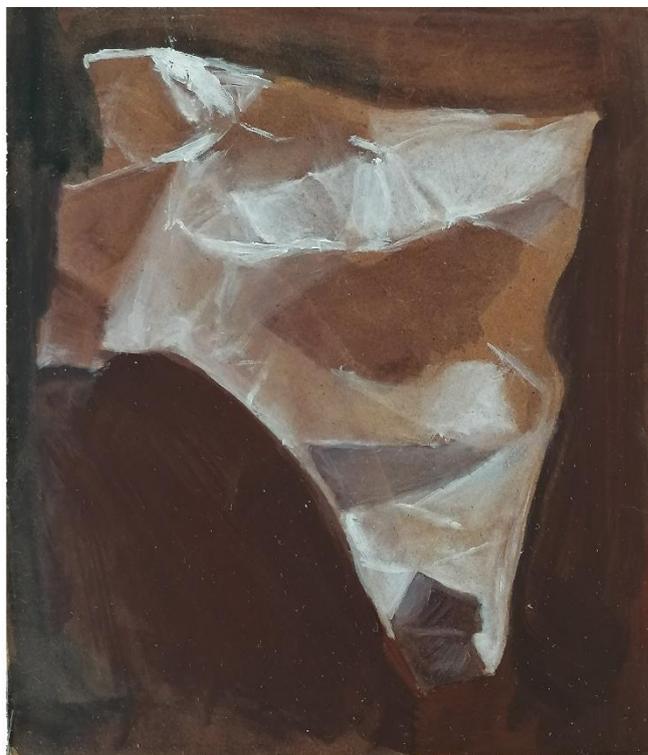
Sebastián Escudero Ortega. *s/t (anonymous classmate)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15.5 x 11.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t (Eva Piay)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15.5 x 11.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t (Lea's Punky Boyfriend)*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15.5 x 11.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t*
(*autoretrato, nº4*), 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 11.5 x 15.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t* (*Gloria Marco*), 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 11.5 x 15.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academia blanca nº1*, 2020.

Óleo s/cartón reciclado sin imprimir 15 x 12 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academia blanca nº2*, 2020.

Esmalte s/cartón reciclado sin imprimir 15 x 12 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academia blanca nº3*, 2020.

Óleo y esmalte s/cartón reciclado sin imprimir 15 x 12 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academia blanca nº4*, 2020.

Esmalte s/tabla sin imprimir 15 x 12 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academia blanca nº5*, 2020.

Esmalte s/tabla reciclada sin imprimir 15 x 12 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academia blanca nº6*, 2020.

Pintura acrílica s/tabla reciclada sin imprimir 15 x 12 cm





Sebastián Escudero Ortega. *Academia a cuadros nº1*, 2020.

Óleo s/papel GUARRO sin imprimir 15 x 12 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academia a cuadros nº2*, 2020.

Óleo s/papel GUARRO sin imprimir 15 x 10 cm

Sebastián Escudero Ortega. *Academia a cuadros nº3*, 2020.

Óleo s/tabla sin imprimir 15 x 12 cm



ANEXO II. MOCHILAS

ESP. Si tienes, cómo muchos otros en tu situación, problemas para transportar tus ejercicios académicos a clase, a continuación, te recomendamos una posible solución: coloca asas. Para ello te proponemos tres sencillos pasos, los cuáles requieren de las siguientes herramientas y materiales, recomendable un espacio habilitado o taller adecuado para trabajar (a pesar de las circunstancias):

-sierra de calar

-sierra de disco

-lijadora eléctrica y/o papel de lija

-taladro con brocas (no superiores a 12 mm de diámetro)

-cola de carpintero

-metro o regla

-lápiz

-alcayatas

-tablas DM o contrachapados con medidas estandarizadas (50 x 70 cm, por ejemplo) que remitan a la Academia a ser posible

Una vez contamos con todo comenzamos el primer paso.

1. Diseña un par de asas adaptadas ergonómicamente al soporte y a la anchura de tu espalda, recuerda que este ejercicio es sólo para ti, nadie más lo va a valorar, mucho menos comprar o recomendar. 2. Una vez diseñadas las asas, procedemos al dibujo y corte del diseño sobre las tablas, éstas han de encajar en los soportes por lo que taladraremos los mismos con el fin de hacer agujeros donde encajar. Si es necesario, cuenta con el empleo de cuñas, recuerda que no es importante adecuarse a la fenomenología del ajuste de Barthes, ni esconder la junta. 3. Una vez esté terminado, fijamos con cola de carpintero y lijamos el conjunto para darle un toque pulido y homogéneo, al menos a larga distancia. Reflexiona acerca de si el tacto es importante en la ejecución de tu propuesta. Y listo, ya tienes tu propio soporte-mochila, cómodo y fácil de transportar de cara a entregas con sobrecarga de trabajos o dificultades medioambientales como viento, lluvia o pérdida del aura.

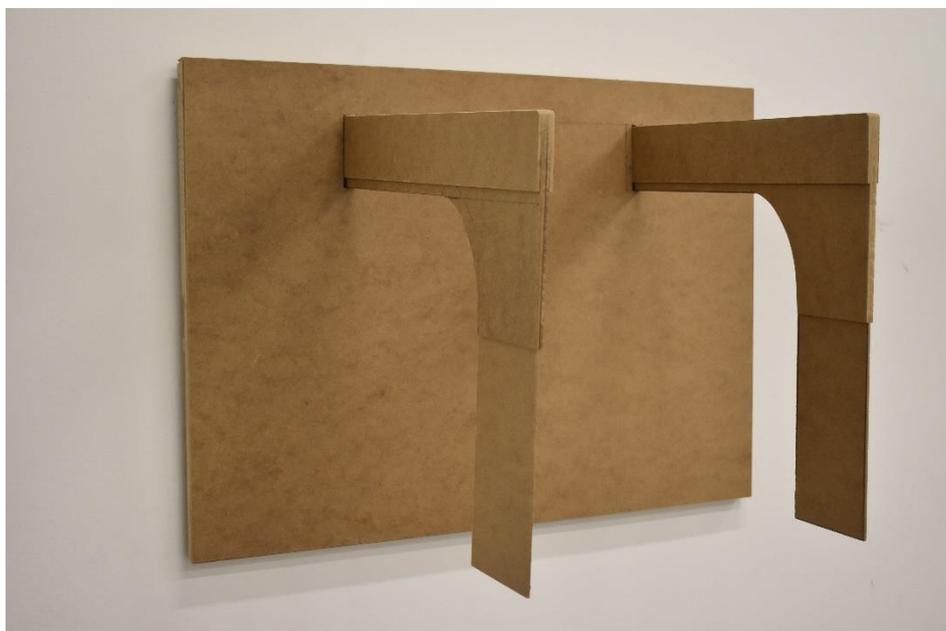
Sebastián Escudero Ortega. *Mochila 1*, 2020-2021.

Cera azul y lápiz s/ensamblaje en DM
50 x 70 x 50 cm



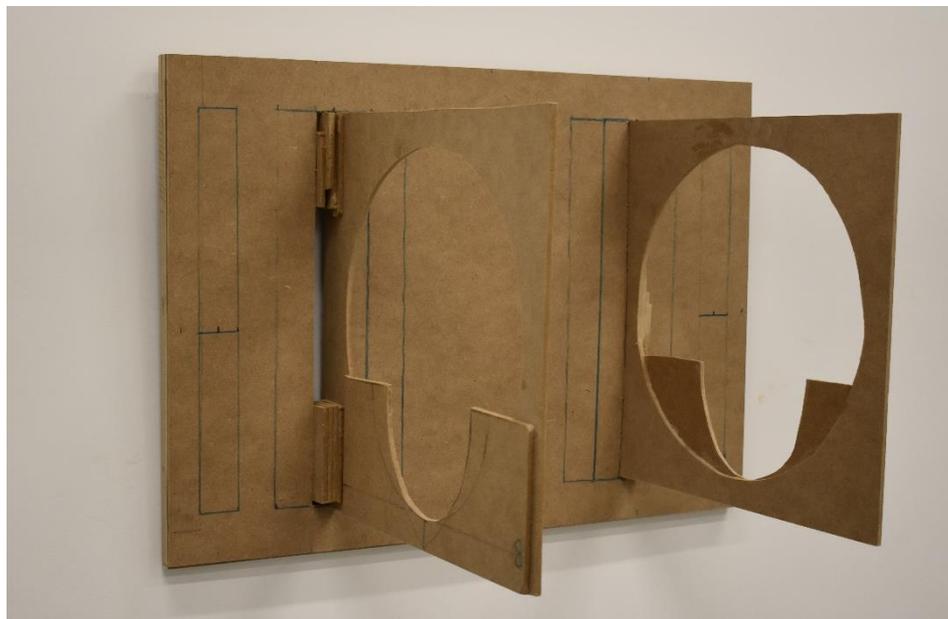
Sebastián Escudero Ortega. *Mochila 2*, 2020-2021.

Cera azul y lápiz s/ensamblaje en DM
50 x 70 x 50 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Mochila 3*, 2020-2021.

Cera azul y lápiz s/ensamblaje en DM
50 x 70 x 50 cm



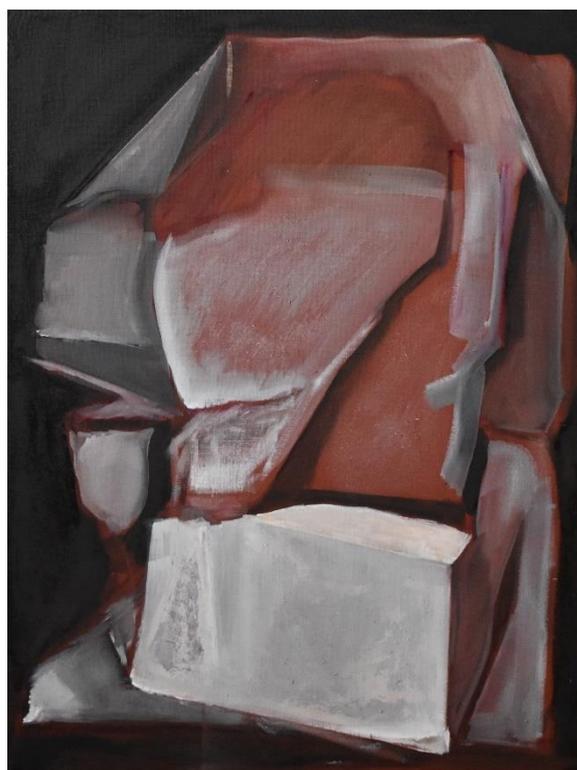
Sebastián Escudero Ortega. *Minimochila*, 2021.

Lápiz s/ensamblaje en contrachapado 35 x 50 x 35 cm

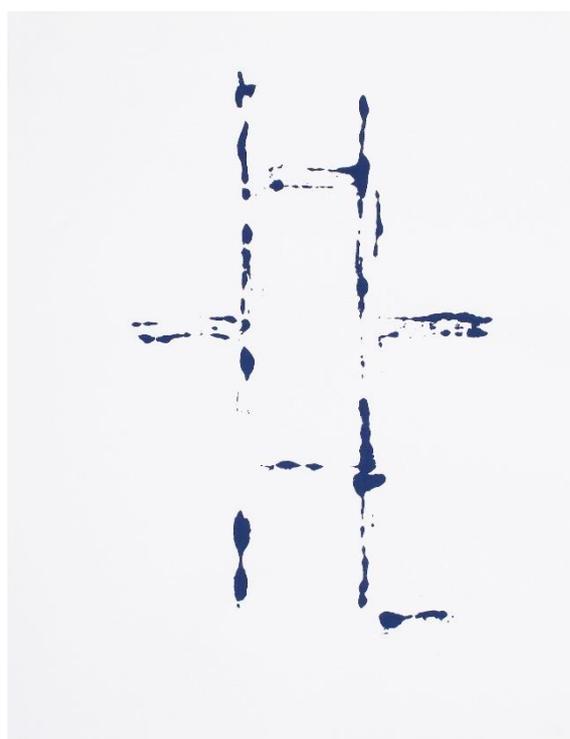
ANEXO III. OBJETOS ÚTILES (Y FROM THE SKETCH)



Sebastián Escudero Ortega. *s/t (Back of radiator)*, 2020.
Óleo y cera s/papel sin imprimir, 29.7 x 42 cm



Sebastián Escudero Ortega. *s/t (construcción de papel)*,
2020. Óleo y esmalte s/lienzo impreso a la media creta,
61 x 46.5 x 1.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academic architecture (blue over white)*, 2021. Pintura acrílica s/papel, 65 x 50.5 cm

Sebastián Escudero Ortega. *Untitled*, 2021.

Pintura acrílica s/tela de retorta plegada, 150 x 80 x 23 cm



Sebastián Escudero Ortega. *A0*, 2021.

Pintura acrílica s/tela con bastidor 118.9 x 84.1 x 27 cm



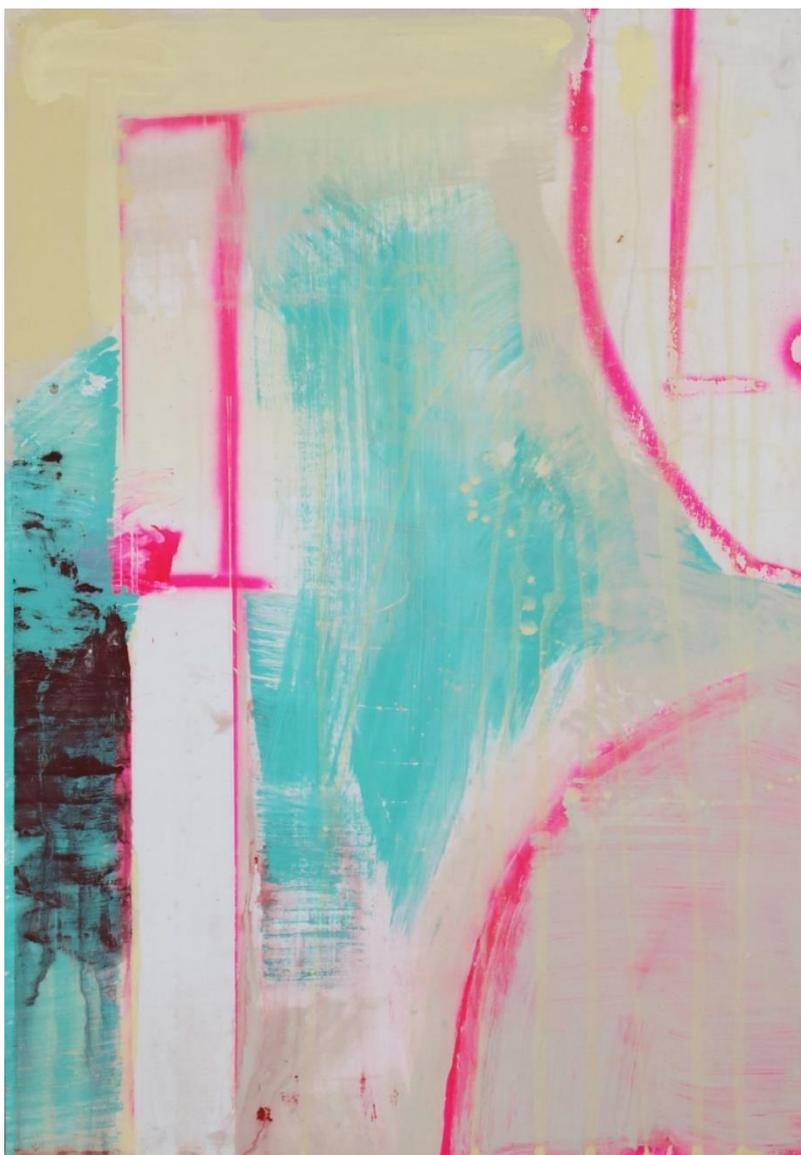
Sebastián Escudero Ortega. *From the sketch nº 1 (Blue and star glass breaker)*, 2021.

Técnica mixta s/tabla, 40 x 60 x 6.5 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Backpack detail nº2*, 2021.

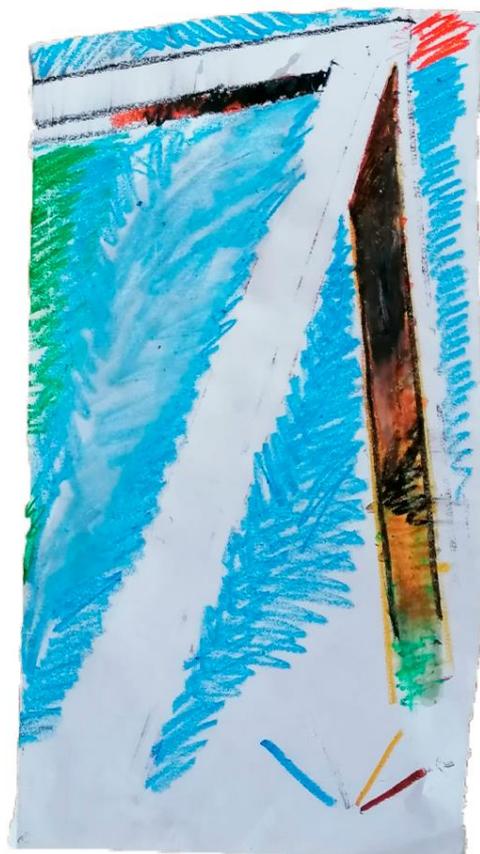
Pintura acrílica s/tabla, 121 x 82 x 4 cm





Sebastián Escudero Ortega. *Egg (Yellow point and a half)*, 2021. Pintura acrílica s/papel, 16 x 12 cm

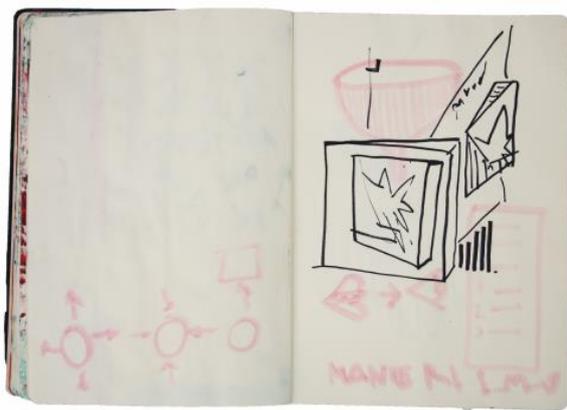
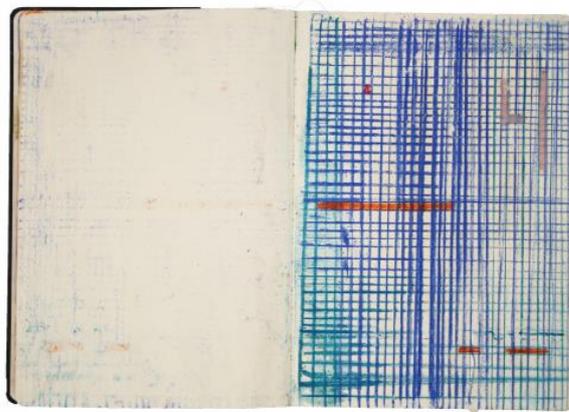
Sebastián Escudero Ortega. *Untitled*, 2021. Ceras acuareables s/papel, 60 x 25 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Academia esgrafiada*, 2021. Esgrafiado, 60 x 60 cm

Sebastián Escudero Ortega. *From the sketch nº2 (wave and puddle)*, 2021.

Técnica mixta y collage s/tabla, díptico,
40 x 60 cm



Sebastián Escudero Ortega. *From the sketch (algunas páginas)*, 2021, técnica mixta y collage s/papel, 29.7 x 42 cm c/u



Sebastián Escudero Ortega. *Punched card and white academic shelter*, 2021. Técnica mixta y collage s/tabla, 150 x 70 x 4 cm



Sebastián Escudero Ortega. "A" (*Easel and socket*), 2021. Pintura acrílica s/tabla, 140 x 100 x 4 cm

Sebastián Escudero Ortega. *A's sketch*, 2021.

Técnica mixta s/papel, 95 x 60 cm



Sebastián Escudero Ortega. *Reserves*, 2021.

Esmalte s/papel, 100 x 65.5 cm

