



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

OKUPANDO LAS RUINAS

TENSIONES CON LA TRADICIÓN A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

AUTOR: RAÚL LORENZO PÉREZ

TUTOR: RICARDO JAVIER FORRIOLS GONZÁLEZ

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

TIPOLOGÍA 4

**VALENCIA
JULIO 2017**

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En el siguiente Trabajo de Fin de Máster realizamos un pequeño estudio de cómo, a través de la historia, las prácticas y la tradición artística se han articulado entre sí mediante ciertos impulsos subversivos y/o mitificadores. Encontramos en el punk, en tanto ejemplo paradigmático de movimiento de rechazo hacia toda tradición establecida, un símbolo que va más allá de los márgenes de la escena musical, al que veremos reaparecer en diferentes momentos históricos. Por otra parte, el concepto de ruina, expresado por diferentes autores emblemáticos, nos sirve para ensayar una poética sobre la mitificación histórica, particularmente sobre aquella que sublima las obras canónicas. Nuestra intención es mostrar el conflicto que se da entre subversión y mitificación, sin pretender tomar una posición que nos sitúe definitivamente en uno de sus polos, sino con el objeto de explorar sus cualidades poéticas. Siguiendo esta línea, nuestra producción artística ha pretendido tratar estas posibilidades a través de diversos lenguajes plásticos: la instalación, la composición pictórica, el video y la escultura. Las obras resultantes pueden considerarse el producto de conciliar los desarrollos conceptuales antes referidos con los retos característicos de la práctica artística material, de manera que unos no sean subalternos de otros, es decir: buscando una tensión en la que los estudios teóricos y la producción artística se enriquezcan mutuamente.

Palabras clave: Instalación, pintura, punk, nihilismo, ambiente, historia del arte, ruina

ABSTRACT AND KEYWORDS

In the following Master's End Work we make a small study of how, through history, practices and artistic tradition have been articulated with each other through certain subversive and / or mythological impulses. In punk, as a paradigmatic example of a rejection movement towards all established tradition, we find a symbol that goes beyond the margins of the musical scene, which we will see reappear in different historical moments. On the other hand, the concept of ruin, expressed by different emblematic authors, serves us to try a poetic on the historical mythification, particularly on that which sublimates the canonical works. Our intention is to show the conflict between subversion and mythification, without pretending to take a position that places us definitively in one of its poles, but with the object of exploring its poetic qualities. Following this line, our artistic production has tried to treat these possibilities through diverse plastic languages: the installation, the pictorial composition, the video and the sculpture. The resulting works can be considered the product of reconciling the above conceptual developments with the characteristic challenges of material artistic practice, so that some are not subalterns of others, that is to say: seeking a tension in which theoretical studies and artistic production Mutually enrich each other.

Keywords: Installation, painting, punk, nihilism, environment, art history, ruin

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS	6
0.1 INTRODUCCIÓN	7
0.2 METODOLOGÍA	11
0.3 OBJETIVOS	13
1. MARCO CONCEPTUAL	15
1.1 CAYENDO CONTINUAMENTE: ARTE Y MODERNIDAD	17
1.2 ASIMILACIÓN O NEGACIÓN DE LA TRADICIÓN	21
1.3 PUNK, SUBVERSIÓN E ICONOCLASTIA	24
1.4 RUINA Y MITO	29
1.5 POSTMODERNIDAD Y PASTICHE	35
2. MEMORIA PRÁCTICA	39
2.1 INTRODUCCIÓN A LA MEMORIA PRÁCTICA	40
2.2 PRECEDENTES	43
2.3 OBRA PRESENTADA	47
2.4 OBRA POR VENIR	62
2.5 DOSSIER FOTOGRÁFICO DE OBRAS PRESENTADAS	68
3. CONCLUSIONES	77

0. INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

0.1 INTRODUCCIÓN

Este proyecto se presenta como trabajo final de Máster en Producción Artística impartido en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de Valencia. Se trata de un trabajo de tipología 4, cuyo objetivo es realizar un trabajo artístico inédito acompañado de una fundamentación teórica.

El trabajo es resultado del compromiso con una serie de intereses previos, que hemos tenido como propósito explorar y materializar en forma de obras de arte. Para tal fin, hemos estado inmersos en las temáticas propuestas, rodeándonos de lecturas, conversaciones, vídeos, exposiciones y todo tipo de productos que las contuviesen.

La elección del título *Okupando las ruinas* funciona como juego de palabras que relaciona el contenido de las ruinas y su recontextualización con el universo punk a través de una palabra de jerga conocida por el gran público como es el verbo *okupar*. Añadimos el subtítulo de carácter más descriptivo *Tensiones con la tradición a través de la práctica artística*, buscando una amplitud que apele a todos los aspectos que son tratados en nuestro trabajo.

Podemos dividir este trabajo en tres bloques diferenciados: un marco conceptual, una memoria práctica y unas conclusiones. Hemos decidido mantener una estructura sencilla y poco compartimentada en capítulos, considerando que así podríamos manejar los temas con una mayor amplitud, ya que tratamos en ocasiones con cuestiones que abarcan transversalmente gran parte de la cultura. Si hiciésemos una deriva pasando por sucesivos detalles y ejemplos concretos podríamos caer en el error de no contemplar los aspectos en su globalidad.

En el primer bloque, el *marco conceptual*, partimos del estudio de ciertas singularidades que inaugura la modernidad. Esto nos permite encontrar un conflicto con la tradición, generándose numerosas iniciativas que proponen la asimilación o negación de la misma. Tales iniciativas, que son de índole muy diversa, son poetizadas en nuestro trabajo en la forma simbólica de las ruinas y la referencia a la actitud del punk. Para ligar estos universos a la praxis artística dedicamos un capítulo a la estética postmoderna, ya que consideramos que ésta recoge claramente el conflicto entre asimilación y negación de la tradición.

En el bloque titulado *memoria práctica* nos dedicamos a narrar en primera persona el proceso de realización de las obras propuestas, intentando presentarlas desde la intimidad del proceso creativo y dejando al descubierto las diferentes dudas y problemas que surgen durante su desarrollo. Para que sea más legible la presentación de nuestro trabajo práctico, hemos añadido un capítulo denominado *precedentes* al principio, y otro denominado *obra por venir* al final de nuestra memoria práctica. Pretendemos que, gracias a esto, la obra presentada pueda ser entendida con una mayor perspectiva, conociendo el lector de dónde venimos y hacia dónde pretendemos avanzar.

Queremos hacer énfasis en el enfoque práctico del trabajo. Aunque hemos resaltado la importancia a la conjunción de teoría y práctica, no podemos olvidarnos de que se trata de un trabajo de tipología 4, y la finalidad del mismo es proponer una serie de obras junto a una fundamentación teórica. De tal manera, entendemos que la realización de las obras es la parte fundamental. Consecuentemente elaboraremos un apartado al final de la parte práctica que sirva como dossier, mostrando las obras en fotografías y dando énfasis a las piezas resultantes.

Por último, en el bloque de conclusiones, haremos un repaso a lo que ha supuesto éste proyecto, haciendo hincapié en los aportes que nos ha proporcionado.

0.2 METODOLOGÍA

La metodología de este trabajo Final de Máster se ha desarrollado en varias direcciones. Una ha sido la reflexión teórica: recopilando y procesando información de autores de referencia que nos permitan otorgar una fundamentación fiable y solvente a nuestra obra artística.

Como referencias hemos utilizado materiales de muy diversa índole. Ensayos sobre estética, sobre historia, sobre música o filosóficos, como también noticias y artículos publicados en internet. Para recopilar tal conglomerado bibliográfico hemos utilizado recomendaciones de nuestro tutor, Ricardo Forriols, así como de diferentes profesores que nos han ayudado a perfilar la estructura de este trabajo. También han sido de ayuda las diferentes asignaturas del máster y sus bibliografías, a través de las cuales hemos podido encontrar información nueva.

Hemos comenzado con una fase de lectura e inmersión en los temas seleccionados, para luego comenzar a plantearnos la estructura y el desarrollo de este trabajo. Una vez clarificados estos aspectos, hemos podido comenzar a escribir con relativa facilidad.

Además de las fuentes bibliográficas, hemos procurado visitar exposiciones que nos interesasen con asiduidad, destacando aquí *Francis Bacon: de Picasso a Velázquez* en el museo Guggenheim de Bilbao, *Anselm Kiefer* en la Royal Academy of Arts de Londres y *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo* en el Macba de Barcelona.

La otra vía de trabajo se circunscribe al trabajo práctico, que ha sido desarrollado antes y durante la reflexión teórica. Nuestro proceso creativo, detallado con más precisión en el apartado práctico de este trabajo, no ha seguido en ninguna ocasión una hoja de ruta prefijada, por lo que la receta aquí

propuesta no debería seguirse necesariamente al pie de la letra, ya que en muchas veces se solapan y cambian de orden las diferentes partes:

-Una fase de en la que partimos de una idea difusa sobre un resultado estético al que queremos llegar, ligada a cierta constelación de ideas o referencias que de alguna manera nos gustaría ver reflejadas en la pieza. Por regla general esta fase se encuentra acompañada de un interés sobre el lugar en donde se llevaría a cabo la obra.

-Una búsqueda referencial, consultando libros y todo tipo de material relacionado con nuestras primeras intuiciones.

- Realización bocetos y pruebas que nos permitan visualizar la formalización de la obra.

-Una fase en la que hacemos un inventario de material a recopilar, teniendo en ocasiones que realizar consultas a expertos sobre su aplicación. Así como la realización de los trámites necesarios para exponer la pieza en el lugar elegido.

-Finalmente ejecutamos plásticamente nuestra obra, procurando mantener cierta sensibilidad hacia los diferentes cambios y oportunidades que se presenten durante el proceso.

0.3 OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es la producción de una obra artística inédita, junto a una reflexión en forma de pequeña investigación conceptual, que tenga la capacidad de sentar las bases para futuros proyectos.

- Analizar las nociones poéticas reflejadas en nuestra obra.
- Analizar los artistas y corrientes relacionados con nuestra obra.
- Realizar una producción de obra acorde con el contenido conceptual de este trabajo.
- Estudiar y recopilar bibliografía vinculada con nuestros intereses conceptuales y teóricos para su posterior consulta y posible ampliación.
- Tomar un mayor control y conocimiento sobre lo referenciado en nuestra obra.

2. MARCO CONCEPTUAL

Roma (cuando no se la conoce todavía) en los primeros días produce una agobiante tristeza por el ambiente de museo turbio y falto de vida que exhala, por la opulencia de sus pasados sacados a la luz y trabajosamente conservados, de los que se alimenta un mediocre presente; por la falsa sobrevaloración, fomentada por estudiosos y filólogos e imitada por los habitualmente numerosos viajeros de Italia, por todas estas cosas desfiguradas y corruptas que, en el fondo, no son más que restos casuales de otro tiempo y de otra vida que no es la nuestra ni debe serlo.

Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*

1.1 CAYENDO CONTINUAMENTE: ARTE Y MODERNIDAD.

En relación al arte de la modernidad, concebimos la historia como generadora de tensiones y problemáticas; también como su más inmediata razón de ser. Desde esta perspectiva, el devenir moderno del arte se presenta como el despliegue de nuevas obras que pretenden, de forma más o menos consciente y con mayor o menor éxito, asimilar y/o negar las obras precedentes. Se entabla de este modo una relación entre la práctica artística concreta y la iconografía de aquella tradición que necesariamente le sirve como marco. Parece inevitable que las sucesivas mutaciones de nuestra disciplina (manifestadas en lo que llamamos estilos, corrientes, vanguardias...) tengan como principal foco la preocupación el qué hacer frente a la inercia de su largo recorrido.

Con el propósito de analizar en profundidad estas cuestiones, cabe cuestionarnos si esta tendencia, aparentemente caótica, es algo exclusivo del ámbito artístico o si, por el contrario, podemos encontrarla en otras esferas (sociales, políticas, culturales...) de la praxis humana. Para ello, procedemos a sondear ciertos momentos de singular valor histórico, aquellos en los que creemos que se puede manifestar con suficiente claridad lo que entendemos como impulso "moderno", con la esperanza de alcanzar una mejor comprensión de su inercia.

Comenzaremos con la muy citada pregunta del hombre loco en La gaya ciencia de Friedrich Nietzsche: "¿no caemos continuamente?", la cual parece esbozar una perspectiva que nos sugiere un "principio" fundamental de lo que entendemos como modernidad: el horizonte siempre abierto, o lo que viene a ser lo mismo: la promesa irrealizable de un sentido último, el fin eternamente diferido, la plenitud como destino e ilusión de un individuo de espíritu netamente asintótico. Caer aquí no debería interpretarse como tragedia, tampoco como

un impacto inminente; resolver si existe suelo alguno contra el que golpearse todavía supone, porque no puede ser de otra manera, una tarea pendiente.

Por el momento, porque sospechamos que nuestro destino no nos pertenece, preferimos centrarnos en la inmanencia de este precipitarse, en la aceleración de la caída, la cual apenas logramos corregir con golpes de timón, anhelando enderezar o desviar nuestra trayectoria quizás inerte:

“¡Todos somos sus asesinos! Pero ¿cómo lo hemos hecho? ¿Cómo conseguimos bebernos el mar entero? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos al desencadenar esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Fuera de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia el lado, hacia delante, hacia todos lados?...”¹

El modo de ser de nuestro tiempo resulta comparable a un continuo caer hacia delante. Así lo atestigua el aire de familia de las metáforas con las que diversos autores hegemónicos abordan la crítica del mundo moderno: Zygmunt Bauman habla de modernidad líquida ; Paul Virilio, de aceleración; Otto Neurath nos sueña “como navegantes que han de rehacer su barco en alta mar”; todos ellos vislumbran en el impulso moderno algo así como la quiebra del sistema, a partir del cual la historia comenzaría a precipitarse sin remedio, sin asideros sólidos a los que amarrarse.

En *Los hijos terribles de la Edad Moderna*, Peter Sloterdijk sugiere la idea de un paradigma desquiciado: “la imagen de un mundo del que ya el Hamlet de Shakespeare -proféticamente, aunque de modo involuntario- había lamentado que estuviera *out of joint*. El mismo concepto de “mundo” había

¹ NIETZSCHE, F. *La ciencia jovial (La gaya scienza)*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. p. 125

perdido su sentido, el que bien se había ganado desde la Antigüedad, según el cual lo dado se negaba cada vez más a aparecer como una totalidad de orden en reposo en sí misma.”². En este ensayo, el filósofo alemán apunta la principal diferencia entre los mundos antiguo y moderno: ésta se hallaría en cómo el segundo de ellos supone un auténtico “experimento antigenealógico”, cuestionando, desdeñando e incumpliendo sistemáticamente esas mismas reglas a las que los antiguos otorgaban el determinante peso de lo hereditario. Y es que entendemos que, en la Antigüedad, cada individuo hereda los rasgos de quienes habitaron su propio mundo antes que él; transferencia materializada a través de un conglomerado de cargas (genética, familiar...) que uno recibe del mismo modo en que lo recibieron sus padres; el cual, por supuesto, también es el modo en que deberán recibirlo sus hijos. En el mundo antiguo, como vemos, el patrimonio cultural trascendería las meras existencias individuales, transmitiéndose de una generación a otra sin sufrir modificaciones sustanciales: cada unidad de la cadena es responsable de garantizar el correcto engrazamiento en la misma, generando una continuidad infinita.



Théodore Géricault, *La balsa de la medusa*, 1819

La Modernidad es, por el contrario, el tiempo en el que la vigencia de este contrato es puesta en duda. En esta época, el vacío que deja tras de sí la creciente impotencia de los padres para imprimir sobre sus descendientes una particular imagen del mundo viene a ocuparlo la influencia ejercida por los contemporáneos modélicos, cuyas marcadas personalidades pasan a ser popular objeto de imitación. En este contexto, fue Gabriel Tarde (1843-1904) el primer autor que reconoció en la victoria de la moda sobre la costumbre una característica fundamental de la Modernidad, lo cual necesariamente ha supuesto, dados los ritmos desiguales de uno y otro proceso, un aumento vertiginoso de la volatilidad histórica. La costumbre es equiparable a la genealogía, transmitiendo sus valores de

² SLOTERDIJK, P. *Los hijos terribles de la Edad Moderna*. 1ª ed. Madrid: Siruela, 2015. p. 82..

manera estable y lineal, mientras que la moda viene a acelerar el proceso antigenealógico, introduciendo cambios que no han de ser continuistas con lo inculcado por los padres.

Más adelante intentaremos profundizar acerca de cómo este hecho ha definido el devenir moderno del arte, el cual parece encontrarse en permanente estado de excepción (un estado crítico que, de forma aparentemente paradójica, asegura su pervivencia y determina su movimiento).

1.2 ASIMILACIÓN O NEGACIÓN DE LA TRADICIÓN

Frente a la situación de desmesurada incertidumbre hasta aquí perfilada, los modernos han sostenido diferentes actitudes que, en aras de una mayor operabilidad, hemos decidido distribuir entre dos grandes categorías: conservadoras y destructoras. Para unos y otros, el patrimonio que se ha ido sedimentando en lo que conocemos como historia del arte se convierte en un problema ideológico: no es casual que, tanto nosotros como nuestros contemporáneos, tendamos a identificar las diferentes corrientes con términos que remiten a un léxico político: conservador, progresista, reaccionario, aceleracionista, tradicional, subversivo. Pero nada más alejado de nuestras intenciones que ofuscarnos en la lucha parlamentaria. Al fin y al cabo, sería del todo absurda una aspiración que pretendiese ubicar a cada artista, cada etapa productiva, cada obra de arte, en uno de los bandos propuestos, ya que ninguna coincidiría al 100% con sus respectivos retratos robots. Antes bien, todas ellas parecen mantener cierta tensión entre ambos impulsos, entre la reproducción y la originalidad. Será en esa dialéctica donde se muestre su potencia; y sus contradicciones.

Entre la deuda hacia “su” cultura y el deseo de tabla rasa: las obras de arte reflejan esa contradicción. Esta tensión late en los trabajos de Harold Bloom, más concretamente en su ensayo *La angustia de las influencias*, donde el célebre crítico literario, analizando quiénes fueron los principales referentes de diversos autores canónicos (y cómo operaba la susodicha influencia), no observa en aquellas fascinantes figuras del pasado sino “padres” autoritarios que, al rebufo del mito psicoa-

nalítico, habría que “matar” llegado el momento. Esta relación, simultáneamente impulso y límite de los creadores, la desarrolla Harold Bloom a partir de un enfoque psicologicista.

“El poeta que existe en cada lector no experimenta la misma disyunción hacia lo que lee que siente necesariamente el crítico que existe en cada lector. Lo que le da placer al crítico que hay en un lector puede causarle angustia al poeta que hay en él, una angustia que, como lectores, hemos aprendido a desatender a nuestra propia cuenta y riesgo. Esta angustia, este modo de melancolía, es la angustia de la influencia... Mientras que el crítico rastrea el eco que vincula a los autores, hallando cierto placer perverso en comparar y estratificar sus obras, el artista sufre la angustia por la influencia de sus precursores, la cual trata de evitar y ocultar: “Los precursores nos inundan, y nuestra imaginación puede morir ahogada allí, pero no puede haber ningún tipo de vida imaginativa si esa inundación es evitada completamente”³.

La palabra “influencia” es tomada por Bloom con la carga mágica, rayana en el panteísmo, con la que la preñaba la escolástica: “La palabra “influencia” había recibido el sentido de “tener poder sobre otra persona” ya para la época de la escolástica de Santo Tomás, pero durante muchos siglos conservó su sentido etimológico de “fluir hacia dentro” y su principal significación de emanación o fuerza proveniente de las estrellas que rigen a la humanidad.”⁴ Ese “fluir hacia adentro” nos remite a unas condiciones de juego impuestas de antemano, invariables en la eterna sucesión de generaciones humanas, cuya naturaleza, sólida como una roca, creemos reencontrar en lo que llamamos tradición.

Para superar la angustia de las influencias, un sinnúmero de autores utilizan técnicas como el *missreading* o *clinamen*,

3 BLOOM, H. *La angustia de las influencias* 1ª ed. Venezuela, Monte Avila Editores, 1991 p.35

4 Ibid p.125

que no es más que una mala lectura intencionada de aquellos predecesores bajo cuyo seno se saben inscritos. Luchando con “su” pasado, reescribiendo “su” historia, los artistas pretenden ser ellos mismos quienes se eleven a la condición de influencia primera; no son pocas las ocasiones en las que quien desea la muerte de Dios no quiere otra cosa que ocupar su lugar. Tampoco los textos paródicos o satíricos parecen vivir libres de este “pecado”. “La parodia, la sátira y la perturbación carnavalesca del orden establecido continúan prosperando como estrategias creativas para subvertir temporalmente la autoridad”⁵.

Conscientes de que inferir del estudio perfilado en este capítulo conclusiones teóricas rotundas desbordaría con mucho los humildes objetivos del presente trabajo, hemos creído oportuno ligar ciertas reflexiones que, más adelante, nos permitirán arrojar luz sobre el contenido de las obras realizadas. Ésta continuará siendo la tónica durante los próximos capítulos. Allí abordaremos algunas de las nociones aquí presentadas, estableciendo sucintas genealogías y exponiendo aquellos casos concretos de producción artística que hemos considerado apropiados para llevar a buen puerto el desarrollo de los conceptos que nos ocupan.

5 FUSCO, C, *Irreverencia Apasionada: la política cultural de la identidad*. Texto de la publicación 1993, Biennial Exhibition Whitney Museum En GÁLVEZ, A. *Cita de la pintura. Estrategias autorreferenciales de la pintura*. 1ª ed. Valencia: Alfons El Magnánim. Colección Formes Plàstiques. 2005

1.3 PUNK, SUBVERSIÓN E ICONOCLASTIA



La banda punk Sex Pistols

En el libro de Greil Marcus *Rastros de Carmín: Una historia secreta del siglo XX* se utiliza el nacimiento del punk como punto de partida para diseñar un itinerario que articula la historia de movimientos contraculturales y subversivos. La centralidad otorgada al punk responde al poder simbólico y transparencia ideológica del movimiento, paradigma estético y político de organismo erigido sobre la celebración de ese impulso nihilista que, como el autor sospecha, siempre retorna, apareciendo una y otra vez a lo largo de la historia, especialmente en coyunturas de gran agitación social. Así, si nos fijamos en el caso de la Gran Bretaña de los Sex Pistols, nos encontramos con un rearme conservador y una importante crisis económica. “En 1975 estaba escuchando la radio y algún enteradillo soltó su cháchara acerca de que si las cosas seguían como hasta entonces habría ochocientos mil parados en 1979, mientras otro tipo dijo que si tal cosa sucedía sería el caos, sería de hecho la anarquía en las calles. Ésa era la raíz del punk. Uno lo sabía”⁶. Es innegable que hits como *Anarchy in the UK* o *Pretty Vacant* poseen un vibrante poder simbólico para muchas víctimas del capitalismo. Según Greil Marcus, “[...] daban la bienvenida a la depresión económica como alivio a su angustia [...] buscaban un asidero en un mundo en donde las promesas de la sociedad ya no se mantenían y aquellos que aún creían en ellas eran rápidamente tildados de necios”⁷. Salta a la vista el alcance de un eslogan como *No future* que, trascendiendo su contexto particular, se ha convertido en un símbolo casi universal; un símbolo que, cuanto menos, siempre amenaza con volver.

Recuperando las referencias a las que hicimos alusión en el

6 MARCUS, G. *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*, 1ª ed. Barcelona: Anagrama p. 29

7 *Ibíd.*, p. 55

primer capítulo: a imagen y semejanza de los *hijos salvajes de la modernidad*, los hijos del punk poseen un fuerte sentimiento antigenealógico, que se enfrenta a toda tradición de un modo abiertamente beligerante. En palabras de Marcus, “el punk rechazó de inmediato toda la música que lo había precedido; negaba la legitimidad de todo aquello que hubiera tenido éxito, o de aquellos que tocaban como si supiesen hacerlo. Al destruir una tradición, el punk revelaba una nueva”⁸. Algo parecido es subrayado por el propio Johnny Rotten, el más carismático de los líderes del movimiento, en una de las declaraciones que con más sencillez y transparencia declara el sentimiento de ruptura con la tradición que caracteriza al punk: “La idea básica del punk es volver a los chicos en contra de sus padres”. Son tiempos de crisis (los nuestros, los de Johnny Rotten) en los que las diferentes formas de alienación se vuelven más visibles, y el punk no es indiferente hacia ello; el movimiento surge como una respuesta radical, performativamente destructiva, contra toda idea de *stablishment*; propone una huída hacia adelante, nihilista y desesperada, frente a un panorama de no future.



La banda de punk vasco *Eskorbuto*

Esta atmósfera opresiva parece solaparse con otras de importante pregnancia, como la que respiró Guy Debord, quien en su *Sociedad del espectáculo* dibuja un panorama poco menos que apocalíptico, en el que los medios funcionan como agentes de ingeniería social, formando en conjunto un omnipresente dispositivo de control débil, manipulando a los individuos, secularizando la ilusión religiosa, reconstruyéndola mediante la reproducción inerte del vellocino de oro del ocio. Temas todos ellos que encuentran su reflejo en el distópico *mundo feliz* que Aldous Huxley imaginó y millones de lectores han abrazado, y no por casualidad, como diagnóstico preciso de los más acuciantes males de nuestra época.

Marcus analiza bajo estas coordenadas momentos histó-

ricos como la revolución francesa, la comuna de París y los movimientos situacionistas o letristas. Nos interesa particularmente, por sus repercusiones artísticas, el fenómeno dadaísta, al que dedica buena parte de su libro, “un rechinar de dientes más apropiado para manifiestos y singles de éxitos que para un poema, un odio casi absoluto hacia la época y el lugar en que uno se encuentra”⁹. Al igual que en el punk, encontramos en el dadá un tremendo afán rupturista, como si, para trastocar la trayectoria de Occidente, la cual se juzga irremediablemente funesta, no quedase más remedio que dinamitar lo establecido mediante actos radicales.

La exposición *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*¹⁰ explora -tomando como hilo conductor el libro de Greil Marcus- estas cuestiones con un enfoque que no se limita a inventariar las obras explícitamente emparentadas con el punk, sino que sale en busca de “sus rastros en el arte contemporáneo”. De tal modo, nos topamos allí con obras de autores consagrados, internacionales y nacionales, como Bruce Nauman, Michel Basquiat, Martin Kippenberger, Paul McCartney, Risa Maudit o Antoni Hervás. La exposición, de una gran ambición tanto por su extensión física como por la cantidad de artistas y subtemas que abarca, ha sido una fuente fundamental para el trabajo desarrollado, ayudándonos a madurar nuestras ideas sobre esta temática.

“Las similitudes entre dadaísmo, letrismo y situacionismo con el punk, en tanto que reacciones artísticas a un descontento político en clave fundamentalmente nihilista, no son difíciles de justificar desde un punto de vista teórico. Lo acontecido en el Cabaret Voltaire de Zúrich en 1916 con la participación de Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Tzara y Jean Arp, entre otros, dio lugar al enigmáti-



Jordi Colomer. *No Future*, 2006 en *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*

9 Ibíd p. 210

10 Exposición en MACBA, Barcelona 2015-2016. Coproducción realizada entre el CA2M, Madrid; ARTIUM, Vitoria; Museo Universitario del Chopo, Mexico. Comisariada por David G. Torres

co movimiento dadá. Enigmático por ser de difícil definición, pero con una gran influencia en el arte de vanguardia y retomado más tarde por personajes como Isidore Isou, fundador e ideólogo del letrismo, o Guy Debord, artífice principal de la Internacional Situacionista. Los dadaístas atacaron todo lo que se podía atacar e hicieron posible una tabula rasa para el arte, que tuvo una trascendencia mucho más importante de lo que cabría esperar de una explosión que duró muy poco, casi tanto como el punk.”¹¹

En todos estos momentos, el archivo histórico se concibe como el gran muro a derribar. Más que de anti-arte, deberíamos hablar de anti-historia. La negación del viejo mundo, en paralelo al anuncio de uno nuevo; no es otra la aspiración que comúnmente exhiben aquellas formas artísticas, las que (al igual que las nuestras) proliferan en un escenario de crisis sistémica. El canon debe ser destruido, o caer en el olvido. Es patente la vocación iconoclasta: aquello que no se puede destruir, es parodiado sin piedad. La burla funciona como un “rito” desacralizador.



Miembros del Estado Islámico destruyen el patrimonio de Mosul

Aun reconociendo que un escrutinio de la significación política de la iconoclastia, incluso limitado al contexto contemporáneo, supondría un excesivo alejamiento respecto del objeto central del presente trabajo, nos parece interesante apuntar aquí las diabólicas prácticas propagandísticas que, durante estos últimos años de hiperdesarrollo (y caos) de los mass media, diversos grupos terroristas han puesto en marcha. Las más populares de todas ellas son las iniciativas del Estado Islámico (por ejemplo: la cobertura y difusión, por parte del propio régimen, de la rutinaria destrucción del patrimonio artístico de aquellos territorios que caen bajo su yugo. En uno de estos vídeos, uno de sus miembros habla ante la cámara: “nuestro profeta nos ordenó quitar todas las estatuas como hicieron

11 G. TORRES, D. et al. *Punk, sus rastros en el arte contemporáneo*. Catálogo de la exposición. 1ª ed. Madrid: CA2M, 2015. Disponible en: https://issuu.com/ca2m/docs/catalogo_punk_web p.17.



Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning drawing*, 1953

sus seguidores cuando conquistaron nuestras naciones”¹². La iconoclastia llevada al acto mediante atentados; ataques contra una cultura que se considera ilegítima; contra unos ídolos que han venido a okupar el templo que, por la gracia del Dios verdadero, pertenece a la religión de los justos. El fenómeno de la iconoclastia, como venimos insinuando, revela su carácter cuando prestamos atención a su íntima afinidad con los procesos de sacralización y desacralización artísticos. Se trata de una herramienta radical: quien tiene fe en ella, se cree legitimado para negar todo valor percibido como inauténtico.

Este impulso iconoclasta parece reproducirse en el simulacro artístico. Artistas como Robert Rauschenberg (quien, según nuestra interpretación, juega con la idea de negar, tachar, contaminar o borrar la historia y sus imágenes) son un buen ejemplo de tal posicionamiento. Para el asunto que tratamos, posee especial relevancia la emblemática obra *Erased De Kooning Drawing* (1953), en la que el artista borra el dibujo de un colega perteneciente a una generación previa. Dentro del círculo de la pintura americana, donde el expresionismo abstracto comenzaba a consolidarse como estilo canónico, Rauschenberg ejecuta una acción que enfatiza el impulso de, rasgándolo, abrirse paso a través del discurso hegemónico.



Marc Bijl, *Ater Rothko*, 2013

En la contemporaneidad también abundan, por supuesto, muestras de este espíritu “punk” que apelan de forma irrespetuosa a las obras del pasado. Así, Marc Bijl (en *After Rothko* o *After Josef Albers*) reinterpreta obras canónicas de un modo que oscila entre lo profano y lo paródico, degradando los materiales y la técnica (por ejemplo, rociando sobre el cemento pintura de spray), y reproduciendo de forma tosca e “irresponsable” pinturas reconocidas por la sutil delicadeza de su composición.

12 *Los del ISIS no son vándalos, son iconoclastas*. En: El Diario, 27 febrero 2015 [Consulta 10 mayo 2017]. Disponible en: http://www.eldiario.es/cultura/ISIS-destruye-garratozas-patrimonio-Mosul_0_361164084.html

1.4 RUINA Y MITO

“La palabra alemana museal [propio de museo] tiene connotaciones desagradables. Describe objetos con los que el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de extinción. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son palabras conectadas por algo más que la asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte.”¹³

Craig Owens, en un texto (*El impulso alegórico*) escrito para la revista *October*, relaciona varias ideas declaradamente postmodernas, como el retorno de la alegoría, con el concepto de “ruina” que puebla la obra de Walter Benjamin. Encontramos allí cierta oposición a lo tratado en el capítulo PUNK, en tanto se reivindica la deuda que lo alegórico tiene con la tradición (con el pasado). Es quizá esta vuelta al tributo genealógico, en oposición a la actitud rupturista de la que surgen la mayoría de los valores considerados modernos, la razón de ser de las afirmaciones de Owens cuando se lamenta, por ejemplo, de que la alegoría ha sido condenada durante siglos a la categoría de aberración estética. En Owens, “la alegoría surgió por primera vez como respuesta a un sentimiento similar de alejamiento de la tradición; a lo largo de toda su historia ha funcionado en la abertura entre un presente y un pasado que, sin reinterpretación alegórica, hubiera permanecido clausurado. La convicción de que el pasado es algo remoto junto con el deseo de rescatarlo para el presente son sus dos impulsos fundamentales”¹⁴

¹³ ADORNO, T. *Valéry Proust Museum*. 1ª ed. Londres: Neville Spearnan, 1967. p. 173. Theodor Adorno 1967, p. 173

¹⁴ OWENS, C. *El impulso alegórico*. En WALLIS, B. (dir.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. p.204

Con esta idea, tocamos de soslayo conceptos fundamentales para nuestra poética personal y, por ende, para nuestro propio trabajo artístico, cuyo desarrollo se ha inspirado, en no pocas ocasiones, en algunas de las implicaciones que se han ido sedimentando sobre dicho significante (“ruina”), las cuales parten en todo caso de esa dualidad determinada por los fósiles del pasado y el deseo idealista de su (im)posible reanimación. El deseo de evidenciar dicha tensión en forma de objeto concreto nos parece un punto de partida potencialmente fructífero para quien aspira a crear una obra de arte.

Retomando el aliento teórico de estos capítulos, observamos cómo Walter Benjamin “construye” alrededor de la “ruina” cierta poética melancólica que tiñe el grueso de obra. Aquí, la “ruina” se identifica con la pérdida, lo opaco, lo irremediable; opera como alegoría histórica por antonomasia y, como tal, ocupa el lugar simbólico de la mirada hacia atrás. Su concepto, además, desborda con holgura lo estrictamente arquitectónico, ocupando un ámbito psicológico que se articula con la percepción del tiempo y la memoria.

“La alegoría experimenta una lógica atracción por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto -afinidad que encuentra su más cumplida expresión en la ruina, identificada por Benjamin como el emblema alegórico por excelencia-. En la ruina, las obras de los hombres se reabsorben en el paisaje; las ruinas representan la historia como proceso irreversible de disolución y decadencia, como un distanciamiento progresivo respecto del origen:

“[...] en la alegoría la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro, o mejor dicho: en una calavera. Y si bien es cierto que ésta carece de toda libertad «simbólica» de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición

de la existencia humana, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica...; ¹⁵

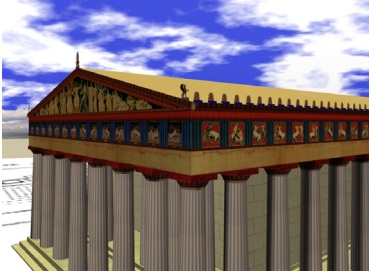
Para Marc Augé, en su libro *El tiempo en ruinas*, el recuerdo es indisoluble de la idea de ruina. Más que de objeto físico, deberíamos tratar a la ruina como proceso u objeto mental. Proceso porque requiere temporalidad; objeto mental porque, más que en lo empírico, se da en la mitificación del recuerdo.

“El recuerdo se construye a distancia como una obra de arte, pero como una obra de arte ya lejana que se hace directamente acreedora del título de ruina, porque, a decir verdad, por muy exacto que pueda ser en los detalles, el recuerdo jamás ha constituido la verdad de nadie [...] Levi-Strauss presintió el estrecho parentesco entre la etnología y la memoria (o el olvido) y, más allá, la analogía entre el recuerdo y la ruina.”¹⁶

No existe ruina sin mistificación. Identificar una obra de arte como ruina no depende tanto de caracteres del objeto empíricamente calibrados como de distorsiones subjetivas. Dicho de otro modo: prejuicios sanguíneos parecen corromper la mirada “limpia” que, en principio, consideramos condición necesaria para alcanzar una experiencia estética plena. Y es que nos asombra comprobar cómo, aun teniéndolos delante, los cuadros del presente no son percibidos por el consumidor medio sino como meras derivadas de las imágenes que el archivo, llámese tradición pictórica o libro de historia, ha impreso en su memoria. Dichos registros “culturales”, ofuscados en esa terrible lógica capitalista que prefiere maximizar los intercambios de información neutra a una penetración seria (limitada a la obra que uno considere de verdadero interés), tienden a perpetuar aquellos estereotipos de interpretación, los cuales penosamente devienen moneda desgastada, saber

15 BENJAMIN, W. Citado por OWENS, C. *El impulso alegórico*. En WALLIS, B. (dir.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. p.204

16 AUGÉ, M. *El tiempo en ruinas*. 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 2003. p. 13



Reconstrucción del partenón simulando su policromía original



Simulación de policromía sobre copia de una cabeza griega frente a la auténtica tal como la conservamos hoy

institucional, idealismo dominante.

Los diversos neoclasicismos se fundamentan en un juicio estético falaz que se acompasa con la nostalgia de un pasado que jamás existió. Dejándose llevar por él, los críticos se permiten otorgar ciertos valores a ciertos tipos de arte, en muchas ocasiones sin siquiera realizar un análisis serio de la adecuación a la realidad (histórica, individual o netamente artística) de esas cualidades e intereses que distraídamente atribuyen. Las recientes reconstrucciones arquitectónicas y escultóricas de la policromía verdaderamente existente en la Grecia clásica habrían horrorizado a los adalides del neoclasicismo, quienes construyeron ideales de ascetismo y sobriedad en la cara visible de las ruinas. La piedra desnuda sin policromar, aún referente a día de hoy cuando se trata de evocar un estilo “clásico”, no es más que el desgaste de su superficie, el producto despiadado del tiempo.

Quizás debemos ser más precavidos, y no reducir nuestras reflexiones a una simple confrontación entre el rigor y los malentendidos históricos. Al fin y al cabo, lo que llamamos arte no puede entenderse sin el poder que le transfiere nuestra memoria; sin la mitificación que el espectador aporta, su influencia sería estéril. Nos preguntamos, entonces, si no será precisamente la tensión entre el mito de la ruina y la materia del objeto empírico la que subyace a algunos discursos contemporáneos (como la distinción conceptual que Boris Groys establece, entre “mediático” y “submediático”, en su obra *Bajo sospecha*) que analizan por separado el contenido discursivo de la obra de arte al soporte material que le sirve como medio. Así, por ejemplo, en la estela del teatro brechtiano, evidenciar la fisicidad concreta de dicho soporte podría desencantar la obra de arte, despertando al espectador de su fascinante sueño. Nuestra poética, al relacionar escombros y ruina, pretende moverse en estas mismas coordenadas, operando el escombros como significante del material puro, frente a la construc-

ción mitificada.

“Un retablo, una escultura. Tienen bastantes años, y ésta antigüedad forma parte de su encanto. Si me enterara de que fueron fabricados en época reciente, me sentiría decepcionado. No obstante, eso no restaría nada a su estética[...] Los valores que refleja una obra antigua (los valores cosmológicos, pero también la estética que los transmite, si es preciso con sus tics, con sus amaneramientos) no son ya valores contemporáneos: eso es lo que se ha degradado, eso es lo que ya ha dejado de hablarnos. La obra habla de su tiempo, pero ya no transmite por entero”¹⁷

Consideramos que el artista Anselm Kiefer, en sus pinturas e instalaciones, desarrolla una poética de la ruina de gran hondura. Kiefer nos muestra la soledad de lo deshabitado, de las construcciones que han sido oscurecidas y ya no irradian ningún significado. Interpretamos la relación que establece con la historia como basada en la memoria, en la melancolía. Sus paisajes son de tal desolación que nos llevan a imaginar un mundo sin hombres, que guarda sus construcciones como escombros sin sentido fijado. Kiefer no sólo muestra la ruina en el contenido simbólico del lienzo, también en su formalización plástica; sus procesos consiguen transmitir una sensación de abandono. En ocasiones transforma de tal manera la superficie (con quemaduras o deterioros que funcionan como simulacros del paso del tiempo), que se elimina parte de la información representada.



Anselm Kiefer, *Rorate caeli desuper*, 2016

Subrayando lo dicho más atrás: sería del todo absurdo desear que esta tensión se resolviera inclinándose definitivamente hacia alguno de sus dos polos. Lo que nos interesa se encuentra en otro lugar: en la ambigüedad que esconde esta relación entre escombros y ruina. Lejos de mantener una posición determinada, habremos de conformarnos con la evidenciación de dichas tensiones, y de su irreductibilidad.



Albert Oehlen, *Loa*, 2007

1.5 POSTMODERNIDAD Y PASTICHE

Decidimos incluir un capítulo sobre la estética postmoderna, ya que consideramos inevitable que buena parte de nuestra obra se encuentre influida por ciertos aspectos de aquella. La iniciativa de tratar un tema tan general, prácticamente omnipresente en el terreno del arte contemporáneo, se debe a que, rastreando nuestras propias huellas en la teoría de la postmodernidad, creemos haber hallado trayectorias que evocan el hilo conductor que dirige esta memoria. Además, sentimos la necesidad de justificar el aire de familia de los aspectos puramente formales de nuestra obra, cuyos rasgos parecen remitir con más o menos insistencia a los conceptos que trataremos en los siguientes párrafos.

En paralelo a las dinámicas desacralizadoras tratadas en capítulos anteriores, determinadas estéticas postmodernas aparecen caracterizadas por una confusa mezcla de contextos y referencias que no guardan el “debido” respeto a la tradición, abrazando un tono muchas veces paródico, ora despistado, ora pseudo-terrorista. La lógica postmoderna supone un nuevo estadio en la progresiva desintegración histórica iniciada en la Modernidad: “prácticamente cualquier observación sobre el presente se puede poner al servicio de la propia búsqueda del presente, y utilizarse como síntoma e índice de la lógica más profunda de lo postmoderno que, de manera imperceptible, se convierte en su propia teoría y en la teoría de sí mismo”¹⁸.

18

JAMESON, F. *Teoría de la postmodernidad*. 4ª ed. Madrid: Trotta, 2016. p. 34

Los primeros pasos en la estética postmoderna son los de una arquitectura descaradamente ecléctica, afín a una suerte de populismo estético. La barrera entre alta y baja cultura, percibida como una ficción arbitraria, es despreciada por un movimiento que desborda las antiguas categorías, esparciéndose sobre territorios todavía no cartografiados. En este medio mutante, Jameson nos advierte de que no deberíamos considerar la postmodernidad como un estilo entre otros, sino como un dominante cultural: es precisamente aquella horizontalidad, la que supone esta proliferación de diferentes estilos en un campo no jerarquizado, la que caracteriza los cuestionamientos que le son esenciales.

El sentimiento antigenealógico característico de la época moderna no sólo se ha mantenido en su lugar, sino que ha pasado a ocupar una posición aún más predominante. Señalando a los responsables de la creciente popularidad de la tabula rasa en el mundillo del arte, Jameson apunta a “ la canonización e institucionalización académica del movimiento moderno en general, que se puede fechar a finales de los años cincuenta. Sin lugar a dudas ésta es una de las explicaciones más plausibles de la emergencia de la postmodernidad, ya que la generación más joven de los años sesenta se enfrenta ahora al movimiento moderno (antes de oposición) como si fuera un conjunto de clásicos muertos que “gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos”, como dijera Marx en otro contexto.” Jameson descubre un valioso ejemplo del tratamiento característico de la postmodernidad hacia lo histórico en la novela “Ragtime” de Dos Passos: “esta novela histórica es incapaz ya de representar el pasado histórico; sólo puede representar nuestras ideas y estereotipos sobre el pasado (que, por tanto, se convierte inmediatamente en “historia pop”)¹⁹.

Como gesto postmoderno fundamental, encontramos la

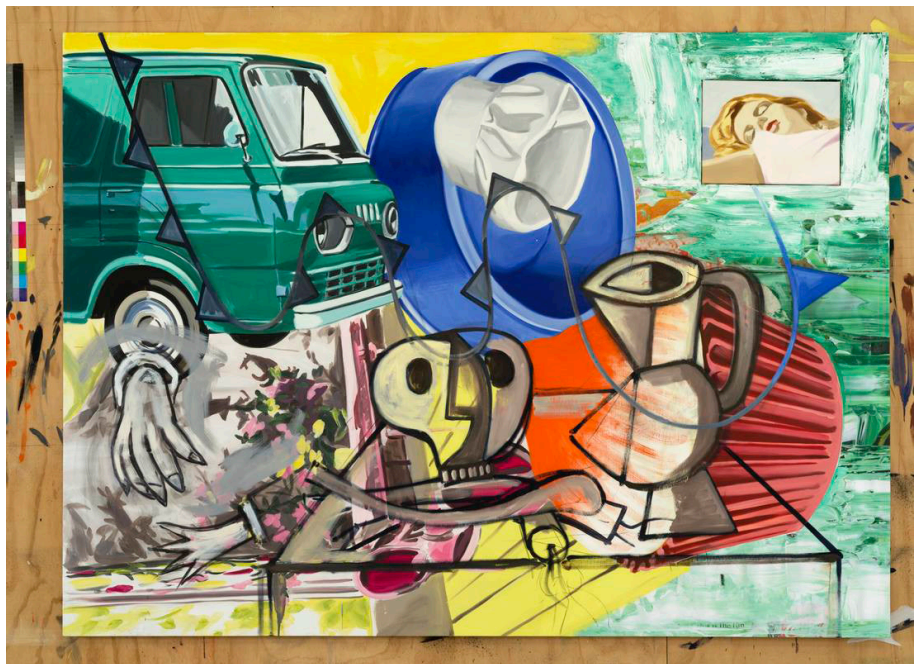
fetichización del “pastiche”; semejante a la parodia, explota indisimuladamente el aura sagrada de los clásicos. Tal tratamiento implica un “historicismo” más cercano a los juegos infantiles que a la coherencia discursiva que se le supondría a una cultura madura. Se niega todo proyecto discursivo lineal mediante la canibalización indiscriminada de todos los estilos del pasado. El aglutinamiento aleatorio de múltiples alusiones estilísticas diluye las grandes narraciones en un batiburrillo asignificante. El pastiche es un elemento de esa cultura del simulacro cuyas alienaciones tipo fórmula Guy Debord cuando proclama que “la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía”²⁰.

Desde nuestro punto de vista, estas dinámicas operan en el interregno que la subversión y el mito delimitan. Por un lado, la estética postmoderna no termina de funcionar como pura iconoclastia; por otro, tampoco opera como un mero clasicismo. Ni la negación ni el homenaje a la tradición artística agotan el fenómeno; más bien, éste se mantiene en una ambigüedad que oscila entre la cita y la parodia. Por regla general, resulta complicado hacerse una idea del posicionamiento del artista respecto a estos asuntos, como si se conformase con escenificar la fundamental conflictividad del simulacro artístico postmoderno.

Un pintor como David Salle, explícitamente postmoderno, explorará el horizonte abierto por artistas como Robert Rauschenberg, yuxtaponiendo todo tipo de referencias, estilos y códigos sin seguir un aparente orden. En su obra pictórica, imágenes de archivo se superponen a grafismos picassianos e ilustraciones técnicas sacadas de manuales de ingeniería. El eclecticismo de la propuesta resulta tan abrumador que el primer impulso del espectador profano suele ser inferir algún tipo de mensaje o código a partir del galimatías. Bajo nues-

20 DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. 2ª ed. Valencia: PRE-TEXTOS, 2005, p. 82

tro punto de vista, tal desorden semántico es la formalización plástica de ciertos razonamientos postmodernos en los que los símbolos, vaciados de significación, no puede traer otro resultado que la mera entropía. Así, las imágenes no operan sino como la insinuación de unas posibilidades estéticas nunca llevadas a cabo, como abortos prematuros, cáscaras de información vacías que ni siquiera parecen desear elevarse sobre la cerrazón de lo estrictamente visual. Salle hace uso de la cantera de la historia del arte, convierte las ruinas en escombros, utiliza los restos como argamasa de construcciones inútiles.



David Salle, *This is the fun*, 2014-2015

2. MEMORIA PRÁCTICA

2.1 INTRODUCCIÓN A LA MEMORIA PRÁCTICA

Antes de pasar a hablar del trabajo que hemos desarrollado durante este período, conviene aclarar varias cuestiones. En el apartado *marco conceptual* hemos realizado una memoria con un carácter marcadamente teórico, que apunta a las resoluciones y las constelaciones conceptuales, coincidiendo en buena medida con lo que se espera de un trabajo de estas características. Es un hecho que desde un primer momento, esto nos supuso diversos problemas relacionados con nuestro proceso de trabajo, para el cual las formalidades metodológicas propuestas divergían en ocasiones del espíritu en el que tal trabajo artístico fue concebido. Esta aclaración, no es de ninguna forma una crítica al modelo metodológico que se supone a un trabajo de estas características, sino más bien una reflexión que ayude al lector a situarse en esta segunda parte, en la que se habla desde un ámbito más íntimo, que consideramos que tiene más afinidad con las meditaciones que espontáneamente surgen durante el proceso de trabajo. En todo caso, que un artista conozca bien los marcos conceptuales en los que se establece su obra lo consideramos algo fundamental; esta primera parte que acabamos de concluir quizá haya sido en la que hemos encontrado un mayor esclarecimiento y utilidad práctica, debido a que la obligación de tomar enfoques de corte más teórico y conceptual nos ha ayudado a suplir carencias, situándonos en una fértil exploración de terreno desconocido. Otra cuestión que creemos importante es informar al lector de que, aunque el nudo teórico haya sido el inicio de este trabajo, tales reflexiones y relaciones conceptuales han sido concebidas en algunas ocasiones en retrospectiva, madurando nuestras ideas una vez realizadas las obras.

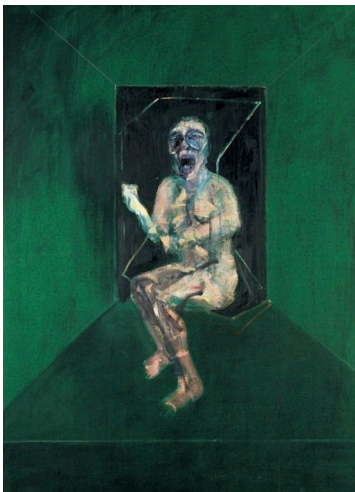
Nuestro trabajo práctico, aunque mostrado por escrito pudiera dar la sensación de tratarse de ejercicios de gran proyección conceptual, su gestación ha sido un proceso mucho menos dialectizado, tomando parte en su desarrollo lo intuitivo, lo casual o lo puramente estético. El hecho de marcar esta escisión en la exposición de este trabajo, también responde a la voluntad de superar un problema que suele ser común cuando un artista ha de hablar de su obra, donde en muchas ocasiones, dando un carácter mucho más cerrado e incontrovertible, las explicaciones que remiten a una faceta netamente teórica o historiográfica, enmascaran en parte características que consideramos críticas del aspecto comunicativo de la obra de arte que tienen que ver con posiciones mucho más vulnerables de la misma. Así pues, sin ningún ánimo de tomar la posición cínica de negar o relativizar los capítulos que acabamos de escribir, queremos poner en contexto su función dentro del desarrollo de nuestro trabajo, de vital importancia, pero difícilmente en relación con lo apriorístico de su proceso.

De este modo, tomamos posición en una tipología procesual que responde a una estructura orgánica, manteniendo una relación vital con la vida cotidiana, las relaciones personales, las lecturas, la coyuntura social y política. Lo que hemos producido hasta ahora ha sido enormemente vulnerable al ambiente que nos ha rodeado y no hemos querido considerar nuestra carrera artística como una tesis, donde a partir de una pregunta inicial se ha de desarrollar un trabajo que de algún modo ya está prefigurado en la propia pregunta. Al no compartir tal carácter y, pese a haber establecido un marco teórico que en cierto modo posee coherencia, nuestro discutir durante estos dos años ha sido más errático, y no tantas veces lo hemos tenido claro; así, este segundo apartado, donde se va a hablar del desarrollo de nuestro trabajo reciente a través de una serie de obras escogidas, no ha sido un camino coherente que desemboque finalmente en unas conclusiones

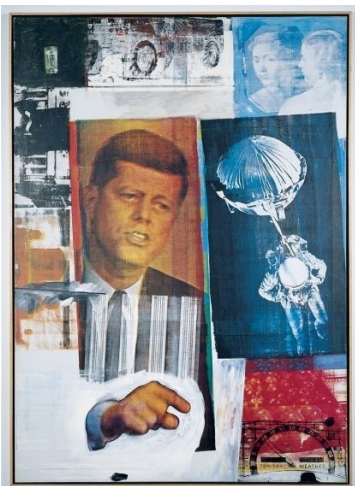
cerradas. En muchas ocasiones han habido cambios de rumbo, divagaciones y rodeos. Consideramos que es parte del proceso de aprendizaje y no supone ninguna flaqueza mostrarlo con sus incoherencias e inseguridades. Poder establecer una metodología que suponga un ejercicio honesto es la condición fundamental para poder articular este trabajo de una manera cómoda.

2.2 PRECEDENTES

Para poner en contexto el trabajo desarrollado durante el Máster en Producción Artística, es conveniente situar la obra precedente. La intención no es incluirla en la muestra presentada (existe un claro cambio de rumbo en el inicio del posgrado, y la obra realizada durante el mismo posee cierta autonomía al respecto), sino que responde a la necesidad de mostrar con más amplitud el camino recorrido. Con cierta mirada retrospectiva, es preciso reconocer la influencia de las escuelas por las que uno ha transcurrido su formación; así, el cambio de la Universidad de Salamanca a la Universidad Politécnica de Valencia, con sus muy diferentes paradigmas, fue un factor decisivo que marca la trayectoria recorrida en estos pocos años.



Francis Bacon - Study for the Nurse, 1957



Robert Rauschenberg - Retroactive II, 1963

En Salamanca nos especializamos en pintura, habiendo allí una muy influyente escuela en la que prevalece un fuerte protagonismo del proceso artístico, el taller y el contacto con la materia. Consideramos estos años de aprendizaje muy importantes. Desde pronto comenzamos a interesarnos en ciertos periodos de la historia del arte e introducimos fragmentos que atesoramos como fetiches en nuestras composiciones, en parte motivados por el ejemplo de pintores como David Salle o Robert Rauschenberg. Aquí advertimos una línea que será desarrollada en las obras que incluimos aquí más adelante. Este tipo de composiciones-pastiche guardan relación con la estética pictórica posmoderna. La intención es reunir una serie de imágenes de una gran carga simbólica y conseguir virar su significado. Estas imágenes, aunque se encuentran fuera del material presentado como TFM, son muy representativas de la pulsión acumulativa y de pastiche que ha tenido a veces nuestro trabajo y quizá marquen su momento originario, el que provocó cierto alumbramiento de nuestros intereses, por lo que nos parece conveniente reseñarlo. Durante aque-



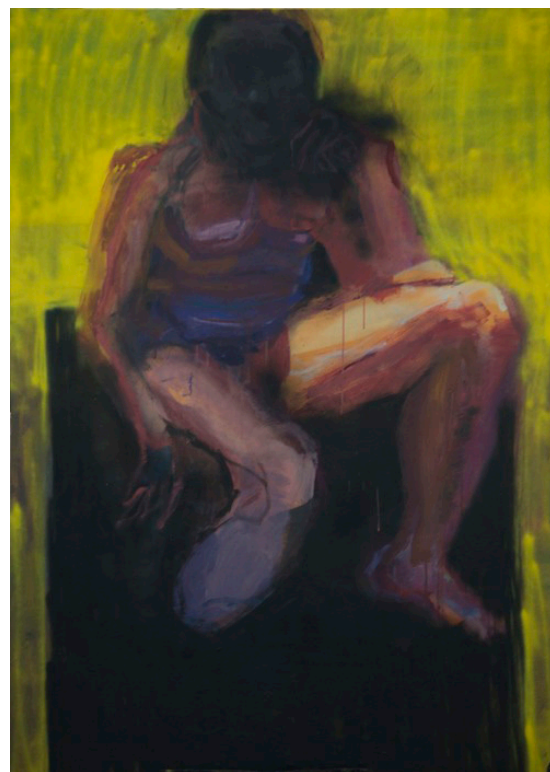
Raúl Lorenzo, *Cabezas* 2015



Raúl Lorenzo, *Escena del antiguo testamento*, 2015



Raúl Lorenzo, *Maternidad*, 2015



Raúl Lorenzo, *Un hombre (en referencia al Dios Marte de Velázquez)*, 2014

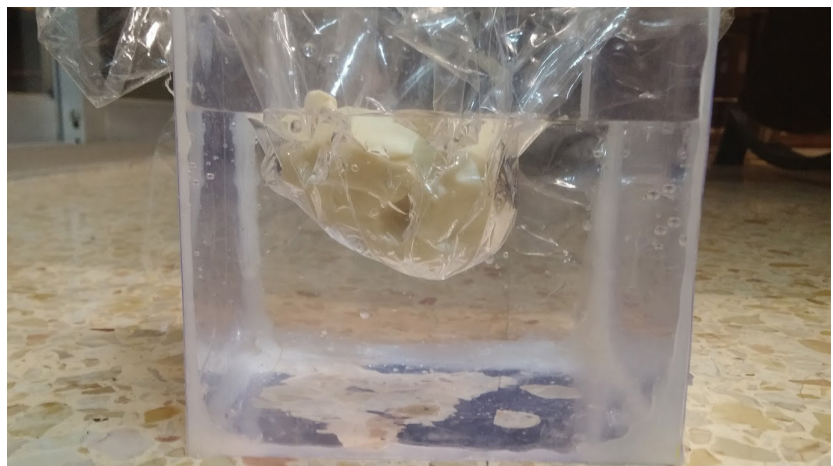


Yacimiento arqueológico en A Guarda, Pontevedra, 2015



Georg Baselitz - *Ohne Titel*, 1990

llos años, tuvimos una gran fijación por el barroco español, en concreto por pintores como Ribera o Velázquez. De forma no demasiado reflexiva, pretendíamos emular la pregnancia de las imágenes fuera de su contexto original, algo también similar, en otro universo diferente al de Rauschenberg, a la gran serie de versiones de inocencio X del pintor Francis Bacon. Bacon fue uno de nuestros mayores referentes en la época de grado, quizá sobre todo por la manera sofisticada con la que lidia con la tradición pictórica, con una mezcla de veneración y negación hacia las imágenes; por un lado homenajeando su pregnancia, por otro aplicando distorsiones y descontextualizándolas, manejándose sistemáticamente en el eje que se da entre su iconicidad y disolución. Al tomarlo como referente, así también salimos a la búsqueda de esta tensión en las imágenes. Este interés y la relación que propone con la tradición pictórica aún nos acompañan de formas muy diversas.

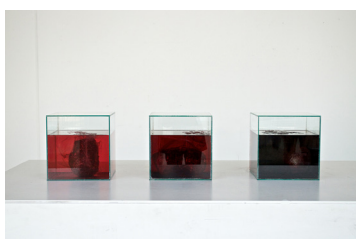


Maqueta construida con acetato, platinina, film y agua

Queda por incluir, en este apartado de precedentes, la obra *Tres Cabezas*, desarrollada durante el inicio del máster. La decisión de no incorporarla a la propuesta final responde a que, aun formando parte de las obras producidas durante el máster, significa un primer acercamiento a temas en los que más adelante nos hemos metido de lleno con una ma-



Marc Quinn - *Self*, 1991-2006



Raúl Lorenzo, *Tres Cabezas*, 2015



Raúl Lorenzo, *Tres Cabezas*, 2015
(detalle)

yor coherencia formal, puesta en vista la selección final. No obstante, como en las obras anteriores, nos parece reseñable destacar la trayectoria que nos lleva desde un punto hacia el otro, permitiendo desplegar una perspectiva más honda. *Tres Cabezas* es la primera tentativa, dentro de la obra artística desarrollada, de ejecutar una pieza a partir de un universo conceptual más definido, elaborando el proyecto antes de comenzar a trabajar físicamente en él. Queda reflejada la ruptura que supone el cambio de ciudad y la imposibilidad de poder producir pintura (nuestra idea inicial) por cuestiones fundamentalmente económicas. La incomodidad del cambio de lenguaje (del pictórico a otro a medio caballo entre lo escultórico y lo instalativo) es combatida con una importante preparación y proyección: se elaboraron numerosos bocetos, maquetas, pruebas y consultas antes de desarrollar la pieza final. Éste es un modelo de trabajo al que no estábamos habituados en nuestra producción pictórica, en la cual era posible trabajar con una mayor inmediatez y falta de armazón conceptual. Tenemos la sensación de que a partir de aquí hemos querido conservar facetas de ambos paradigmas productivos: conservando cierta intuición pictórica en la producción instalativa, y una proyección más planificada a la hora de trabajar con imágenes bidimensionales.

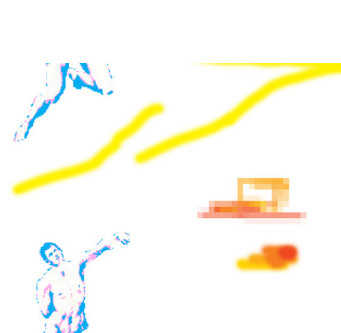
En cuanto a la pieza propiamente dicha, en *Tres Cabezas* entramos en un terreno conceptual novedoso dentro de nuestro desarrollo. El interés por lo histórico se concreta en fascinación ante el hecho arqueológico. Aquí la tensión se produce entre la información disponible y lo totalmente opaco u oscurecido. Las urnas de cristal y el líquido semitransparente cumplen la función de separar aún más la distancia del objeto interior, que se revela difuso; los recipientes desnaturalizan el objeto, quedando a medio camino entre el *display* expositivo y el material de laboratorio. Las tres cabezas que hay en el interior de las urnas han sido talladas en piedra, dejando en el proceso los mínimos elementos posibles que den la oportu-

nidad a que sean reconocidas como tales, de manera que sea difícil de determinar si aquella pieza posee una forma antropomorfa o se trata simplemente de un accidente.

Existen claros referentes contemporáneos con un punto de vista similar ante lo arqueológico, que suponen cierta renovación de los discursos del siglo XX sobre el primitivismo, con figuras como Brancusi o Picasso a la cabeza.

Como ya señalamos antes, el abordaje de esta pieza supuso una ruptura respecto a la praxis artística que habíamos desarrollado hasta entonces; trabajamos en varios bocetos, maquetas y pruebas antes de determinar cómo se configuraría la pieza final.

2.3 OBRA PRESENTADA



Serie *En las ruinas del museo*,
Archivo digital, 2016

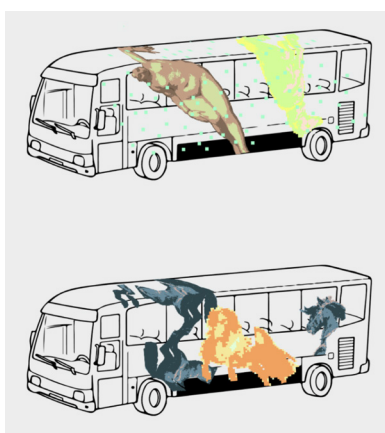
La primera serie que presentamos como contenido de este TFM es un conjunto de imágenes digitales que agrupamos con el título *En las ruinas¹ del museo*, haciendo alusión al texto de Douglas Crimp. Aquí exploramos, en relación con la obra pictórica producida anteriormente, una serie de imágenes digitales procedentes de diferentes archivos pictóricos, entre el Renacimiento y el Barroco tardío. Nuestra manera de trabajar con tales imágenes ha sido inicialmente especulativa y sin un fin preestablecido; relacionándolas y distorsionándolas a través del software Adobe Photoshop, generando composiciones que experimenten con los símbolos y el aspecto formal de las mismas. En esta ocasión se vuelve a buscar la misma

¹ Somos conscientes de que la palabra ruina, con su importante carga semántica, puede dar lugar a equívocos; la palabra aquí rinde cuentas a la relación entre tributo a lo histórico y amenaza de olvido y disolución. Esto es literalmente lo que pretendemos en estas obras: llevar ese estado al límite, explorando todas sus posibilidades. Asimismo, también atribuímos una clara genealogía de corte posmoderno en el que entran en juego el pastiche, la descontextualización y la saturación. (esto lo tratamos en los capítulos XX)

tensión que se da en una obra como *Tres Cabezas* y que continuará siendo un leitmotiv en diferentes trabajos posteriores: la línea que va de lo reconocible a lo irremediamente opaco. Son imágenes que tuvieron diferentes resultados finales: en ocasiones quedaron como archivos digitales, en otras fueron impresas en diferentes soportes como papel o fórex e intervenidas con pintura acrílica, látex y spray. También, como veremos más adelante, también son el armazón de diferentes obras que proponen formatos muy distintos a los planeados inicialmente, como son aplicación en autobuses o instalaciones.

Lo hemos hecho en cierta concordancia con nuestra formación pictórica, no imponiendo unos marcos teóricos a priori demasiado rígidos, permitiéndonos trabajar de una manera más experimental y espontánea. Esto implica que muchas de ellas resultasen experimentos fallidos, en los que su naturaleza digital permite el reciclaje en forma de nuevos proyectos. Así, entre su coste nulo de producción y su rápido proceso de trabajo, nos permitieron generar cientos de composiciones con las que pudimos experimentar durante un largo periodo.

Hemos dicho que el resultado final de las composiciones reunidas bajo el título *En las Ruinas del Museo* no siempre fue el archivo digital. A través de la convocatoria *Transportarte* auspiciada por *PAM!16* y *EMT*, en nuestra selección tuvimos la oportunidad de trabajar con estas imágenes en un ámbito más concreto. A recomendación de nuestro tutor, decidimos limitarnos a operar con imágenes únicamente procedentes del museo Pio V de Valencia, para lo que efectuamos un estudio de las mismas en varias visitas al museo, escogiendo una serie de pinturas que nos resultasen adecuadas al proyecto. Nos interesaba la idea de poder sacar de su contexto habitual determinadas piezas que se encuentran relacionadas con la ciudad de Valencia, ocupando las calles ahora a través de su recorrido en autobús y generando nuevas relaciones. Dadas



Boceto presentado a la convocatoria *Transportarte*, 2016

las posibilidades que ofrece la exposición urbana de la obra, volvemos a hacer hincapié en la cuestión de la reconocibilidad de la que hemos hablado anteriormente, articulada aquí como elemento crítico de la obra, ya que sitúa a su público potencial en una situación de familiaridad distante que queremos favorecer. La monumentalidad del resultado final (3000x13500 cm.) fue también un factor fundamental en su concepción, permitiéndonos dar salida a producciones que no hubiéramos podido realizar con los medios disponibles habitualmente.

De la misma forma, a partir de esta manera especulativa de trabajar con los fragmentos, pudimos concretar todo ese material en la instalación presentada a *PAMI16*, del mismo título que la serie. Esta fue una obra que nos supuso mucha meditación y planificación previas, fue una de nuestras primeras incursiones en terreno netamente instalativo y tuvimos que adecuarnos a diferentes paradigmas de concepción espacial. Aún no nos deshacemos completamente de la bidimensionalidad, acoplando la mayoría de los elementos a la pared, elementos que a su vez eran imágenes impresas o pintadas. Desde el primer momento tuvimos la certeza de que se iba a tratar de una composición con mucha complejidad, siendo muy arriesgado dejar el peso de su disposición al día del montaje, por lo que preparamos innumerables bocetos y pruebas antes de la fecha. Decidimos colocar estados incipientes de la composición final en una pared de nuestra habitación personal, para conseguir inmersión y familiaridad en un alto grado, con la intención de no pecar de ingenuidad o soluciones demasiado fáciles en su resolución final. Fuimos conscientes de que esto conllevaba un peligro: llegar a cierto grado de saturación podría terminar tornando la familiaridad en indiferencia. Es por esto que en determinado momento decidimos recoger los fragmentos de la pared de la habitación y llevar las pruebas a otro lugar diferente, la sala T4 de la facultad. Esto nos permitió llevar la composición a un espacio más amplio una vez que el mon-



Diferentes estadios de las pruebas preliminares para *En las ruinas del museo*



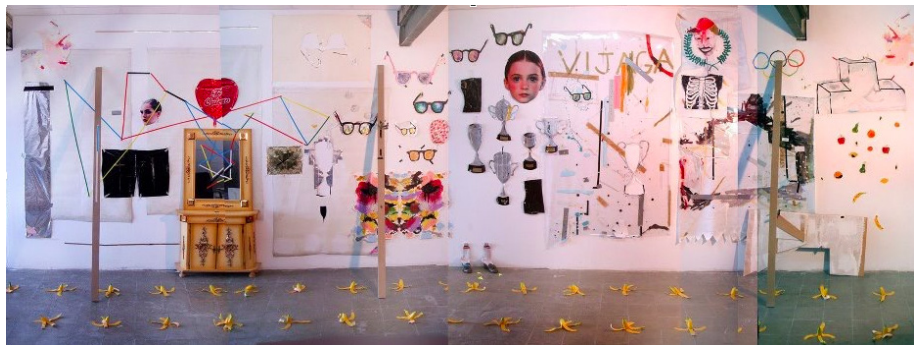
Actos vandálicos sobre un coche. Nos interesan determinados grafismos de spray por la violencia implícita que suscitan.

taje inicial había crecido demasiado como para seguir siendo resolutivo en su espacio original. Más por carencias que por audacia, decidimos articular toda la instalación a partir de la bidimensionalidad de la pared, sintiéndonos más cómodos en su estructuración cuasi pictórica, proviniendo de una formación más afín. Resolvimos relacionar primero aquellos elementos bidimensionales y a partir de ahí introducir objetos que cumplen un papel más simbólico y que llenan el espacio en otros sentidos. En las ideas que manejábamos los días previos al montaje, uno de esos elementos que rompían la bidimensionalidad sería un gran charco simulado en el suelo con resina acrílica. Durante las pruebas previas, decidimos descartarlo, ya que no añadía un gran peso a la significación de la obra e impedía la aproximación del espectador a la misma, siendo una de nuestras ideas más predominantes sobre lo que queríamos que fuese, la de una pared que consiguiera atrapar varios focos en forma de pequeños detalles, para lo que es conveniente que el espectador pudiese recorrer el espacio con libertad para contemplarlos. Hubo otros objetos que, apoyados en el suelo, se relacionaban con los ubicados en la pared: un bidé de saneamiento roto, una columna de lavabo, una valla con el logotipo de la UPV con un trozo de cinta de aviso atada en su extremo, una mochila negra con un colgador sujeto a la pared. En el apartado teórico de este trabajo hemos hablado acerca del punk, relacionándolo con otros conceptos presentes en la obra presentada; esta es una de nuestras primeras obras en las que somos plenamente conscientes del influjo del punk en nuestro trabajo, y con los objetos antes citados estamos remitiendo simbólicamente a ese universo, relacionándolo y yuxtaponiéndolo al de las imágenes que ocupan la pared.

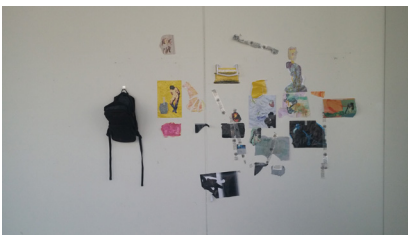
Tuvimos como referentes muy importantes a artistas como Victor Jaenada, que realiza unas instalaciones en las que elementos que tienen una presencia física notoria como palos o

elementos de mobiliario se relacionan con la obra de pared, colocada en papel u otros soportes, generando una suerte de horror vacui difícil de clasificar; son obras, que evidentemente guardan relación con el punk, con una estética que remite a la casa okupa, al abandono.

Abundando en la carga simbólica de los elementos intro-



Victor Jaenada - Sin título, 2012



Diferentes estadios de las pruebas preliminares para *En las ruinas del museo*

ducidos, ahora somos capaces de distinguir 3 procedencias distintas:

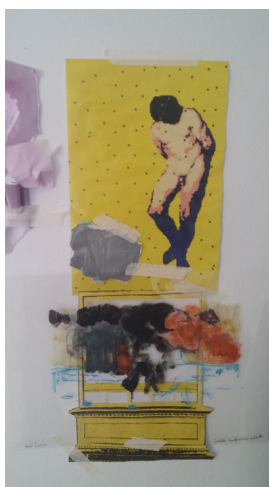
1- La historia del arte

2- Objetos ruinosos, que remiten al abandono o a la decadencia

3- Material académico/institucional

Cabe precisar que en 3-, no hablamos de -por así decirlo- material académico de signo neutro; nos referimos a elementos que de algún modo ejercen un orden institucional, y por inocente que pueda parecer el caso de una cinta adhesiva con el logotipo de la Universidad Politécnica de Valencia, están invocando un sello, una autoridad y una homologación. Y ese es el hilo que lo relaciona con 1- y 2-, yuxtaponiendo la autoridad histórica a cierto impulso subversivo.

Recapitemos: hemos partido de una serie de preceptos más o menos difusos de procedencia pictórica, en los que he-



Diferentes estadios de las pruebas preliminares para *En las ruinas del museo*

mos trabajado de una manera decididamente especulativa y abierta, con los que, llevando su producción a otros formatos hemos conseguido ir concretando y complejizando, buscando tensiones con ideas de naturalezas diferentes. Ya advertimos al principio de esta memoria práctica, de que el camino no ha sido una serie de consecuciones lógicas trazadas de antemano; más bien, hemos podido hacer camino gracias a la indefinición y la especulación, sintiéndonos atraídos por el hecho de recorrerlo y descubrir los resultados sobre la marcha. Los temas tratados y los conceptos surgidos no son resultado de una indagación inicial previa a todo trabajo resolutivo, surgen de forma espontánea y testimonial respecto al trabajo práctico, concretándose en la consecución de las diferentes obras y en la depuración en forma de pruebas y bocetos.

En este recorrido, otra parada importante es la obra *Inanimate Sensation*, donde se potencian algunas cuestiones planteadas en obras anteriores. De la cuasi bidimensionalidad de *En las Ruinas del Museo*, pasamos aquí al terreno del ambiente o environment, proponiendo una experiencia inmersiva en un espacio controlado, a través de la luz, el sonido y la presencia objetual. *Inanimate Sensation* responde a la voluntad de evidenciar en un mayor grado las referencias al universo punk respecto a obras anteriores. De tal manera, una de nuestras primeras intuiciones es la de generar un espacio de gran saturación sensorial provocando incomodidad y sensación de violencia. Para ello, reproducimos un par de videos que fueron proyectados en dos de las paredes de la sala. Los dos vídeos pertenecen a la misma filmación: una videoperformance en la aparecemos sentados junto a Miguel Soriano bebiendo numerosas latas de cerveza manteniendo conversaciones banales que perfectamente podrían caber en cualquier reunión distendida, mientras sobre nuestros cuerpos son proyectadas de forma sucesiva diversas pinturas del periodo barroco. Los efectos del alcohol van transformando el ánimo de la conversación. El video se monta de tal manera

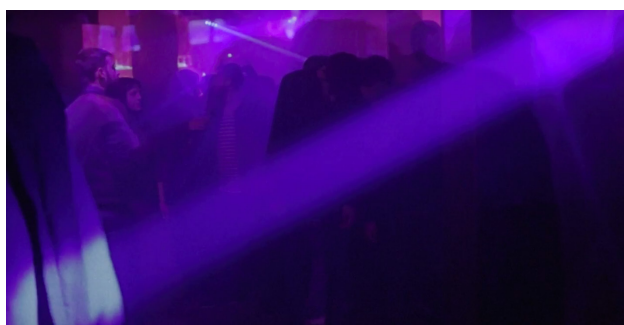
que unas frases se muestran inconexas respecto a otras; esto sumado a la embriaguez convierte el contenido en un rumor, un tono balbuceante más allá de cualquier pretensión de legibilidad. Nuestras grabaciones finalizan con Miguel Soriano vomitando sobre la pared donde se realizan las proyecciones, fragmento que es congelado, repetido y aislado para su reproducción en un picoprojector que se encuentra en la pared enfrentada, en los peldaños de una escalera, que en la reproducción del fotograma congelado, genera un ruido plano muy molesto. Este hecho, que surgió espontáneamente (en parte en broma, en parte como intuición del artista), lo utilizamos de manera aislada debido a su potencial simbólico (el artista, embriagado, vomita entre risas sobre la pared en la que se están proyectando obras de arte barroco) como fenómeno cargado de punk. Para completar el contenido audiovisual, en el suelo situamos un ordenador portátil conectado a unos altavoces con el vídeo de un concierto del grupo *Death Grips* a un alto volumen. El título de la obra es tomado de una de las canciones que ahí se interpretan. La elección de ese grupo y ese concierto en particular es algo que tuvimos que meditar con precaución. Por una parte, decidimos que esa música va en concordancia estética con lo allí propuesto, imprimiendo un tono oscuro y violento; asimismo también nos pareció pertinente responder a la pregunta “¿Dónde se encuentra el auténtico punk hoy?”², de ahí nuestra búsqueda más allá de los grupos punk tradicionales, ya que cuando utilizamos la etiqueta punk, queremos aludir a una actitud, un movimiento transhistórico, como explica Greil Marcus en *Rastros de Carmín*, libro que estudiamos con más detenimiento en la parte

2 Los acontecimientos generacionales son de naturaleza muy fugaz; en cambio las subculturas muestran una vocación (a costa de subvertir continuamente sus propios símbolos) de perpetuación junto a una larga y suave decadencia. Por eso el punk como acontecimiento terminó en 1978 con la disolución de los Sex Pistols a pesar de continuar como etiqueta, como género musical de un mito que en buena medida desconoce sus orígenes. Quizá para encontrar el verdadero legado de aquel acontecimiento, haya que buscar de manera cautelosa sus pistas en otros momentos y lugares. Es interesante especular con diferentes líneas genealógicas que van desde los Sex Pistols a grupos como Death Grips, Lightning Bolt, o estudiar las derivas de ciertos subgéneros de metal que abrazaron el nihilismo con tanta o más decisión que Rotten y McLaren.

teórica de este trabajo. Volviendo a las cualidades sensoriales de la obra, la luz y el sonido de los diferentes medios audiovisuales se solapan provocando una saturación, un ruido al borde de la ilegibilidad. En las paredes de la sala están colocados diferentes vinilos pertenecientes a la serie *En las Ruinas del Museo*, así como en forma de planchas de forex en un lugar del suelo. Una de las ideas principales de este ambiente es la de generar una serie de espacios con cierta autonomía y personalidad, diferenciando así:

- La zona de la proyección principal, con los vinilos adheridos a la pared
- La zona con una serie de cuadros e impresiones apoyados en la pared y el suelo
- La escalera, con un picoprojector donde se reproduce en bucle un vídeo de mi acompañante vomitando.
- La zona del ordenador, con las latas de cerveza utilizadas en el video, el proyector y altavoces.
- El suelo en su parte central con los recortes, dejando así constancia del proceso y sugiriendo el recorrido que ha de hacer el espectador.

Con esta pieza hemos ido un paso más allá en cuanto a



Fotograma de *Sin título*



Fotograma de *Yo y mis amigos*

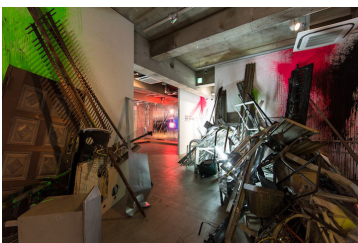
complejidad y radicalidad en los planteamientos, abriéndonos a diferentes disciplinas como el video, en la que nos hemos desenvuelto con comodidad, dejando la puerta abierta a nuevas incursiones como es el caso de *Sin Título* o *Yo y mis*



Marc Bijl - *Light and Shadow*, 2012



Banks Violette - *Untitled*, 2013



Anselm Reyle - *Into the void*, 2013

amigos, piezas íntegramente audiovisuales en las que hemos explorado otras ramificaciones que nos ha sugerido *Inanimate Sensation*, como la relación entre alcohol y ambientes festivos o la de la música con ciertos planteamientos performáticos.

Conviene repasar en este momento algunos referentes contemporáneos que manejan un lenguaje con similitudes al planteado en estas obras. Artistas como Anselm Reyle, que en su ambiente *Into the Void* propone un *horror vacui* instalativo, llenando la sala de material encontrado en el espacio urbano y pintando las paredes con extintores rellenos de pintura; Banks Violette, con una obra que guarda una relación íntima con la música, concretamente con el punk, que engloba particularmente con una estética de instalaciones en blanco y negro llenas de tubos led, superficies reflectantes deformadas y cúmulos de sal, utilizando los objetos con connotaciones simbólicas al lado de materiales que articulan formalmente el conjunto; Marc Bijl con unas propuestas que sugieren un nihilismo muy particular, operando también con símbolos especialmente connotados, confrontándolos a alguna alusión a la historia del arte ortodoxa como hegemonía a batir y material urbano como vallas, bloques de cemento, alquitrán y pintadas en las paredes. Son artistas que no proponen ningún tipo de subversión organizada o contestatarismo político, más bien se quedan en el grito congelado del rebelde por el que sienten fascinación estética. No debe confundirse con ningún tipo de arte político que contenga una propuesta o plan de acción, aquí el NO es una cuestión de actitud, una propuesta mucho más romántica que lo prosaico del activismo real. Todos los tics que algún día tuvieron su escenario político son invocados aquí como motivos para el ensimismamiento.

En julio de 2016, tuvimos la suerte de ser seleccionados en la convocatoria *Residencias a Quemarropa*, una residencia artística en Alicante que también funciona como encuentro



Conversando con el crítico de arte Javier Díaz Guardiola (periódico ABC) en torno a la obra realizada en *Residencias a Quemarropa*

entre artistas y actores culturales para la que construiríamos una instalación. Nuestra pieza sigue la línea planteada en trabajos anteriores, partiendo de una fuerte bidimensionalidad generada en la pared, y expandiéndose por el suelo. Utilizamos vinilos, planchas de forex, spray y objetos encontrados in situ, que resolvimos que funcionaban tanto estética como simbólicamente. Sería redundante entrar en descripciones más minuciosas de lo allí planteado, ya que no estamos planteando nada particularmente novedoso respecto a obras anteriores, más bien, las indagaciones en esta ocasión tienen una vocación más estética, explorando nuevas vías en lo ya trabajado; hacemos un uso más consciente del color y pensamos la instalación como superficie pictórica. La experiencia de la residencia, mostrando nuestro trabajo a numerosas personas y relacionándonos con el resto de residentes, supuso un gran salto en nuestro alcance discursivo. El hecho de estar en continua exposición, sujeto a críticas y a debates sobre tu trabajo, permite depurar, cuestionar y replantear las conclusiones a posteriori que uno tiene del mismo. En ese sentido nos vimos muy reforzados y fuimos conscientes de que en muchas ocasiones uno no es capaz de verbalizar con mucha soltura las ideas vertidas en la obra. Quizá incluso hubiera que plantearse si esas ideas tienen un peso primordial sobre el objeto artístico o son un punto de vista más entre infinitudes. El encuentro también propició el contacto con otros artistas y gestores con inquietudes similares y abrió las puertas a futuras colaboraciones que nos gustaría realizar en un futuro no lejano.



Marc Bijl - *Fuck the poor*, 2012

Cerramos el recorrido concretado en este periodo con la instalación *Entre el escombros y la ruina* que, a nuestro parecer recapitula y asienta estos dos años de importantes cambios creativos. Presentamos esta obra a *PAM!17* y tuvimos la suerte de ser seleccionados para la próxima edición de *PAM-PAM!* Esta fue quizá la pieza que ha requerido una mayor planificación de las realizadas hasta ahora. Por motivos ajenos a lo que aquí nos concierne, nuestro segundo año académico fue un periodo en el que no tuvimos la oportunidad de dedicarle el tiempo que hubiésemos querido a la creación artística, por lo que tuvimos más margen para la planificación, ideando esta obra y pensando otras aún por realizar. Es curioso caer ahora en la cuenta de cómo al contrario que en obras anteriores, donde uno de los objetivos fue complejizar la disposición, en este caso hemos partido de un planteamiento bastante complejo que hemos ido despojando de elementos hasta reducirlo a dos objetos, dándoles más margen y permitiendo que tengan un mayor protagonismo y carácter. Partimos de la idea de ambientar un espacio en la línea de lo realizado en *Inanimate Sensation*, pero dadas las características de la muestra *PAM!*, siendo una exposición colectiva de gran envergadura en la que gestionar los diferentes espacios no debe ser nada sencillo, no pudimos exponer en el lugar que habíamos pensado inicialmente, teniéndonos que adaptar a uno nuevo a poco tiempo de la inauguración. Este problema, hizo que nos replanteásemos la obra a presentar, ya que partíamos de una sala cerrada y muy connotada (los barracones de la facultad) a un espacio transicional (el rellano en unas escaleras). El problema de pasar del terreno del ambiente, al de una instalación más sencilla (que simplemente se podría desgranar en un objeto escultórico y una pieza de pared) fue el hecho de que en un primer estado, los objetos habían de responder a una globalidad más experiencial, y ahora son piezas que tendrían que relacionarse entre sí íntimamente, pero también responder por sí mismas con autonomía y cierto foco en su individualidad. Por eso readaptamos, de entre todos los elementos

ideados, aquellos que representaban con más fuerza lo que se quería transmitir. El cuerpo conceptual de la obra se encuentra en buena medida indicado en su título³, que recoge la tensión que se quiere lograr, conciliando y enfrentando dos naturalezas muy distintas, tanto a nivel plástico como a nivel conceptual. Lo que llamamos escombro y lo que llamamos ruina son palabras que remiten a una poética personal. Situamos dentro del concepto de ruina aquello que mantiene algún tipo de deuda conservadora con la tradición y el patrimonio. La ruina rinde su tributo; el misterio que genera su opacidad de significado es contrastado con la parte visible y legible, que irradia su contenido de una forma aún más luminosa. El escombro, al contrario, guarda más relación con el universo punk: es el objeto del que no importa su genealogía, es material de desecho, no porta ninguna consideración de valor ni está sujeto a mistificación. La única diferencia entre el escombro y la ruina es perceptiva, casi podríamos decir ideológica, ya que cada cultura establece en sus prioridades económicas y éticas esta diferencia. También podríamos argumentar que esta mistificación de la ruina heredada del romanticismo es un asunto reciente, muy ligada a la cultura occidental, sin que otras culturas o periodos de la historia hayan tenido tal consideración de este tipo de lugares.

Cada uno de los objetos instalados juega con la ambigüedad indicada en el título, ya perteneciendo a la historia del arte o al mobiliario urbano, han sufrido una transformación que los sitúa fuera de su normalidad. Para el elemento de la pared, elaboramos una caja de luz con tubos led en la que instalamos una lona retroiluminable diseñada a medida. Se trata de una reproducción de la pintura *El vino de la fiesta de San Martín* de Pieter Bruegel el Viejo, adquirida en 2010 por el mu-

³ Pensamos que el título de una obra puede funcionar como pista para el espectador, indicando una posible vía para su contemplación. Esto puede suponer un peligro en obras que se muestran abiertas a la experiencia del espectador y no son unidireccionales en su discurso. Tanto en *Entre el Escombro y la Ruina* como en otros trabajos preferimos que sea así, por lo que tuvimos la cautela de que la relación entre el título y su contenido fuese lo suficientemente abierta y sugerente como para que no quedase limitada.



Pieter Brueghel el Viejo - El vino de la fiesta de San Martín, 1565-1568



Pieter Brueghel el Viejo - El vino de la fiesta de San Martín, detalle

seo del Prado y que tuvimos la suerte de contemplar en directo unos años antes. Ya entonces quedamos fascinados por la rareza de la pintura, que muestra una fiesta popular que casi podría considerarse una bacanal.

“Avanzado el otoño, con muchos árboles sin hojas, fuera de la puerta de la ciudad -arquitectura que recuerda la Puerta de Hal de Bruselas- y próximo a las casas de la campiña, se ha dispuesto en el centro un enorme tonel de vino, que Bruegel pinta de rojo, sobre un andamio de madera. En torno a él se amontonan personajes de muy distinta condición: hombres -jóvenes y viejos- y también mujeres -algunas con niños-, campesinos, mendigos, y ladrones, todos tratando de obtener la mayor cantidad posible de vino. Mientras algunos que han conseguido llenar sus recipientes tienen ya sus pies en el suelo, otros, en su intento por lograrlo, se abrazan a las vigas, se tumban sobre el tonel o se inclinan con evidente riesgo de caer para recoger un chorro del vino que sale del tonel en toda clase de recipientes, sin excluir sombreros o zapatos. El efecto que logra Bruegel, que hace gala de su enorme maestría a la hora de componer y lograr encajar a todas las figuras -en torno a cien-, es el de una montaña formada por una humanidad que se deja llevar por la gula, una especie de Torre de Babel compuesta por bebedores. De forma intencionada, Bruegel opone el círculo que conforma el grupo central en torno al tonel de vino con la disposición piramidal, mucho más estable, del grupo en el que se reproduce la caridad de San Martín, a la derecha. La composición se completa en el lado opuesto, a la izquierda de la sarga, con las figuras que se dejan llevar por los efectos del vino. El pintor plasma lo que les sucede a los que, al contrario que el santo, se han visto arrastrados por el pecado de la gula en lugar de por la virtud, como el personaje que está vomitando y el que yace en el suelo sin conocimiento sobre sus vómitos, los dos hombres peleándose o la mujer que ofrece vino a su bebé.”⁴

4 La fiesta del vino de San Martín. En: Web del Museo del Prado, [Consulta 10 mayo 2017]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/el-vino-de-la-fiesta-de-san-martin/6a4a9c81-e2f3-41b2-9a73-c0d8e5020dab>



Maquetas para la pieza final

Nos pareció pertinente relacionar el espíritu dionisiaco presente en la pintura con ciertas actitudes punk con las que ya estábamos en sintonía a través de nuestro trabajo. Sometimos a la lona a la acción del fuego, quemando una gran área de su parte central, dividiéndola en dos. Tuvimos en consideración tanto la parte ausente debido a la quemadura como la distorsión resultante en las zonas próximas. Estando la composición original llena de detalles, las aberraciones formales causadas por el calor del fuego provocaban una sensación de extrañeza respecto a la representación original de las figuras. La luz proveniente de la caja tuvo como cometido llevar la pintura original a un contexto extraño a su naturaleza, desplazándose al ámbito del *display* publicitario que ilumina la pintura pero también evidencia su medio, mostrando un tubo led descubierto en la parte abierta de la lona. Las relaciones entre pintura y luz también están abiertas a múltiples lecturas y es tarea del espectador establecerlas, nuestra intención es haber dotado al objeto artístico de el suficiente poder sugestivo para que esto se facilite.

Para crear el ambiente adecuado, de acuerdo con la luz que se irradia a partir de una de las piezas, oscurecimos el espacio cubriendo las ventanas y retirando las bombillas de la sala y las zonas contiguas. Tuvimos en cuenta que, al ser un único foco luminoso, la otra pieza es dependiente de la iluminación de ésta, proyectando una sombra a través de la silueta de la valla; también el color y la reflectancia de su superficie iba a estar sujeto a las condiciones de luz proyectadas, así que nos aseguramos que esto no iba a suponer un problema, quedando una pieza supeditada a las condiciones impuestas por la otra. Así, la pieza situada en el suelo tuvo un color y brillo tales que le concedieran autonomía. Respecto al color, tuvimos la suerte de que el objeto originario -la valla- era de un amarillo vivo muy adecuado; para el brillo, cubrimos todo el objeto con un barniz en spray. La construcción de este objeto fue un punto delicado. Después de varias pruebas con diferen-



Pieza sin pintar ni barnizar

tes materiales, convenimos que la mejor solución consistía en cortar una parte de la valla con una sierra y simular el plástico derretido con una masa de escayola. Una vez pintado y barnizado, quedaría uniforme la superficie y la transición entre ambos no sería notable. El resultado final es un artificio que guarda una distancia evidente en cuanto a masa y color con una simulación real. Esto es una decisión que busca redundar en la extrañeza de la instalación y las propias cualidades estéticas de los objetos.



Caja de luz con la lona montada

Echando la vista a su proceso, esta obra ha mutado radicalmente, identificar sus cambios de naturaleza nos ha servido para hacerla más adecuada a las diferentes condiciones impuestas. Aquí hemos advertido cómo los retos planteados en la materialización de un proyecto pueden ser críticos en su resultado final. Nos ha resultado conveniente mantener una actitud abierta ante los diferentes cambios, no siendo demasiado severos con los azares que surgen desde que se plasma la idea hasta que puede ser realizada. Esbozar una idea no deja de ser un primer paso entre muchos que han de llegar, y durante su realización deben ir llegando formas más sofisticadas de adecuarse al espacio si uno está dispuesto a mantener cierta sensibilidad ante los cambios.

2.4 OBRA POR VENIR

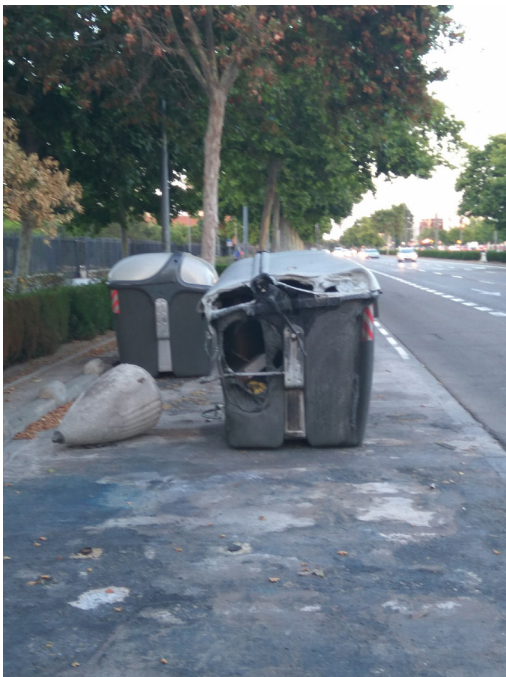
Así como comenzamos esta parte del trabajo echando la vista atrás para tener cierta perspectiva, nos gustaría, una vez concluido el cuerpo práctico, lanzar un vistazo hacia el futuro y especular con diferentes líneas que aquí han sido trazadas. A principios del año 2017 resultamos seleccionados en la residencia artística *Bilbaoarte* para la próxima temporada. Esto unido a las condiciones materiales antes comentadas, han sido las razones de que hayamos decidido proyectar una serie de obras para realizar allí, disponiendo de un espacio y una beca que nos permitan llevarlas a cabo. En este apartado apuntaremos de forma rápida aquello que queremos realizar de manera más inmediata.

En junio hemos realizado un esbozo instalativo de ideas que teníamos acumuladas durante los últimos meses. Habiendo reservado una project room, realizamos allí el esbozo de lo que podría ser un proyecto más grande en un futuro. Para tal propósito, instalamos una serie de elementos en la sala realizando pruebas sobre su disposición en el espacio. Quizás aquí el elemento central es el graffiti que ocupa la pared, el logotipo de la extinta discoteca *spook* relacionada con la época de la ruta del bacalao. Invocamos tal logo como simbología punk, muy ligada al contexto urbano en el que nos encontramos (Valencia) y su historia. El graffiti, que está realizando de manera muy tosca, llega a tapar en su parte derecha parte de un cuadro de un paisaje sujeto a la pared; en su parte izquierda, cubre una estantería llena de libros que asimismo son también pintados con spray. Es bastante evidente cómo, visto lo repasado en este trabajo, se articulan subversión y tradición en esta obra en la dirección marcada por las obras previamente realizadas.

En nuestras visitas a la Catedral de Valencia y al Museo San Pio V, una serie de piezas nos han resultado muy sugerentes. Nos gustaría realizar algún tipo de obra a partir de la forma de varios retablos vistos allí; nuestras primeras intuiciones al respecto consisten en reproducir su forma con madera e intervenirlo pictóricamente con una alta predominancia del color negro, simulando quemaduras. Aquí la relación más evidente con el trabajo ya realizado se encontraría con *Entre el escombros y la ruina*, pero también con las propuestas instalativas como *En las ruinas del museo* en las que se parte de una verticalidad pictórica. También nos hemos visto sugeridos por una serie de pinturas vistas en la catedral de Valencia, con una restauración muy leve. Con ánimo de volver a la práctica pictórica, vemos aquí un buen escenario del que partir, a medio camino entre la escena renacentista y la manifestación de la pintura arruinada, siendo no demasiado distante a la materia de obra, al puro escombros. Asimismo, tenemos intención de retomar lo ya iniciado en *Entre el escombros y la ruina*, pensando nuevos planteamientos instalativos en torno a la relación entre pintura y luz, con la misma lona retroiluminable que allí utilizamos. Debido a la necesidad de materializar visualmente un esbozo, realizamos diferentes maquetas con el software de renderizado 3d *Cinema 4d*. En ellas hemos dispuesto cuatro lonas en el suelo sobre montones de arena; del interior de cada montón, surge una luz que ilumina a su vez la sala. Tenemos alguna noción sobre cómo ir empezando a trabajar una vez podamos hacerlo, realizando estructuras de acetato transparente que nos permitan dar forma a la lona y albergar un foco que la ilumine. Otra pieza que podríamos realizar sin aún saber con qué otras piezas habría de guardar relación en su montaje es la de un contenedor derretido, al hilo de la valla de *Entre el escombros y la ruina*, alrededor de él se esparcen bolsas de basura negras que ocupan el espacio y con las que también podría simularse un fondo quemado. Por último, en un estado aún muy incipiente, tenemos la idea de realizar una gran cruz cristiana que se asiente sobre una cabeza -quizá de

goma-, proyectando una gran cantidad de luz.

Como puede comprobarse, se trata de ideas en un estado muy incipiente. No dejan de ser *ingenios* que no han podido ser puestos a prueba en su resolución formal. Es de suponer que pasarán por varios cambios o descartes, pudiendo acabar por ser irreconocibles. La intención de este apartado no es tanto la de sugerir obras que pudieran materializarse en un futuro como la de mostrar una especie de fotografía mental, demostrando al menos la intención de que se pretende llevar a cabo un mayor desarrollo sobre lo visto estos dos últimos años. A continuación, mostramos una selección de imágenes relacionadas con los proyectos que tenemos intención de desarrollar.



Apuntes fotográficos que sirven como ideas sobre las que partir hacia nuevos trabajos



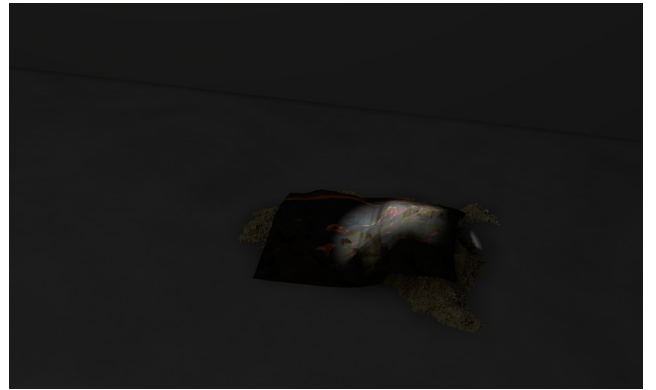
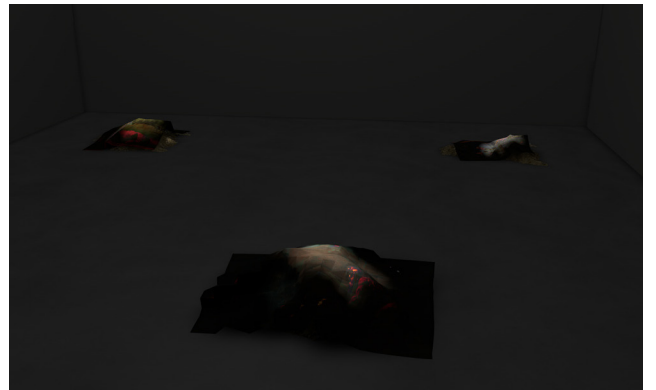
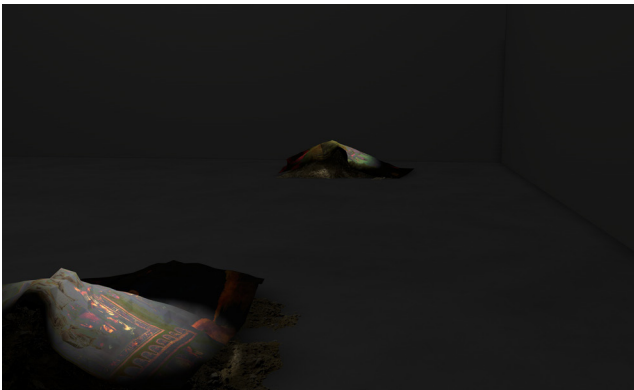
Apuntes fotográficos que sirven como ideas sobre las que partir hacia nuevos trabajos



Esbozo para *Spook*, 2017



Retablos intervenidos digitalmente



Esbozos realizados con el software *Cinema 4D* para futura instalación

2.5 DOSSIER FOTOGRÁFICO DE OBRAS PRESENTADAS



Serie *En las ruinas del museo*, spray y pintura acrílica sobre impresión en plancha de forex, 2016



Serie *En las ruinas del museo*, spray y pintura acrílica sobre impresión en plancha de forex, 2016



En las ruinas del museo, vinilo sobre autobús urbano, 2016



En las ruinas del museo, vinilo sobre autobús urbano, 2016



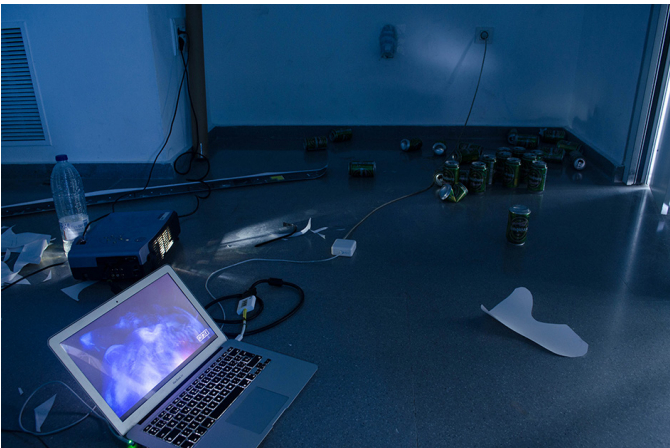
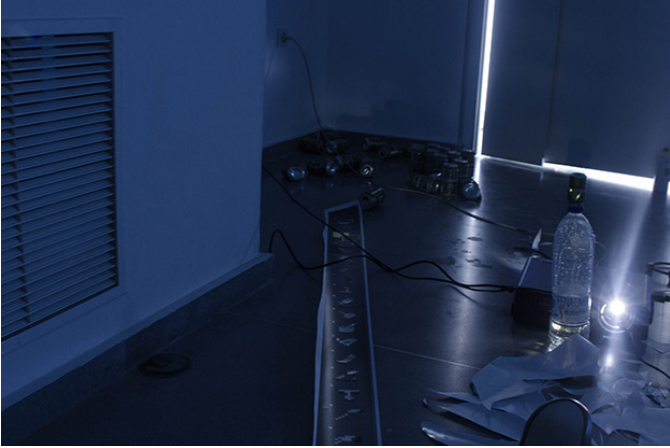
En las ruinas del museo, instalación, Facultad de Bellas Artes de Valencia, PAMI, 2016



En las ruinas del museo, instalación, Facultad de Bellas Artes de Valencia, PAM!, 2016 (detalles)



Inanimate sensation, ambiente, Facultad de Bellas Artes de Valencia, 2016



Inanimate sensation, ambiente, Facultad de Bellas Artes de Valencia, 2016 (detalles)



Sin título, instalación, Residencias a Quemarropa, Alicante, 2016



Sin título, instalación, Residencias a Quemarropa, Alicante, 2016 (detalles)



Entre el escombro y la ruina, instalación, Facultad de Bellas Artes de Valencia, PAMI, 2016



Entre el escombros y la ruina, instalación, Facultad de Bellas Artes de Valencia, PAMI, 2016 (detalles)

3. CONCLUSIONES

El presente Trabajo de Final de Máster ha supuesto la conclusión de cierta etapa creativa, así como el inicio de numerosas líneas de trabajo que tenemos la intención de desarrollar en el futuro.

Nos ha sido de gran utilidad conjugar con más intimidad teoría y praxis. Lo que en un principio fue una exigencia para fundamentar conceptos y reflexiones por escrito supuso una serie de cambios en nuestro proceso creativo, de manera que ha permitido incorporar nuevas dinámicas que suponen una mayor profundidad y rigor a lo aplicado en nuestras obras. Es posible que antes trabajásemos de una manera más netamente intuitiva, pero no hemos querido renunciar a tal intuición para contrarestarla con una dosis de mayor estudio previo; más bien consideramos que la parte intuitiva de nuestro proceso creativo ha sido potenciada gracias a la incorporación de un mayor compromiso hacia el estudio referencial. Creemos que ésto es una lección aprendida con la que contamos para próximos proyectos.

No queremos, con este trabajo, sugerir que la lectura de las obras producidas se reduzca unilateralmente a lo aquí dicho. Una preocupación recurrente en nuestro proceso creativo es la de realizar las obras dando margen a una cierta ambigüedad, permitiendo que el espectador se relacione con ellas sin imposición de dogmas por nuestra parte. De tal modo, las lecturas efectuadas pueden ser más variadas, sin tener que ser homologables necesariamente a la que efectúa el propio artista. Más allá de lo que nosotros podamos opinar, nos interesa que las obras irradien su propio significado.

Consideramos que un hecho crucial para contextualizar el siguiente trabajo es conocer los cambios académicos y vitales que supuso nuestra mudanza de Salamanca a Valencia, con paradigmas creativos muy dispares. Ser capaces de tomar los cambios de contexto como oportunidades para el desarrollo

ha supuesto un aprendizaje muy valioso.

Caben destacar los aportes recibidos por los profesores de esta facultad, agradeciendo especialmente los de Ricardo Forriols, Pilar Crespo y David Pérez, que a través de sus asignaturas y tutorías privadas nos han ayudado de manera decisiva a dar forma a este proyecto. Las valoraciones resultantes después de haber realizado el máster y su consiguiente Trabajo Final de Máster han sido muy positivas, considerando que nos han ayudado a lograr un salto de madurez en nuestra obra a todos los niveles.

Durante estos últimos meses hemos tenido la oportunidad de ser seleccionados en la residencia artística *Residencias a Quemarropa*, así como la convocatoria Transportarte organizada por *Pam! 16* junto a *EMT*. Asimismo, hemos resultado seleccionados para la próxima edición de *Pam!Pam!18* y la beca de la fundación *Bilbaoarte*, permitiéndonos un presupuesto para nuestra producción y un estudio para su desarrollo. Tales escenarios nos permitirán continuar con las líneas aquí propuestas, en forma de nuevos proyectos.

Resulta estimulante comprobar que el trabajo producido es valorado y tomado en cuenta, sintiéndonos motivados por la confianza depositada en nosotros. Nos consideramos muy afortunados por recibir las oportunidades que se nos han dado y valoramos que han sido fundamentales para posibilitar el desarrollo de la obra realizada.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

ADORNO, T. *Valéry Proust Museum*. 1ª ed. Londres: Neville Spearnan, 1967.

AUGÉ, M. *El tiempo en ruinas*. 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 2003. ISBN: 9788474329933.

BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2009. ISBN: 9789505575138

BENJAMIN, W. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. 1ª ed. México D.F.: Ítaca, 2008. ISBN: 9789687943954

BORIS, G. *Bajo sospecha*. 1ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2008. ISBN: 9788481918953

BOURRIAUD, N. *Postproducción*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. ISBN: 9789871156054

CRIMP, D. *Sobre las ruinas del museo*. En FOSTER, H. *La postmodernidad*, 1ª ed. Barcelona: Kairós, 2002. ISBN: 8472451542

DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. 2ª ed. Valencia: Pre-textos, 2005. ISBN: 9788481914429

GÁLVEZ, A. *Cita de la pintura. Estrategias autorreferenciales de la pintura*. 1ª ed. Valencia: Alfons El Magnánim. Colección Formes Plàstiques. 2005 ISBN: 8478224254

G. TORRES, D. et al. *Punk, sus rastros en el arte contemporáneo. Catálogo de la exposición*. 1ª ed. Madrid: CA2M, 2015. Disponible en: https://issuu.com/ca2m/docs/catalogo_punk_web ISBN: 9788445135143

JAMESON, F. *Teoría de la postmodernidad*. 4ª ed. Madrid: Trotta, 2016. ISBN: 978-84-9879-652-0.

MARCUS, G. *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1993. ISBN: 9788433913654

NIETZSCHE, F. *La ciencia jovial (La gaya scienza)*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. ISBN: 9788470309298.

OWENS, C. *El impulso alegórico*. En WALLIS, B. (dir.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2001. ISBN: 9788446011774.

SLOTERDIJK, P. *Los hijos terribles de la Edad Moderna*. 1ª ed. Madrid: Siruela, 2015. ISBN: 9788416465286.

OTROS:

SILVA CORDERO, S. *The sex Pistols: reflexiones sobre el nihilismo punk*. En: *Plan Arteria*, 1 octubre 2013. [consulta 5 junio 2017] Disponible en: <http://planarteria.com/2013/10/the-sex-pistols-reflexiones-sobre-el-nihilismo-punk/>

Los del ISIS no son vándalos, son iconoclastas. En: *El Diario*, 27 febrero 2015 [Consulta 10 mayo 2017]. Disponible en: http://www.eldiario.es/cultura/ISIS-destruye-garratozas-patrimonio-Mosul_0_361164084.html

Museo del Prado. *El vino de la fiesta de San Martín* [Consulta 3 mayo 2017] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-vino-de-la-fiesta-de-san-martin/e6d44e39-77fb-4deb-a5ed-0a99fbe76847>

CURRÍCULO

-Máster en producción Artística, UPV, Valencia

-Graduado en Bellas Artes con la especialidad de pintura, Salamanca

Participación en residencias artísticas:

- *Bilbaoarte*, Bilbao 2017

- *Espacio Matrioska*, Os Blancos (Ourense), 2015

- *Resdencias a quemarropa*, Alicante 2016

Premios:

- *PAMPAM!* 2017 Valencia

- *Transportarte*. Valencia / intervención en los autobuses de EMT de la ciudad de Valencia

- *Jóvenes pintores*, la Gaceta, Salamanca

Exposiciones individuales:

- *La fiebre*, sala de exposiciones espacio joven, Salamanca 2014

Exposiciones colectivas:

- *Morralla*, Russafart, Valencia 2016

- *Una Mirada Sustractiva*, Facultad de Bellas Artes de Valencia, 2016

-*Carambola*, Zamora 2015

-*Non estamos (Unha exposición de novos artistas)*, Vigo 2015

-*San Marcos*, alumnos de la facultad de Bellas Artes, sala de exposiciones la Salina, Salamanca 2014

-*Muestra Ciudad*, Zamora 2014

-*Exit*, sala de exposiciones la gota de leche, Logroño 2014

-*Visto por 25*, sala de exposiciones "la Alhóndiga", Zamora 2014

Obra en colecciones:

-Fondos pictóricos de la facultad de Bellas Artes de Salamanca.

Participación en ferias:

-Arte Santander, con la publicación *Power, Corruption & Lies* en el stand de Adora Calvo, 2017