

ADÁN ALBERS BAVČAR CALLE
CLOSE DE LA CRUZ DEAN
EGEA ESCALONA ESPALIÚ
FEIJOO FRANCÉS GOYA
GRIGELY GUIMARÃES GUITRY
HOCKNEY JARMAN KLEE
LANGE McPEAKE MIYAKO
SÁNCHEZ SAURA SCOTT
SEMPERE SILVA SPERO



VII BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN ONCE

CENTROCENTRO Cibeles
Plaza de Cibeles 1, 1ª planta
28014 Madrid

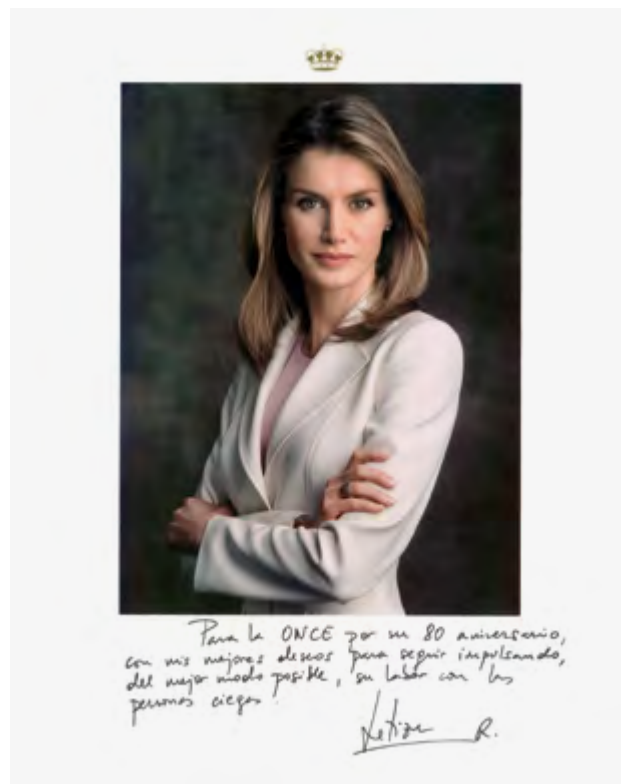
5 junio – 16 septiembre 2018



VII BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN ONCE

PRESIDENCIA DE HONOR
DE LOS ACTOS CONMEMORATIVOS
DEL 80 ANIVERSARIO DE LA ONCE
HONORARY PRESIDENT
OF ONCE'S 80 ANNIVERSARY
COMMEMORATIVE EVENTS

Su Majestad la Reina Doña Letizia



COMITÉ DE HONOR / HONOR COMMITTEE

D. Íñigo MÉNDEZ DE VIGO

Ministro de Educación, Cultura y Deporte
Minister of Education, Culture and Sports

Sra. Dña. Manuela CARMENA

Alcaldesa de Madrid
Mayor of Madrid

Sr. D. Ferran BARENBLIT

Director, Museo De Arte Contemporáneo de Barcelona
Director, Contemporary Art Museum of Barcelona

Sr. D. Manuel BORJA-VILLEL

Director, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Director, National Museum Center of Art Reina Sofía

Sr. D. Salomón CASTIEL

Director, La Térmica de Málaga
Director, La Térmica of Málaga

Sr. D. Daniel CASTILLEJO ALONSO

Director, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
Director, ARTIUM, the Basque Museum and Centre of Contemporary Art

Sr. D. Javier DEL CAMPO

Director, Centro de Arte Caja de Burgos CAB
Director, Center of Art Caja de Burgos CAB

Sr. D. Miguel FALOMIR

Director, Museo Nacional del Prado
Director, National Prado Museum

Sr. D. Fernando FRANCÉS GARCÍA

Director, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga
Director, Málaga Contemporary Art Center

Sr. D. Antonio FRANCO RODRÍGUEZ

Director, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo
Director, Estremenian & Latin American Contemporary Art Museum

Sr. D. Juan GARCÍA SANDOVAL

Director Artístico, Museo Regional de Arte Moderno de la Región de Murcia (MURAM)
Art Director, Regional Museum of Modern Art

Sra. Dña. Natalia GRAU GARCÍA

Conservadora, Museo Regional de Arte Moderno de la Región de Murcia (MURAM)
Head Curator, Regional Museum of Modern Art (MURAM), Murcia

Sr. D. Luis GRAU LOBO

Presidente, Consejo Internacional de Museos. ICOM_ESPAÑA
President, International Council of Museums. ICOM-SPAIN

Sr. D. Juan GUARDIOLA

Director, Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) Fundación Beulas. Huesca
Director, Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) Fundación Beulas. Huesca

Sr. D. Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

Presidente, Círculo de Bellas Artes
President, Circle of Fine Arts

Sra. Dña. M^a Encarnación LAGO

Gerente, Red Museística Provincial de Lugo
Manager, Red Museística Provincial de Lugo

Sr. D. Santiago B. OLMO GARCÍA

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo
Director, Galicia Contemporary Art Center

Sr. D. Manuel OLVEIRA

Director, Museo de Arte Contemporáneo de León
Director, León Contemporary Art Museum

Sr. D. Luis Cayo PÉREZ BUENO

Presidente, Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad. CERMI
President, Spanish Committee of Representatives of Persons with Disabilities. CERMI

Sr. D. Guillermo SOLANA DÍEZ

Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza
Head Curator Thyssen-Bornemisza Museum

Sr. D. Carlos URROZ ARANCIBIA

Director de ARCOmadrid
Director, ARCOmadrid

Sr. D. Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao
General Director, Bilbao Guggenheim Museum

Sr. D. Pablo ZALBA BIDEGAIN

Presidente Fundación ICO
President, ICO Foundation

COMISARIA / CURATOR

Maite BARRERA

ORGANIZA / ORGANIZES

Fundación ONCE

Dirección de Accesibilidad Universal
e Innovación

Departamento de Cultura y Ocio

PRESIDENCIA / PRESIDENCY

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

DIRECCIÓN / DIRECTION

Jesús HERNÁNDEZ GALÁN

COORDINACIÓN GENERAL /
GENERAL COORDINATION

Mercè LUZ ARQUÉ

COORDINACIÓN TÉCNICA /
TECHNICAL COORDINATION

Sonia GARCÍA-FRAILE CÁMARA

AYUNTAMIENTO DE MADRID /
CITY OF MADRID

ALCALDESA / MAYOR

Manuela CARMENA CASTRILLO

ÁREA DE GOBIERNO DE CULTURA
Y DEPORTES / CITY OF MADRID,
DEPARTMENT OF CULTURE AND
SPORTS

COORDINADORA GENERAL DE CULTURA, DEPORTES
Y TURISMO / CULTURE, SPORTS AND TOURISM
GENERAL COORDINATOR

María del Carmen ROJAS CERRO

CONSEJERO DELEGADO DE MADRID DESTINO,
CULTURA, TURISMO Y NEGOCIO, S.A. / MADRID
DESTINO CEO

Antonio Joaquín FERNÁNDEZ SEGURA

CENTROCENTRO CIBELES

DIRECCIÓN ARTÍSTICA / ARTISTIC DIRECTOR

Soledad GUTIÉRREZ GONZÁLEZ

GERENCIA / MANAGEMENT OFFICE

Gabriel DEL RÍO MARTÍNEZ

ACTIVIDADES CULTURALES / CULTURAL ACTIVITIES

Ángel GUTIÉRREZ VALERO

Amalia ALONSO AGÜERA

Irene POMAR MARCOS

COMUNICACIÓN Y PRENSA / MEDIA RELATIONS

Alexandra BLANCH WHYBROW

GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN / ADMINISTRATION

Ana LOMA-OSSORIO LERENA

Almudena FERRERO GALÁN

OFICINA TÉCNICA / TECHNICAL OFFICE

Justo BENITO BATANERO

GESTIÓN DE ESPACIOS / VENUE MANAGEMENT

Nefer FERNÁNDEZ-NESPRAL GALÁN

Silvia ALEGRE MOLTÓ

INAUGURACIÓN_mañana

CENTROCENTRO CIBELES

PRESENTADORA: **PILAR JURADO**

MÚSICA: **RAÚL THAIS**

ACTUACIÓN: **IO SONO METÀ**

BAILARINES: **SIMONA ATZORI, MARIACRISTINA PAOLINI y BEATRIZ MAZZOLA**

DÍA: **5 junio** HORA: **12.00 h**



INAUGURACIÓN_tarde

CENTROCENTRO CIBELES

MÚSICA: **GLADSTON GALLIZA**

DÍA: 5 junio HORA: 19.00 h



Íñigo MÉNDEZ DE VIGO Y MONTOJO

MINISTER OF EDUCATION, CULTURE AND SPORT AND GOVERNMENT SPOKESPERSON

Of all the items in my office, I am particularly fond of the plaque that was given to me by the Spanish Committee of Representatives of People with Disabilities in the year 2000, in recognition of the contributions I have made over the course of my career to aid the integration of people with disabilities, and in particular for my contribution to the recognition of their rights as enshrined in the European Union's Charter of Fundamental Rights.

At that time, while laying the foundations for the Convention that would lead to the Charter, I was made aware of various concerns related to the recognition of rights and the inclusive treatment of people with disabilities. One of the small (yet extremely meaningful) goals we eventually achieved was the replacement, in the document of fundamental rights, of the term "the disabled" with "people with disabilities". It was not the only change, but it was certainly the most symbolic. And it is something I often use as an example, because often, in order to improve people's lives, we only need to start by using fairer and more precise language that represents both recognition and the willingness to integrate people into society.

In this respect, ONCE has been doing laudable work in every field since its creation in 1938, and through the ONCE Foundation since 1988. Its work helps many people recover their love for life, to take on challenges they previously dismissed as unthinkable, to contribute all of their talents to our society, and to overcome barriers wherever they find

them. In short, its work helps to create a better world, whether through education (focusing on accessibility, integration, and special programs), sport (an area that is vital to improving the lives of people with disabilities) or culture, in the form of attractive, intelligent initiatives such as this VII Biennale of Contemporary Art.

The Biennale benefits all of society: it brings great works of art within reach of all citizens; it promotes the integration and visibility of artists with disabilities; and above all, it convinces with the strength of its own arguments. There is nothing more eloquent than looking back at the work of renowned artistic geniuses from history and remembering that many of them had to overcome major physical or mental barriers in order to exercise their creative talent.

Speaking of the life and work of artists who had to deal with some form of disability, I would like to look at the example of the German poet Friedrich Hölderlin.

Hölderlin was admitted to a psychiatric clinic in the city of Tübingen in 1806. He spent more than 200 days in a state of advanced psychosis that the doctors believed was incurable. They declared his condition to be irreversible, and that his speech (he had started to speak a mixture of Latin, Greek and German) had become incomprehensible.

A carpenter from Tübingen, who had been greatly moved by Hölderlin's masterpiece *Hyperion*, decided to take the poet

Íñigo MÉNDEZ DE VIGO Y MONTOJO

MINISTRO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE Y PORTAVOZ DEL GOBIERNO

Conservo con especial cariño en mi despacho una placa que me entregó el Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad en el año 2000 en reconocimiento a las aportaciones que a lo largo de mi carrera he realizado a favor de la integración de las personas con discapacidad y, en particular, por el trabajo realizado para el reconocimiento de sus derechos en la elaboración de la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea.

En aquel momento, durante los trabajos previos a la Convención de la que resultaría la Carta, me trasladaron diferentes preocupaciones relativas al reconocimiento de derechos y al tratamiento inclusivo de las personas con discapacidad. Uno de los pequeños objetivos -pero de gran significado- que finalmente logramos fue sustituir, en la redacción de aquel documento sobre derechos fundamentales, las alusiones a «los discapacitados» por «personas con discapacidad». No fue el único pero sí el más simbólico. Y es algo que pongo a menudo como ejemplo, porque a veces para mejorar la vida de las personas basta con empezar por emplear un lenguaje más justo y preciso que represente en sí mismo un reconocimiento y una voluntad de integración en la sociedad.

En este sentido, la ONCE realiza un trabajo encomiable en todos los ámbitos desde sus inicios en 1938 y también a través de la Fundación ONCE desde 1988. Un trabajo que contribuye a que muchas personas recuperen la ilusión por vivir, a que asuman retos que creían impensable, a que

aporten todo el talento que tienen a nuestra sociedad, saltando las barreras que sea necesario. Un trabajo que, en definitiva, contribuye a crear un mundo mejor. Lo hace en la educación —con la accesibilidad, con la integración, con programas especiales—, en el deporte —un área importantísima para mejorar la vida de las personas con discapacidad— y también en la cultura a través de iniciativas tan atractivas e inteligentes como esta VII Bienal de Arte Contemporáneo.

Un proyecto que reporta beneficios a toda la sociedad; porque acerca grandes obras de arte a los ciudadanos, porque permite la integración y la visibilidad de autores con algún tipo de discapacidad y porque lo hace con la fuerza de los hechos: nada más elocuente que volver la mirada hacia los genios —artistas consolidados— de la historia y recordar que muchos de ellos tuvieron que enfrentarse a barreras físicas o psíquicas severas en el desempeño de su talento creativo.

Al repasar la vida y la obra de esos artistas que tuvieron que hacer frente a algún tipo de discapacidad me gusta detenerme en la historia del poeta alemán Friedrich Hölderlin.

A Hölderlin lo ingresaron en una clínica psiquiátrica de Tübingen en 1806. Soportó más de doscientos días en un estado de avanzada locura que los médicos zanjaron por incurable. Decían de él que su estado era irreversible y que

in and care for him. There in the carpenter's house, with his own circular room with views over the River Neckar, Hölderlin lived for a further 36 years, in the company of the carpenter's family and occasionally visited by friends (whom he did not recognize). The Hölderlin Museum now stands in the serene, beautiful, natural setting of what became the poet's home until his death in 1843.

Hölderlin took many long strolls in the city's parks, spent hours contemplating the meadows through which the Neckar flowed, and improvised melodies on a piano (most of whose strings he cut, for reasons known only to himself, shortly after receiving it) he was given by the Princess von Homburg. Most importantly, however, he never, ever stopped writing.

During this part of his career, which some critics have labeled his "dark" period, Hölderlin produced poems that he dated a hundred years in the future, or a hundred years in the past; poems that were sometimes repetitive or inconclusive. They are his so-called *Poems of Madness*. And perhaps, without intending to, they also comprise his greatest lesson: Hölderlin's psychiatric limitations never vanquished his poet's soul, his heart brimming with talent, or his drive to seek out beauty. Unsurprisingly, some of his finest verses and most brilliantly poetic imagery were produced during those 36 years. According to his friends, when Hölderlin sat at his old desk in Tübingen, the fog inside his head seemed to dissipate, and the great poet he always was emerged once again.

Given the history of the Humanities, the Sciences and the Arts, no one should be surprised at Hölderlin's serene victory over his disability. Perhaps his disturbance was nothing more than the blossoming of his talent: of his innate capacity to admire beauty, joy, and melancholy, and express them through his work.

For this reason, I feel it is both opportune and enriching that this VII ONCE Foundation Biennale of Contemporary Art should focus on geniuses with disabilities: from Monet to Van Gogh, by way of Eusebio Sempere and Willem de Kooning. In all these artists we find the same vital lesson that we find in Hölderlin, along with the hope that the works of those who now use their talent to overcome the physical or mental barriers that life has placed in their way will be heard, recognized and admired with the same passion as the works of the aforementioned geniuses. This would be of enormous benefit to all of us, as it would open our eyes to an immense amount of talent and creativity: talent and creativity, moreover, which we can not only enjoy, but which will make us better and happier people.

I would like to express my sincerest gratitude to Miguel Carballeda, the President of the ONCE Foundation, and to all of the professionals who have developed, designed and set in motion this extraordinary cultural initiative.

su lenguaje —una mezcla de latín, griego y alemán— se había vuelto impenetrable.

Un ebanista de la ciudad de Tübingen, marcado profundamente por su *Hyperion*, decidió hospedarlo y hacerse cargo de él. Instalado en un cuarto circular con vistas al río Neckar, allí permaneció durante 36 años, hasta su muerte, acompañado por la familia del ebanista, por esporádicas visitas de amigos a los que no reconocía y por la serenidad y belleza del entorno natural donde hoy se alza el Museo Hölderlin.

Daba largos paseos por los parques de la ciudad, pasaba horas contemplando los campos que atraviesa el Neckar, improvisaba melodías en un piano —al que misteriosamente le había cortado la mayoría de sus cuerdas nada más recibirlo— que le había regalado la princesa von Homburg y nunca, nunca dejaría de escribir.

De esta época, que algunos críticos llaman *oscura*, son esos poemas fechados con cien años de adelanto o de retraso, a veces reiterativos o inconclusos. Son sus famosos *Poemas de la locura*. Y quizá, sin quererlo, su mejor lección: nunca sus limitaciones psiquiátricas lograron doblegar su alma de poeta, su corazón rebosante de talento, su anhelo de búsqueda de la belleza. No en vano, algunos de sus mejores versos, algunas de sus imágenes poéticas más brillantes, pertenecen a esos 36 años de destierro.

Cuando Hölderlin se sentaba en su viejo escritorio de Tübingen, según el relato de sus amigos, la niebla de su cabeza parecía disiparse y emergía entonces el gran poeta que siempre fue.

A la luz de la historia de las Humanidades, de las Ciencias y las Artes, a nadie puede sorprenderle esta batalla serenamente ganada a la discapacidad. Tal vez su dispersión no era más que la eclosión de su talento, de su innata capacidad para admirar la belleza, la alegría o la melancolía y plasmarlo en su obra.

Por eso considero tan oportuno y enriquecedor que esta VII Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE centre su mirada sobre los genios con discapacidad: desde Monet hasta Van Gogh, desde Eusebio Sempere hasta Willem de Kooning. En todos ellos encontramos la misma gran lección de Hölderlin y la esperanza de que quienes hoy superan con su talento las barreras físicas o psíquicas que la vida les ha interpuesto, podrán ser escuchados, reconocidos y admirados con la misma pasión con que lo fueron las obras de aquellos genios. Haciéndolo, nos hacemos un gran favor: abrir los ojos a un inmenso caudal de talento y creatividad que nos hará disfrutar, que nos hará mejores, que nos hará más felices.

Mi más sincero agradecimiento a Don Miguel Carballeda, presidente de la Fundación ONCE y al conjunto de profesionales que han ingeniado, diseñado y puesto en marcha esta extraordinaria iniciativa cultural.

Manuela CARMENA

MAYOR OF MADRID

Seventh Biennial of Contemporary Art by ONCE Fundación

Seven editions, over a journey of some twelve years. The calendar reveals the strong roots and consolidation of this celebration of art as seen from another perspective: namely, that of people with some form of disability. Three of the ONCE Foundation's seven Biennales of Contemporary Art have taken place at CentroCentro: this is something that fills me with pride, because it reflects positively upon one of our key aspirations: that Madrid should become a city for those who require care, and those who do the caring. Looking after our senior citizens, preventing isolation, promoting universal accessibility and ensuring full inclusion at all levels of society for people with disabilities are the key areas that underpin the aim to make Madrid a city that prioritizes the happiness of all of its citizens.

The idea of a fairer, more inclusive and more integrated world is moving increasingly further from the realm of imagination and utopia and increasingly closer to our reality. The collection of works that comprise this seventh edition of the ONCE Foundation Biennale of Contemporary Art play a key role in this journey from which there is no turning back.

The two previous editions of the Biennale focused on technology and the body. This year's edition shines the spotlight onto the work of extraordinarily gifted people with disabilities, who are themselves the product of our modern society. I have always believed that a society's wealth is directly related to two mathematical indicators: addition and multiplication. If we add differences, we multiply our potential in all areas of life. Difference does not incapacitate, it enriches, provided we develop the necessary instruments to prevent inequality from taking hold and generating social exclusion. And art is not immune to this equation, as evidenced by this Biennale and its celebration of diversity. Congratulations to the ONCE Foundation for launching this initiative way back in 2006; it is my great pleasure to welcome you for another year.

VII Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE

Siete ediciones, doce años de trayectoria. El calendario nos desvela el arraigo y la consolidación de una cita con el arte, visto con otra mirada: la de aquellas personas que tienen algún tipo de discapacidad. Que tres de las siete ediciones de la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE tengan como escenario CentroCentro me llena de orgullo porque refleja bien una de nuestras principales aspiraciones: que Madrid se convierta en ciudad de los afectos y de los cuidados. La atención a nuestros mayores, la prevención de la soledad, la accesibilidad universal, la plena inclusión en cualquier plano de la sociedad de las personas con discapacidad son ejes prioritarios que articulan el objetivo de hacer de Madrid una ciudad que ponga en el centro la felicidad de todas las personas.

Cada vez queda más lejos de la imaginación y de la utopía, y más cerca de nosotros, la experiencia de un mundo más justo, inclusivo e integrador. El conjunto de obras que conforman la VII Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE son piezas clave en ese viaje sin retorno.

Las dos ediciones anteriores de la Bienal se centraron en el cuerpo y la tecnología. La de este año pone el foco en la obra de grandes genios con diferentes discapacidades que ha deparado la modernidad. Siempre he creído en que la riqueza de una sociedad está directamente relacionada con dos signos aritméticos: la suma y la multiplicación. Si sumamos diferencias, multiplicamos nuestro potencial en todos los ámbitos de la vida. La diferencia no incapacita sino que enriquece, siempre que desarrollemos los instrumentos precisos para evitar que la desigualdad se enquiste y lleve a la exclusión social. Y el arte no es inmune a ello, como podremos comprobarlo en esta nueva celebración de la diversidad que es la Bienal. Enhorabuena a la fundación por diseñar ya en 2006 esta iniciativa, a la que tengo el placer de dar la bienvenida un año más.

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

PRESIDENT, ONCE GROUP OF SOCIAL ORGANIZATIONS

On the occasion of the 80th anniversary of the ONCE group of social organizations, and the 30th anniversary of the ONCE Foundation, we are planning to take our activities in the cultural field a step further. After 10 successful years of the Biennale of Contemporary Art, the proposed theme for this year's 7th edition is a homage to "Artistic Geniuses with Disabilities". Art has been, and will always continue to be, a revolutionary activity undergoing constant evolution; likewise, the same applies, and will always apply, to our institution.

If the artistic experience in general is cultivated and developed through the senses, then one would expect the lack or diminution of those senses to preclude any ability to create or enjoy art. But that is not the case, because in art, as in all areas of human endeavor, disability is *not* absent from the process of artistic development and interpretation. Not only has disability frequently been represented in the work of artists such as Rembrandt, Brueghel, Velázquez and Picasso, but it has also caused artists to involuntarily alter their own artistic creations, throughout history. **Who can forget Matisse's reduced mobility, Monet's impaired vision, Renoir with the brushes tied to his useless hands, or de Kooning with his mind destroyed by Alzheimer's?**

We are very proud of this exhibition of great artists from history who, despite their different disabilities, managed to leave a legacy of incalculable value for humanity. Their disabilities were no obstacle to their greatness.

By its very nature, art is an ally of disability: it can be expressed without needing to be seen or heard. We can therefore state that art is an inclusive activity and makes no distinction between disabled and non-disabled: rather, it encompasses and includes everyone. It is for this reason that we at the ONCE Foundation embrace art as a means to help achieve the full and comprehensive social inclusion of everyone with a disability.

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

PRESIDENTE GRUPO SOCIAL ONCE

Con motivo de los 80 años de Evolución del grupo social ONCE y del 30 aniversario de la Fundación ONCE, nos planteamos dar un paso más en nuestra actuación en el ámbito cultural. Tras 10 años de trayectoria y el éxito obtenido por la Bienal de Arte Contemporáneo, se propone como eje central para esta VII edición y a modo de homenaje la temática «Grandes genios del arte con discapacidad» donde el arte ha sido y será siempre una revolución en constante evolución, como lo ha sido, lo es y lo será nuestra institución.

Si la experiencia artística en general se cultiva y desarrolla a través de los sentidos, la carencia o disminución de los mismos debería excluir cualquier capacidad de crear arte y disfrutar de él. Pero esto no es así porque, como en toda dimensión humana, la discapacidad no está ausente en el proceso de desarrollo e interpretación artística. La discapacidad no sólo ha sido representada muy a menudo en las obras de arte por artistas como Rembrandt, Bruegel, Velázquez, Picasso, entre otros; sino que también ha sido la causa de una representación por parte del artista de una imagen alterada de forma involuntaria, como hemos podido apreciar a lo largo de la historia. Porque **¿quién puede olvidar a un Matisse cuya movilidad se ve reducida, a un Monet cuya visión se debilita, a un Renoir con los pinceles atados a sus inútiles manos, o a un De Kooning con su mente destrozada por el Alzheimer?**

Nos sentimos muy orgullosos con esta muestra sobre grandes genios de la historia que, pese a sus discapacidades, han dejado un legado de valor incalculable para la humanidad. Estas discapacidades no fueron impedimentos para convertirse en genios.

El arte de por sí es aliado de las discapacidades, se expresa sin necesidad de ser visto ni escuchado. Por ello, podemos decir que el arte es una actividad inclusiva y no hace distinción de quien es discapacitado y quien no lo es, sino que nos engloba e incluye a todos. Es por ello que desde la Fundación ONCE incorporamos el arte como elemento favorecedor de la plena inclusión social de todas las con discapacidad.

Art and Different Abilities:

a small contribution from a museological perspective

It is easy to fail to realize that our society is made up of people with different needs. It is easy to discard those who have not traditionally been consumers of culture, without wondering about the reason for their absence. It is easy to go about our daily lives, categorizing people, classifying content, and organizing visits on the basis of specific groups. At our museums, cultural centers and art galleries, we often welcome our visitors after having previously pigeonholed their aspirations and requirements in accordance with a predetermined model.

Fortunately, we are now leaving behind many of the physical limitations that previously impeded the universal use of cultural spaces. Access ramps, elevators, obstacle-free routes and a more appropriate placement of exhibits have all become common practice. Of course, there remain many factors that must be corrected in order for our spaces to become non-exclusive and fully integrated. In this respect, there is one particular – and essential – aspect that has been curiously overlooked: namely, the full and unrestricted publication and dissemination of our content. By this, I mean promotional materials, and especially educational and informational materials, such as the texts in the exhibition rooms, disposable textual materials, printed guides, audiovisual guides, and so on.

At the Caja de Burgos Foundation, our modest contribution began in 2008, with a project that we now consider to be of the utmost importance. For our “Baroque Spirit” exhibition

at the Cordón Cultural Center, we produced our first sign-language guide. The aim was to create an entirely universal exhibition device, which could be used by any member of the public regardless of their particular needs. By including audio, subtitles and sign-language, we aimed to provide a solution for every potential visitor. It was also essential for the content to be clear, specialized without being overly serious, and easily comprehensible without being simplistic or infantilized. Perhaps the first sign-language guides were stiffer and more rough around the edges than those that came after, which are closer to a genuine documentary approach and have moved away from mere description. Every year we produce three different sign-language guides, totaling – to date – some 30 projects. There are many that stand out: Duchamp, Dürer, Warhol, Fortuny, Granell, Lobo, Dalí, Oteiza and Diego Rivera, to cite specific artists; and African art, Pre-Columbian art, Italian art, Portuguese art, drawing, and photography, to cite some of the other themes explored in our exhibitions over the last ten years.

The initial mechanics were simple. The public were given access, free of charge, to mp4 players. At the same time, we created an “art channel” on the website of the Caja de Burgos Foundation (<http://www.cajadeburgos.com/cultura-patrimonio/canal-arte.html>), where users could view and/or listen to the full content of the sign-language guide. Naturally, visitors soon started to ask for this content to be screened in the exhibition space, and today it constitutes one of the best-known and most popular aspects of our exhibitions. Each

Arte y capacidad diferente

Una pequeña aportación desde la museología

Es fácil no caer en la cuenta de que nuestra sociedad la formamos personas con diferentes necesidades. Es fácil prescindir de aquellos que tradicionalmente no han sido consumidores de cultura sin preguntarnos por la causa de su ausencia. Es fácil continuar nuestro día a día realizando categorías de público, clasificando los contenidos, organizando visitas en función de colectivos determinados. Con frecuencia en nuestros museos, centros de arte y salas de exposiciones atendemos a nuestros visitantes tras encasillar sus aspiraciones y sus demandas conforme a un esquema ya predeterminado.

Por fortuna van quedando atrás muchas de las limitaciones físicas que impedían un uso universal de los espacios culturales. Rampas de acceso, ascensores, tránsitos despejados o disposición adecuada de los elementos expositivos son hoy habituales. Aún quedan, claro está, numerosos aspectos por corregir hasta convertirnos en lugares no excluyentes y decididamente integradores. En esa tarea curiosamente se ha descuidado en mayor medida un aspecto esencial: la difusión, sin barreras de ninguna clase, de los contenidos que nos son propios. Me refiero a los materiales de promoción, pero sobre todo a los desarrollos de divulgación y pedagogía: textos en sala, textos fungibles, guías de mano, guías audiovisuales...

Modestamente en la Fundación Caja de Burgos comenzamos en el año 2008 un trabajo que entendemos a día de hoy prioritario. Con motivo de la muestra *Espíritu barroco* en

el espacio Cultural Cordón produjimos nuestra primera signoguía. La intención fue crear un complemento expositivo absolutamente universal, apto para cualquier tipo de público, fuere cual fuere su particular necesidad. Al incluir locución, subtítulo y práctico en lenguaje de signos queríamos abarcar la totalidad del público que pudiera visitarnos. Era esencial también que los contenidos fueran claros, especializados sí, pero no solemnes; sencillos y comprensibles, pero no simples ni deliberadamente ingenuos. Tal vez las primeras signoguías realizadas fueran más rígidas y ásperas que las que con el tiempo se han ido llevando a cabo, más próximas a un verdadero documental y cada vez más alejadas de la mera descripción. Cada año se realizan tres signoguías diferentes, hasta sumar a día de hoy un total de treinta proyectos. Son muchas las que pueden destacarse (Duchamp, Durero, Warhol, Fortuny, Granell, Lobo, Dalí, Oteiza o Diego Rivera por citar artistas concretos; arte africano, precolombino, dibujo, arte italiano, arte portugués o fotografía por citar algunos otros capítulos tratados en las muestras celebradas en estos último diez años).

La mecánica inicial fue sencilla. Se dispusieron al alcance del público, de manera gratuita, unos reproductores mp4. De manera paralela se creó un «canal Arte» en la página web de la Fundación Caja de Burgos (<http://www.cajadeburgos.com/cultura-patrimonio/canal-arte.html>) donde poder ver y/o escuchar el contenido íntegro de la signoguía. Pronto el público demandó, de manera natural, su proyección en sala. Hoy es uno de los recursos más seguidos y conocidos

screening has an approximate duration of 30 minutes, and can also be downloaded onto phones via simple QR codes.

The Caja de Burgos Center for Contemporary Art has also begun to dub the sign-language used in the interviews we conduct with the artists. At least nine interviews per year, of varying duration, have been converted into short documentaries incorporating specific references to the works being exhibited at that time. Like the sign-language guides for the Cordón Cultural Center, they are available via the Foundation's "art channel", and have been recently been added (via download codes) to our printed catalogues.

But beyond the truly tremendous volume and amount of resources generated by these experiences, perhaps the most significant advancement has been the addition of new cultural users amongst whom there was previously little demand for cultural services, perhaps because their needs had never previously been met. Additionally, and thanks to the hard work of the engineers at MQD, which has been our partner on these projects since their inception, we have created a substantial terminological database for sign-language. Needless to say, there was no thesaurus to act as a practical aid to conversion, and so the efforts of the interpreters have been – and continue to be – nothing short of heroic.

There are many others areas where we need to improve. Adapting the texts in the exhibition rooms in accordance with the criteria for accessible language; producing audio descriptions for blind visitors; incorporating documents in Braille; and more. However, we are gradually yet constantly moving towards an open and inclusive society in which different cultural actors can make decisive contributions. From a museological perspective, it is a society that should constitute our principal focus.

de nuestro trabajo expositivo. Con una duración aproximada de treinta minutos cada uno de ellos, pueden ser, además, descargados en los terminales de telefonía móvil mediante sencillos códigos QR.

En este mismo sentido en el Centro de Arte Caja de Burgos CAB se comenzó a doblar también al lenguaje de signos las entrevistas que realizamos con los artistas. Al menos nueve entrevistas al año, de duración variable, que se han convertido también en pequeños documentales al incorporar referencias concretas a la obra exhibida en ese momento. Del mismo modo que las signoguías de Cultural Cordón, están disponibles en el «canal Arte» de la Fundación y, recientemente, se han añadido mediante códigos de descarga a los catálogos impresos publicados.

Más allá de la cantidad y del volumen verdaderamente pródigo de esta experiencia, tal vez lo significativo haya sido, por un lado, incorporar como usuario cultural a un público que, quizá por no haber sido antes atendido, no constaba como un gran demandante de servicios culturales. Por otro lado, y gracias al trabajo realizado por los técnicos de la empresa MQD (Mira lo que te digo) con los que hemos colaborado a lo largo de todos estos años, hemos ido creando un considerable acervo terminológico en lengua de signos. Ni qué decir tiene que no existía un tesoro al que poder recurrir para su conversión práctica. En este aspecto, el trabajo de los intérpretes ha resultado (y resulta) casi heroico.

Son muchos otros los aspectos en los que debemos mejorar. Adaptar los textos de sala con arreglo a los criterios del lenguaje accesible, trabajar la audiodescripción para personas ciegas, incorporar documentos en braille... Pasos paulatinos pero constantes en favor de una sociedad abierta e inclusiva a la que los distintos agentes culturales podemos contribuir de manera decidida, y a la que desde la museología debemos prestar atención preferente.

Juan G^a SANDOVAL

ARTISTIC DIRECTOR OF THE REGIONAL MUSEUM OF MODERN ART, MURCIA

CO-DIRECTOR OF THE BIENNALE OF CONTEMPORARY OUTSIDER ART, CARTAGENA

Bridges and connections between equals

Today's contemporary art is characterized by the search for new stimuli. Artists make use of all kinds of materials, images and techniques, and combine styles and rules in order to produce all kinds of creations. These results are then incorporated into everyday artistic practice, and become part of the current perspective. This is also what has been achieved with the Biennale: creating an open window that breaks down barriers and eliminates the labels attached by the observer. It is a place where art plays a key role, as a form of expression and as a tool for catalyzing the process of inclusion and paving the way for social transformation; although we must also understand that, through their works, the artists are lending us their eyes, their senses, and their sensitivities; offering us an insight into their own internal universes through their free creative expression. They provide us with an intimate exploration of their affective and emotional condition as an artist with or without a disability, or an artist for whom their disability is a source of inspiration. Ultimately, they are artists that belong to the world of art.

In these few reflective lines, I ask readers to do two things: one, that when they look at the works on display in this Biennale, they set aside the biographies of the works' respective creators, in order to avoid the pitfall of stigmatization and thereby eliminate the possibility of experiencing the works' expressive and aesthetic impact; and two, to understand that this project is designed to further the cause of full inclusion, beyond the modification of objective cases of exclusion from the art, employment or

housing markets. In this respect, inclusion is understood as a commitment to the generation of opportunities for expression on the part of the individual; opportunities, moreover, that allow said individual to develop themselves to their full capacity and play an active part in society. Disability and social diversity, therefore, are viewed from a perspective that is both unfettered and intimately linked to artistic production. These are new directions, which generate new questions and aesthetic initiatives.

We in the museum sector are working to conceive of these spaces as public services, as benchmarks for public services, as contributory factors to community development, and as a means of weaving a close-knit, social fabric of solidarity. Our institutions must be committed to the principle of social responsibility, and in this respect, working from a community-focused, cross-cutting perspective is key. We have to focus on providing services to people and enabling their development, ensuring that our cultural institutions and museums serve society and its development and adopting the role of actors capable of effecting the social and personal change that is necessary in our community in relation to groups with functional diversities. Art galleries, cultural centers and museums are vital to inclusion and mutual understanding; they are spaces where we can share reflections, experiences, new ideas and new practices. Consequently, our spaces must also be accessible, eliminating physical, sensorial and intellectual barriers in order to guarantee optimum accessibility to both facilities and content. We must be

Juan G^a SANDOVAL

DIRECTOR ARTÍSTICO DEL MUSEO REGIONAL DE ARTE MODERNO DE LA REGIÓN DE MURCIA
CODIRECTOR DE LA BIENAL CONTEMPORÁNEA EN ARTE OUTSIDER; CARTAGENA

Puentes y nexos entre iguales

El arte contemporáneo actual se caracteriza por el hecho de estar buscando nuevos estímulos, y el artista se sirve de todo tipo de materia, imagen, técnica, fusiona estilos y reglas para dar lugar a todo tipo de creaciones, estos resultados se transmiten a la práctica de hoy y a la perspectiva actual. Eso es lo que consigue esta Bienal, constituyendo una ventana abierta que tira barreras y borra etiquetas procedentes del observador, y donde el arte como forma de expresión y como herramienta para activar itinerarios de inclusión y caminos para la transformación social es una de las claves, si bien entendiendo que en sus composiciones, autores y autoras nos prestan sus ojos, sus sentidos y su sensibilidad, todo unido a su universo interior, composiciones libres y creativas. De una forma íntima nos presentan su orden afectivo y emocional de artista con o sin discapacidad, o que la misma es fuente de inspiración, son artistas que pertenecen al mundo del arte.

En estas breves líneas de reflexión, invito al lector realizar dos consideraciones, cuando contemplen las obras de la Bienal dejen a un lado la biografía de sus autores/as, para no caer en la estigmatización y anule así la posibilidad de prender del impacto expresivo y estético; y entender que desde este proyecto se trabaja para la inclusión plena, más allá de la modificación de situaciones objetivas de exclusión en el acceso al mercado del arte, al empleo o la vivienda, entendiendo la inclusión como una apuesta de generación de oportunidades para la expresión del propio sujeto que le permita desarrollarse en toda su plenitud y participar de

forma activa en la sociedad, entendiendo la discapacidad y la diversidad social desde una visión libre y relacional con la producción artística, son nuevos caminos que generan nuevas preguntas e iniciativas estéticas.

Desde los museos trabajamos en la concepción de estos espacios como servicio público, convirtiéndose en referente para la misma, como factor de desarrollo comunitario, además de servir para tejer una red social, estrecha y solidaria, a destacar es el compromiso de nuestras instituciones con la responsabilidad social y en este contexto donde el trabajo desde la perspectiva comunitaria y transversal es clave, es centrarse en la atención de las personas y su desarrollo, y donde nuestras instituciones culturales museos están al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y desempeñan el papel de agentes capaces de operar el cambio social y personal, necesario en nuestra comunidad o en colectivos con algún tipo de diversidad funcional. Y donde los centros de arte y museos son elementos clave para la inclusión y de conocimiento mutuo, espacios donde poner en común reflexiones y experiencias, nuevas ideas y nuevas prácticas. Para ello es clave que nuestros espacios sean accesibles con la eliminación de las barreras físicas, sensoriales e intelectuales para garantizar una óptima accesibilidad, tanto en sus instalaciones como en sus contenidos, estando dispuestos a esa labor de escucha para que nuestros museos y espacios culturales sean entendidos como un espacio de intercambio y de cultura inclusiva donde se proyecten y reflejen las miradas de todos y todas las personas.

prepared to listen, in order to enable our museums and cultural spaces to be viewed as spaces for inclusive cultural exchange, where the perspective of every individual is projected and reflected.

Through the principles of social museology, we can create spaces for rejuvenation, investigation, repositioning and expansion; spaces that integrate the concerns of contemporary society and welcome change while accommodating modern realities. It is in this respect that an important change has taken place in Spanish museology in recent years, with the gradual incorporation and seeping through of social museology via temporary exhibitions, activities and/or programs conceived as permanent fixtures – in both temporal and territorial terms – where people with functional diversities can participate alongside everyone else. And in relation to this aim, which the ONCE Foundation has been working towards through a wide variety of activities since its creation, the Biennale serves as a benchmark for social responsibility and the social function. Without a doubt, we are moving towards a future in which increasing numbers of institutions adapt their facilities and practices to suit the social realities of today's context, with the aim becoming accessible and inclusive and thereby responding to the needs of all citizens. We want our museums to be spaces or meeting-places where people can get to know one another; spaces where we can share opinions and experiences, new ideas and new practices aimed at fostering coexistence and respect; and spaces that respond to social, economic and cultural change. In order for this to happen, our institutions have to be open and available, given that the concept of a meeting-place implies the involvement of communities, groups, collectives and people. We must listen to them, engage in dialogue and exchange with them, open ourselves up to transformation and seize the opportunity to *build bridges and connections between equals*, thereby making it possible to realize the principles of equality, equal opportunities, and non-discrimination.

With these words, I would like to congratulate the ONCE Foundation, which has paved the way in this journey towards social responsibility. I hope that this Biennale can become an example, an international benchmark, for supporting and promoting the artistic creations of those with and without disabilities; a space where art is presented as the essence of our internal world, and where a multiplicity of perspectives and voices can find expression.

A través de los principios de la museología social podemos generar espacios para renovarse, cuestionarse, reposicionarse y expandirse, para integrar las preocupaciones de la sociedad contemporánea y acompañar el cambio, estando con las realidades contemporáneas, y es aquí donde se ha producido un cambio importante en la museología española en los últimos años incorporando lentamente y «calando como la lluvia suave» la museología social a través de las exposiciones temporales, actividades o programas con vocación de permanencia en el tiempo y en territorio donde las personas con diversidad funcional participan de forma activa relacionadas con el resto de personas. Y en este camino emprendido por la Fundación ONCE con múltiples acciones desde su año de creación, esta Bienal constituye un referente en la responsabilidad y función social, y sin duda estamos en el camino de que cada vez más instituciones se adapten a las realidades sociales del contexto actual, con la finalidad de ser accesibles e inclusivos y así responder a las necesidades de toda la ciudadanía. Que nuestros museos sean espacios reales de conocimiento mutuo, espacios donde poner en común reflexiones y experiencias, nuevas ideas y nuevas prácticas, destinadas a fomentar la convivencia y el respeto, y dar respuesta a los cambios sociales, económicos y culturales, entendidos como un lugar de encuentro, y para que se produzca esto es preciso estar abiertos y disponibles, pues el encuentro implica la participación de las comunidades, de los pueblos, de las personas que, en grupo, de modo colectivo, y para ello exigen escucha, diálogo, intercambio y apertura para dar lugar a la transformación, y poder generar *puentes y nexos entre iguales* y hacer efectivo el principio de igualdad, de oportunidades y no discriminación.

Sirvan estas palabras para felicitar a la Fundación ONCE que abrió estos caminos de la responsabilidad social, y esta Bienal constituye un ejemplo, una referencia internacional donde apoyar y difundir creaciones artísticas de personas sin o con discapacidad, donde el arte se muestra como esencia de nuestro mundo interno, y donde se recogen múltiples miradas y voces.

(Un)making the Difference: Other Abilities, Other Worlds

“What is art, but a way of seeing?”

Thomas Louis Berger

“I don’t have a disability; I have a different ability”

Robert M. Hensel

Once again, I would like to thank the ONCE Foundation for the opportunity to take part in this Biennale of Contemporary Art and to continue working towards the integration of people with disabilities into the world of art, culture and society in general. It offers a way of lending visibility to artists with disabilities and to artworks which present those disabilities from an inclusive standpoint.

The museums of today are spaces where heritage, culture and art are harnessed in order to catalyze social change that will improve people’s lives. One of these social changes is an awareness of comprehensive accessibility and diversity, which not only encompasses people with disabilities, but also other factors such as gender, social class, and culture. These changes are designed to promote equality, intercultural and intergenerational dialogue, integration, respect for other cultures, and more. Thanks to this progressive perspective, many professionals are able to pursue a career in the museum field, as it enables us to combine these twin passions of art and social improvement. Because everything can improve with the help of art.

In reality, we all have disabilities, as our abilities are all different to one another and change throughout our lives. However, this need not be an obstacle to enjoying and having access to all the experiences that society has to offer: especially with regard to something as enriching as art. Museums are spaces designed to foster positive experiences in relation to our artistic and cultural heritage; experiences, moreover, which aim to improve our lives and the lives of our fellow citizens. Consequently, adapting to differences in ability impacts on every aspect of the museum, and it is a priority for all of us in the museum sector to ensure that access to these experiences is *real*. If “institutional” measures are not sufficient and/or out of touch with daily reality, then we in the museum sector must make the difference through our effort and willingness. I could give many examples, but the one I would like to mention is that of a blind, wheelchair-bound foreign visitor who visited the “Rodin’s Era” exhibition. This exhibition was accessible to the visitor thanks to collaboration with the Soumaya Museum, which provided training to staff, supplied artworks that could be explored in a tactile fashion, made the museum physically accessible, planned a tactile visit, and made museum staff available so that each visitor could receive personal attention, thereby removing physical and mental barriers at all levels.

Art is a primordial and universal language for every human being. It offers us the opportunity to enrich our internal and external worlds by expressing ideas, fantasies and feelings,

(Des)marcando la diferencia: Otras capacidades, otros mundos

¿Qué es el arte, sino una manera de ver?

Thomas Louis Berger

«No tengo una discapacidad, tengo una habilidad diferente.» *Robert M. Hensel*

De nuevo, quiero agradecer a la Fundación ONCE, la oportunidad de participar en esta Bienal de Arte Contemporáneo para seguir trabajando en lograr la integración de las personas con alguna discapacidad en el arte, la cultura y en la sociedad en general, dando visibilidad a artistas con alguna discapacidad y a las obras que la representan de forma inclusiva.

Los museos son actualmente espacios donde a través del patrimonio, la cultura y el arte, pretenden activar cambios sociales para mejorar la vida de las personas, uno de ellos es la atención a la diversidad y la accesibilidad global, lo que incluye a las personas con alguna discapacidad, pero también otras posibles según el género, clase social, cultura, o cualquier otra razón, promoviendo la igualdad, el diálogo intercultural e intergeneracional, la integración, el respeto a otras culturas, entre otros. Gracias a este enfoque, muchos profesionales nos dedicamos a los museos, ya que nos permite aunar estos dos aspectos apasionantes, el arte y la mejora social, porque con el arte, todo mejora.

En realidad, todas y todos somos discapacitados y discapacitadas, ya que nuestras capacidades son

diferentes entre sí, a la vez que van cambiando a lo largo de nuestra vida, pero esto no debe ser un obstáculo para disfrutar y acceder a todos los aspectos que la sociedad ofrece, sobre todo en algo tan enriquecedor como es el arte y los museos, espacios donde queremos propiciar experiencias positivas con el patrimonio que mejoren nuestra vida y la de lo que nos rodean. Por lo tanto, la adaptación a esas diferentes capacidades influye en todos los aspectos del museo, siendo una prioridad de todos y todas las que trabajamos en ellos que esta accesibilidad sea real, llegando con nuestro esfuerzo y disponibilidad veces, a donde no llegan acciones «institucionales», que no siempre están suficientemente en contacto con el quehacer diario. Quiero poner, entre los muchos que podría poner, un ejemplo de esto, una visitante extranjera invidente y en silla de ruedas visitó la exposición «La Era de Rodin», siendo accesible gracias a la colaboración del Museo Soumaya que ofreció formación al personal y obras disponibles para la exploración táctil, la accesibilidad física del museo, la planificación de una visita táctil y la disposición del personal del museo a ofrecer una atención personalizada a cada visitante, eliminando barreras a todos los niveles, tanto físicas como mentales.

Y es que el arte es un lenguaje primordial y universal para todos los seres humanos, ofreciendo la oportunidad de enriquecer nuestro mundo interior y exterior, expresando ideas, fantasías, sentimientos, historias con diferentes visiones, a veces determinadas y/o propiciadas por nuestras

and by telling stories from different perspectives, some of which are determined and/or provided by our abilities. It is precisely these (dis)abilities that make it possible to see things in a different way.

This concept has played a key role in art since the start of the 20th century, with the emergence of subjectivity and the creation of perspectives that differed from the “canonical”. Art began to distance itself from academicism and elitism, the classical ideal of beauty, the mimetic representation of reality and the mastery of classical techniques. A more open and inclusive focus emerged, giving primacy to ideas and the creative process rather than the object, and favoring a freer use of artistic media in order to achieve greater emotional or conceptual expression. A key figure who helped lead the way in opening up this difference was Vincent Van Gogh: in his work, the natural world is transfigured by his emotions, sometimes as a result of his mental illness; a process which paved the way for the Expressionist movement. These tendencies came to the fore in the artists of the avant-garde, for whom works by people with disabilities often served as a benchmark for a purer form of art. These works had an influence on artists such as Picasso, Klee, Breton, Max Ernst and Jean Dubuffet; indeed, the latter coined the term *Art Brut*, or “Raw Art”, to describe art that was created outside of the official artistic canon, sometimes by artists who had no artistic knowledge whatsoever. He highlighted the importance of individual artistic actions that were not burdened by expectations outside of their context, or by rules or conventional materials in the expression of their personal universe. Moreover, the practitioners of these forms of creative expression were more than just points of reference for the aforementioned artists; they also formed part of the contemporary artistic panorama in their own right. Examples of artists with physical or mental disabilities, and whose works were radically original and influential, include Séraphine Louis, Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz, and Judith Scott, among others.

Another extremely well-known example of an artist with a disability, and who has had an enormous impact on the world of contemporary art, is Frida Kahlo. In fact, her physical disability opened the door to her career as a painter, as she was bored of having to stay in bed after suffering an accident, so she decided to “do something”. That “something” consisted of using paint to express her own internal universe and the world around her, offering an insight into her most intimate self. In the case of other artists, however, their disability came at a much later age: Henri Matisse, for example, suffered from a physical disability towards the end of his life and became wheelchair-bound, which led him to experiment with his famous cut-outs. By adapting his art in accordance with his abilities at this particular stage in his life, Matisse managed to make a difference by innovating in both technical and formal terms.

However, none of these examples mention the catalyzing function of culture and art, which is something we can all benefit from and harness in order to express ourselves and realize our creative goals, regardless of our abilities. Museums, and specifically MURAM, are spaces that enable these experiences to take place through direct contact with the artistic object. They are also spaces that foster creativity by trusting in the ability of each individual to rediscover and redefine the concepts of knowledge and art, beyond the specificities of their own particular abilities. For this reason, we want to serve as wide an audience as possible, while taking into account its heterogeneity, promoting integration, and enhancing the accessibility (both physical and conceptual) of the building and its services, exhibitions and activities. We also strive to promote the use of all of one’s senses in the enjoyment of art, and to develop the aesthetic experience into a multisensory experience. Our aim is for art to not only be seen, but also to be touched, smelled and heard: in short, to be “felt” in as many ways as possible, in order to achieve a truly emotional experience. This approach makes it possible for people with impaired vision to visit the Palacio

capacidades. Estas (dis)capacidades precisamente ofrecen la posibilidad de ver las cosas de otra manera.

Este aspecto es clave en el arte desde comienzos del siglo xx, con la irrupción del subjetivismo del creador de enfoque diferentes a lo «canónico», alejándose de elitismos academicistas, del ideal de belleza clásico, la representación mimética de la realidad y el dominio técnicas clásicas, en resumen, una mirada más abierta y global en el arte que ha hecho que sea más importante la idea y el proceso creativo frente al objeto, favoreciendo una libre utilización de los medios artísticos para una mayor expresión emocional o conceptual. En esta apertura a la diferencia y como precursor, tenemos a Vincent Van Gogh, en cuya obra la naturaleza aparece transfigurada por sus emociones, algunas provocadas por su enfermedad mental, abriendo el camino al expresionismo. Estos aspectos eclosionan con los artistas de las vanguardias, para los cuales las obras de personas con alguna discapacidad, eran referentes de un arte más puro, influyendo en Picasso, Klee, Breton, Max Ernst y Jean Dubuffet; precisamente, este último acuña el término de *Art Brut*, para el arte creado al margen del canon artístico oficial, incluso sin conocimientos artísticos, haciendo hincapié en la acción artística del individuo que no atiende expectativas externas de su contexto, ni a las reglas ni materiales convencionales para expresar su microcosmos personal, pasando de ser una mera referencia para esos artistas, a formar parte la realidad artística contemporánea; algunos ejemplos de estos artistas influyentes con alguna discapacidad o enfermedad mental son Séraphine Louis, Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz, Judith Scott, entre otros, gracias a su obra radicalmente original.

Otro ejemplo muy conocido de artista influyente con alguna discapacidad que ha marcado escuela en el arte contemporáneos es Frida Kahlo, cuya discapacidad física, la puso el camino de la pintura, ya que aburrída de tener

que guardar cama tras un accidente, decidió hacer «algo» y ese algo fue expresar con la pintura su mundo interior y lo que la rodeaba, ofreciéndonos su personalísimo mundo. En otros casos, esa discapacidad llega en con la edad avanzada, en el caso de Henri Matisse, en la vejez sufre una discapacidad física que le deja en silla de ruedas, realizando entonces sus famosos *cut-outs* o collage de siluetas de papel recortadas, marcando una diferencia al innovar técnicamente y formalmente, al adaptarse a sus capacidades en ese momento vital.

Todos estos ejemplos no hablan de la facultad activadora de la cultura y del arte, ya que es algo de lo que todas/os podemos beneficiarnos independientemente de nuestras capacidades, permitiéndonos expresarnos y realizarnos creativamente Y los museos y concretamente el MURAM, es precisamente un espacio donde se pueden tener estas experiencias con un contacto directo con el objeto artístico y propiciando también la creatividad, confiando en la capacidad de toda persona de redescubrir y redefinir el saber y el arte, más allá de sus capacidades, por ello queremos atender a una audiencia lo más amplia posible teniendo en cuenta su heterogeneidad, fomentando la integración y la accesibilidad tanto física como conceptual del edificio, sus servicios, las exposiciones y las actividades. También, fomentamos el uso de todos los sentidos en el disfrute del arte, hacer de la experiencia estética una experiencia multisensorial, el arte no sólo se ve, también se toca, se huele, se oye, en suma, se siente de todas las maneras posibles para llegar a una experiencia emocionante. Este acercamiento nos permite que las personas con alguna discapacidad visual accedan al Palacio Aguirre (edificio modernista de 1901) y las exposiciones de arte contemporáneo de forma inclusiva. Por esta razón, hemos seguido ofreciendo actividades, como la visita táctil: «El MURAM en tus manos», basada en recursos sensoriales no visuales, sobre todo el tacto y el oído, para poder acceder a las diferentes exposiciones temporales, favoreciendo su

Aguirre (a modernist structure built in 1901) and exhibitions of contemporary art in an inclusive way. Likewise, we have continued to offer activities such as “MURAM In Your Hands”, a tactile experience which utilizes non-visual sensory resources (particularly touch and sound) in order to enable visually impaired visitors to access the museum’s temporary exhibitions and interpret the artworks without obstacles. This follows on from “Palacio Aguirre: Visible to Everyone”, an earlier activity which, together with “MURAM In Your Hands”, helps us present the museum’s two major thematic areas in a way that is both permanent and inclusive.

I would also like to highlight the involvement of people with learning disabilities. The museum has offered internships to people suffering from these disabilities and has adapted its activities to suit visitors in this particular category, who are also frequent users of the museum. In terms of exhibitions, in 2016 we collaborated with the ONCE Foundation on an exhibition titled *El Mundo Fluye* (“The World Flows”), comprising a selection of works from the previous six editions of the Biennale of Contemporary Art; while in 2017, the Biennale of Contemporary Outsider Art: Creation and Impulse, held at the University of Murcia’s Creative Therapies Center, comprised an exhibition of works by artists with functional diversity.

Through their different abilities, these artists can open windows onto other realities, ideas and unique experiences that can expand and improve our world; and as such, their achievements are milestones in the history of art. We should remember that, beyond the label of “disabled”, there is a person who is so much more: a man, a woman, an adult, a child, a senior citizen; someone who is tall or short; someone who has likes and dislikes, professional skills, abilities, hobbies, and a whole world of differences (and similarities) which go beyond the stereotyped images that can be all too common. That is why we promote access to art in all its facets, as both artist and visitor; and why we strive to ensure real and

effective access, rather than just paying lip-service to the idea of accessibility. That is the goal we are all working towards: genuine accessibility, each and every day.

libre interpretación, que se suma a la anterior actividad «El Palacio Aguirre a la vista de tod@s», abarcando así las dos líneas temáticas del museo de forma permanente e inclusiva. También quiero resaltar la participación de personas con alguna discapacidad intelectual, tanto realizando prácticas en el museo, como las adaptaciones que hacemos de las actividades para este tipo de colectivo, usuarios frecuentes del museo. En el aspecto expositivo, en 2016 y en colaboración justamente con la Fundación ONCE, se exhibieron en la exposición 'El mundo fluye' una selección de obras de las seis ediciones celebradas de esta Bienal de Arte Contemporáneo y posteriormente en 2017, la «Bienal Contemporánea en Arte Outsider: Creación y Pulsión» del Centro de Terapias Creativas de la Universidad de Murcia, se expusieron obras de personas con diversidad funcional

Estos artistas gracias a sus diferentes capacidades nos ofrecen «ventanas» a otras realidades e ideas, experiencias únicas que expanden y mejoran nuestro mundo, marcando hitos en la historia del arte. No olvidemos, que más allá de la etiqueta de «persona con discapacidad», hay alguien que es muchas más cosas, hombre, mujer, adulto, niño/a, tercera edad, bajo, alto, con gustos, profesiones, capacidades, aficiones y un largo etcétera de diferencias (y cosas en común) que va más allá de esa imagen estereotipada que a veces tenemos, por lo que promovemos una accesibilidad al arte en todos sus aspectos, tanto como artista como visitante, más allá de la apariencia, que sea real y efectiva, para la cual trabajamos todos y todas; haciéndolo posible día a día.

Museums: For Everybody, or For Nobody

Museums are organisms in flux; an accurate reflection of their era; a barometer of collective concerns; and a phoenix arising from the cyclical crises of culture. This is why it is difficult to settle on an exact and all-encompassing definition of them; it is why they can be subject to mutation, in some instances becoming unrecognizable; it is why they are ubiquitous; and it is why they can also, sometimes, be vacuous. Moreover, when they are brought into question, they either resist change with all their strength, or become a driving force for that change; because, like the society that creates them, museums are not unitary entities: they are many, and they are highly diverse. It is for this reason that so many of them, and such a diversity of them, can exist at the same time. Moreover, it is almost impossible to guess what awaits us when we enter them, because, beyond their catalogue of artworks, museums reveal themselves through the way in which they talk to us. Ordinarily, they do so – they did so? – in the condescending tone of a master addressing a novice, or with the indifference or arrogance of the period in which they were established, as the weight of custom is felt more keenly in museums than almost anywhere else. However, over the last few decades, and perhaps a little haphazardly and with a programmatic intent, museums have reinvented themselves: they have moved away from their natural tendency towards introversion and have opened themselves up to the world. Now, they look us in the eye; they enter into a dialogue with us; they go out onto the street; and they aspire to a sincere, direct reciprocity.

The latest challenge that modern museums (or *postmodern* museums, as may be the case) have embraced is that of seeking to include, in their exhibition rooms, those who are not usually at

home there, whether as visitors or as exhibitors on its walls and in its display cases; and to rectify the preexisting perspectives thereof. The new gender discourses, the new postcolonial accounts, the new focus on the margins and hitherto hidden areas, the new disquisitions and the new critiques employed in order to refute the old genetic certainty of the museum are now examining its narratives through the lens of new audiences, new social requirements, and new ways of looking at the world. However... sometimes these challenges *are only new for the museum*, the arrogant museum that is now extolling its magnanimity; because the challenges have always been there, and it is the museum that has arrived late to the party.

Something similar is happening with so-called “disability”, i.e. the impossibility or difficulty of accessing certain types of experience or knowledge via certain standardized or habitual methods. If we consider museums to be extraordinary places for the integration and interpretation of some of these types of experience and knowledge, and if we consider them to be singular spaces where singular experiences are sublimated through equally singular objects that have been chosen to represent our social multiplicity, then we must strive to develop the appropriate formulas to ensure this communication is both sincere and unfettered. We must make sure that the exceptional does not itself create exceptions; that the extraordinary is simply an absence of the ordinary.

When a society is incapable of including all of its members, it is demonstrating a collective disability. Likewise, a “disabled” museum is one that lacks the ability to serve those who wish to visit it, regardless of their personal characteristics.

Museos: para todos o para nadie

El museo es un organismo cambiante, reflejo fidedigno de su época, termómetro de inquietudes colectivas, ave fénix abrasado en las cíclicas crisis de la cultura. De ahí la dificultad de dar con una definición verificadora, de ahí sus mutaciones, hasta tornarlo a veces irreconocible, de ahí su ubicuidad y, en ocasiones, su vacuidad. Cuando entra en cuestionamiento, además, se resiste con todas sus fuerzas al cambio o deviene ariete del mismo, pues como la propia sociedad que lo alumbró, el museo no es uno, sino muchos y muy diversos. Por ese motivo conviven al mismo tiempo tantas y tan diversas opciones, de tal manera que resulta casi imposible adivinar qué nos encontraremos al entrar en ellos, porque más allá del catálogo de sus obras de arte, los museos se revelan por la forma en que nos hablan. Habitualmente lo hacen —¿lo hacían?— con la condescendencia del sabio ante el neófito, o con la displicencia o altanería de los tiempos en que fueron concebidos, pues la gravitación de la costumbre se siente en ellos como en pocos lugares. Sin embargo, desde hace décadas, a veces un tanto desordenadamente, a veces con ilusiones programáticas, los museos tienden a reinventarse dejando de lado su tendencia natural a la introversión, yendo a conocer mundo. Entonces nos miran de frente, dialogan, salen a la calle, anhelan una reciprocidad sincera y directa.

Los últimos retos que el museo moderno (o *posmoderno*, que tanto monta al caso) ha emprendido se encaminan a incluir en sus salas a aquellos que no las habitaban, ni como visitantes ni como concernidos en sus vitrinas y paredes, rectificando en todo caso la perspectiva que sobre ellos se tenía. Los

nuevos discursos de género, los nuevos relatos poscoloniales, los enfoques acerca de márgenes y zonas de sombra, las disquisiciones y valores de la duda llamados a refutar la vieja certidumbre genética del museo colocan sus narraciones en el punto de mira de nuevos públicos, nuevos requerimientos sociales, nuevas formas de ver el mundo. Pero... a veces estos retos son solo nuevos para él, para ese museo arrogante que ahora se pretende generoso, pues llevan ahí desde siempre y es él quien llega tarde.

Algo así sucede con la denominada «discapacidad», la imposibilidad o dificultad para acceder a determinadas formas de experiencia o conocimiento en determinados modos estandarizados o más habituales. Si suponemos al museo un lugar de integración e interpretación extraordinarios para algunos de esos conocimientos y formas de experiencia, si lo suponemos el espacio singular donde se subliman experiencias singulares gracias a bienes también singulares escogidos para representarnos pluralmente, debemos procurar las fórmulas adecuadas para que tal comunicación sea realizada con veracidad y soltura. Debemos hacer que la excepcionalidad no establezca excepciones, que lo extraordinario sea simplemente una ausencia de lo ordinario.

Cuando la sociedad no es capaz de incluir a todos sus miembros está demostrando una discapacidad colectiva. De la misma manera, un museo discapacitado es aquel que no está capacitado para atender a quienes lo quieran visitar, tengan las características personales que tengan.

An inclusive CDAN

At the CDAN, we consider ourselves to be fully inclusive. We strive to celebrate difference and diversity, in order to promote art that is public, supportive and accessible for all people and groups. Our museum is conceived as an educational resource for civil society, in which education is seen as a platform for critical cultural production. These are the key concepts that we at the CDAN take into account when designing different educational programs as a means of facilitating access for all sectors of society. Our aim is for the center to be viewed, by both the educational community and the general public of the city of Huesca, as *theirs*; i.e. as something that belongs to them. To achieve this, we have developed social activities tailored to meet the needs and interests of different individuals, groups and/or communities.

The CDAN aims to remain connected to its local environment while forming part of a global community; and consequently, to remain sensitive to the changes that take place at the everyday level in order to ensure its programs are tailored to meet different social needs. Our educational programs utilize an active methodology based on observation, dialogue, research and discovery. Our educators are “mediators” in this conversation; they are guides whose role is to aid discovery and promote participation by channeling and utilizing the ideas, concepts, proposals and comments that arise from direct observation of works of art. At the same time, we also explore interdisciplinary approaches in order to foster critical thinking, and thereby establish a relationship between artistic creation and its context.

The CDAN’s basic education-oriented programs comprise guided tours, educational workshops, conversations with creators, practical activities, and more. Some of them are designed for specific audiences, while others are more generalist in nature. We also design inclusivity strategies in order to reach audiences which, for various reasons, do not tend to visit the museum. To this end, we have a physical space, titled Public Programs, which is one of the initiatives the CDAN has implemented with the aim of becoming an inclusive arts center that is accessible to all. Visitors to the center will find an attractive, accessible venue focused on contemporary culture and creative processes, which are tools that help us to gain a better understanding of the world we live in. The center also provides resources that are designed to enable visitors of all ages and circumstances to get more out of their CDAN experience than just visiting the exhibitions.

Sometimes, the ability to access contemporary art and culture is limited to a particular sector of society. The CDAN’s educational area is striving to attract audiences which, for various reasons, have tended to be excluded from the city’s cultural activities. We champion an inclusive approach to culture, and seek partners who can help us bring contemporary art and artists closer to groups that are at risk of social exclusion. Our starting point is our willingness to adapt to the needs of each individual, and as a result we believe that finding out about individual difficulties is a positive step, as it enables us to improve the quality of our activities. As the result of a research project (the first of its

CDAN inclusivo

En el CDAN nos consideramos tod@s inclusiv@s, y es en esta reivindicación de la diferencia y la diversidad donde trabajamos para promover un arte público, solidario y accesible a todas las personas individuales y colectivos. Nuestro museo se plantea como un instrumento formativo para la sociedad civil, en el que la educación se piensa como una plataforma para la producción cultural crítica. Estos son los aspectos fundamentales que el CDAN tiene en cuenta a la hora de diseñar los diferentes programas educativos y así, facilitar el acceso de todos los sectores de la sociedad. El objetivo es que el centro sea entendido, tanto por la comunidad educativa como por el público en general de la ciudad de Huesca, como suyo, que sientan que les pertenece. Para ello diseñamos líneas de acción social pensadas para las necesidades e intereses de diferentes individuos, grupos o comunidades.

El CDAN tiene la voluntad de vincularse a su entorno local pero insertado a la vez en una comunidad global, de ahí que sea sensible a los cambios que acontecen en lo cotidiano para adecuar sus programas a las diferentes necesidades sociales. Nuestros programas educativos utilizan una metodología activa basada en la observación, el diálogo, la investigación y el descubrimiento. Nuestras educadoras son «intermediarias» de la conversación, son guías que ayudan a descubrir, fomentando la participación, aprovechando y canalizando las ideas, los conceptos, las propuestas y los comentarios que surgen de la observación directa de las obras de arte. Al mismo tiempo, exploramos aproximaciones interdisciplinarias

para fomentar un pensamiento crítico y, de este modo, relacionar la creación artística con su contexto.

Los programas básicos del CDAN destinados a la educación comprenden visitas guiadas, talleres didácticos, conversaciones con creadores, talleres... pensados a veces para un público especializado como para uno más general. Pero al mismo tiempo, trabajamos en estrategias de acercamiento para otros públicos que por diversas razones no visitan el museo. Para ello disponemos de un espacio físico denominado Programas Públicos que forma parte de las actuaciones que el CDAN desarrolla para convertirse en un centro de arte inclusivo al alcance de toda la ciudadanía. De esta forma, el público visitante encuentra un lugar accesible y atractivo que habla de cultura contemporánea y de procesos creativos, herramientas que nos ayudan a entender mejor el mundo en el que vivimos. En él se disponen recursos para que público de todas las edades y condiciones pueda ampliar su experiencia en el CDAN más allá de su visita a las exposiciones.

En ocasiones la posibilidad de acceder a la cultura y al arte contemporáneo, queda reducida a un sector de la población, desde el área de educación del CDAN se trabaja especialmente para atraer a públicos que por diversos motivos, suelen quedarse fuera de la actividad cultural de la ciudad.

kind in Spain) in which the CDAN took part in 2009, alongside La Panera Arts Center (Lerida), Es Baluard (Palma) and CRAC (Sète, France), our educators have received special training in how to work with people who have learning disabilities.

This collaborative project allowed us to share educational initiatives aimed at people with learning disabilities. In the resultant document, which was published by the CDAN in collaboration with the rest of its partners and is titled *Arte contemporáneo y educación especial* (“Contemporary Art and Special Education”), we examine different models for working with people with learning disabilities and mental health problems. Although there is still a long way to go, the aim of our team and of the people we work with is to make the museum fully accessible and inclusive, which is why we are working continually with local organizations such as the Huesca Autism Association, the Santo Cristo de los Milagros Association for Psychosocial Rehabilitation, the Association for the Protection and Care of People with Learning Disabilities (Atades), the Agustín Serrate Foundation for Mental Health, and others.

Our recent educational projects dedicated to inclusion and social diversity include the screening of the film *La vida con discapacidad* (“Life with a Disability”, 2017); the screening was attended by the film’s creator, Alejandro Carnicero, and took place as part of “The Epidemiology of Medical Discourse”, a seminar organized by Menéndez Pelayo International University (UIMP) within the context of the CDAN’s participation in last year’s Los Pirineos Festival of Arts and Mental Health (FES-MAP). Additionally, last December the Agustín Serrate Foundation chose our museum for the presentation of its book *El paseo por Huesca* (“A Stroll Through Huesca”). The presentation was coordinated by the poet Francisco Grasa and was followed by a selection of poems read aloud by their authors. The book comprises a selection of the works that were submitted for the flash-fiction and photography competition organized by the Arcadia

Day Center, as part of the Agustín Serrate Foundation’s club for reading and creative writing. The Foundation is a non-profit organization dedicated to psychosocial rehabilitation and the social reintegration of people suffering from problems related to mental illness.

Another activity we would like to highlight is the project that the artist Marta Fernández Calvo will be implementing at the museum in May 2018 in collaboration with the users of Atades Huesca, which is a non-profit organization dedicated to providing lifelong protection and care for people with learning disabilities. The event will take place at Atades’ Brotalia Center of Specialist Employment, which is a garden center that sells plant-incubation services and other gardening-related products as a means of creating employment opportunities for people with learning disabilities.

The project is curated by Javier Aquilué and forms part of DIVERSARIO, the inaugural Festival of Creativity and Disability, which will take place in Huesca from 23 to 27 May 2018. DIVERSARIO is a cross-border conference and festival, directed by Elvira Martín and Orencio Boix, which aims to “create a common space that can be filled with known and unknown realities, and where, through imagination, reflection, critique and dialogue, we can construct other senses and realities that pave the way towards cooperation in relation to art and disability. In today’s social context, in which so much is happening yet coexistence is so fraught, art can serve as a vehicle for creating habitable spaces, times and relationships, and differences in ability can provide fertile ground for creativity”.

The CDAN also forms part of the working group for the DIVERSARIO festival, which is organized by CADIS: for the last 21 years, CADIS has acted as a coordinating body for the various Huesca-based associations for people with disabilities. The festival itself forms part of the Huesca + Inclusive project promoted by CADIS, Huesca City Council and

Abogamos por el carácter inclusivo de la cultura, y buscamos cómplices que nos ayuden a acercar el arte contemporáneo y los artistas a colectivos a priori en riesgo de exclusión social.

Partimos de la voluntad de adaptarnos a las necesidades de cada persona, y por lo tanto consideramos positivo conocer sus dificultades para poder mejorar la calidad de nuestra actividad. Nuestras educadoras tienen formación específica en cuanto al trato de personas con discapacidad intelectual, resultado del proyecto de investigación en el que el CDAN participó en 2009, pionero en España, junto con Centre d'art la Panera (Lérida), Es Baluard (Palma) y CRAC de Sète (Francia).

Este proyecto de colaboración nos permitió compartir proyectos educativos dirigidos a públicos con discapacidad intelectual. En la publicación, editada por el CDAN en colaboración con el resto de centros de arte, y que lleva el título de *Arte contemporáneo y educación especial*, recogimos diferentes modelos de actuación para atender a las personas con discapacidad intelectual y problemas de salud mental. Si bien queda mucho camino por recorrer y convertir nuestro museo en un espacio totalmente accesible e inclusivo, la voluntad de las personas que trabajamos en él es alcanzar dicho objetivo, y es por ello que trabajamos de forma continuada con colectivos oscenses como la Asociación Autismo Huesca, Centro de Rehabilitación Psicosocial «Santo Cristo de los Milagros» de Huesca, ATADES, Fundación Agustín Serrate por la Salud mental, etc.

Entre nuestros proyectos educativos recientes dedicados a la inclusión de la diversidad social, destacan la proyección de la película *La vida con discapacidad* (2017), exhibida con la presencia de su autor, el artista Alejandro Carnicero, con motivo del seminario de la UIMP «La piel del discurso médico», una actividad realizada como parte de la colaboración del CDAN con el Festival FES-MAP (Festival de las Artes y Salud Mental de los Pirineos) en su edición pasada. Por otro lado,

el pasado mes de diciembre la Fundación Agustín Serrate presentó en el museo el libro *El paseo por Huesca*, coordinado por el poeta Francisco Grasa, acto al que siguió una lectura de poemas por sus autores. Esta publicación recoge una selección de obras presentadas al concurso de microrrelatos y fotografías del Centro de Día Arcadia, como parte del club de lectura y creación literaria de la citada Fundación, una entidad sin ánimo de lucro cuya misión es la rehabilitación psicosocial y la reinserción en la comunidad de personas con dificultades derivadas de una enfermedad mental.

Otra de las actividades que deseamos destacar es el proyecto que la artista Marta Fernández Calvo tiene planteado realizar en el museo este mes de mayo de 2018 en colaboración con los usuarios de Atades Huesca, entidad privada sin ánimo de lucro, orientada a la asistencia y tutela de los discapacitados intelectuales durante todo su ciclo vital. Este evento será realizado con su Centro Especial de Empleo Brotalia, un espacio de jardinería que ofrece un servicio de vivero y otros productos relacionados con la naturaleza, y que supone una oportunidad laboral para personas con discapacidad intelectual.

El proyecto, comisariado por Javier Aquilué, forma parte de DIVERSARIO, el primer Festival de Creatividad y Discapacidad que se celebra en Huesca del 23 al 27 de mayo de 2018. Se trata de un Congreso y un Festival transfronterizo, dirigido por Elvira Martín y Orencio Boix respectivamente, que busca «crear un espacio común capaz de llenarse de realidades conocidas y desconocidas, y a través de la imaginación, la reflexión, la crítica y el diálogo, construir otros sentidos y realidades que posibiliten la apertura de caminos de cooperación en el marco del arte y la discapacidad. En un momento humano, social, en el que ocurre tanto y se convive tan poco, el arte puede ser un vehículo para crear espacios, tiempos y relaciones habitables, y la diversidad funcional, la óptica desde la cual hacernos fértiles».

La Caixa Foundation, and is also part of POCTEFA (the Inmerge V-A Spain-France-Andorra Territorial Cooperation Program). DIVERSARIO comprises a multidisciplinary program, divided into three areas (Performing Arts, Music, and Visual Arts) encompassing performances, exhibitions, film screenings, and other activities. It also incorporates a conference that is designed to strengthen the reflection and participation process through a series of specific themes: these include “Being An Artist”, and what creativity means from a functional diversity perspective; “Art and Social Transformation”, with art as a means to raise the profile of, question, and transform social and political change; “Art and Health”, looking at art as a form of therapy to improve personal and social health; and “Perspectives on Functional Diversity”, which uses art as a tool to explore, discover and understand the history of disability from the point of view of artistic creation and representation. As such, and within the context of this seventh edition of the ONCE Foundation Biennale of Contemporary Art, we feel that the CDAN’s loan of a collection of screen prints by Antonio Saura Moi, so that they can be exhibited alongside works by Juan Manuel Egea, is hugely significant.

Ultimately, artistic creation helps to improve our quality as human beings; and for people with disabilities, it also helps to spark their imaginations, aids their integration, and promotes their emancipation and independence. At the CDAN we are striving to eradicate the preconception that museums are not accessible for those with functional diversity, and that is why we are working to promote integration and ensure equality for every individual and every group: because we are, all of us, inclusive.

El CDAN también forma parte del grupo de trabajo de DIVERSARIO, el Festival organizado por CADIS, que lleva 21 años como coordinadora de asociaciones oscenses de personas con discapacidad de la ciudad y su provincia, y está enmarcado dentro del proyecto Huesca + Inclusiva promovido por CADIS, el Ayuntamiento de Huesca y la Obra Social «la Caixa», e inscrito en el Programa de Cooperación Territorial Inmerge V-A España-Francia-Andorra (POCTEFA). El Festival cuenta con una programación multidisciplinar dividida en tres secciones (Artes Escénicas, Música y Artes Visuales), compuesta por actuaciones, performances, exposiciones, proyecciones de cine... y por un Congreso dirigido a potenciar los procesos de reflexión y participación de las personas alrededor de una serie de temas concretos como son «Ser artista» y lo que significa la creación desde la diversidad funcional; «Arte y transformación social», el arte como dispositivo para la visibilización, problematización y transformación de cambio social y político; «Arte y salud», el arte como terapia para la salud personal y social; y por último la sección «Miradas a la diversidad funcional», el arte como herramienta para explorar, conocer y comprender la historia de la discapacidad vista desde la creación y sus representaciones. En este contexto, tan similar al de esta VII Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, que la contribución del CDAN sea el préstamo de la colección de serigrafías de Antonio Saura Moi para que puedan verse junto a las obras de Juan Manuel Egea nos parece enormemente significativo.

La creación artística ayuda a mejorar la calidad del ser humano, pero en el caso de las personas con discapacidad, el arte fomenta su imaginación, beneficia su integración y favorece su emancipación e independencia. En el CDAN luchamos para erradicar la idea preconcebida de que los museos no son accesibles a las personas con diversidad funcional, por ello trabajamos para promover la integración y la igualdad de todos los individuos y colectivos, porque tod@s, somos inclusiv@s.

Wings to Fly

“What is a woman? I assure you, I do not know. I do not believe that *you* know. I do not believe that anybody can know, until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill.”

Virginia Woolf

I am proud to represent the Provincial Museum Network for Lugo and to form part of this Committee of Honor for the seventh edition of the ONCE Foundation Biennale of Contemporary Art. Because its objectives are also our objectives, and because it has been a source of inspiration to us and has helped us move forward with the challenging and urgent task of creating museums that are made with, and for, everyone. Without a doubt, it is not an easy task, but I am certain that it is an absolutely vital one.

During the closing years of the 20th century, museums and cultural institutions, with varying levels of conviction, demonstrated their support for integration by seeking to make culture accessible for all social groups, and especially those which, historically, had been excluded from centers that were traditionally reserved for cultural or economic elites. Unfortunately, in many instances this “integration” consisted of nothing more than virtue-signaling; actions designed to produce media-worthy images and garner praise from the press, all the while serving as little more than window-dressing. However, it is also true that in other instances, the intention to integrate, and even to dig deeper into the concept of integration, was sincere. Various groups were

given the opportunity to explain their own needs directly, without intermediaries, and were able to make contact with other groups and take the initiative themselves. As a result, certain spaces that were once closed off to a significant proportion of society are now occupied by various groups that are slowly becoming more visible, empowering themselves, and moving from the background into the foreground. They are the protagonists of their own stories, and are now able to provide the meta-histories that define historical and temporal constructs by contributing a complete perspective. Additionally, they are no longer contenting themselves with simply interpreting the work presented by others, and giving them their seal of approval. Instead, they are embracing the alternative: being creative and creating, offering their work and their expressions of their own internal worlds to the community.

An activism has taken place, slow yet unstoppable, on the part of some of these groups and on the part of institutions. It has taken the form of a demand for equal opportunities, rights, and treatment, and a demand for inclusion and respect for diversity (including diversity of ability and diversity of need). Fortunately, this process has been accompanied by the acquisition of a meta-narrative that is capable of encompassing these smaller narratives and assembling a broader picture which will, over time, give rise to comprehensive social change that will itself be supported by societies that are more equal, first and foremost, and also more egalitarian.

Las alas para volar

«¿Qué es una mujer? Os lo aseguro, no lo sé. No creo que vosotros lo sepáis. No creo que nadie pueda saberlo hasta que se haya expresado a sí misma en todas las artes y profesiones abiertas a la destreza humana.»

Virginia Woolf

Representar a la Red Museística Provincial de Lugo y formar parte de este Comité de Honor de la VII Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación Once es un motivo de orgullo. Porque sus objetivos son los nuestros y porque nos han servido de inspiración y ayuda para emprender la ambiciosa e impostergable tarea de hacer museos con y para todas y todos. Con la certeza de que no es una tarea fácil y con la firmeza de que es una construcción imprescindible.

En las postrimerías del siglo pasado, museos e instituciones culturales, con mayor o menor convencimiento, han abanderado la integración buscando la forma de hacer accesible la cultura a todos los grupos sociales, que históricamente se habían quedado fuera de esos lugares reservados a las elites culturales o económicas.

Desgraciadamente, en muchas ocasiones, esta integración no era más que una mera pose de cara a la galería, a la obtención de un beneplácito mediático reflejado en imágenes que dieran cuenta de tal o cual acción, en pro de un eficaz lavado de cara.

Sin embargo, también es cierto que en otras ocasiones la intención de integrar, e incluso de profundizar en el acto

de incluir, era sincera. A la sazón, se ofreció a los diversos colectivos la oportunidad de que expusiesen sus necesidades por ellos mismos, sin voces intermediarias, que fuesen ellos quienes tendiesen puentes con otros colectivos, que tomaran motu proprio la iniciativa.

De este modo, algunos espacios hasta entonces vedados a una parte importante de la sociedad, pasan a ser ocupados por colectivos diversos que poco a poco se van visibilizando, empoderando y reclamando el pasaje de estatuas de piedra a actores. Protagonistas de sus propias historias, en disposición de aportar las metahistorias que definen los constructos histórico-temporales con la aportación de todas las miradas. Ya nadie se conforma con interpretar lo que otros muestran y darlo como válido. La alternativa es ser creadores y creativos, ofrecer a la comunidad sus obras, las expresiones de sus mundos interiores.

Se ha producido un activismo, lento pero imparable, por parte de algunos de estos colectivos, y también de instituciones reclamando la igualdad de oportunidades, de derechos, de trato, así como de inclusión y respeto por las múltiples diversidades (diversidad de capacidades, diversidad de necesidades).

Se ha ido generando, afortunadamente, la adquisición de una metanarrativa capaz de abarcar los pequeños relatos y armar el puzzle que derivará, con el tiempo, en cambios sociales de

In the maelstrom of this process, art becomes the ideal language for equipping all of these social groups and establishing a series of micro-discourses in opposition to the unitary and monolithic discourses of those in power. The relationship between artists and observers will no longer be passive in nature: when an artist creates, and is free to create, then their creativity – in its purest form – is expressing their own internal world: their desires, fears, loves and hates. Another code of communication is being developed. This, in turn, will establish a dialogue between the work and the public: an interaction between what the work communicates and the person to whom it is being communicated, regardless of any limitations on the part of the artist who created it. When we have managed to experience the work itself, independently of any labels that may be attached to it, we will have managed to incorporate – in an entirely natural form – the process of inclusion, and we will have overcome the obstacle of “imposed integration”, which is based, to a greater or lesser extent, on stereotypes. Through art, through museums, and through activism, social transformation is also possible: we can swap empathy for “otherness”, posturing for positioning, and integration for inclusion, and thereby be treated equally as well as having our diversity acknowledged.

In this article, we also want to vindicate the figure of the disabled female artist: women who seek to legitimize their own voice and to embrace all of the consequences and potential therein. We are proposing a rereading of art from the perspective of gender, paying due attention to the circumstances of those female artists who survived and made their mark in a time and place that was both male and masculinized. Women who broke the glass ceiling and overcame their own censure and that of others; and for all of those women, who were, to a greater or lesser extent, rendered invisible, I believe that events such as the ONCE Biennale are necessary in order to eradicate these stereotypes. This article is for those WOMEN whose courage has achieved a parity of awareness and recognition; and for

all the other WOMEN we do not know and who, with great courage, overcome barriers on a daily basis and continue to create, despite the odds. Because if being a woman and an artist represents a considerable handicap, even in the 21st century, then being a woman, an artist, and managing to live with a disability that hinders inclusion is nothing less than heroism.

For the new generations of women, and for those who feel marked by some form of physical, mental or sensory disability, we must emphasize that there were, and are, a great many women who demolished (not without evident difficulty) the prisons and barriers of prejudice. We could mention women like Frida Kahlo, who, after a lifetime of physical suffering, was capable of creating art of breathtaking originality, and even though she had to be wheeled to one of her most important exhibitions on a hospital bed, she dismissed this difficulty with the words: “Why do I want feet, when I have wings to fly?” Her example serves as a benchmark for any obstacle that life may place in front of us. We should also remember Maria Blanchard, a contemporary of Picasso, who said to her: “Poor Maria, you think that a career is built only on talent”, despite that fact that she was prodigiously talented, yet worked and fought throughout her life to overcome her physical disability. In a world dominated by men, with no space for women, Maria Blanchard managed to rise far, far above her diminutive physical stature. We also have the example of Virginia Woolf, whose demand for every woman to have a room of her own remains an ongoing issue today. She battled with mental problems that finally led her to fill the pockets of her coat with stones and drown herself in the River Ouse. We also have Diane Arbus and her tormented visions; Alison Lapper, the woman without arms who redefined the world’s conception of beauty; Paula Rego and her chronic depression; Ángela de la Cruz, who survived a serious illness; and many others. Soon, we will know these others: others who will be rescued from the oblivion to which

fondo que refrendarán sociedades más equitativas primero, y luego más igualitarias.

En el maremágnum de este proceso el arte se convierte en el lenguaje más idóneo para equiparar a todos los estamentos sociales y contraponer una miscelánea de microdiscursos a los monolíticos y únicos derivados de los poderes de turno. Las relaciones entre artistas y espectadores ya no serán pasivas. Cuando la persona artista crea, partiendo de la libertad, su creatividad en estado puro está expresando su mundo interior: deseos, temores, afectos, iras. Otro código comunicacional está formándose. Se establecerá entonces un diálogo entre obra y público, una interacción entre lo que la obra transmita a quien observa, con independencia de cuales sean las limitaciones de quien crea. En el momento en que conseguimos sentir la obra en sí, independientemente de cualquier etiquetación, habremos incorporado con naturalidad absoluta el proceso de inclusión, y habremos superado la integración impuesta a partir de estereotipos más o menos aceptados.

Desde el arte, desde los museos, desde el activismo, también es posible la transformación social: cambiar la empatía por la alteridad, el postureo por el posicionamiento, la integración por la inclusión y, de este modo, ser tratados en igualdad a la vez que reconocidos en nuestra diversidad.

A través de estas líneas queremos reivindicar la figura de la mujer artista con discapacidad, mujeres que buscan legitimar su voz propia, ser con todas sus consecuencias y potencialidades. Proponemos una relectura del arte desde la perspectiva de género, atravesada por las circunstancias de aquellas artistas que sobrevivieron y dejaron huella en un tiempo y en un espacio masculino y masculinizado. Que rompieron los techos de cristal y las censuras ajenas y propias, que son muchas, y, por todas ellas, invisibilizadas en mayor o menor medida, para erradicar los estereotipos, creo que son necesarias Bienales como las de la ONCE.

Por ELLAS, las que con su coraje han conseguido un conocimiento y reconocimiento paritarios, por todas esas otras ELLAS que no conocemos y con coraje viven su cotidianeidad venciendo barreras y creando a pesar de los pesares, va este artículo. Porque si ser mujer y artista representa un hándicap considerable, aún en esta etapa del siglo XXI, ser mujer, artista y convivir con algún tipo de discapacidad que agrave la inclusión, conforma el espacio de la heroicidad.

Para las nuevas generaciones de mujeres y para aquellas que se sientan marcadas por cualquier tipo de discapacidad física, mental o sensorial debemos recalcar que hubo y hay muchísimas mujeres que arrasaron, no sin dificultad, evidentemente, con moldes y barricadas de prejuicios. Baste mencionar a alguna de ellas como Frida Khalo, que tras una vida de sufrimiento físico fue capaz de crear una obra de asombrosa singularidad, y aunque tuviera que asistir en camilla a una de sus exposiciones más importantes, porque como ella dijo alguna vez: ¿Para qué quiero pies si tengo alas para volar?, lo consiguió.

Ahí queda su ejemplo, como referencia para anteponer a cualquier contingencia que la vida nos obligue. Pero recordemos a Marie Blanchard, contemporánea del propio Picasso, quien le decía: «Pobre María, crees que una carrera se hace solo a base de talento...»Y ella, y su malformación física manifiesta bregaban sin parar porque lo que le sobraba era talento. En ese mundo de hombres y sin sillas vacías para que las ocuparan las mujeres, consiguió alzarse muy por encima de su corta estatura. O Virginia Woolf, cuyo empeño en que todas tuviéramos una habitación propia ha llegado hasta nuestros días. Ella que tuvo que pelear con sus pesadillas mentales que la empujaron, finalmente, a hundirse en el río Ouse con un abrigo lleno de piedras. Y Diane Arbus, y sus atormentadas visiones, Alison Lapper, la mujer sin brazos que se adueñó de la belleza del mundo, Paula Rego y su depresión crónica, Ángela de la Cruz, resistiendo a una dura enfermedad, y muchas otras.

we are consigned by androcentrism; others who will be born with difficulties that will make them grow and transform them into creators and leaders. Because this trajectory has now become unstoppable, and because we will always have wings to fly to a place where true inclusion exists.

Otras que conoceremos pronto, otras que se rescatarán del olvido al que nos somete el androcentrismo, otras que nacerán con dificultades que las harán crecer y multiplicarse en creatividad y vanguardia. Porque este rumbo es ya imparable, y porque siempre nos quedarán las alas para volar hasta donde exista la inclusión verdadera.

Always a little more

Art is a space for coexistence, discovery, learning, knowledge and inclusion. That's why we at the Galician Center for Contemporary Art (CGAC) in Santiago de Compostela work hard to serve all collectives that have specific needs. Although it is a complex task, and therefore a difficult one, it is nonetheless a key objective for the CGAC; and it is for this reason that we are once again supporting the Biennale in its latest edition.

The building that houses the CGAC was designed by Alvaro Siza Vieira and was opened 25 years ago. Although, at the time, the regulations did not impose specific measures for accessibility, the architect incorporated access ramps for several of the building's rooms and its auditorium. As the building is considered a "designer" structure, an icon of contemporary design, it is not easy to make changes; however, the existing barriers to access can be overcome through the use of elevators and with the assistance of the center's staff, thereby ensuring the accessibility of the facility. In other areas, such as education, activities and guided tours, the CGAC strives to serve as broad a range of groups as possible by designing specific programs aimed at collectives with different needs. Inclusion means participation, and this is something that many artists have focused on in their own works. Moreover, these works can be appreciated through the use of different senses, and as such, they can be shared.

Artists have always been the ones to offer society new forms of perception, and many artists (many more than you might think; and such artists have been present throughout history) have offered these new perspectives from a position of disability that seemingly – only seemingly – would have prevented them from engaging in artistic creation. In fact, the active creation of art does not only fight to make its presence felt in positions of disability; there are also many examples of artists whose personal circumstances have enabled them to adopt an original and distinctive approach that characterizes their work. This helps to "normalize" the concept of "disability" and promote a broader, more complex understanding of the issue, and ultimately raises these individual circumstances up onto a plane of universal cultural enrichment.

A very special example of this willingness to push forward is that of Paul Wittgenstein, the brother of the philosopher Ludwig Wittgenstein and a promising pianist who lost his right arm while fighting for the Austrian army during the First World War. After returning from the front, he attempted to continue his musical career, this time using only his left hand. He adapted compositions so that they could be played with a single hand, and commissioned works from several different composers so that he could continue playing. Josef Labor, his mentor, was one of the first to compose for him, and he was followed by Benjamin Britten, Paul Hindemith and Richard Strauss. It was Maurice Ravel's Piano Concerto for the Left Hand in D Major (1929) that brought Wittgenstein

Siempre un poco más

El arte es un espacio de convivencia, descubrimiento, aprendizaje, conocimiento e inclusión. Por ello desde el Centro Galego de Arte Contemporanea (CGAC) de Santiago de Compostela nos esforzamos por atender a todos aquellos colectivos que precisan necesidades específicas. Y aunque no es una tarea fácil por su complejidad es un objetivo imprescindible para el CGAC y por ello reiteramos en esta edición nuestro compromiso de apoyo a la Bienal.

El edificio que alberga el museo, obra de Alvaro Siza Vieira, fue inaugurado hace 25 años. Aunque en aquellos momentos las normativas aún no contemplaban medidas específicas de accesibilidad, el arquitecto ya diseñó rampas de acceso para algunas salas y el auditorio. Tratándose de un «edificio de autor» que además es un hito arquitectónico de la contemporaneidad, no es sencillo introducir nuevos cambios, pero no obstante las actuales barreras pueden traspasarse mediante ascensores y asistencia del personal del museo, por lo que la accesibilidad queda salvaguardada.

En otros ámbitos, como el educativo, las actividades o las visitas guiadas, el museo se esfuerza por atender al mayor número de colectivos con programas específicos destinados a distintas necesidades.

La inclusión significa participación, y eso es algo que ya los artistas, muchos artistas, han planteado desde sus propias obras. Obras que puedan ser apreciadas desde distintos sentidos, y por tanto compartidas.

Siempre han sido los artistas quienes han ofrecido a la sociedad nuevas maneras de asumir otras formas de percibir, y algunos, mucho más numerosos de lo que se piensa y que siempre han estado presentes a lo largo de la historia, lo han hecho desde situaciones de discapacidad que aparentemente, solo aparentemente, parecían imposibilitar su propia práctica creativa.

De hecho, la práctica activa del arte no solo no está reñida con situaciones de discapacidad sino que hay abundantes ejemplos de artistas que sus condiciones personales les han permitido imprimir un sesgo original y distintivo, marcando y caracterizando la obra, «normalizando» la «discapacidad», socializando un conocimiento más complejo de la «discapacidad» y finalmente llevando esas circunstancias individuales a un plano de enriquecimiento cultural universal.

Un caso muy especial de voluntad de continuidad es el de Paul Wittgenstein, hermano del filósofo Ludwig Wittgenstein: prometedor pianista que tras ser movilizado en el ejército austriaco durante la I Guerra Mundial perdió el brazo derecho en combate. Tras el regreso del frente se propuso continuar con su carrera de interprete pero utilizando la única mano que le quedaba, la mano izquierda. Planteó la adaptación de obras a una sola mano y encargó a diversos compositores obras que le permitiesen seguir interpretando. Josef Labor, su maestro, fue de los primeros en componer para él, pero también Benjamin Britten, Paul Hindemith o Richard Strauss. Fue el Concierto para piano para la mano izquierda en Re Mayor

the greatest recognition, although the pianist introduced a number of changes without Ravel's permission, which caused irreparable damage to the two men's relationship. Prokofiev also composed a piece for him, the Concerto for Piano and Orchestra No.4 (1931), although Wittgenstein never actually played the piece as he could not understand it. Nonetheless, beyond Wittgenstein's personal circumstances, it was his own tenacity that led him to develop a means to play the piano using just one hand. Subsequently, all of these pieces of music have been used by other pianists who are unable to use both hands, and together they comprise a substantial corpus of compositional work.

We all know about the deafness of Beethoven, and of Goya, but it is in the work of American artist Joseph Grigely that deafness helps explain different forms of dialogue and relationships, in the series of works collated under the title of *Conversations with the Hearing*. Grigely, deaf from the age of 10 after an accident, went on to achieve a doctorate in English Literature. He approached art via teaching, as his first job was at Gallaudet University, an institution dedicated exclusively to the teaching of deaf people.

Many artists have suffered problems related to mobility, and each of them has sought mechanisms and methods that have allowed them to continue working. Like Paralympic athletes, they are a superb example and a source of support for everyone who has to face similar problems on a daily basis. Chuck Close, the hyper-realist photographer and painter whose work is key to understanding the function and evolution of portraiture in the 20th century, is a particularly relevant example. He suffered an attack of hemiplegia in 1988, at a time when his professional reputation had already been consolidated. To overcome the effects of the paralysis, he devised various methods that would allow him to continue painting: initially, he painted using his mouth, producing very small portraits; and later, once he had regained a certain

amount of mobility, he was able to hold the paintbrushes in a brace attached to his arm.

The example of Ángela de la Cruz, and her dense body of sculptural work exploring the expansion and materialization of paint, goes even further. In 2006, a brain hemorrhage left her in a coma, during which time she also gave birth to a daughter. Her recovery was slow, and she continues to use a wheelchair, but since the illness her work has taken on an intensity that has resulted in her being nominated for the UK's Turner Prize in 2010 and awarded the Spanish National Prize for the Plastic Arts in 2017. Currently, the CGAC is working with the Azkuna Zentroa in Bilbao on a project involving the work of Ángela de Cruz, which will open in Bilbao in 2018 and come to Santiago in 2019.

(1929) de Maurice Ravel, el que le dio mayor fama, aunque los arreglos que introdujo el pianista sin el consentimiento del compositor supuso la ruptura entre ambos. También Prokófiev compuso una obra para él, el Concierto para piano y orquesta n. 4 (1931) que sin embargo no llegó a estrenar personalmente confesando que no llegaba a entender la obra. Sin embargo, más allá de todas estas circunstancias personales de Paul Wittgenstein, fue su propio tesón lo que abrió a una sensibilidad hacia la interpretación del piano con una sola mano. Posteriormente, todas estas piezas han servido a otros pianistas con problemas en el uso de las dos manos, y han creado el *corpus* de un amplio repertorio.

Es de todos conocida la sordera de Beethoven, o la de Goya, pero es en la obra del artista norteamericano Joseph Grigely donde la sordera explica modalidades de diálogo y de relación, desde los trabajos reunidos bajo el título de *Conversations with the Hearing*. El artista que quedó sordo a partir de los 10 años tras un accidente, se doctoró en literatura inglesa y llega al arte desde la práctica de la enseñanza, siendo su primer empleo en Gallaudet University, una institución dedicada exclusivamente a la enseñanza para personas sordas.

Los problemas de movilidad han sido comunes a muchos artistas, y cada uno ha buscado mecanismos y formulas para seguir trabajando, y del mismo modo que los deportistas paralímpicos, suponen un inestimable ejemplo y apoyo para todas las personas que se enfrentan día a día a las mismas situaciones.

Chuck Close, pintor y fotógrafo hiperrealista que es clave para comprender la función que ha desempeñado el retrato en el siglo xx, es un ejemplo recurrente. Sufrió una hemiplejía en 1988, cuando su carrera ya estaba consolidada. Para superar los efectos de la parálisis ideó diversos métodos para seguir pintando, primero con la boca y realizando retratos muy pequeños, más tarde cuando fue recuperando cierta

movilidad mediante un sistema rígido acoplado en el brazo que sostenía los pinceles.

Aún más, Ángela de la Cruz. La artista ha ido desarrollando un denso trabajo sobre la expansión y materialización de la pintura en escultura. En 2006 un derrame cerebral la deja en coma y durante ese tiempo da a luz a su hija. La recuperación de su salud fue lenta, sigue en silla de ruedas, pero su trabajo ha ido en estos últimos años sedimentando una intensidad que la ha llevado a ser nominada para el Turner Prize en Reino Unido en 2010 y en 2017 ha recibido en 2017 el Premio Nacional de Artes Plásticas. Actualmente desde el CGAC estamos trabajando con Azkuna Zentroa de Bilbao en un proyecto con su trabajo que se inaugurará en esta ciudad en 2018 y en Santiago en 2019.

Without preamble

Without preamble, even though this is meant to be a preface, or introduction: is there such a thing as “disabled art”? And if there is not, then *should* there be such a thing as “disabled art”? Should the personal and social experience of a disability, of whatever nature (and of course, the definition of such a condition is far from precise: it is not, after all, an identity, or a complete and conclusive reality), delimit or shape an artistic expression, discipline, stereotype or style with its own distinctive (and differentiated) character? The answer is certainly no: no such art exists, and nor should it; although, if art is anything, it is a sphere in which laws fail and assertions refute themselves; a defeated, failed realm which nonetheless survives, sustains and even appears to be thriving. There is no disabled art, we may provisionally conclude; nor is it advisable that we invoke or seek to create an art of this type. However, there is absolutely no doubt at all that disability can be the subject of (or a resource for) art. Perhaps that might be the best interpretation: not disabled art, but disability as a producer, or driver, of art.

There are, after all, no simple answers, and it is said that an infinite universe encompasses all possibilities: consequently, disability encompasses *in potentia* the sum of all possible experiences that humankind may have; a quality that is also present within all artistic achievement. There may be disability in the artist; there may be disability in the perspective and mind of the artist; and there may be disability at a remove, whether introjected or projected, admitted or tacit, in the artist’s work, in their refined reproduction of reality. There

are no “lesser” materials for art; in this respect, it is deeply democratic. Everything is useful and can be employed in the service of recreating and stylizing the world, promising revelations that never fail to surprise and captivate, no matter how frequently they are proclaimed.

All this and more underpins the seventh edition of the ONCE Foundation Biennale of Contemporary Art, which constitutes the most serious attempt to link disability and art in Spain without the paternalistic concessions or unsolicited, offensive and insensitive effusions that, sadly, have characterized the approach to disability taken by those engaged in the “official” practice of art. This Biennale is a provocative and festive event which, rather than celebrating the false and adulatory notion that within each disabled person there lies an artist (the alms doled out by an arrogant hand), instead celebrates the conviction and belief that art, as both a good and as a value, does not exclude people. It is the idea that something can only be art when it opens itself up and offers itself, instead of withdrawing and shutting itself off. Art opens, not closes.

Sin preámbulos

Sin preámbulos, aunque esto sea un prefacio o texto liminar: ¿existe un arte de la discapacidad?, es más, de no existir, ¿es deseable que surja un arte de la discapacidad, que ese hecho, que esa experiencia personal y social, sea lo que haya de ser esta, la discapacidad (y desde luego su estatuto dista mucho de resultar nítido; no es en cuanto a identidad, una realidad acabada y conclusa), acote o perfile o nutra una corriente, un tópico o una disciplina o expresión artística con entidad propia, distinta y hasta distinguida? Seguramente no, ni existe, ni se revela siquiera como deseable, aunque si el arte es algo, sería aquella esfera en la que las leyes decaen y las aseveraciones se desmienten a sí mismas. Un terreno derogado y falente, que sin embargo persiste, sustentado y hasta con apariencia de firmeza. No hay arte de la discapacidad, concluyamos provisionalmente; tampoco es recomendable que invoquemos ni proveamos por un arte de esa guisa, pero que la discapacidad es materia (y material) de arte o para el arte está fuera de duda. Y acaso sea esta su mejor baza. No un arte de la discapacidad, sino la discapacidad como un elemento productor o inductor de arte.

No hay nada sencillo, se ha dicho, todo postula el universo; la discapacidad, pues —también la discapacidad, por qué no—, encierra en potencia o puede desplegar en acto la suma de todas las experiencias posibles dables al ser humano, por otro nombre plenitud y que está en el interior de todo logro artístico. La discapacidad en el artista; la discapacidad en la mirada y en las mientes del artista; la discapacidad ajena, introyectada y proyectada, de modo confeso o

tácito, en la obra del artista, en ese trasunto refinado de la vida. No hay materia menor para el arte —en ese sentido es profundamente democrático— todo es aprovechable y útil para su propósito de reelaborar y estilizar el mundo, prometiendo revelaciones que por más que se proclamen nunca dejan de sorprender y cautivar.

Esto y más subyace en la VII Bienal de Arte de la Fundación ONCE, el intento más serio de vincular discapacidad y arte llevado a cabo en España, sin concesiones paternalistas ni efusiones hirientes de sensibilidad no solicitada, que ha sido tristemente la tónica de quienes desde el ejercicio oficial del arte han reparado, las pocas veces que lo han hecho, en eso, a su juicio subalterno, llamado discapacidad. Esta Bienal es una convocatoria sugeridora y festiva a celebrar no la idea falsa y aduladora de que en todas las personas con discapacidad anida un artista genuino, que constituiría la limosna que deposita una mano arrogante, sino la convicción y la profesión de fe de que el arte, como bien y como valor, no hace acepción de personas. La de que el arte es tal no cuando se repliega y encierra, sino cuando se abre y se ofrece. Apertura que no clausura.

Pablo ZALBA BIDEGAIN

PRESIDENT, ICO FOUNDATION

For the ICO Foundation, it is an honor to once again form part of the Committee of Honor for the ONCE Foundation Biennale of Contemporary Art; an initiative in which we have always been proud to take part. The Biennale is a transformative project, which shines a spotlight onto art as a universal language and discipline that is capable of exploring new approaches to disability and the different realities of a complex and diverse society.

Since the creation of our institution, and throughout our 25 years of existence, a commitment to the integration and promotion of contemporary art has been, and will continue to be, a constant. We have always kept in close contact with organizations, such as the ONCE Foundation, who work with groups with special needs.

Over the last few years we have intensified our efforts to turn culture and art into catalysts of integration. We have developed and implemented initiatives in the areas of inclusion and accessibility, with the aim of making the ICO Museum a space that is open to everyone, through a series of activities designed to bring art, architecture and culture within the reach of all audiences. We are also working actively on the promotion of contemporary art: not only through the exhibition of the ICO Collections, which have on occasion formed part of previous editions of the Biennale of Contemporary Art; but also through the organization of temporary exhibitions at the ICO Museum.

For this reason, we would like to once again express our full support for the ONCE Foundation Biennale of Contemporary Art, which, in this edition, raises awareness of disability from the perspective of the creators and the diverse range of artistic movements and personalities that have explored their various abilities and capacities from the standpoint of artistic creation.

We are confident that, as in previous editions, this Biennale will be an unqualified success. We would like to thank the ONCE Foundation for placing its trust in the ICO Foundation once again, and we sincerely hope that we will have the opportunity to work together again in the future.

Pablo ZALBA BIDEGAIN

PRESIDENTE FUNDACIÓN ICO

Para la Fundación ICO es un honor volver a formar parte del Comité de Honor de la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, una iniciativa en la que siempre nos ha enorgullecido participar. Un proyecto transformador, que pone en el punto de mira el arte como disciplina y lenguaje universal, capaz de explorar nuevos acercamientos a la discapacidad y las distintas realidades de una sociedad compleja y diversa.

Desde nuestra institución el compromiso con la integración y la difusión del arte contemporáneo ha sido y es una constante en nuestros 25 años de historia y siempre hemos mantenido un estrecho contacto con entidades que trabajan con colectivos con necesidades especiales, como es el caso de la Fundación ONCE.

En los últimos años hemos intensificado nuestros esfuerzos por hacer de la cultura y el arte un elemento integrador. Hemos desarrollado y puesto en marcha una línea de inclusión y accesibilidad, con el objetivo de hacer del Museo ICO un entorno abierto para todo tipo de colectivos a través de actividades que acerquen el arte, la arquitectura, y la cultura a todos los públicos. Por otro lado trabajamos activamente en la difusión del arte contemporáneo, tanto a través de la exhibición de las Colecciones ICO, que en ocasiones han formado parte de anteriores ediciones de la Bienal de Arte Contemporáneo, como mediante la programación de exposiciones temporales en el Museo ICO.

Por este motivo, queremos mostrar una vez más nuestro total apoyo a la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE que en esta edición, además, visibiliza la discapacidad desde el punto de vista de los creadores y el diverso repertorio de personalidades y movimientos artísticos que han explorado las distintas habilidades y capacidades desde el punto de vista de la creación artística.

Estamos seguros de que, como las ediciones precedentes, esta Bienal será un auténtico éxito. Queremos agradecer a la Fundación ONCE el que, una vez más, haya contado con la Fundación ICO y esperamos sinceramente seguir colaborando en el futuro.

Extraordinary Bodies

Thank goodness the word “extraordinary” exists. It is one of the few words we have to refer to something that is outside of the norm, without immediately tainting it with negative connotations. Something can be extraordinarily good, extraordinarily bad, or just extraordinary. In this respect, the bodies we are concerned with are certainly extraordinary, as they are bodies possessed of a unique and singular evolution¹. Our current “norms”, which are themselves defined in opposition to the concept of “abnormal”, are not as natural, immediate or ancient as they seem; in fact, they are relatively recent and took much effort to construct (the archeological studies of Lennard J. Davis only dates them to the emergence of statistics and industrialization²). However, they still condemn “uniqueness” to a profound isolation; solitary islands rendered too remote from one another to constitute an archipelago.

The processes that raise awareness and eventually go on to force a change in social perception usually begin with the mutual recognition of singularities, which then forge connections between these seemingly isolated points and finally succeed in revealing the existence of a picture that had hitherto remained hidden. Thus, the 1970s (and onwards) saw the dismantling of the medical or rehabilitative model of disability (along with the

administrative model, which is nothing more than the official rubber-stamping of the medical approach) that defined each singularities on the basis of its deviation from the norm, and served to obscure the totality of the individual behind their “deficiencies”. The so-called social model was born out of the movements to demand Independence living, which in their broadest sense can be grouped under the term “accessibility”, and while the social model made it possible to articulate this shared demand, it also fed into it. Undoubtedly, recognition of the fact that a lack of ability to perform a certain action has more to do with how that action has been culturally designed, than with the physical characteristics of any particular person, is revolutionary. The discovery that a condition of incapacity is the complex result of many factors that overlie the physical characteristics of the incapacitated person, including their social, cultural and economic environment, made it possible to identify systemic barriers that rendered people incapacitated, and thereby effected a profound transformation upon our language. This repositioning of the cause of incapacity, moving it away from a non-normative body as in the medical model and placing it onto society, represents a genuine paradigm shift that has transformed accessibility from a public health matter to a human rights concern.

Of course, the drive to communicate and engage in artistic creation does not need anyone’s permission; nor does it require the development of an identity-based movement in order to exist. However, this incipient shared identity has served as a catalyst: for example, by lowering the barriers of access to

1 The title refers to the pioneering book by Rosemarie Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press, 1997.

2 Lennard J. Davis, “Constructing Normalcy” in Lennard J. Davis, *The Disability Studies Reader*, 3rd edition, Routledge, 2010.

Cuerpos extraordinarios

Menos mal que existe la palabra «extraordinario», uno de los pocos términos que tenemos para referirnos a algo que reconocemos fuera de la norma pero sin teñirlo inmediatamente de connotaciones negativas. Puede ser extraordinariamente bueno o extraordinariamente malo, o, simplemente, extraordinario. Extraordinarios son, en ese sentido, los cuerpos de los que hablamos, cuerpos con una evolución singular, única¹. Aunque esa norma —que necesita de lo a-normal para definirse— no sea ni tan natural e inmediata, ni tan ancestral como parece, sino que en realidad es bastante reciente y está arduamente construida (el trabajo arqueológico de Lennard J. Davis la retrotrae hasta la extensión de la estadística y la industrialización²), no deja de condenar a las singularidades a un profundo aislamiento, islas a las que un mapa a una escala demasiado pequeña no reconoce como archipiélago.

Los procesos de toma de conciencia que acaban forzando un cambio en la percepción social suelen comenzar así, en un reconocimiento mutuo de singularidades que va uniendo esos puntos aparentemente inconexos, y que acaban revelando la existencia de un dibujo hasta entonces oculto. De este modo, a partir de la década de los setenta, empezó a desmontarse

1 El título hace referencia al libro pionero de Garland Thomson, Rosemarie, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press. 1997.

2 Lennard, Davis J., «Constructing Normalcy» en Lennard, Davis J. (de.), *The Disability Studies Reader*, 3rd edition, 2010, Routledge.

ese modelo médico o rehabilitador de la discapacidad (junto al modelo administrativo, que es el refrendo oficial de la autoridad de la mirada médica), que definía cada una de las singularidades en virtud de sus particulares desviaciones frente a la norma y tenía el efecto de fagocitar la totalidad de la persona en sus «carencias». El llamado modelo social nace en el marco de los movimientos de reivindicación de una vida independiente, que en su sentido más amplio se resumen en el término de «accesibilidad», y al mismo tiempo que permite articular esta reivindicación común, se retroalimenta de ella. Ciertamente, el reconocimiento de que la falta de capacidad para realizar una determinada función tiene más que ver con cómo esa función se haya diseñado culturalmente que con las condiciones físicas de una determinada persona, es revolucionaria. El descubrimiento de que un estado de incapacidad es el complejo resultado de muchos factores que se enganchan sobre las circunstancias físicas de la persona, y que incluyen el entorno social, cultural y económico, permitió identificar barreras sistémicas que incapacitan a las personas y transformó profundamente nuestro lenguaje. Así, ese desplazamiento de la causa de la discapacidad, desde el cuerpo no normativo en el que el modelo médico lo alojaba, a la sociedad, es un genuino cambio de paradigma que transforma la accesibilidad, de un asunto de salud pública, en uno de derechos humanos.

Por supuesto, la necesidad comunicativa y de creación artística no estaban esperando el permiso de nadie, ni el nacimiento de ningún movimiento identitario para existir,

training and professional development, within the framework of a new approach to art or cultural practices as both a form of personal expression and a tool for aiding visibility. But above all, this new filter offered new modes of polarization and shone a light onto new facets of the issue, where previously artistic creation had been viewed as merely a form of compensation, and disability viewed as simply an obstacle to overcome. It made us aware of the need to create alternative cultural tools in order to achieve the same aims of cultural communication and artistic expression; and therein lies its unique potential. However, this irruption should not allow us to forget the existence of a rich tradition beforehand: for example, all of the cultural traditions related to sign language. In the 1970s and especially in the 1980s, the activities of disabled artists, and the field of performance art in particular, began to cross over and intersect with the lessons of cultural studies, feminism, class analysis, issues of race and sexual orientation, postcolonial studies, and especially AIDS-awareness activism. As with other contemporary movements, this was the moment of transgression, when those marked by a particular stigma appropriated it and transformed it into a badge of pride.

If I had to choose one image to illustrate the art of the 1980s, it would probably be the silkscreen print by Barbara Kruger titled *Your Body Is a Battleground* (1989). For this same reason, I am surprised by how long it has taken disability to penetrate the field of cultural studies, and especially the visual arts, and how little it is represented. The term “disability arts” appeared for the first time in 1986 and has achieved a certain degree of consolidation in the Anglo-Saxon world, to the extent that Yinka Shonibare Mbe proclaimed it “the last avant-garde”³. However, although a critical apparatus is now in place, a relative consensus has been reached with regard to certain terms, artists and works (some of which we have managed to bring to this Biennale), and major exhibitions have now taken place, disability has still not yet received the attention it deserves.

3 <http://www.disabilityartsinternational.org/>

I think the lukewarm reception given to this movement reflects both the ambivalence that persists in the acceptance of difference (ultimately, the mark of a stigma is not removed so easily, which also makes many artists reluctant to identify themselves with it), and the difficulty of fitting the concept of disability into the framework of identity, in light of its fluidity and instability (we all gain and lose abilities over the course of our lives), its overlapping with other identities, and the fact that, within society, disability has been crystallized into a series of multiple singularities. Ultimately, disability stretches the concept of “identity” to its extremes, and therefore, in both intellectual and more fundamental terms, it represents a position of extreme radicalism.

Rather than comprising an exhaustive cartography of the archipelago of disability, this exhibition is a tentative map of a vast territory made up of groups of islands that are connected to one another, although we do not yet fully understand how. For some islands, such as those representing issues related to genealogy, we are only capable of depicting the outline of the coast, like a primitive navigational chart. I am not stating that every island forms part of this shared movement; but nor are they pure singularities, standing entirely alone.

Let us look first at the aforementioned reluctance among artists to identify themselves with a movement of this nature. What is at risk with such an identification? It is not as though there have never been great artists with recognized disabilities; on the contrary, there have been many. But regardless of an artist’s particular relationship to their own physical condition, art critics depict it as an obstacle to overcome, an impediment that, to a greater or lesser extent, hinders one’s career; ultimately, according to this profoundly ableist outlook, disabled artists are able to produce art *despite* their disability. It is the reverse of the phenomenon whereby the totality of a person is reduced to the mask of their diagnosis: in order for the work of these artists to be considered relevant, their corporeal uniqueness must be reduced to a mere anecdote, which is of no significance to their

pero esa incipiente identidad común sí que le dio un impulso, por ejemplo, reduciendo las barreras para el acceso a la formación y la profesionalización, dentro del marco de una nueva valoración del arte o las formas culturales, como expresión personal y como herramienta de visibilidad. Pero, sobre todo, ese nuevo filtro, que polariza de otro modo y resalta otro relieve, permitió descubrir que, frente a la idea de la creación artística como compensación, o a consideraciones de la discapacidad como obstáculo a salvar, en la necesidad que fuerza a crear instrumentos culturales alternativos para conseguir los mismos fines de comunicación cultural o expresión artística, era donde radicaba su potencial único. Esta irrupción no puede hacernos olvidar que existía una rica tradición previa, pensemos por ejemplo en todas las tradiciones culturales ligadas al lenguaje de signos, pero en los setenta y sobre todo en los ochenta, la práctica de los artistas discapacitados empieza a cruzarse, especialmente en el campo de la performance, con los aprendizajes de los estudios culturales, del feminismo, con los análisis de la clase, la raza y la orientación sexual, con los estudios postcoloniales, y muy especialmente del activismo contra el sida. Como en otros movimientos contemporáneos, ese es el momento de la transgresión, cuando los marcados por el estigma se apropian de él transformándolo en valor.

Si hubiese que escoger una sola imagen para ilustrar el arte de los ochenta, creo que aquella serigrafía de Barbara Kruger que proclamaba «tu cuerpo es un campo de batalla» («*Untitled (Your Body Is a Battleground)*», 1989), sería probablemente mi elección. Por eso mismo es tan sorprendente lo tarde y escasamente que ha entrado la discapacidad en los estudios culturales y aún más en las artes visuales. El término «disability arts» apareció por primera vez en el 86, y ha tenido un cierto recorrido en el mundo anglosajón, hasta el punto de que Yinka Shonibare Mbe la proclamaba «la última vanguardia que queda»³. Pero lo cierto es que, pese a que ya existe un

cierto aparato crítico, con un relativo acuerdo sobre algunos términos, autores y obras —varias de las cuales hemos logrado reunir en esta Bienal—, y que se han celebrado exposiciones importantes, no parece haber recibido la atención que merece.

Creo que la tibia recepción de este movimiento es reflejo tanto de la ambivalencia en la aceptación de la diferencia —al final, el peso del estigma no se borra tan fácilmente—, lo que hace que muchos artistas tengan dudas en identificarse con él, como en la dificultad de hacer encajar la discapacidad en el marco de la identidad (su fluidez, su inestabilidad —todos ganamos y perdemos capacidades a lo largo de la vida—, su solapamiento con otras identidades, su diseminación por toda la sociedad cristalizando en múltiples singularidades,...), es decir, por la tensión extrema a la que somete a la noción de identidad. En definitiva, porque tanto intelectual como vitalmente, es de una radicalidad extrema.

Esta exposición, más que una cartografía exhaustiva de ese archipiélago, es un mapa tentativo de un vasto territorio cuajado de grupos de islas que guardan relación entre sí, pero aún no sabemos enteramente cómo. De algunas, como las cuestiones relacionadas con la genealogía, no podemos mostrar más que la línea de costa, como un portulano. No quiero afirmar que todas formen parte de ese movimiento común, pero tampoco lo es que sean puras singularidades.

Fijémonos primero en esas dudas de los artistas para identificarse con un movimiento de estas características, a las que antes me refería. ¿Qué se juegan en esta identificación? No es que hayan faltado grandes artistas en el pasado con una discapacidad reconocida, más bien al contrario, pero independientemente de cuál fuese la relación particular de cada uno de ellos con su propia condición física, la crítica las presentó como un obstáculo que vencer, un estorbo más o menos molesto, algo, en una concepción profundamente capacitista, *a pesar de lo cual*, crearon. Es el reverso de esa

3 <http://www.disabilityartsinternational.org/>

art and therefore beneath mention. In short: singular qualities that do not comprise the sum of a genealogy.

In fact, this presents artists with a host of potential responses, ranging from concealment to celebration. There are those who explicitly highlight their disability in their work, and there are others who simply acknowledge it with implicit references or allusions. An extreme example is that of **Dorothea Langue**, who always avoided making any reference to the consequences of the polio that she contracted at the age of seven. However, towards the end of her life, in a demonstration of changing attitudes to the disease, she took the moving and intimate photographs that are on display in this exhibition⁴. Another example is that of Yayoi Kusama, who has never hidden the fact that she has lived in a psychiatric hospital since 1977, and goes out to work in her studio each day. Of course, concealing or revealing is not a choice that is open to everyone: as Noemi Lakmaier says, “because my body is visible disabled, my body will always be read into my work, so it is probably worth considering from the start rather than ignoring it”. In the words of **Aaron McPeake**, many artists have to “navigate between the ambivalence of not wanting to negate their circumstances and not wanting to be defined by them”⁵. Among the works that most consciously draw attention to this phenomenon are the paintings that the artist Gerard Päs deliberately produced using his mouth, in the mid-1990s.

4 Linda Gordon, *A Life Beyond Limits*, Norton & Company, 2009. “In 1957, when she was teaching photography at the California School of Fine Art in San Francisco, she asked her students to bring in photographs that responded to the question, “Where do you live?” (referring to something more than just their house). She explained to them that what she wanted to see was the personal relationship between the person taking the photograph and the content of the image. She told them they could use nonhuman elements to refer to humans, or a fragment to refer to something broader. One group of students asked her to bring a photograph that responded to the same question, so she brought into class the only self-portraits she ever took: two rolls of film with images of her foot, deformed by polio. That is where she lived.”

5 Aaron McPeake, *Nibbling at Clouds: the Visual Artist Encounters Adventitious Blindness*. University of the Arts, London, 2012. Unpublished PhD thesis.

“By painting these works with my mouth, I wanted to confront the clichés surrounding “disabled art” (...) The aim of *Mouth Pieces* was to state that the absence of any sense of art history or understanding of current trends in art is the only handicap that “mouth-and-foot” artists face, aside from the technical difficulty of painting with your mouth or feet. Let us not forget that Renoir in his later years painted with his brushes bound to his arthritic arms, Matisse painted larger as he was going blind, and Chuck Close paints with the aid of his assistants from his wheelchair today.”⁶

Moreover, the challenge of presenting a coherent panorama is approached via criteria rooted in the medical model, and consequently we run the risk of falling into a spiral of exclusions or forced arguments of an aesthetic nature in order to lend meaning to diversity. What do functional diversities of a visual, auditory, motive, mental or intellectual nature have to do with one another? Is there not an enormous difference between an innate and a sudden condition? In terms of an alternative visuality, what thematic or formal connection can we identify between **Derek Jarman’s** *Blue*, a film in which the director was aware that the alterations produced by the cytomegalovirus were a harbinger of death, and the work of **Eusebio Sempere**, who was only able to see out of one eye?⁷ Should we separate

6 <http://www.gerardpas.com/gallery/mouthtxt.html>

7 Andrés Trapiello, *Conversaciones con Eusebio Sempere (Conversations with Eusebio Sempere)*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977. “Everything looks flat. With one eye, everything is flat. You’ll never be able to understand it. My friend, you can test it: even if you cover an eye with one hand, you can still perceive distance: not because it exists, but because your experience serves to place the objects for you. But I’ve never been able to see with both eyes, and that deprives me of the experience of perspective. Maybe that’s why my painting is flat; yes, that may be why. Or perhaps I would have always tended towards producing flat paintings. (...) My portraits weren’t like that, but that’s because I was guided by the automatism of shadowing, by the teaching and learning process, which shows you where, logically, one should find the shadows produced by a particular source of light. I knew where to put them and was able to create the illusion of relief, as I had been taught how to paint shadows. None of this gave me a complex; or at least, a complex any more severe than those I already had”.

fuerza que reduce la totalidad de la persona bajo la máscara de su diagnóstico; para que la obra de estos artistas pudiese considerarse relevante, su singularidad corporal debía reducirse a una mera anécdota que era frívolo comentar, nada significativo artísticamente. Puntos singulares que no dibujan una genealogía.

De hecho, eso coloca a los artistas ante un arco de posibles respuestas que van desde la ocultación a la reivindicación, desde los que la subrayan explícitamente en su obra, hasta los que simplemente la reconocen con referencias implícitas o alusiones. Un extremo sería **Dorothea Langue**, que siempre prefirió no hacer ninguna referencia a las secuelas de la polio que había sufrido a los siete años, pero que hacia el final de su vida —demostración también de la evolución en la consideración de la enfermedad— tomó las fotografías (conmovedoras, íntimas) que se muestran en la exposición⁴; y otro, Yayoi Kusama, que nunca ha ocultado que vive en un hospital psiquiátrico desde 1977, del que sale para trabajar todos los días en su estudio. Por supuesto, ocultar o mostrar son opciones para quien pueda permitírselo, porque, como dice Noemi Lakmaier «estoy visiblemente discapacitada, así que mi cuerpo siempre será leído dentro de mi obra; probablemente es mejor afrontarlo desde el principio que tratar de ignorarlo». En muchos casos, como dice **Aaron McPeake**, «navegan entre la ambivalencia de no querer negar

las circunstancias y no querer ser definido por ellas»⁵. Uno de los trabajos que más conscientemente pone al descubierto ese fantasma son las obras pintadas deliberadamente con la boca por Gerard Päs a mediados de los noventa. «Al pintar estas obras con la boca quería enfrentarme a los clichés sobre el «arte hecho por discapacitados». (...) El objetivo de las «Mouth Pieces» era proclamar que la carencia de la más mínima noción de historia del arte o de las corrientes actuales es la única discapacidad a la que realmente se enfrentan los pintores que pintan con la boca y con el pie, aparte de la dificultad técnica de pintar con la boca o el pie. No olvidemos esto: Renoir pintó en sus últimos años con los pinceles atados a sus brazos artríticos, Matisse pasó a pintar más grande cuando empezó a volverse ciego y, hoy en día, Chuck Close pinta desde su silla de ruedas con ayuda de sus asistentes.»⁶

Pero si, además, el reto de presentar un paisaje coherente se enfrenta desde criterios enraizados en el modelo médico, se corre el peligro de caer en una espiral de exclusiones o de argumentos estéticamente forzados para dar sentido a la diversidad. ¿Cuánto tienen que ver las diversidades funcionales visuales, auditivas, de movilidad, mentales o intelectuales? ¿No es enorme la diferencia entre una condición innata y una sobrevenida? Cuando trabajan desde una visualidad otra, ¿qué puede unir, temática o formalmente, *Blue* de **Derek Jarman**, una película realizada con la consciencia de que las alteraciones producidas por el citomegalovirus son un anuncio de la muerte, con la obra de **Sempere**, que

4 Gordon, Linda. *A Life beyond Limits*, Norton & Company, 2009. «En 1957, cuando enseñaba fotografía en la California School of Fine Art de San Francisco, pedía a los alumnos que trajesen fotografías que respondiesen a la pregunta «¿dónde vivo?», refiriéndose a algo más que su casa. Les explicó que lo que quería ver era la relación personal entre quien tomaba la fotografía y lo que aparecía allí. Señaló que podría utilizar elementos no humanos para referirse a humanos, o un fragmento para aludir a algo más amplio. Un grupo de alumnos la retó para que ella misma respondiese a la pregunta. Lo que trajo a la clase, los únicos autorretratos que hizo, fueron dos carretes de su pie deformado por la polio. Aquí es donde vivía.»

5 McPeake, Aaron, *Nibbling at Clouds: the visual artist encounters adventitious blindness*, Ph Degree, University of the Arts, Londres, 2012. Tesis no publicada.

6 <http://www.gerardpas.com/gallery/mouthtxt.html>

the sighted and the unsighted? Take the example of **Chuck Close**. There are some who reject his inclusion in the category of “disability arts”, in light of the fact that neither the themes, technique or style of his work underwent any changes after he suffered a stroke in 1988 that rendered him partially tetraplegic. (In this respect, he is following in the footsteps of artists such as **Renoir**⁸, who made great efforts to prevent their disability from impacting their work). However, as Close himself openly acknowledges, all of his work relates to his prior, innate and invisible neurological condition of prosopagnosia.

On the subject of Close, Oliver Sacks once said the following: “An extraordinary and creative reaction to face-blindness – the word “compensation” is inadequate – can be found in the work of artist Chuck Close, who is famous for his gigantic portraits. Throughout his entire life, Close has suffered from severe prosopagnosia, and he believes this condition has played a crucial role in developing his singular artistic vision. He says, ‘I don’t recognize anybody and I have no memory for people in real space, but when I capture them in two-dimensions in a photograph, in some way I’m able to record that image in my memory. I have a kind of photographic memory for the two-dimensional’ ”⁹. In fact, Close’s giant portraits force us, as observers, to go through the same process as he does, moving from a more or less abstract plastic composition through to the recognition of a face.

So should we divide disability into different levels of stigmatization, different degrees of severity? What should we do with transitory or chronic illnesses, and their incapacitating effects? What should we do, for example, with **Paul Klee**, who

8 This exhibition incorporates an excerpt from the 1915 film *Ceux de chez nous* by Sacha Guitry, in which we can see Renoir at work.

9 Even more interesting than the section on Chuck Close in Oliver Sacks’s work *The Mind’s Eye* (reproduced here) is the conversation between the two men, in which Close states, “All of my work consists of taking my situation and using it”. The conversation can be viewed at <https://www.worldsciencefestival.com/videos/strangers-in-the-mirror/>

produced so many portraits of the scleroderma that eventually killed him? No less complex a question is that of disability’s interrelationship to other identities. **Anni Albers**, whose physical condition did not prevent her from traveling, creating, or teaching classes, nonetheless forced her to study textiles at the Bauhaus, where she utterly revolutionized the field of textile art. She was unable to study painting due to the fact that she suffered from Charcot-Marie-Tooth syndrome, which rendered her unable to remain standing for extended periods of time (as if one could not paint while sitting down!). Nor was she able to study architecture, her preferred second option, as the course did not accept women.

Nevertheless, the social model at least provides us with a compass that allows us to venture forward with fresh eyes. Because what these singularities *do* have in common is the terrain they occupy: a shared geology comprised of layer upon layer of inherited images created by the gaze of others. Whether we like it or not, they are stigmas, visible signs that mark a deviation from the norm. The concept of stigmatization, as defined by Erving Goffman in 1963¹⁰, played a key role in the early academic studies of disability: studies which placed a great deal of emphasis on the representation of non-normative bodies and their utilization in reinforcing the systems of normalcy. We only need to think of how often such bodies have been used as metaphors for any deviation from the social mainstream, and to stigmatize any community that has been earmarked for eradication or marginalization.

Although not every identifying mark is necessarily a stigma, very few societies have failed to ascribe meaning to a difference from the norm. This has converted those who are the bearers of this difference into the objects of countless mythological, literary and (in later years) visual representations, living allegories or metaphors made flesh. The good thing about metaphors is that they are polysemic; the bad thing about them is that they never

10 Erving Goffman, *Stigma (Stigma)*, Amorrortu, 1998.

nunca vio más que por un solo ojo?⁷. ¿separaremos las visibles y las invisibles? Pensemos en **Chuck Close**. Hay autores que rechazan su inclusión en las *disability arts*, debido a que ni su temática, técnica ni estilo, cambiaron cuando en 1988 sufrió un ictus del que ha resultado una tetraplegia incompleta; desde ese punto de vista, representaría a esos artistas que, como **Renoir**⁸, parecen haber hecho un caballo de batalla de no alterar su línea de trabajo. Sin embargo, y como él reconoce abiertamente, toda su obra se relaciona con su condición neurológica innata previa, invisible, la prosopagnosia. Decía Oliver Sacks sobre él: «una reacción extraordinaria y creativa a la ceguera a las caras —la palabra «compensación» parece inadecuada, es la del artista Chuck Close, famoso por sus gigantescos retratos. El propio Close ha padecido toda su vida una fuerte prosopagnosia. Pero él cree que eso ha jugado un papel crucial a la hora de impulsar su singular visión artística. Dice «no reconozco a nadie y no tengo ninguna memoria para la gente en el espacio real, pero cuando las aplanó en una fotografía, en cierto modo soy capaz de grabar esa imagen en la memoria; tengo una especie de memoria fotográfica

7 Trapiello, Andrés. *Conversaciones con Eusebio Sempere*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977. «Todo se ve plano, con un ojo todo es plano. Tu nunca lo entenderás. Hombre, la prueba la tienes en que tapándote un ojo ves la distancia no porque exista, sino porque la experiencia te coloca los objetos. Pero yo nunca pude ver con los dos ojos, lo que me priva de la experiencia de la perspectiva. Es posible que mi pintura sea plana por eso, sí, es posible. Es posible que yo siempre haya tendido a lo plano en pintura. (...) los retratos no lo eran, pero se debía a que me venían dados por el automatismo de las sombras, por la escuela y el aprendizaje, que te enseñaba por lógica dónde debían encontrarse las sombras que se producción por un determinado foco de luz. Sabía dónde ponerlas, creando la fantasía del relieve gracias a esa escuela de las sombras. Esto, nunca me produjo ningún tipo de complejo, o al menos, un complejo superior a los que ya tenía.»

8 En la Bienal podemos ver el fragmento dedicado a Renoir en la película de Sacha Guitry *Ceux de chez nous*, de 1915, en la que se le ve trabajar.

para lo plano»⁹. De hecho, sus gigantes retratos nos hacen recorrer, como espectadores, el mismo proceso que él lleva a cabo, de una composición plástica más o menos abstracta al reconocimiento de un rostro. ¿Dividiremos acaso por niveles de estigmatización, por los diversos grados de afección? ¿y qué hacemos con las enfermedades, transitorias o crónicas y sus efectos incapacitantes? ¿Cuál sería por ejemplo el caso de **Klee**, que tanto retrató los avances de la esclerodermia que acabó matándolo? No menos compleja es la interrelación con otras identidades. Por ejemplo, **Anni Albers**, a la que su condición física no le impidió viajar, crear o dar clase, se había visto sin embargo forzada a elegir los estudios de creación textil de la Bauhaus, campo que llegaría a revolucionar absolutamente, después de que le impidiesen matricularse en pintura debido a que sus pies, afectados por el síndrome de Charcot-Marie-Toot, no le permitían estar mucho tiempo de pie (como si no se pudiese pintar sentada...), pero tampoco en las de arquitectura, su segunda opción, en las que no aceptaban a mujeres.

Sin embargo, el modelo social nos proporciona al menos una brújula que nos permite adentrarnos con ojos nuevos en el terreno. Porque lo que sí tienen en común esas singularidades es la tierra que pisan, una geología, hecha de estrato encima de estrato de imágenes heredadas creadas por la mirada ajena: llamémoslas así o no, estigmas, signos visibles que marcan la desviación frente a la norma. El concepto de estigma, tal y como lo acuñó Ervin Goffman en el 63¹⁰ resultó clave al principio de los estudios sobre la discapacidad como disciplina académica, y estos le han dedicado mucha atención a la representación de los cuerpos no normativos y su empleo para reforzar los regímenes de normalidad. Pensemos por

9 Más interesante aún que el fragmento de Oliver Sacks sobre Chuck Close en *El ojo de la mente* reproducido aquí, es la conversación entre ambos, en la que afirma «toda mi obra consiste en tomar mi situación y usarla». Se puede consultar en <https://www.worldsciencefestival.com/videos/strangers-in-the-mirror/>

10 Goffman, Erving, *Estigma*, 1998, Amorrortu.

speak on their own behalf¹¹. Many artists have felt the need to turn them on their head, like **David Escalona** does in *El Carro de Apolo* (“Apollo’s Chariot”) which takes the form of a golden wheelchair, designed to transport those whom the Ancient Greeks referred to as “Apollo’s Wounded” in style and glory. Another work exploring layers of connotation, contradictory and simultaneous meaning is *Sixteen Blackboards* by **Tacita Dean**, with its leitmotif of feet and lameness: the work comprises 16 photographs of the same blackboard, taken before the old content was wiped off and new content added. This entire web of connections between past, present, personal history and fictional events (the words “Oedipus”, “Byron” and “Boots” can be made out on one of the blackboards) forms part of the preparatory work the artist undertook for her 2003 film, *Boots*. The artist uses the film to weave an elaborate web of coincidences and parallelisms designed to achieve the objective hazard of an unplanned encounter: seemingly the thread that runs through all of Dean’s work. In each of the three films that comprise *Boots*, an actor (who is an old friend of the artist’s family) passes through the empty rooms of what is now the Serralves Foundation building, accompanied by the rhythmic sound of the orthopedic shoe that gives him his nickname. In each film, the actor passes through the empty rooms in a different order, thereby creating a different story each time. A short while after producing the series, Dean was diagnosed with rheumatoid arthritis, and now walks with a limp: in an interview, the artist described how “some people have told me that there was probably some kind of somatic knowledge at work; one of those things that your unconscious mind knows, but your conscious mind does not. (...). I was drawn to the idea of a person

11 In film or literature, disability is allegorical: it needs to tell a story about something else (and contain a moral truth). While, on the contrary, “normality” is never allegorical: it is the “ground zero” of meaning and does not need to be interpreted. David Mitchell & Sharon Snyder, “Narrative Prosthesis” in Lennard J. Davis, *The Disability Studies Reader*, 3rd edition, Routledge 2010.

who limped, as a result of the whole oedipal narrative that runs through my work”¹².

This living incarnation of a metaphor, allegory, or (in this instance) a philosophical problem also lies at the center of *Les Aveugles* by **Sophie Calle**, of which we are screening *Romance in Granada*, one of the 23 sequences that comprise the full series. Denis Diderot, in his *Letter on the Blind, for the Use of Those Who Can See*, states that when a blind person says that something is beautiful, they are not doing so on the basis of their own criteria; rather, they are repeating the opinions of those who can see¹³. It is precisely this question that Calle puts to a group of people who are blind from birth, by exploring their faces, their responses, and the objects they have described as beautiful. The complete version of Calle’s *Les Aveugles* was exhibited at New York’s Luhring Augustine Gallery in 1991, and was the catalyst for **Joseph Grigely’s** work *Postcards to Sophie Calle*, the full version of which is shown here in Spanish for the first time. Grigely’s work, which Calle described as exactly the kind of reaction she hoped to provoke with *Les Aveugles*, has justifiably become a seminal example of so-called “disability art”, and offers an extensive meditation on the way in which the epistemological privilege of “gaze” operates along the same lines as colonialism. It also warns us of the dangers of using a group of human beings as a metaphor, or reducing them to the level of an instrument of rhetoric. As such, we have almost reached common ground,

12 <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/31/celluloid-hero>
I would like to know the thoughts of Tacita Dean, who adores the concept of the “objective hazard”, if she knew that, according to Irene Sosa, Nancy Spero also suffered her first attack during the opening of a Rothko exhibition in Paris, to which she had worn a pair of high heels.

13 “But when he says ‘this is beautiful’, he is not casting judgment; he is simply applying the judgment of those who can see. And what else is done by three-quarters of people who form an opinion of a play or concert, after seeing it or hearing it, or an opinion of a book, after reading it? Beauty, for a blind man, is nothing more than a word, when it is separated from utility”. Denis Diderot, *Cartas sobre los ciegos para uso de los que ven (Letter on the Blind, for the Use of Those Who Can See)*, trad. Julia Escolar, Pretextos, 2002 (p.11).

ejemplo en todas las veces en que han sido utilizados como metáforas de cualquier desviación del cuerpo social, para categorizar a cualquier comunidad a la que se quisiera erradicar o marginar.

Sin necesidad de entender toda marca identificadora como estigma, rara es la sociedad que no ha buscado en la diferencia frente a la norma, al menos, una significación. Y esto ha convertido a sus portadores en objeto de infinitas representaciones mitológicas y literarias, y posteriormente visuales, como alegorías vivientes, metáforas encarnadas. La parte buena de las metáforas es su polisemia —la parte mala es que su función nunca es hablar sobre sí mismas¹¹— y muchos artistas han sentido la necesidad de darles la vuelta, como *El carro de Apolo*, de **David Escalona**, una silla de ruedas de oro para que aquellos a los que los griegos llamaban «los heridos por Apolo» recorran la tierra gloriosamente. Otro trabajo sobre las capas de connotaciones, cruzadas, contradictorias, simultáneas es la de las *16 blackboards* de **Tacita Dean** con el *leif motif* del pie y la cojera —en realidad, dieciséis fotografías de la misma pizarra, antes de borrarla y volver a dibujar encima—. Todo esta red de conexiones entre pasado, presente, historia personal y hechos ficticios (*Edipo*, *Byron*, *Boots...* se lee en una de ellas), forman parte del trabajo preparatorio para su película *Boots*, de 2003, y en ellas va elaborando una red de coincidencias y paralelismos con la que intenta atrapar el azar objetivo surrealista, el encuentro no previsto que parece regir toda sus obras. *Boots* consta de tres películas, en cada una de las cuales el actor, un viejo amigo de la familia, recorre, en distinto orden y creando una historia distinta cada vez, los salones vacíos de la que hoy es la Fundación Serralves, acompañado por el ritmo del zapato

11 Pensemos cómo en el cine o en la literatura la discapacidad es alegórica, tiene que contar una historia sobre cualquier otra cosa (y contener una verdad moral). Mientras que, por el contrario, la «normalidad» nunca es alegórica, es el grado cero de la significación y no necesita ser interpretada. Mitchell, David & Snyder, Sharon, «Narrative Prosthesis» en Lennard, Davis J. (de.), *The Disability Studies Reader*, 3rd edition, 2010, Routledge.

ortopédico del que recibe su mote. La autora reconoce en una entrevista «Hay quien me dice que probablemente hubo algún tipo de conocimiento somático, una de esas cosas que tu mente inconsciente sabe, pero que la consciente no (...); me atrajo una persona que cojeaba debido a toda esa narrativa edípica que atraviesa mi trabajo», refiriéndose a cómo, poco después, ella misma fue diagnosticada de la artritis reumatoide que hoy le hace cojear¹².

Este carácter de encarnación viviente de una metáfora, una alegoría o, en este caso, un problema filosófico, es el que preside *Les Aveugles*, de **Sophie Calle**, del que mostramos *Romance en Granada*, una de las 23 secciones que forman la serie completa. Diderot afirmaba en la *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* que, cuando ellos dicen que algo es hermoso, no juzgan según su criterio, sino que aplican el juicio de los que ven¹³. Y esta es precisamente la pregunta que Sophie Calle dirige a un grupo de ciegos de nacimiento, exponiendo sus rostros, sus respuestas y los objetos que ellos han señalado como bellos. La exhibición de la totalidad de *Les Aveugles* de Sophie Calle en la Luhring Augustine Gallery de Nueva York en 1991, fue precisamente el motivo de la creación de las *Postcards to Sophie Calle* de **Joseph Grigely**, que se muestra aquí en español y en su totalidad por primera vez. Las *Postales* —que, por cierto, han sido reconocidas por Sophie Calle como el tipo de reacción que aspira a provocar con su trabajo— se han convertido justamente en una de

12 <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/31/celluloid-hero>. Me gustaría saber qué opinaría Tacita Dean, ella que ama el azar objetivo, si supiera que Nancy Spero, según me contó Irene Sosa, también sufrió su primer ataque durante la inauguración de una exposición de Rothko en París a la que había asistido con tacones altos.

13 «Pero cuando dice esto es hermoso, él no juzga, simplemente aplica el juicio de los que ven: ¿y qué otra cosa hacen las tres cuartas partes de las personas que deciden sobre una obra de teatro, tras haberla visto u oído, o sobre un libro, tras haberlo leído? La belleza para un ciego no es más que una palabra, cuando está separada de la utilidad.» Denis Diderot, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, trad. Julia Escolar, Pretextos, 2002, p. 11.

except for the fact that, following the publication of *Metaphors We Live By*¹⁴, it is difficult to maintain that words are only that: words. As one of Grigely's postcards states, "Our world is made of metaphors: metaphors make language, they make ideas, and they even make poetry; but they also unmake people".

Perhaps this is why artists' references to their own physical condition tend above all to be allusive in nature. **Ángela de la Cruz**, for example, defines her condition as follows: "I don't like for the personal to be so obvious, but there it is. *Flat* (2009) is about the impossibility of getting up; *Deflated* (2009-10) takes the form of a deflated balloon; and *Hung* (2010) is about something that can still be hung up, even though it may be a little out of shape". Her works could be described as paintings to which "things have been done"; the same type of things that are done to sculptures. They possess a kind of humanized minimalism, due to the manual qualities of the paint applied to them, the colors chosen for them, the artist's use of humor, and the affable cruelty in the treatment of the frames. However, de la Cruz's approach took on a new dimension when she squashed a minimalist cube until it was reduced to the height of 1.23 meters, which is also the height of de la Cruz when she is sitting in a wheelchair. This measurement is a feature of many of the works she produced after her stroke, and has become a delicate form of personal signature.

Other allusions are not quite so explicit, but we can still easily interpret the meaning in the proliferation of hands, the primordial symbol of creative action, in *Aldaba* ("Knocker") by **David Escalona**, *Manos* ("Hands") by **Belén Sánchez**, and *La Cambiante Duración de Un Minuto* ("The Changing Duration of One Minute") by **Tamara Feijoo**. The same applies to the photographic interventions of **Antonio Saura** and **José Manuel Egea**, which take the same approach to confronting the simulacrum of identity that is photographic portraiture by

14 George Lakoff & Mark Johnson, *Metáforas por las que vivimos* (*Metaphors We Live By*, trad. Carmen Gonzalez Marin, Cátedra, 1986.

creating masks. In 1974, Saura created a series of silkscreen prints titled *Moi*, in which he covered a series of photographic portraits (which his brother Carlos had taken two years prior) in his characteristic calligraphic lettering, then subjected the results to further manipulation in a laboratory. Although he always preserved the subject's eyes, which were looking into the camera, he undertook what he called "the anti-narcissism of the image": the systematic destruction of the photographic record of his physical appearance. Between these images of his own face, and our gaze as observers, he interposed his work as an artistic creator. He chose the features he would prefer to be identified by, and imposed them onto the facsimile of his own appearance. In one of the images, and with more humor than the colors and references to the Spanish pictorial tradition might suggest, Saura jokingly threatens us with his stick, which he had used ever since the tuberculosis he suffered during his adolescence (a condition that also forced him to become self-taught). From then onwards, and with great coquetry, the stick became an integral part of his persona.

The photographic interventions of Egea, however, are mostly applied to advertisements, the Propaganda Department for the normative image. The artist transforms them and incorporates them into his own personal universe, manipulating them in a way that suggests the photographic process is concealing something bestial, rather than holding up a mask. His fascination with the werewolf myth has its roots in his childhood and exerts an influence over much of his work: it is an omnipresent motif that could be seen as representing an alter ego, guardian angel, or a demon hidden behind a human visage. Unlike Saura, however, he usually removes or otherwise eliminates the eyes from the portraits he uses, which serves to depersonalize the subjects and allows him to transform them into new avatars of this same shared essence¹⁵.

15 <http://elhombrejazmin.com/2016/03/jose-manuel-egea-que-dar-negro-para-siempre/>

las piezas seminales de eso que llamamos *disability art* y nos ofrecen una extensa meditación sobre la manera en la que el privilegio epistemológico de la mirada funciona al modo del colonialismo, y nos advierte de los peligros de tomar a seres humanos como metáforas al servicio de un discurso. Es casi un lugar común, pero después de *Metáforas de la vida cotidiana*¹⁴, es difícil sostener que las palabras sean solo palabras, porque cómo dice una de las postales, «nuestro mundo está hecho de metáforas, las metáforas hacen el lenguaje, hacen las ideas, incluso hacen poesía, pero también deshacen a las personas».

Es posible que esta sea una de las razones para que las referencias de los artistas a su propia condición física tienda a ser, ante todo alusiva. Así las define **Ángela de la Cruz**, por ejemplo: «No me gusta que lo personal sea muy obvio, pero ahí está: *Flat* (2009) sobre la imposibilidad de levantarse, *Deflated* (2009-10), un globo deshinchado, y *Hung* (2010) que aún se puede colgar, aunque esté un poco torcido...» Sus obras podrían describirse como cuadros a los que les han pasado cosas; el tipo de cosas que les pasan a las esculturas. Esa especie de minimalismo humanizado, tanto por el toque manual de la pintura que los cubre, como por los colores y el uso del humor, esa especie de crueldades simpáticas que les hace a los bastidores, ha adquirido una nueva dimensión al aplastar el platónico cubo minimalista hasta reducirlo a la altura que tiene ahora con su silla de ruedas, 1,23cm. Esa medida, recurrente en muchas obras posteriores a su ictus, se ha convertido en una delicada firma personal. Otras alusiones no son tan explícitas, pero es fácil imaginar que lo sea la proliferación de representaciones de manos, el símbolo primordial de la acción creadora, (la *Aldaba* de **David Escalona**, *Manos* de **Belén Sánchez**, *La cambiante duración de un minuto* de **Tamara Feijoo**). Igual sucede con las intervenciones sobre fotografías de **Antonio**

14 Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad Carmen González Marín, Cátedra, 1986.

Saura y José Manuel Egea, que confluyen en el modo de enfrentarse al simulacro de identidad que es el retrato fotográfico creando máscaras. Antonio Saura realizó en 1974 la serie de serigrafías *Moi*, cubriendo con su característico trazo caligráfico los retratos que le había hecho dos años antes su hermano Carlos, y manipulándolos posteriormente en el laboratorio. Preservando siempre los ojos dirigidos a la cámara, se aplica a lo que él llama el «antinarcisismo de la imagen», una destrucción sistemática del registro fotográfico de la simple apariencia física, interponiendo entre su rostro y nuestra mirada su trabajo como creador, imponiendo sobre su apariencia, diríamos, el rostro libremente elegido con el que prefiere ser visto. Saura, más humorístico de lo que los colores y las referencias a la tradición pictórica española nos sugieren, nos amenaza burlonamente en una de las imágenes con su bastón, ese que utilizaba desde la tuberculosis que había sufrido en la adolescencia obligándole a ser autodidacta, y que había integrado con tanta coquetería en su personaje. Las fotografías que interviene Egea vienen, sin embargo, sobre todo de la publicidad, esa especie de departamento de propaganda de la imagen normativa, y las transforma hasta integrarlas en su propio imaginario, tratándolas como si en lugar de cubrirlas con una máscara, fuese en realidad la fotografía la que ocultase la bestia escondida. Su fascinación por el mito del hombre lobo se remonta a la infancia¹⁵ y preside gran parte de su trabajo, no sé si como alter ego o como ángel o diablo guardián oculto detrás de la apariencia humana, pero sin duda omnipresente, pues, al contrario que Saura, es raro que no haga desaparecer los ojos de los retratos que utiliza, despersonalizándolos para transformarlos en un nuevo avatar de la misma esencia compartida.

Este voluntario alejamiento ante lo autobiográfico aparece también en las elecciones creativas de una artista tan consciente de su propio proceso de trabajo como **Nancy**

15 <http://elhombrejazmin.com/2016/03/jose-manuel-egea-que-queda-negro-para-siempre/>

This deliberate distancing of oneself from the autobiographical also characterizes the creative choices taken by **Nancy Spero**, an artist who was exceptionally conscious of her own creative processes. On the subject of her work *Codex Artaud*, speaking years after the fact, Spero recalled how she “was in a great deal of pain (with her arthritis), and everything seemed to resonate: Artaud, the art world that was silencing me, and society’s indifference (to the war). Artaud was a way of expressing my pain without being autobiographical; by quoting his descriptions of pain, I was able to objectify my own suffering”. This mediation strategy also typifies Spero’s subsequent work featuring images of iconic female figures, which were found by the artist and reproduced using templates. By avoiding physical contact with the work, she emphasizes the impression that these figures are examples of prehistoric art. However, in the words of Joanna S. Walker, “the body is present, even in disguise”¹⁶, and on certain occasions it blossoms forth. One such example is *Homage to Ana Mendieta*. Ana Mendieta performed *Body Tracks*, the piece Spero recreates later on, in New York in 1982, and which was as short as it was dramatic. The tracks left by the artist’s hands, impregnated with paint and animal blood, were simultaneously the imprint of a bodily action and a form of ancestral figuration in the shape of a goddess with arms outstretched. Six years after Mendieta’s tragic death, during the preparation of an exhibition in Wuppertal, Spero decided to recreate her friend’s performance, and in doing so she turned the feminist tradition of paying homage to one’s predecessors on its head, in light of the fact that Mendieta was much younger than Spero. When performing the homage, Spero requested help from one of her assistants, as she did not wish to use her own hands. According to **Irene Sosa**, who documented the performance when Spero repeated it at the Whitney Museum, on that second occasion Spero *did* use her own hands: after reflecting on the matter, she decided that

16 Joanna S. Walker, 'The Body is Present Even if in Disguise: Tracing the Trace in the Artwork of Nancy Spero and Ana Mendieta', *Tate Papers*, no.11, Spring 2009, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/the-body-is-present-even-if-in-disguise-tracing-the-trace-in-the-artwork-of-nancy-spero-and-ana-mendieta>

the meaning of the performance lay not in the mimetic similarity of her tracks in comparison to those of Mendieta, but in the fact that it was *her* making the tracks, thereby authenticating her homage by accepting and acknowledging the difference between their two bodies.

However, if we reduce the relationship between functional diversity and art to the battleground of representation alone, then we are limiting its scope to the thematic sphere, and once again rendering irrelevant the experiences of these unique bodies. To illustrate the far broader implications of corporeality in art, Michael Davidson used the example of Ravel’s *Concerto for the Left Hand*, commissioned by the pianist Paul Wittgenstein, who lost his right arm during the First World War. Davidson analyzed how the one-handed performance affected the form and structure of the piece, and how the pianist, by imposing a series of limitations upon the composer, enabled the development of unexpected formal differences. For Davidson, the estrangement introduced by the accommodation of functional diversity was “a sensory version of the *ostranenie* in which the Russian formalists identified one of the primordial functions of art. (...) Victor Shklovsky said that art exists in order to ‘return sensation to life, to make one feel things, to make the stone *stony*’. Artistic technique, so-called artifice, means ‘making the form difficult, and increasing the difficulty and duration of perception’. (...) The formalists cited estrangement as the ethos of aesthetics, a process of ‘becoming strange’ which served to recover a world that had become too familiar, in order that we might pay attention to it again. (...) *We might say that disability has become the ethos of society, inasmuch as it exposes cultural presumptions regarding corporeality.*”¹⁷

17 Michael Davidson, *Concerto for the Left Hand. Disability and the Defamiliar Body*, The University of Michigan Press, 2008.

Spero. Hablando años después sobre el *Codex Artaud* decía «tenía muchísimo dolor (por la artritis) y todo resonaba: Artaud, el mundo del arte que me silenciaba, la indiferencia de la sociedad (ante la guerra)...», «Artaud fue un modo de expresar el dolor sin ser autobiográfica, citando sus textos con descripciones del dolor fui capaz de *objetivar* mi dolor». Esta estrategia de mediación es característica de todo su trabajo posterior, las imágenes de las icónicas figuras de mujeres que utiliza son encontradas y se reproducen mediante plantillas, evitando el contacto físico con la obra y enfatizando este efecto que crea la impresión de obra de arte prehistórica. Sin embargo, como dice Johanna S. Walker, *el cuerpo está presente aunque sea bajo un disfraz*¹⁶ y en algunas ocasiones, *aflora, como en su Homaje a Ana Mendieta. Body Tracks*, la acción de Ana Mendieta que recrea Nancy Spero tuvo lugar en Nueva York en 1982, y era tan breve como dramática. El trazo que creaban las manos de la artista, impregnadas en pintura y sangre animal, eran al mismo tiempo la impronta de la acción de un cuerpo y una especie de figuración ancestral de la gran diosa con los brazos alzados. Seis años después de la trágica muerte de Mendieta, durante el montaje de una exposición en Wuppertal, decidió recrear la acción de su amiga, dándole la vuelta a la tradición feminista de homenajear a las precursoras, pues es mucho menos común hacerlo con una artista mucho más joven que ella. En esta ocasión pidió la participación de una de sus asistentes, precisamente para evitar utilizar sus propias manos. Según Irene Sosa, que documentó la acción cuando la repitió después en el Whitney, esta vez sí, haciéndolo ella misma, en su decisión fue determinante la reflexión de que lo significativo no era la corrección mimética de su trazo en comparación con la obra original, sino el hecho de hacerlo ella misma, autenticando su

16 Joanna S. Walker, 'The Body is Present Even if in Disguise: Tracing the Trace in the Artwork of Nancy Spero and Ana Mendieta', *Tate Papers*, no.11, Spring 2009, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/the-body-is-present-even-if-in-disguise-tracing-the-trace-in-the-artwork-of-nancy-spero-and-ana-mendieta>.

homenaje precisamente permitiendo el rastro de la diferencia entre el cuerpo de ambas.

Sin embargo, si pensamos que la relación entre la diversidad funcional y el arte se reduce a este campo de batalla de la representación, limitaríamos el territorio al ámbito temático, volviendo a reducir a la irrelevancia la experiencia de los cuerpos singulares. Michael Davidson, para ilustrar las implicaciones mucho más amplias de la corporalidad en el arte, utilizaba el ejemplo del *Concierto para la mano izquierda* de Ravel, un encargo del pianista Paul Wittgenstein que había perdido el brazo derecho en la I Guerra Mundial, para analizar cómo afectaba esto, formal y estructuralmente a la obra, y cómo el intérprete, al imponer una serie de «limitaciones» de partida al compositor, había propiciado la aparición de diferencias formales inéditas. Para Davidson, el extrañamiento que introduce la diversidad funcional «es una versión sensorial de la *ostrenénie* en la que los formalistas rusos veían una de las funciones primordiales del arte, (...) Victor Shklovsky decía que el arte existe para «recobrar la sensación de estar vivo, para sentir los objetos, para hacer a la piedra *pétrea*». La técnica artística, a la que llamaba *artificio*, es «hacer la forma difícil, aumentar la dificultad y duración de la percepción. (...) Los formalistas designaban al extrañamiento como el *ethos* de la estética, un «convertir en extraño» que recupera un mundo que se nos ha hecho demasiado familiar como para que le prestemos atención. (...) *nosotros diremos que la discapacidad se convierte en el ethos de la sociedad, en tanto que expone las presunciones culturales sobre la corporalidad.*»¹⁷

En realidad, esto es algo que los artistas siempre han sabido, que la rutina no solo es el mayor enemigo de la percepción, sino que también lo es del trabajo creador. Los «artificios» para

17 Davidson, Michael, *Concerto for the Left Hand. Disability and the Defamiliar Body*, The University of Michigan Press, 2008.

In fact, this is something artists have always known: that routine is not only the biggest enemy of perception, but also of creativity. The use of artifice to introduce randomness or voluntarily incapacitate oneself are resources that have been frequently used by many artists (think of Cy Twombly drawing with his left hand, or in the dark) in order to break their automatism. This is certainly the case with *Stories of Not Seeing* by **Cao Guimaraes**, who asked a group of friends to kidnap him and blindfold him in order to make sure that when he took photos, he was able to see absolutely nothing. Guimaraes had to allow himself to be guided by other senses that are normally subordinate to vision, which he feels has always been a “tyrannical sense”. As **Derek Jarman** says in *Blue*, “The image is a prison of the soul, your heredity, your education, your vices and aspirations, your qualities, your psychological world”.

And it is precisely this tyranny of vision that is opposed in *Si No Lo Veo, No Lo Creo* (“If I Can’t See It, I Don’t Believe It”), the work by **Julio Adán** that welcomes us as we enter the room dedicated to the gaze of the mind. It forms part of a series of sacred images, sculptures and objects that have been subjected to interventions, and which serve to remind us that although our language is full of expressions identifying vision and understanding (for example, an opinion can be “lucid” or “short-sighted”; things that we don’t understand are things that we “can’t see clearly”; and we are “blind” to things that we “overlook”), the supremacy of vision is both precarious and contested. After all, the Scriptures tell us that “Blessed are those who believe without seeing”.

This is also the radical message explored by **Derek Jarman** in *Blue*, which he made while documenting the loss of his sight and completed just a few months before his death from AIDS in 1994. The film has a running time of 79 minutes and comprises a single frame composed entirely of blue, the color that was encroaching on and consuming the artist’s vision. The frame is accompanied by the actors (Jarman himself, Tilda Swinton, Nigel Terry and John Quentin) reading the script and a soundtrack created by

Simon Fisher-Turner, incorporating pieces by Coil, Momus, Karol Szymanowski and Eric Satie. Sound has supplanted vision, and by rejecting the conventional images associated with AIDS, Jarman forces us to put ourselves in his position, rather than observing him from a distance. The film’s script is a hymn to an image that represents the total absence of images: “Accustomed to believing in image, in an absolute idea of value, his world had forgotten the essential command: Thou Shalt Not Create Unto Thyself Any Graven Image. (...) From the bottom of your heart, pray to be released from image”¹⁸.

In *Ulysses*, Joyce tells us that when Stephen Dedalus closes his eyes, he discovers the full extent and duration of time, and begins to comprehend another form of knowledge: one that is founded on other senses. The photographs of **Evgen Bavčar**, who lost his sight in early adolescence, also possess the paradoxical quality of introducing the concept of duration into something that is otherwise instantaneous, and of representing visually a non-visual comprehension of the world. His images stand out for their invocation of space without distance and for their sequential, rather than simultaneous, character, all presided over by the sense of touch. There is also a sense of cultural identity born out of this form of comprehending the world: one of the images refers to the allegorical representation of “touch” as codified by José de Ribera in 1632 in a painting that is on display nearby at the Prado Museum. The painting is of a blind man, touching a bust of a classical figure; in Bavčar’s reinterpretation, the subject is touching a bust of Louis Braille. Bavčar has developed an entire language, clearly intended for sighted observers, involving photographs with very long exposures, taken in the dark so the movement of small points of intense light are recorded as traces, thereby highlighting the profiles and textures of objects through the use of uplighting, or inserting multiple exposures of his own hands.

18 The script for *Blue* is basically the text of “Towards Blue”, one of the chapters of *Chroma*, the book Jarman wrote (practically from memory) during the final year of his life. Derek Jarman, *Croma (Chroma)*, trad. Hugo Salas, Caja Negra, 2017.

introducir el azar o discapacitarse voluntariamente forman parte de los recursos que han empleado con frecuencia muchos artistas — pensemos en Cy Twombly dibujando con la mano izquierda, o a oscuras...— para romper sus automatismo. Este es el caso de las *Historias de nao ver* de **Cao Guimaraes**, que pidió a varios amigos que lo secuestrasen y lo llevaran vendado para asegurarse de fotografiar sin ver en absoluto, guiándose por otros sentidos, normalmente subordinados a la visión, que, afirma «siempre le ha parecido un sentido tiránico» —«la imagen es una prisión del alma, tu legado, tu educación, tus vicios y tus aspiraciones, tus atributos, tu mundo psicológico» dice Derek Jarman en *Blue*—.

Y precisamente contra esa tiranía de la vista nos previene *Sí no lo veo no lo creo*, el trabajo de **Julio Adán** que nos da la bienvenida a la sala dedicada a la otra mirada. La obra forma parte de una serie de esculturas, objetos e imágenes sagradas intervenidas, que sirven para recordarnos que aunque nuestra lengua esté llena de expresiones que identifican visión y entendimiento (una opinión es lúcida o miope, no vemos claras las cosas que no entendemos, y permanecemos ciegos a lo que pasamos por alto), la de la visión es una primacía precaria y contestada, y que la respuesta del texto sagrado es «felices los que creen sin ver». Esa es la apuesta radical de Derek Jarman con *Blue*, realizada mientras documenta su pérdida de visión y terminada unos meses antes de morir de sida en 1994. Durante 79 minutos proyecta un único fotograma azul, el color del que se va velando su propia mirada, mientras los actores (el propio Jarman, Tilda Swinton, Nigel Terry y John Quentin) interpretan el guión acompañados de la banda sonora de Simon Fisher-Turner y de composiciones de Coil, Momus, Karol Szymanowski y Eric Satie. El sonido ha suplantado a la visión, y rechazando las imágenes convencionales del sida, no hace que lo miremos a él, sino que nos pongamos en su lugar. El texto es un canto a la imagen totalmente ausente de imágenes: «Habitado a creer en la imagen, en una idea de valor absoluta, su mundo ha olvidado el mandamiento

fundamental: no te harás ninguna imagen (...). De lo más hondo de tu corazón, reza para ser liberado de la imagen»¹⁸.

Cuando Dedalus cierra los ojos, decía Joyce en *Ulises*, descubre el tiempo, la extensión, la duración, comienza otra forma de conocimiento, fundado en otros sentidos. Las fotografías de **Evgen Bavčar**, que perdió la vista en la primera adolescencia, tienen ese elemento paradójico de introducir la duración en lo instantáneo y representar visualmente un conocimiento no visual del mundo, marcado por un espacio sin lejanía, conocido secuencial, no simultáneamente, y presidido por el sentido del tacto. Y también de la identidad cultural nacida de ese modo de conocimiento: una de las imágenes hace referencia a la representación alegórica del sentido del tacto, tal como quedó codificada por Ribera en 1632 en un cuadro que está muy cerca de aquí, en el Prado, en el que un ciego palpa un busto antiguo, reinterpretándola Bavčar con un busto de Louis Braille. Bavčar ha desarrollado todo un lenguaje, dirigido claramente a los videntes, para los que fotografía a oscuras con exposiciones muy largas que registran como un trazo el movimiento realizado con pequeños puntos de luz intensa, resaltando los perfiles y las texturas de los objetos con iluminación rasante, o introduciendo exposiciones múltiples de sus manos. Esta dimensión lineal y dinámica del espacio aparece también en *Soy-oir*, la vídeoinstalación de **Álex Francés** en la que esquiadores ciegos trazan como un dibujo las indicaciones que sus guías les transmiten verbalmente. El otro conjunto de sus piezas, una selección de *8 cos enganxat*, *Armandura* y *El banquet* (un mantel bordado con una imagen de su cuerpo), ha sido creada para ser contemplada principalmente por ciegos, como muestra el vídeo *Vui*, y es un ejemplo de la riqueza del conocimiento táctil («Hay cosas que no se pueden ver si no las tocas», dice el artista) y de las inmensas

18 El guión de *Blue* es, básicamente, *Hacia el azul*, uno de los capítulos de *Croma*, el libro que escribió, prácticamente de memoria, durante su último año. Jarman, Derek, *Croma*, traducción y notas de Hugo Salas, Caja Negra, 2017.

This linear and dynamic exploration of space also appears in *Soy-oir* (“I Am/Hear”), a video-installation by **Alex Francés** in which blind skiers create a drawing by following the verbal instructions of a guide. His other works, comprising *8 cos enganxat* (“Eight Crocheted Bodies”), *Armadura* (“Armor”) and *El banquet* (“The Banquet”, comprising a tablecloth embroidered with an image of the artist’s body), have for the most part been made for blind audiences, as demonstrated in the video titled *Vuit* (“Eight”). The work of Francés is an example of the richness of tactile knowledge (in the words of the artist, “there are things we cannot see unless we touch them”) and of the immense artistic possibilities that open up if we approach this form of knowledge with seriousness. To quote Francés once again, they are “works in which the artistic gaze is not imprisoned by the sense of sight, yet neither is it unrelated; they are works that owe a debt to all senses and sensations, but none in particular; works that foster the creation of cognitive maps; works for the intellect”.

A clear illustration of this “sensorial estrangement” of which Davidson spoke can be found in the works *Same But Different* by **Aaron McPeake** and *Gestos Cotidianos* (“Everyday Gestures”) by **Juan Isaac Silva**. In the former, several pairs of (seemingly) identical bells are revealed to be structurally different when they produce different sounds after being struck by the observer. In the latter, we are presented with four videos, each of which features a different pair of wine glasses: Bordeaux glasses, Burgundy glasses, sherry glasses and champagne glasses. When the two glasses strike each other, they generate a sound: the sound is different for each pair, and we attribute this difference to their shape. However, here appearances can also be deceiving, because the glasses are stopped short, just before they make contact. Clinking glasses is such an everyday gesture that we fail to pay sufficient attention to what we are seeing, and therefore fail to discover that the cause-effect relationship between the contact and the sound was entirely imagined.

The circumstances of each artist are key to understanding their conception of these works. Aaron McPeake acknowledges that

his work contains an element of mourning: his awareness of the fact that he was losing his sight, which therefore directed him towards more tactile and auditory approaches, in itself constituted a parameter that was worthy of exploration. Juan Isaac Silva became deaf at the age of three, but received a cochlea implant that partially restored his hearing some 10 years ago. Since then, his work has focused on this rediscovery, from the somewhat privileged vantage point of his deafness-inspired hypervisuality. Both artists have a fascination with this inter-sensorial or intermodal space: we do not yet have the language to describe this space, but it nonetheless allows us to showcase the complex ways in which our senses interrelate and integrate with one another. We should also note that the term “intermodal” refers to Molyneux’s Problem, a philosophical question that centers on the experience of blind people. In 1688, William Molyneux put the question to his fellow philosopher John Locke, who later included it in his work *An Essay on Human Understanding*. The problem asks if someone who was blind from birth, but then recovered their sight as an adult, would be able to recognize certain shapes (such as a cube and a sphere) by sight alone, having previously only experienced them by touch; and whether that person would also be capable of recognizing a given space. In other words, the problem asks whether, as the empiricists argue, our capacity to synthesize sensations is only achieved through experience of them; or whether there exists an innate intermodal system: i.e. whether the decoding of the data supplied by the senses is innate, or whether it is learned; and what is the relation of one to the other.

Another example of extreme “estrangement” can be found in the work of **Judith Scott**: specifically, in her conception of the creative process itself. Her tangles of organic textile shapes, woven around “found” objects, bring to mind the spiders of Louise Bourgeois, interweaving Marcel Duchamp’s *With Hidden Noise*. However, Scott’s pieces are not only artistic creations: their purpose goes far beyond the conventional attributes we ascribe to merely aesthetic objects, although her pieces never lose their aesthetic quality. When X-rayed, her works reveal the

posibilidades de tomarlo en serio artísticamente («obras en las que la mirada no es cautiva del sentido de la vista, tampoco ajena, obras deudoras de todos los sentidos y sensaciones y de ninguno en especial, obras que propician la elaboración de mapas cognitivos, obras para el intelecto»).

Un caso evidente de este «extrañamiento sensorial» del que hablaba Davidson es *Same but different* de Aaron McPeake y *Gestos cotidianos* de **Juan Isaac Silva**. En la primera, un conjunto de pares de campanas iguales (a la vista) se revelan necesariamente diferentes (estructuralmente) cuando al golpearlas por el espectador, producen sonidos distintos; en la segunda, cada uno de los cuatro vídeos muestra cómo entrechocan un par de copas de burdeos, borgoña, jerez y champán, produciendo un sonido cuya diferencia achacamos a la forma. Sin embargo, también aquí la vista nos engaña. Las copas se detienen justo antes de chocar, el gesto es tan cotidiano que no le prestamos la atención suficiente como para descubrir que la relación de causa efecto entre el choque y el sonido solo la hemos imaginado. La condición de los artistas es clave en la concepción de ambas: Aaron McPeake reconoce que su obra tiene un elemento de elaboración del duelo, y que saber de su proceso de pérdida visual, que ha motivado el desplazamiento hacia elementos táctiles y sonoros, es un parámetro significativo para experimentarla; Juan Isaac Silva, por su parte, quedó sordo a los tres años y recuperó parte del oído al recibir un implante coclear hace diez; desde entonces, sus obras han girado sobre este reencuentro, desde el punto de vista privilegiado de su hipervisualidad sorda. Ambas habitan con fascinación en ese espacio intersensorial o intermodal para el que aún no tenemos lenguaje y ponen en evidencia la complejidad de la integración de los sentidos. Recordemos aquí que el término intermodal se refiere al problema de Molyneux, otro debate filosófico que tiene a los ciegos por protagonistas. La cuestión que Molyneux planteó a John Locke en 1688 y que esté incluyó en el *Ensayo sobre el entendimiento humano* suponía a un ciego de nacimiento que recuperase la vista de adulto y

se preguntaba si reconocería visualmente formas, un cubo y una esfera, de las que tuviese conocimiento previo por el tacto, y si sería capaz de reconocer igualmente el espacio. Es decir, se discutía si, como defendían los empiristas, la capacidad de sintetizar sensaciones solo se alcanza por la experiencia o si existía un sistema intermodal innato, es decir, si la decodificación de los datos aportados por los sentidos es innata o aprendida y cuál es la relación entre estos.

Otro «extrañamiento» extremo es el las obras de **Judith Scott**, en este caso con respecto a la concepción misma del trabajo creativo. Sus orgánicas marañas textiles en torno a objetos, llamémosles «encontrados», nos pueden hacer pensar en las arañas de Louise Bourgeois tejiendo el *ruido secreto* de Duchamp, pero no son solo piezas artísticas, su funcionamiento va mucho más allá del que le damos convencionalmente a los objetos estéticos, sin dejar de serlo en ningún momento. Las radiografías muestran las cosas increíbles que iba cubriendo con madejas de colores cuidadosamente escogidos hasta que daba por terminada la pieza y la regalaba; forman parte de una economía enteramente propia del don y de la comunicación, recuperada después de haberle sido negada durante tantos años¹⁹.

El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas, decía Duchamp. Es fascinante esta definición, especialmente ese «entre» que marca el presente eterno de ese juego complejo de reglas que van redefiniendo constantemente los jugadores. Luego ya vienen las preguntas de si todos estamos igualmente invitados a jugar, si nos sentimos autorizados, si necesitamos reconocer a un igual, a una igual, para atrevernos a hacerlo. Los cuerpos extraordinarios tienen una potencia única para introducir nuevas reglas, pero, aún apenas nos hemos parado a pensar cómo organizan esa genealogía personal de precursores que les permitan entrar en el juego.

19 Sobre Judith Scott y el Creative Grow Centre es obligatorio ver la película de Lola Barrera y Iñaki Peñafiel, *¿Qué tienes debajo del sombrero?* 2006.

remarkable objects she has enveloped in colored fibers, which she chose carefully and continued to add until she felt the piece was finished: at which point, she would then give it to someone. Thus, her works belong to a gift economy of communication truly of her own; one which, moreover, she rediscovered after having been denied the possibility to communicate for so many years¹⁹.

In the words of Duchamp, “art is a game between all people of all periods”. This definition is particularly fascinating for the artist’s use of the term “between”, to describe the complex interplay of rules which the players themselves are constantly redefining. This then gives rise to the question of whether we are all equally invited to play; whether we feel “authorized” to play; and whether we need to find an equal, someone like ourselves, in order to be bold enough to play. “Extraordinary bodies” have the unique potential to introduce new rules, but we have barely begun to think about how to organize this personal genealogy of forerunners in order to enable these bodies to enter the game. However, they can be identified, on occasion, by their estrangement.

David Hockney once said that “Goya was as deaf as a post. All those screaming figures that appear in his later work were, in reality, silent: he saw their mouths, but he couldn’t hear their screams. My own condition allowed me to study Goya from this perspective; naturally, I found him fascinating, and I started to identify with him. I think he was around 48 when he went deaf. At the Prado Museum, Goya’s earliest paintings are of delicate figures dancing in idyllic woodland landscapes. But as you continue your visit, after you’ve seen the portraits of the royal family, you come across the Black Paintings: those multitudes and masses of people who stare out at you, shocked and screaming. In the earlier paintings, there’s sound: there’s pleasant music for dancing, as if someone were playing a mandolin, a lute, or a flute. In a way, you can see this sound.

19 In relation to Judith Scott and the Creative Growth Art Center, the film *¿Qué tienes debajo del sombrero? (What’s Under Your Hat?)*, (2006) by Lola Barrera and Iñaki Peñafiel, is a must-see.

But in the final paintings, if there’s any sound at all, it’s a harsh, raucous noise. The harmony and pleasure have disappeared, and we perceive something that we’d rather not hear”²⁰. Hockney is drawing our attention to the fact that, after his *Caprichos* series (the works most closely connected to his illness), **Goya’s** illness turned social conventions on their head. His illness did not isolate him as much as the romanticized version of his history would have us believe: in fact, his appointment as court painter came afterwards. Rather, his changed condition opened the door to unexpected approaches and resources, which he began to utilize when he felt it was appropriate. In this respect, Goya’s deafness marked the arrival of modernity; and in a way, this same sensitivity to gesture and expression can be observed in much of Hockney’s work. We can see it, for example, in *Gregory and Shinro*, one of his famous collages of Polaroid photographs, in which he ruptured the paradigm of the instant snapshot in order to create a dynamic portrait.

It comes as no surprise that this journey should have taken **Frida Kahlo** beyond the means that the “game of art” placed at her disposal. In fact, her recourse to medical iconography served to highlight this selfsame lack of models in the pictorial tradition. Her interventions in the representation of the body were much more radical than those of her peers; so much so that we had to wait until the feminist theory of the art of the 1970s and 1980s was sufficiently developed to enable an analysis of her work that transcended the merely personal; and we had to wait until the 1990s for theories focusing on the sick and disabled body to help explain Kahlo’s ability to inspire other artists. Her contribution is complex: in her self-portraits, she simultaneously presents herself as a docile body in the hands of medicine, and as an active artist; as an abject figure, and as a seductress. (In this respect, her transformation into an icon of beauty, sweetened and commoditized to the detriment of her radicalism, paradoxically forms part of her triumph.) Indeed, the very act of exhibiting

20 David Hockney, *Así lo veo yo (That’s the Way I See It)*, trad. Adolfo Gomez Cedillo, Siruela, 1994 (p.158).

Su extrañamiento les sirve en ocasiones para detectarlos. Dice **David Hockney**: «Goya se quedó sordo como una tapia. Todos esos personajes gritando que aparecen en su obra tardía en realidad guardan silencio: él miraba sus bocas, pero no podía oír sus gritos. Mi propio estado me ha permitido estudiar a Goya desde este punto de vista; naturalmente, me parece un personaje fascinante, y empecé a identificarme con él. Creo que tenía unos 48 años cuando se quedó sordo. En el Museo del Prado los primeros cuadros de Goya muestran delicados personajes que bailan en idílicos paisajes silvestres. A medida que prosigues la visita, tras los retratos de la familia real, acabas encontrándote con las pinturas negras, las multitudes y masas de gente que te miran y gritan asustadas. En los primeros cuadros hay sonido, hay una especie de placentera música de baile, como si alguien tocara una mandolina, un laúd o una flauta, en cierto modo ese sonido se puede ver. En los cuadros finales, en cambio, hay un sonido ronco —si es que hay algún tipo de sonido— un ruido estridente. Ha desaparecido la armonía y el placer, percibes algo que preferirías no oír».²⁰ Hockney nos llama la atención sobre un **Goya** para el que, a partir de los *Caprichos*, la obra más vinculada a su enfermedad, la sordera ha hecho caer el velo de las convenciones sociales. La enfermedad no aisló a Goya tanto como la tradición romántica cree, de hecho, su nombramiento como pintor de cámara es posterior a ella, más bien le abrió el acceso a planteamientos inéditos que empleó cuando lo consideró conveniente. En ese sentido, la sordera de Goya inaugura la modernidad. En cierto modo, esa misma sensibilidad para la gesticulación, aparece en muchas obras de Hockney, por ejemplo en *Gregory and Shinro*, uno de sus famosos collage de polaroids, técnica que le permiten romper el instante fotográfico y crear retratos dinámicos.

No es extraño que esa búsqueda llevase a Frida Kahlo más allá de lo que el juego del arte ponía a su disposición, de hecho,

²⁰ Hockney, David, *Así lo veo yo*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Siruela, 1994, p. 158.

el recurso a la iconografía médica resalta precisamente la carencia de modelos en la tradición pictórica. Su intervención en la representación del cuerpo es mucho más radical que cualquiera de la época, tanto que habrá que esperar a que la teoría feminista del arte de los 70 y 80 permitiese que los análisis de su obra trascendieran lo meramente personal y a los 90 para que las teorías centradas en el cuerpo enfermo y discapacitado ayudasen a explicar su capacidad para inspirar a otros artistas. Su aportación es compleja: en sus autorretratos se presenta al mismo tiempo como cuerpo dócil en manos de la medicina y como artista activa, como cuerpo abyecto y como seductora —en ese sentido, su conversión en icono de belleza, mercantilizada y dulcificada, aún a costa de la desactivación de su radicalidad, es paradójicamente parte de su triunfo—. Esta exhibición es en sí misma un acto político, al subvertir las normas y códigos de belleza sobre lo que debe mostrarse y lo que debe permanecer oculto, especialmente en lo que se refiere al cuerpo herido o no normativo. A pesar de eso, en sus diarios aparece más de una vez la preocupación por sentirse incapaz para hacer un arte político y no poder más que representarse a sí misma; ha sido la transformación de lo político la que ha determinado que ella, que se encontró sin modelos, se convirtiese en precursora. La elaboración de su personaje público forma parte de esa exhibición y anticipa estrategias de construcción de la identidad después muy utilizadas; en ese sentido, la exuberancia de sus vestidos y su puesta en escena forman parte de su obra: «hacía cuadros enteros con los colores y las formas. Una forma de enmascarar el deterioro físico, más trabajadas a medida que empeoraba, era como una piñata mexicana, una vasija frágil, decorada con volantes y rizos»²¹. Circe Henestrosa, que se ocupó de la recuperación de los vestidos y objetos personales que habían

²¹ Mayayo, Patricia, *Frida Kahlo: contra el mito*, Cátedra, 2008; Kuppers, Petra, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. London and New York: Routledge (2003). Palaversich, Diana, *Repensando a Frida Kahlo en el centenario de su nacimiento*, University of New South Wales, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/palaversich.html>. Henestrosa, Circe, *Las apariencias engañan*, Museo Frida Kahlo, 2012. Herrera, Hayden, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, 2002.

oneself is also political in nature, by subverting the rules and codes of beauty governing what should be shown and what should remain hidden, especially in relation to a damaged or non-normative body.

Despite these achievements, however, Kahlo's diaries mention more than once that she felt incapable of creating political art or doing any more than engaging in self-representation; ultimately, it was the transformation of the political that converted Kahlo, an artist who found herself without models, into a forerunner. The creation of her public persona formed part of this self-exhibition, and the artist anticipated identity-building strategies that would subsequently become widely used. In this respect, the exuberance of her outfits and her stage-setting approach to art formed an integral part of her work. As Herrera puts it: "She produced entire paintings of colors and shapes; they were a way of masking the physical deterioration, and became more elaborate as her condition worsened. Picture a Mexican piñata: a fragile vessel, decorated with frills and curls"²¹. Circe Henestrosa, who rescued Kahlo's dresses and personal objects after they had languished for 50 years in the room in which Diego Rivera placed them after Kahlo's death, commissioned **Ishiuchi Miyako** to produce the photographs on display here. In keeping with the approach taken in her previous work, Miyako has produced a portrait of a body that is absent, seen only through its reflections.

Judith Butler laughed at the idea of an individual who would abandon their natural state in order to sign the foundational social contract. This mythical Robinson Crusoe is presented to us as someone who was born an adult: alone, autonomous and equivalent in strength to the individuals with whom he enters

21 Patricia Mayayo, *Frida Kahlo: contra el mito*, Cátedra, 2008. Petra Kuppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. London and New York: Routledge, 2003. Diana Palaversich, *Repensando a Frida Kahlo en el centenario de su nacimiento*, University of New South Wales, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/palaversich.html>. Circe Henestrosa, *Las apariencias engañan*, Frida Kahlo Museum, 2012. Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, 2002.

into the compact. How many instances of dependence have we had to delete from this scene in order to maintain such a fantasy? The reality is that no one nourishes and nurtures themselves, no one is self-sufficient, no one paves their own streets or writes their own books. We all occupy the same position, in the face of an externality upon which we depend and which we ourselves sustain. We are interdependent, and the continuation of this interdependence is the condition that makes our own existence possible. Consequently, the act of baring one's wounds like Frida Kahlo, or following the example of Joseph Beuys, is a profoundly political act.

Few works better represent this "poetic vision of the political pact" than the final works produced by **Pepe Espaliú**, after he was diagnosed with AIDS. And of those works, few of them achieved as much visibility as *Carrying*, the piece of action art he performed in San Sebastian and Madrid²². His 10 final drawings and his sedan chairs repeatedly return to this imagery of community, networks, circles. His interconnected crutches that put down roots, build nests or rest on one another served as inspiration for **David Escalona** when creating the "cloud of hands" that simultaneously give and receive in the work titled *Intensive Care Unit*²³. The word "carrying", when pronounced by the Hispanic AIDS sufferers with whom Espaliú had been in contact in New York, sounds similar to the word "caring", and the action art, which involved pairs of volunteers each taking it in turns to carry the barefooted artist in the sedan chair for a few meters, gave visual form to this representation of care. In baring his own fragility, Espaliú made a radically political gesture: that of creating a community of care and putting it into practice.

22 The text by Pepe Espaliú, *Para los que ya no viven en mí*, was published in El País on the same day that the action art took place in Madrid. https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html

23 *Intensive Care Unit* also drew inspiration from a 1588 engraving by Hendrick Goltzius of his own hand, which he burned as a child, and the particular technique he developed in order to wield the burin: Goltzius used his entire arm, moving it from the shoulder, to trace extremely precise lines.

permanecido cincuenta años en la habitación en la que los había guardado Diego Rivera a la muerte de Frida, encargó a **Ishiuchi Miyako** las fotografías que mostramos aquí. En línea con sus trabajos anteriores, Miyako elabora un retrato de un cuerpo ausente a través de sus reflejos.

Judith Butler se burlaba de la ficción del individuo que abandona el estado de naturaleza para firmar el fundacional contrato social. Ese Robinson Crusoe mítico se nos describe como si hubiese nacido adulto, solo, autónomo y equivalente en fuerza a los individuos con los que pacta. ¿Cuántas dependencias hemos tenido que borrar de ese escenario para mantener esa fantasía? Porque, en realidad, nadie se alimenta a sí mismo, nadie es autosuficiente, nadie asfalta sus propias calles ni escribió sus propios libros: todos estamos en igual situación frente a una exterioridad de la que dependemos y a la que sostenemos. Somos interdependientes. Y la continuidad de esa interdependencia es la condición de posibilidad de nuestra propia existencia. Es en ese sentido en el que *mostrar las heridas*, como Frida Kahlo o siguiendo el llamado de Joseph Beuys, es un acto profundamente político. Pocos trabajos representan mejor esa «visión poética del compromiso político» que las últimas obras de **Pepe Espaliú**, a partir del momento que tomó conciencia de haber contraído el sida, y pocas contribuyeron tanto a su visibilidad como *Carrying*, la acción que realizó en San Sebastián y Madrid²². Los *diez últimos dibujos* y los palanquines muestran recurrentemente esa misma imaginería de la comunidad, de la red, del círculo, de las muletas interconectadas que echan raíces, forman nidos o se apoyan unas a otras, en la que se ha inspirado también David Escalona para la nube de

manos que dan y reciben *Cuidados intensivos*²³. «Carrying», transportar, pronunciado en el inglés de las comunidades de afectados hispanos con los que Espaliú había estado en contacto en Nueva York suena igual que «caring», cuidar, y la acción, en la que el artista, descalzo, era transportado «a la sillita de la reina» por parejas de voluntarios que se turnaban cada pocos metros daba forma visual a ese cuidado. Dejando al descubierto su propia fragilidad, realizaba un gesto radicalmente político: crear una comunidad de cuidados y ponerla en acción.

22 El texto de Pepe Espaliú *Para los que ya no viven en mí*, apareció publicado en el El País el mismo día que tuvo lugar la acción en Madrid. https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html

23 *Cuidados intensivos* se ha dibujado inspirada también en un grabado de Hendrick Goltzius, de 1588, en la que representa su propia mano, afectada por un incendio en la infancia, y en la técnica particular que desarrolló para manejar el buril, empleando todo el brazo, desde el hombro, para trazar líneas muy precisas.



LIBERS BAVÇA

DE LA CRUZ D

SCALONA ESP

FRANCÉS GOY

GUIMARÃES

JARMAN KL

McPFAKE MIYA

R CALLE

EAN

ALIÚ

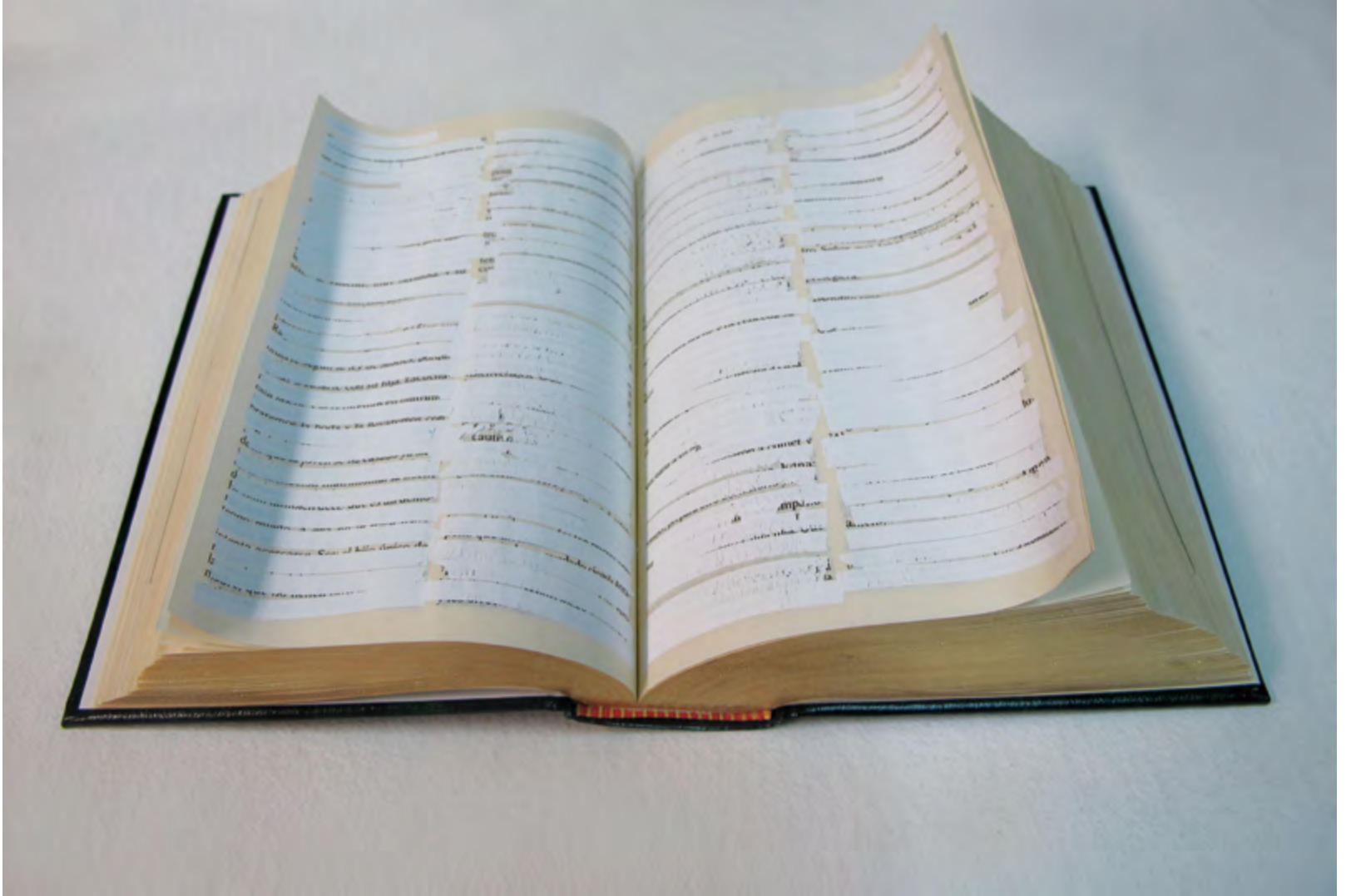
YA

GUITRY

LEE

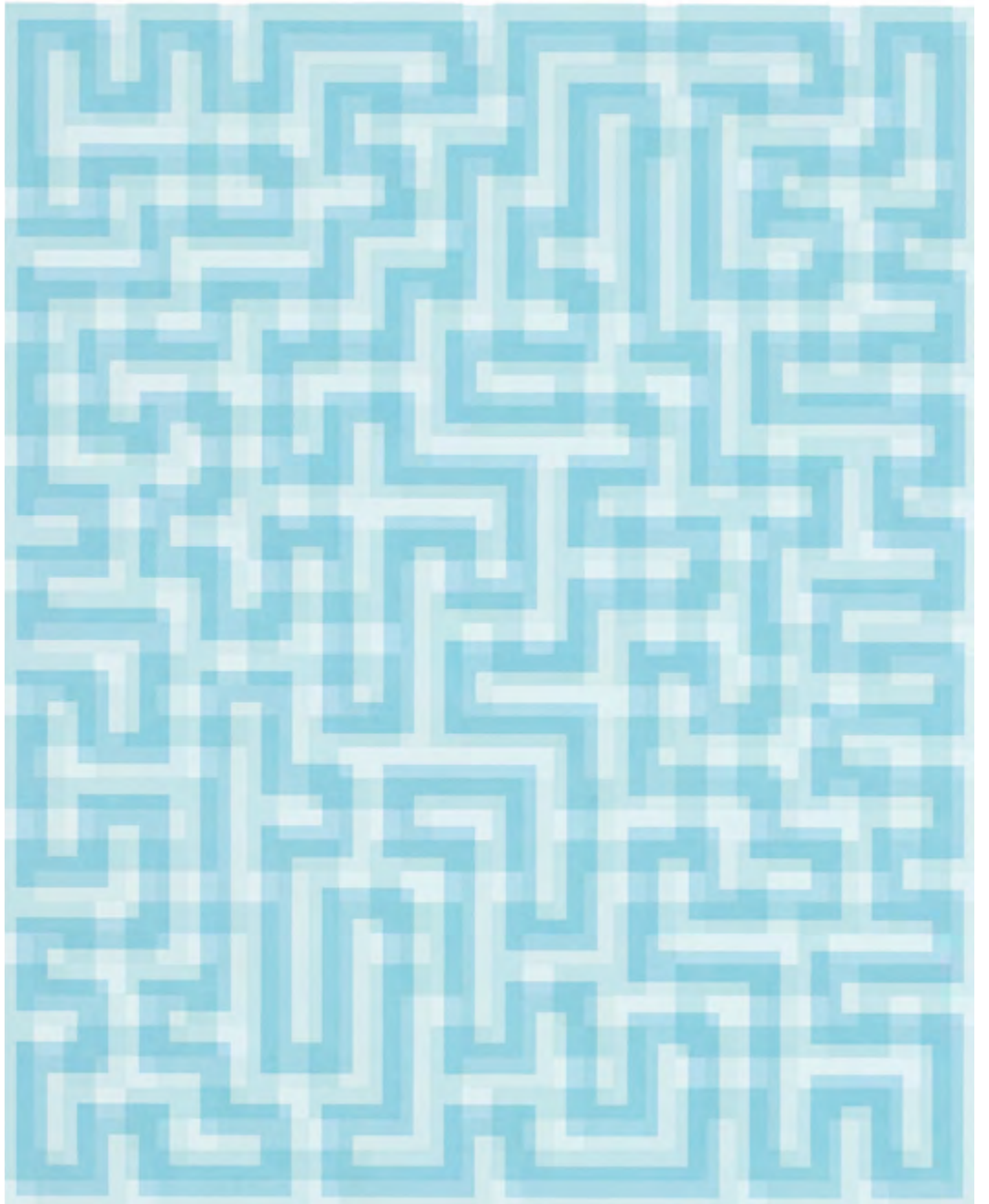
AKO

OBRA
WORKS

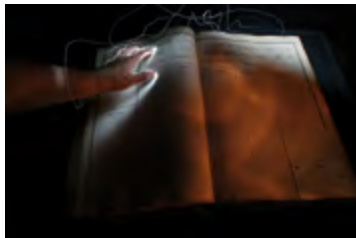
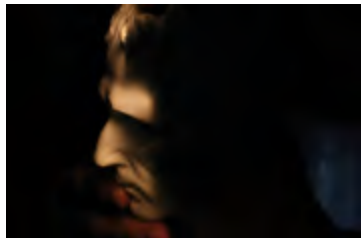


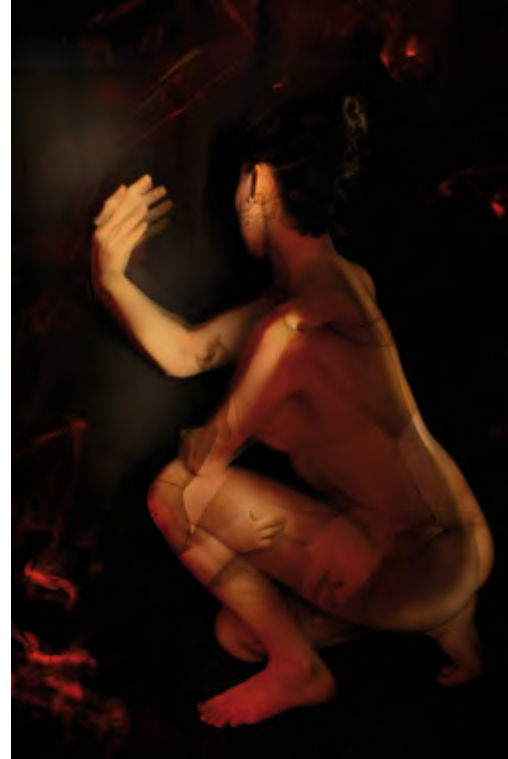
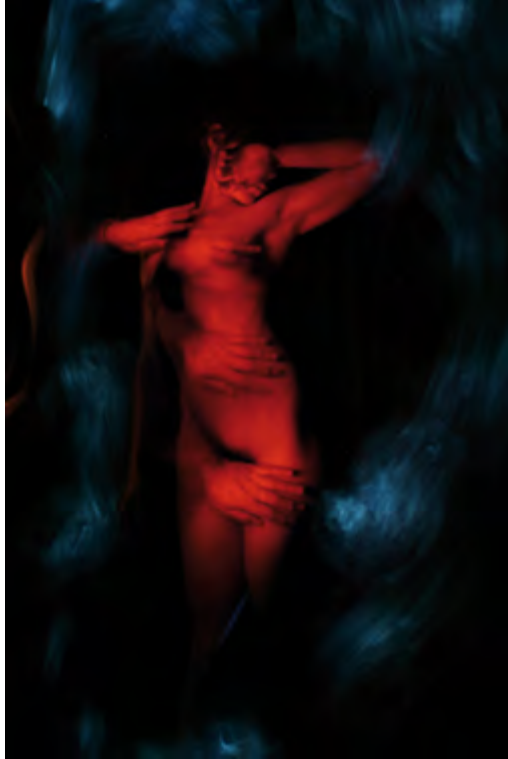


With Verticals, 1983
Grabado, 69,5 x 45,5 cm



Blue Meander, 1970
Grabado, 71 x 62,2 cm





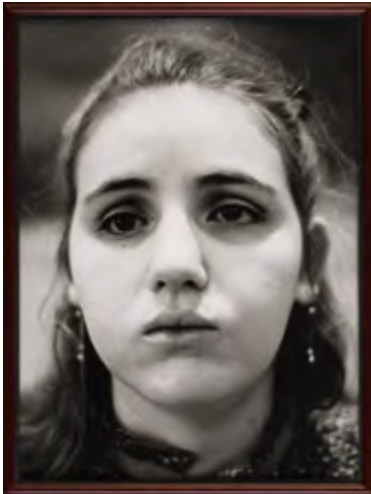
Les Aveugles N° 5: Romance in Granada, 1986

Texto, fotografía B/N, 2 fotografías en color y un estante

Texto, 40 x 80 cm

Fotografía, B/N 41 x 31,5 cm

Fotografías color, 40 x 56 cm y 78 x 56 cm



*« Dans le livre « Romance à Grenade », l'auteur Claude Jaunière raconte l'histoire d'une journaliste de milieu modeste, que son patron envoie en reportage à Grenade, dans un grand hôtel. Elle n'a jamais connu un tel luxe avant. Dans sa chambre, il y a des tentures, des tableaux, de vieux meubles, un lit magnifique. Ça paraissait si beau dans le livre... J'aime les belles choses et je n'avais jamais rien imaginé de tel.
« Un ciel étoilé, ça doit être beau. Une étoile, on dit que c'est une lumière mais qu'il y a peut-être des choses à l'intérieur. »*



Self portrait/Quad, 2006
Impresión instantánea Polaroid sobre papel, 121,7 x 149,2 cm



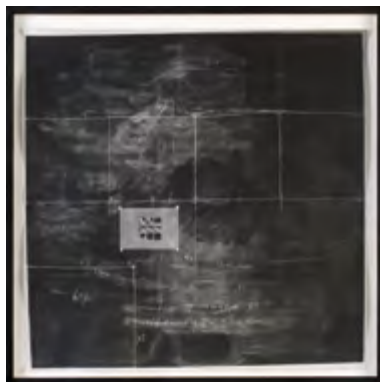
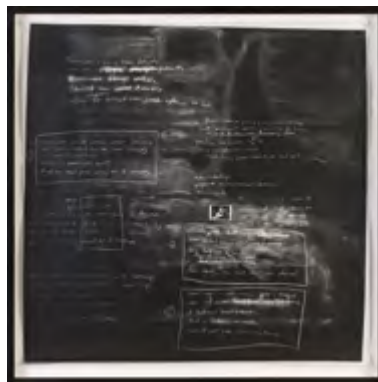
Chuck Eby

2006

Drop (Navy/Turquoise), 2014
Óleo y acrílico sobre lienzo, 220,5 x 180 x 8 cm



Sixteen Blakboards (Serie de 16), 1992
Fotografías B/N, 55 x 55 cm
COLECCIÓN INELCOM ARTE CONTEMPORÁNEO, MADRID. ESPAÑA





Sin título, 2015-2017
Intervención sobre fotografía (Serie de 19), medidas variables



¿Un estampado de plato de
pasta? ¿Un trazo de lápiz en
Cuba, con
para una fotografía de
2007 en el restaurante millonario
Café a Camilla al pasado a pul.



Sin título, 2015-2017
Intervención sobre fotografía (Serie de 19), medidas variables

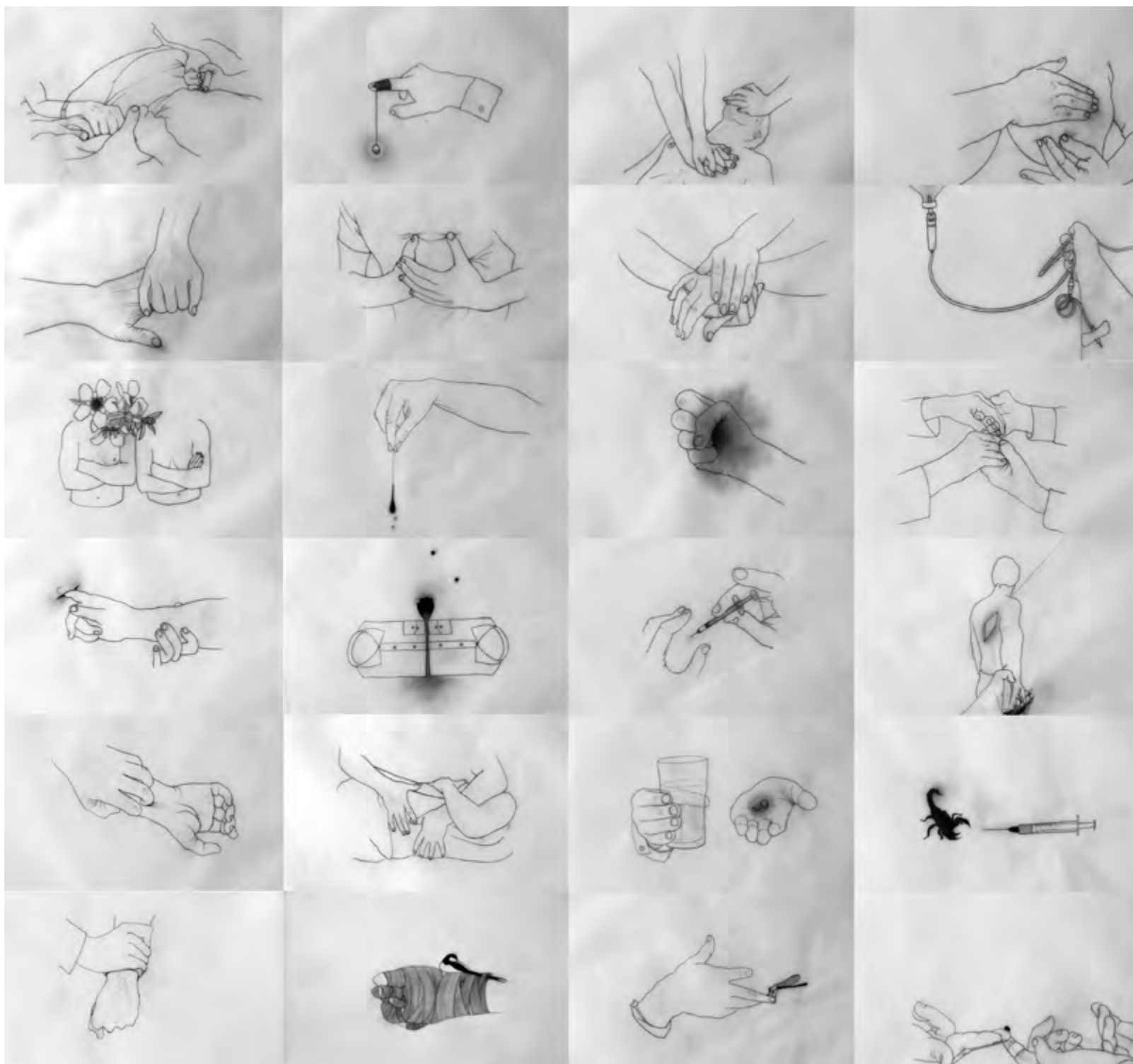






Aldaba, 2016
Molde de la mano del artista en bronce bañado en oro, 15 x 9 x 6,5 cm



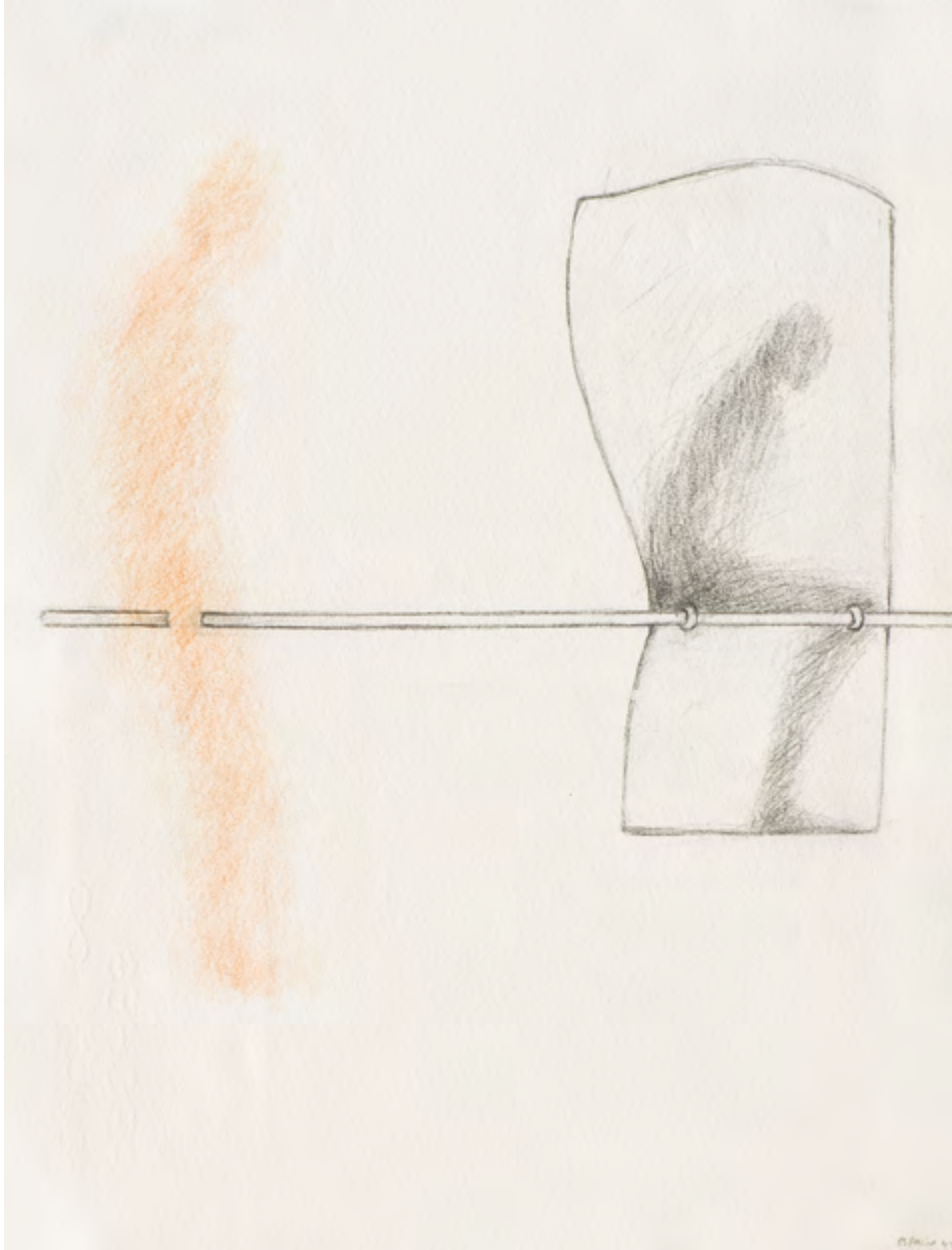


Intensive Care Unit, 2018
Grafito sobre papel vegetal (Serie de 100), 29,5 x 41,8 cm

CORTESÍA ANA DE ALVEAR

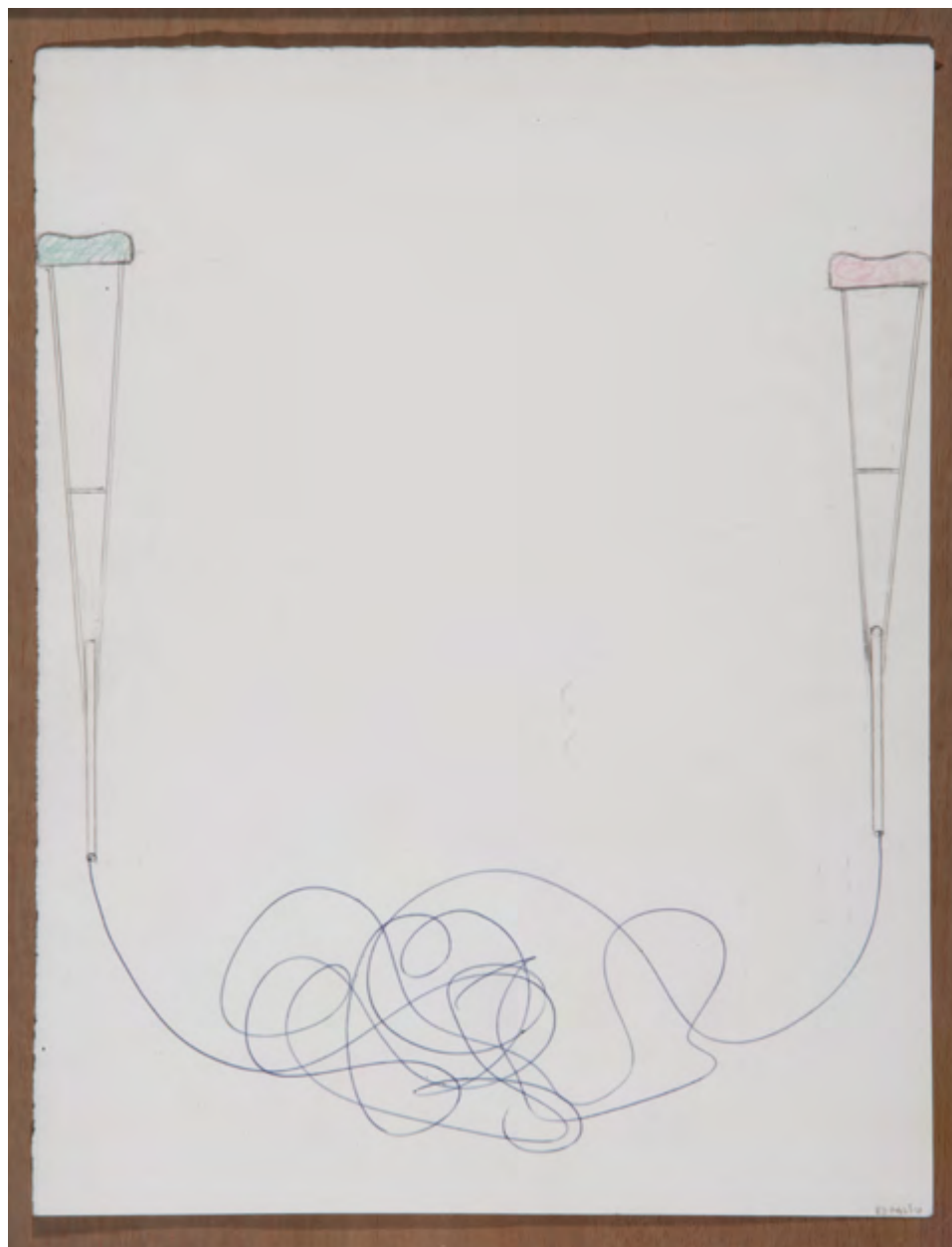
Carrying San Sebastián y Madrid, 1992
Vídeo que documenta las dos acciones
VHS transferido a DVD, 23' 44»





Sin título, 1992
Lápiz sobre papel, 32 x 25 cm

DONACIÓN CONVIHDA, 2010
COLECCIÓN CENTRO DE ARTE PEPE ESPALIÚ, CÓRDOBA



Sin título, 1993

Tinta china, lápiz de color y bolígrafo sobre papel (Serie de 10)

32,5 x 25 cm

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID

La cambiante duración de un minuto III, 2014
Madera de pino, Hilo de algodón, plomo y gouache sobre papel
35,7 x 21,7 cm. Variables





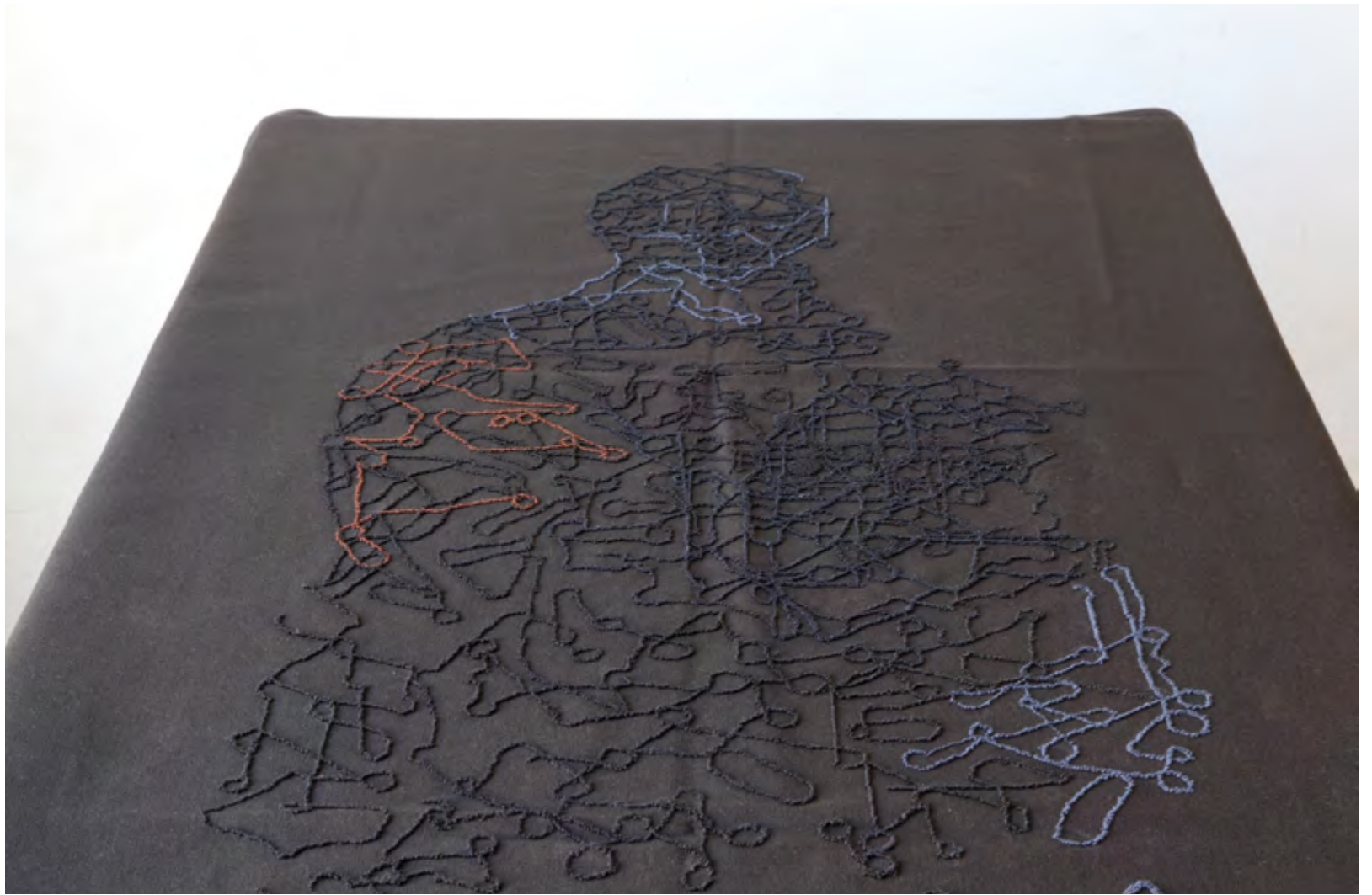




8-cos enganxat, 2012
Ganchillo de palangre de cáñamo
Medidas variables



Armadura, 2012
Ganchillo de palangre de cáñamo endurecido con pintura
Medidas variables



El banquete, 2012
Mantel bordado, 100 x 180 cm



Ya es hora. (Caprichos, 80)

Plancha 1797-1799, edición 1970

Papel; aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo, 21,9 x 15,2 cm

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERANDO.
CALCOGRAFÍA NACIONAL. MADRID



Chitón. (Caprichos, 28)

Plancha 1797-1799, edición 1970

Papel; aguafuerte, aguatinta y escoplo, 21,9 x 15,2 cm

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERANDO.
CALCOGRAFÍA NACIONAL. MADRID



Curarlos. y a otra.

Curarlos y a otra. (Los desastres de la guerra, 20)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte, aguada, buril y bruñidor, 24 x 33,7 cm.

CORTESÍA MUSEO GOYA.
COLECCIÓN IBERCAJA- MUSEO CAMÓN AZNAR

24



Aun podrán servir

12

Aun podrán servir. (Los desastres de la guerra, 24)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte y bruñidor, 24 x 33,7 cm.

CORTESÍA MUSEO GOYA.
COLECCIÓN IBERCAJA- MUSEO CAMÓN AZNAR

25



Tambien éstos.

13

Tambien éstos. (Los desastres de la guerra, 25)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte, punta seca y buril, 24 x 33,7 cm.

CORTESÍA MUSEO GOYA.

COLECCIÓN IBERCAJA- MUSEO CAMÓN AZNAR

40



Algún partido saca.

Algún partido saca. (Los desastres de la guerra, 40)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte, punta seca y buril, 24 x 33,7 cm.

CORTESÍA MUSEO GOYA.
COLECCIÓN IBERCAJA- MUSEO CAMÓN AZNAR

45



Y esto también.

Y esto también. (Los desastres de la guerra, 45)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte, aguainta, punta seca y buril, 24 x 33,7 cm.

40



Caridad de una mujer.

35

Caridad de una mujer. (Los desastres de la guerra, 49)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte, aguada, bruñidor y buril, 24 x 33,7 cm.

CORTESÍA MUSEO GOYA.
COLECCIÓN IBERCAJA- MUSEO CAMÓN AZNAR

51



46

Gracias á la almorta.

Gracias á la almorta. (Los desastres de la guerra, 51)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte y aguatintra bruñida, 24 x 33,7 cm.

CORTESÍA MUSEO GOYA.

COLECCIÓN IBERCAJA- MUSEO CAMÓN AZNAR

51



Sanos y enfermos.

Sanos y enfermos. (Los desastres de la guerra, 57)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte, aguatinta, buril y bruñidor, 24 x 33,7 cm.

CORTESÍA MUSEO GOYA.
COLECCIÓN IBERCAJA- MUSEO CAMÓN AZNAR

58



No hay que dar voces.

No hay que dar voces. (Los desastres de la guerra, 58)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte, aguainta, buril y bruñidor, 24 x 33,7 cm.

61



35

Si son de otro linaje.

Si son de otro linaje. (Los desastres de la guerra, 61)

1810-1815, edición 1863

Aguafuerte, aguada, punta seca, bruñidor y buril, 24 x 33,7 cm.

CORTESÍA MUSEO GOYA.
COLECCIÓN IBERCAJA- MUSEO CAMÓN AZNAR

El lenguaje, que parece ser aquí lo más importante, no deja de volver a mí: el tuyo, el mío y el de los ciegos. Nos mezclamos, nosotros y nuestras voces; esta sala no conoce la pasividad. Quizá de un modo no intencionado, el lenguaje sigue entrometiéndose, imponiéndose y tomando el control. Rousseau y Condillac explicaron, como un conflicto irresoluble, el papel humanizador del lenguaje en nuestras vidas, cómo nos hace y nos deshace a la vez, define y desdefine lo que hay a nuestro alrededor, incluso, parece ser, lo que uno no puede ver y lo que uno no puede oír. Me sorprende con cierta gravedad cómo una serie de «imágenes» textuales de la belleza empezaron como lenguaje y siguen siendo lenguaje, proyectado por los que ven en los que no ven:

«Me dicen que el blanco es hermoso».

«El verde es hermoso porque, cada vez que me gusta algo, me dicen que es verde».

«El mar también debe de ser hermoso. Me dicen que es azul y verde y que, cuando el sol se refleja en él, te hace daño en los ojos».

Es fácil decir a los discapacitados lo que se están perdiendo; es mucho más difícil escuchar y entender lo que tienen. Como dijo Victor Hugo, la sordera es una enfermedad de la mente, no de los oídos.

Atentamente,
Joseph





➤ **Sacha GUITRY (Pierre-Auguste RENOIR)**



Gregory and Shinro, Nara, Japan, Feb. 1983 #3, 1983
Fotografía, 84 x 73,5 cm



gregory + James + Mark + John + Feb 1988. #1. Camp Fukuroi



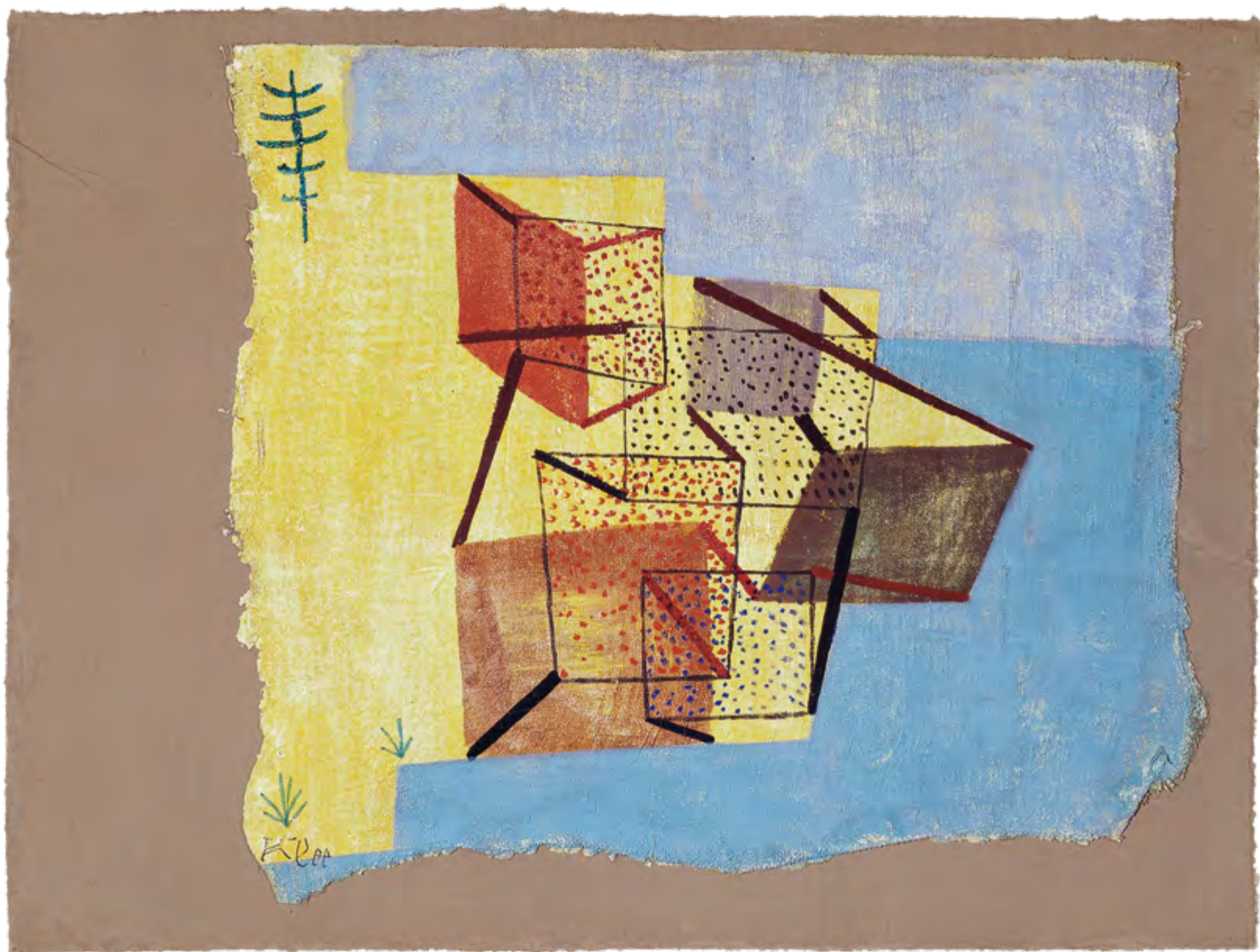
Frida #23 #33 #34 #36, 2012-2015
Serie fotográfica C-type prints, 112,5 x 76 cm



BLUE (1993), 2015
Archivo digital, 35 mm



Bebates Ufer, 1930
Pintura al temple sobre lienzo irregular, papel y cartón, 30 x 40 cm





Foot, Leg. Serie de 4, aprox. 1957
Fotonegativo. Impresión digital, 40 x 55 cm





Crucible Bells, 2016-17
Bronce y madera de roble, 90 x 60 x 70 cm



Rings, 2016-17
Bronce y madera de roble, 90 x 60 x 70 cm



Spike Island Bells, 2013-17
Bronce y madera de roble, 90 x 60 x 70 cm



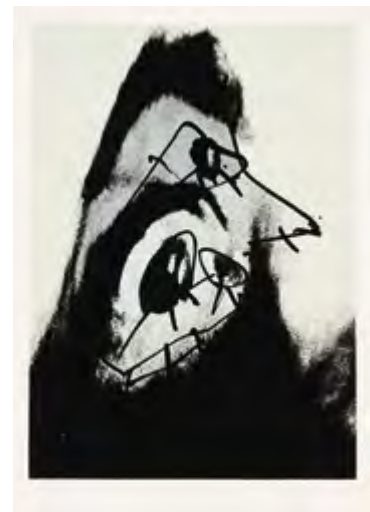
Wishes Bells, 2008-17
Bronce y madera de roble, 90 x 60 x 70 cm



Some Cuts Resonate, 2012
Bronze, 122 x 122 x 5 cm

Manos de La Tetilla, 2012
Alambre, goma-espuma, tela e hilo, 7 x 32 x 22 cm







MOI, lámina 1 a 18, 1976

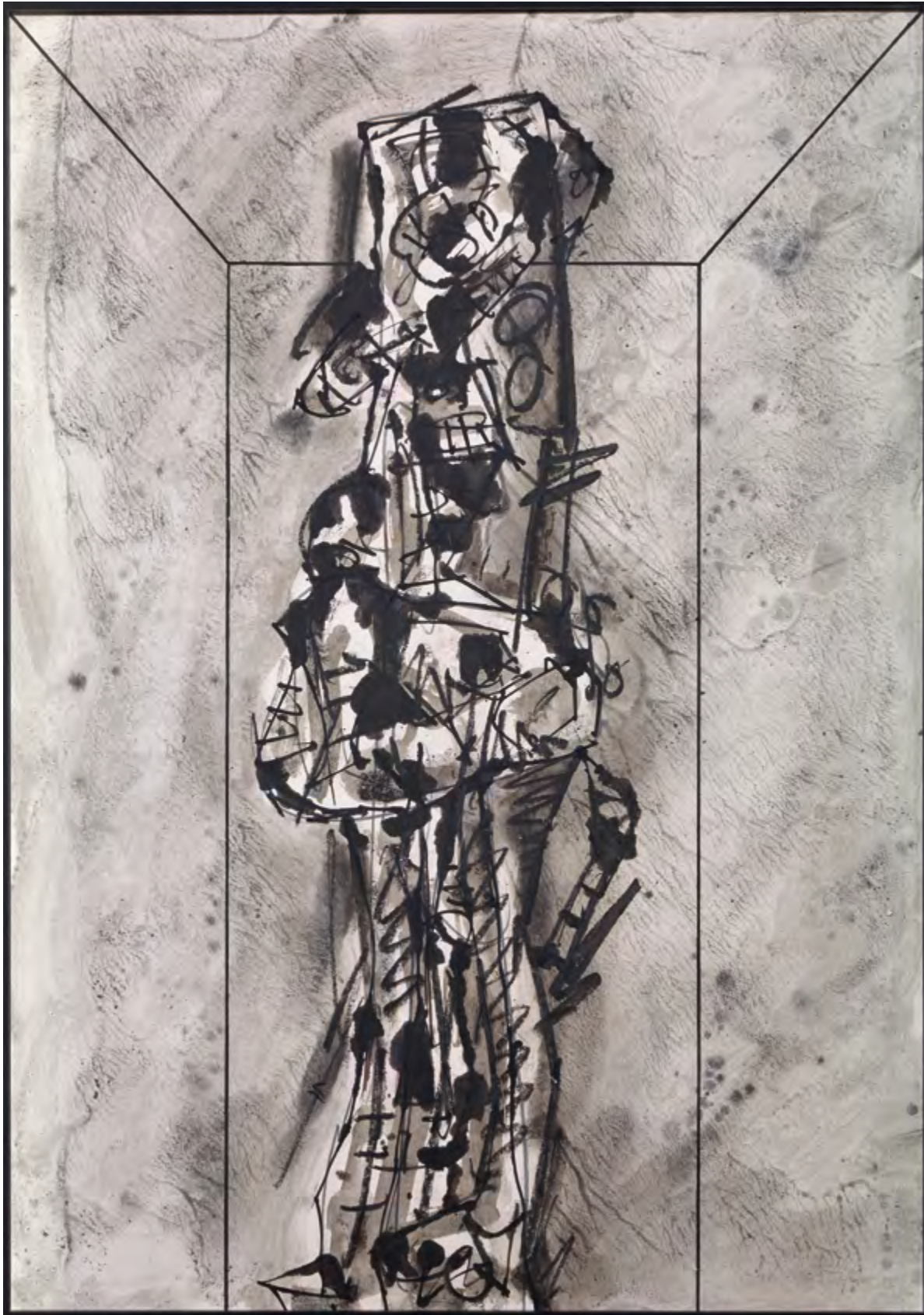
WCC 232 a 249

Serigrafía en color,
90,7 x 64,5 cm

© SUCCESSION ANTONIO SAURA /
www.antoniosaura.org/
A+V AGENCIA DE CREADORES
VISUALES 2018
COLECCIÓN CDAN,
FUNDACIÓN BEULAS

Dame dans sa chambre, 1976
Tinta china y lápiz sobre papel, 90x63cm

© SUCCESSION ANTONIO SAURA / www.antoniosaura.org/
A+V AGENCIA DE CREADORES VISUALES 2018
COLECCIÓN BANCO SANTANDER





Sin título, 1993
Fibra y materiales fungibles, 119 x 45 x 16 cm



Sin título, 2004
Técnica mixta, 53 x 61 x 20 cm

COLECCIÓN FUNDACIÓN ONCE



Tiempo de París IV, 1973
Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm

COLECCIÓN EUSEBIO SEMPERE. MACA,
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE



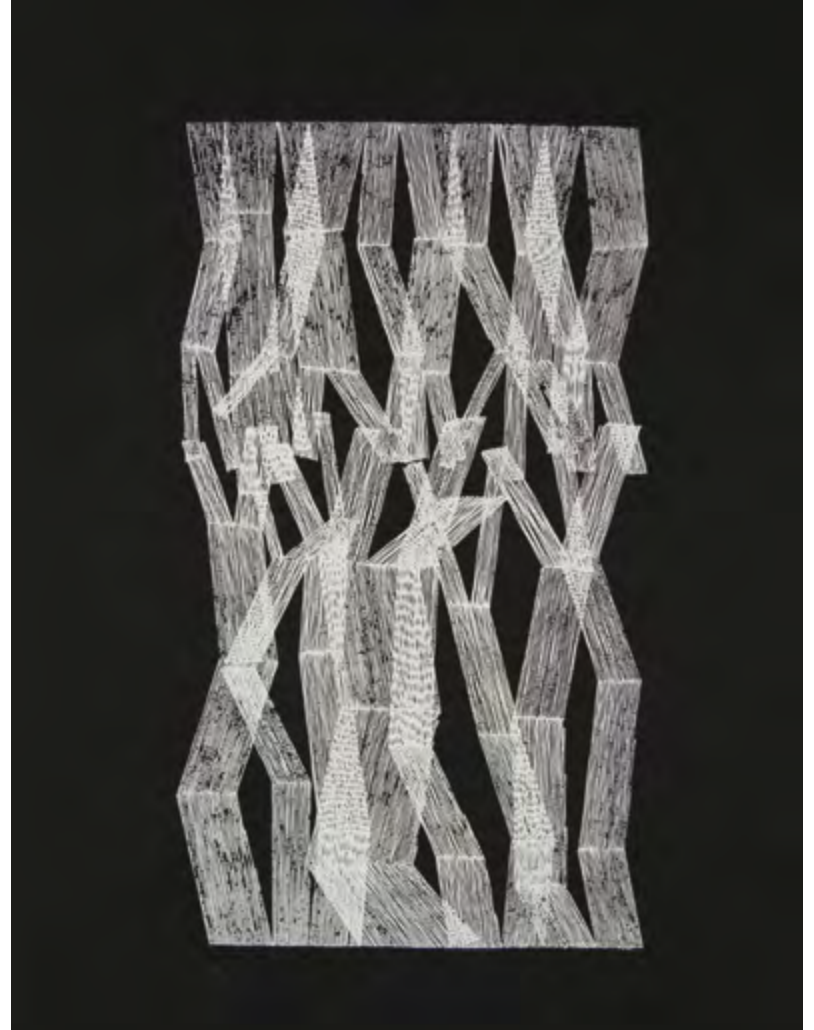
Tiempo de París V, 1973
Serigrafía sobre papel, 48 x 31 cm

COLECCIÓN EUSEBIO SEMPERE. MACA,
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE



Sin título (Gouache 1958), 1973
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm

COLECCIÓN EUSEBIO SEMPERE. MACA,
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE



Sin título (Gouache 1960), 1973
Serigrafía sobre papel Canson, 65 x 50 cm

COLECCIÓN EUSEBIO SEMPERE. MACA,
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE



Autorretrato, 1946

Grabado, punta seca sobre papel, Grabado, punta seca sobre papel, 64,7 x 44,6 cm



Heptágono, sin fechar
Acero cromado, 18 x 62 cm Ø

CORTESÍA DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE



Azul trazo grueso, 1977
Temple sobre tabla, 50 x 50 cm

COLECCIÓN BANCO SANTANDER



Movimiento de la S, 1975
Óleo sobre madera encolado a tablero, 52 x 50 cm

COLECCIÓN ALICIA KOPLOWITZ - GRUPO OMEGA CAPITAL





Martillo, Yunque y Estribo, 2016
Hierro, latón, madera, cristal y terciopelo
98 x 48 x 48 cm



Homenaje a Ana Mendieta, 1993
Video Hi8 digitalizado, 3,07'

From this pain rooted in me like a wedge,
at the center of my purest reality,
at the point of my sensibility
where the two worlds of
body and mind are joined,
I learn to distract
myself by the
effect of a
false
suggestion.

ARTAUD



1969

Artaud Painting – From this pain..., 1969
Gouache, tinta y collage sobre papel, 63,5 x 52,7 cm

➤ **Carmen FERNÁNDEZ JACOB, Oftalmóloga**
(Contenidos sobre patologías oculares)



**Videos de Edvard Munch, Claude Monet,
Edgar Degas y Vincent Van Gogh**

➤ Pierre-Auguste RENOIR



Mujer con sombrilla en un jardín, 1875
Reproducción táctil en relieve DIDÚ / Estudios Durero, 101 x 85 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID



El quitasol, 1777
Reproducción táctil en relieve DIDÚ, 82 x 120 cm

MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO
P-773



DO T RANCE

MARÃES G

ARMAN KLE

EAKE MIYAK

CHEZ SAUR

DEDE SILVA

S GOI

ITRY

ACTIVIDADES

PARALELAS

COMPLEMENTARY

ACTIVITIES

SPEDO

Ciclo CINE

ACADEMIA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS

C/Zurbano, 3

8 de junio

18.00 h

Kiki el amor se hace

(Sordera)

DIRIGIDO POR PACO LEÓN

16 de junio

18.00 h

100 metros

(Discapacidad física)

DIRIGIDO POR MARCEL BARRENA

9 de junio

18.00 h

Los abrazos rotos

(Ceguera)

DIRIGIDO POR PEDRO ALMODÓVAR

22 de junio

18.00 h

Requisitos para ser una persona normal

(Discapacidad intelectual)

DIRIGIDO POR LETICIA DOLERA

15 de junio

18.00 h

De padres a hijas

(Enfermedad mental)

DIRIGIDO POR GABRIELE MUCCINO

23 de junio

18.00 h

Al rojo vivo

(Autismo)

DIRIGIDO POR HAROLD BECKER

Ciclo DANZA, TEATRO y MÚSICA

X JORNADAS SOBRE LA INCLUSIÓN SOCIAL Y LA EDUCACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS

TEATRO VALLE-INCLÁN, Plaza de Lavapiés s/n

Viernes 9 de mayo

20.30 h

La Belleza

COMPañÍA: Proyecto artístico comunitario del Antic Teatre con las vecinas y vecinos del barrio del Casc

Antic de Barcelona

SALA VALLE INCLÁN

Viernes 10 de mayo

20.30 h

Mientras llueve

COMPañÍA: Atena (Fundación Atena de Navarra)

SALA VALLE INCLÁN

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL «Una mirada diferente»

TEATRO VALLE-INCLÁN, Plaza de Lavapiés s/n

Viernes 18 de mayo

20.30 h

Monkey mind

COMPañÍA: Frans Brood

CREACIÓN: Lisi Estaras

SALA VALLE INCLÁN

Domingo 20 de mayo

20.30 h

Guía práctica para artistas ocupados

COMPañÍA: Crinabel

CREACIÓN COLECTIVA: CRINABEL TEATRO

DIRECTOR: MARCO PAIVA

SALA VALLE INCLÁN

Sábado 19 de mayo

20.30 h

Helliot

COMPañÍA: Danza mobile

CREACIÓN: Antonio Quiles

SALA VALLE INCLÁN

12.00 h y 17.00 h

Alicias buscan maravillas

COMPañÍA: Cross Border Project

AUTORA: Lucia Miranda

DIRECTORA: Lucia Miranda

EN TODO EL TEATRO

Viernes 25 de mayo

19.00 h

Bill & Bobby

COMPAÑÍA: Stop Gap

CREACIÓN: Lucy Bennett y David Toole

HALL

19.30 h

Concierto piano: Raúl Thais

SALA NIEVA

20.30 h

Desde lo invisible

COMPAÑÍA: La Quintana Teatro

AUTOR: Irma Correa y Rubén Tejerina

DIRECTOR: Rolando San Martín

SALA VALLE INCLÁN

Sábado 26 de mayo

20.30 h

Green

COMPAÑÍA: Patricia Ruz

CREACIÓN: Patricia Ruz

SALA VALLE INCLÁN

17.00 h

Compañeros de barrio

COMPAÑÍA: Panta Rhei Teatro

ESPECTÁCULO: AUTOR: Panta Rhei Teatro

DIRECTOR: Emilio Fernández de Pinedo

SALA NIEVA

Domingo 27 de mayo

20.30 h

Canvas of Bodies

COMPAÑÍA: Taiat Dansa

CREACIÓN: Meritxell Barberá e Inma García

SALA VALLE INCLÁN

12.00 h

Compañeros de barrio

COMPAÑÍA: Panta Rhei Teatro

AUTOR: Panta Rhei Teatro

DIRECTOR: Emilio Fernández de Pinedo

SALA NIEVA

LA CASA ENCENDIDA «Festival Internacional de Artes Escénicas IDEM»

Ronda de Valencia, 2

13, 14 y 15 septiembre

20.00 h

Happy Island

COMPAÑÍA: Dançando com a Diferença

DIRECTOR: Henrique Moedano

COPRODUCCIÓN: Compañía La Ribot

TALLERES

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL “Una mirada Diferente»
Teatro Valle-Inclán, Plaza de Lavapiés s/n

Del 14 al 19 de mayo

20.00 h

***Territorios poéticos:
o la posibilidad de construir
una nueva geografía***

IMPARTIDO POR **Marco Paiva y Nathalie Poza**
MUESTRA el lunes 21 de mayo
SALA FRANCISCO NIEVA

LA CASA ENCENDIDA

Ronda de Valencia, 2

TALLER DE DIBUJO

Ver, Dibujar, Comunicar

Sábados del 5 mayo – 23 junio

11.00 a 13.30 h

DIRIGIDO POR: **Jesús Placencia**

15 plazas - 20 horas

TALLER DE CREATIVIDAD MUSICAL

Afinamos

Del 3 al 13 de julio

De martes a viernes de 18 a 20.30 h

20 plazas - 20 horas

TALLER DE CINE DOCUMENTAL

Asociación Mirada Compartida

Del 3 al 18 julio

De martes a viernes 18.00 a 21.30 h

12 plazas - 35 horas



CÓCULO DE
NA ESPA

CÉS GOYA

RIGELY G

OCKNEY

LIÚ

A

|

ÍNDICE

CONTENTS

CRÉDITOS

CREDITS

SUMARIO / CONTENTS

12 Íñigo MÉNDEZ DE VIGO Y MONTOJO

Ministro de Educación, Cultura y Deporte
y Portavoz del Gobierno

Minister of Education, Culture and Sports and
Government Spokesperson

16 Manuela CARMENA

Alcaldesa de Madrid

Mayor of Madrid

18 Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

Presidente grupo social ONCE

President ONCE Social Group

20 Javier DEL CAMPO

Centro de Arte Caja de Burgos CAB. Director de Arte

Director of Art, Caja de Burgos Center
for Contemporary Art

24 Juan G^a SANDOVAL

Director Artístico del Museo Regional de Arte Moderno
de la Región de Murcia. Codirector de la Bienal
Contemporánea en Arte Outsider; Cartagena

Artistic Director of the Regional Museum of Modern Art,
Murcia. Co-director of the Biennale of Contemporary
Outsider Art, Cartagena

28 Natalia GRAU GARCÍA

Conservadora, Museo Regional de Arte Moderno
(MURAM). Cartagena, Murcia

Head Curator, Regional Museum of Modern Art
(MURAM). Cartagena, Murcia

34 Luis GRAU LOBO

Presidente de ICOM España

President, ICOM Spain

36 Juan GUARDIOLA

Director, Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) Fundación
Beulas. Huesca

Director, Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) Fundación
Beulas. Huesca

42 Encarna LAGO

Gerente, Red Museística Provincial de Lugo

Manager, Red Museística Provincial de Lugo

48 Santiago OLMO

Director Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC).
Santiago de Compostela

Director, Galicia Contemporary Art Center

52 Luis Cayo PÉREZ BUENO

Presidente. Comité Español de Representantes
de Personas con Discapacidad (CERMI)

President, Spanish Committee of Representatives
of Persons with Disabilities. CERMI

54 Pablo ZALBA BIDEGAIN

Presidente Fundación ICO

President, ICO Foundation

56 Maite BARRERA VILLARÍAS

Comisaria

Curator

78 OBRA

Works

162 Actividades paralelas

Complementary activities

ÍNDICE DE ARTISTAS / INDEX OF ARTISTS

- 80 **Julio ADÁN**
- 82 **Anni ALBERS**
- 84 **Evgen BAVČAR**
- 86 **Sophie CALLE**
- 88 **Chuck CLOSE**
- 90 **Ángela de la CRUZ**
- 92 **Tacita DEAN**
- 94 **Juan Manuel EGEA**
- 98 **David ESCALONA**
- 102 **Pepe ESPALIÚ**
- 106 **Tamara FEIJOO**
- 108 **Álex FRANCÉS**
- 112 **Francisco de GOYA**
- 124 **Joseph GRIGELY**
- 126 **Cao GUIMARÃES**
- 128 **Sacha GUITRY (Pierre-Auguste RENOIR)**
- 130 **David HOCKNEY**
- 132 **Miyako ISHIUCHI**
- 134 **Derek JARMAN**
- 136 **Paul KLEE**
- 138 **Dorothea LANGE**
- 140 **Aaron McPEAKE**
- 142 **Belén SÁNCHEZ**
- 144 **Antonio SAURA**
- 148 **Judith SCOTT**
- 150 **Eusebio SEMPERE**
- 156 **Juan Isaac SILVA**
- 158 **Nancy SPERO**
- 160 **Carmen FERNÁNDEZ JACOB (Oftalmóloga)**
(Vídeos de Edgar DEGAS, Claude MONET,
Edvard MUNCH y Vincent VAN GOGH)
- 161 **Pierre-Auguste RENOIR**
(Reproducción táctil en relieve DIDÚ)
- 163 **Francisco de GOYA**
(Reproducción táctil en relieve DIDÚ)

FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY

Cortesía The Josef and Anni Albers Foundation
(pág. 82–83 correspondiente a la obra de Anni Albers)
Courtesy The Josef and Anni Albers Foundation
(corresponding page 82–83 to the work of Anni Albers)

Archivo fotográfico Colección INELCOM Arte Contemporáneo. Madrid, España
(pág. 87 correspondiente a la obra de Sophie Calle)
© Photography Enrique Carrascal
Photographic Archive by the INELCOM Collection Contemporary Art. Madrid, Spain
(corresponding page 87 to the work of Sophie Calle)
© Fotografía Enrique Carrascal

Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(pág. 89 correspondiente a la obra de Chuck Close)
Photographic Archive by the National Museum Center of Art Reina Sofía
(corresponding page 89 to works of Chuck Close)

Cortesía de la Artista y la Galería Helga de Alvear. Madrid
(págs. 91 correspondiente a la obra de Tamara Feijoo)
Courtesy of the Artist and Helga de Alvear Gallery. Madrid
(corresponding pages 91 to the work of Tamara Feijoo)

Archivo fotográfico Colección INELCOM Arte Contemporáneo. Madrid, España
(pág. 93 correspondiente a la obra de Tacita Dean)
© Enrique Carrascal
Photographic Archive by the INELCOM Collection Contemporary Art. Madrid, Spain
(corresponding page 93 to the work of Tacita Dean)
© Enrique Carrascal

Cortesía Debajo del Sombrero
(pág. 94 a 97 correspondiente a la obras de José Manuel Egea)
Courtesy Debajo del Sombrero
(corresponding page 94 to 97 to the works of de José Manuel Egea)

Archivo fotográfico Colección Centro Arte Pepe Espaliú, Córdoba
(pág. 103–104 correspondiente a las obras de Pepe Espaliú)
Photographic Archive Collection Art Center, Madrid Pepe Espaliú, Córdoba
(corresponding page 103–104 to the works of Pepe Espaliú)

Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid
(pág. 105 correspondiente a la obra de Pepe Espaliú)
Photographic Archive by the National Museum Center of Art Reina Sofía Madrid
(corresponding page 105 to works of Pepe Espaliú)

Cortesía de la Artista y de la Galería Marisa Marimón
(págs. 107 correspondiente a la obra de Tamara Feijoo)
Courtesy of the Artist and the Marisa Marimón Gallery
(corresponding pages 107 to the work of Tamara Feijoo)

Cortesía Archivo fotográfico Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid
(pág. 112–113 correspondiente a las obras de Francisco de Goya)
Courtesy Photographic Archive by Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid
(corresponding page 112–113 to the works of Francisco de Goya)

Cortesía Archivo fotográfico Fundación Ibercaja
(pág. 114 a 123 correspondiente a las obras de Francisco de Goya)
Courtesy Photographic Archive by Fundación Ibercaja
(corresponding page 114 to 123 to the works of Francisco de Goya)

Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(pág. 131 correspondiente a la obra de David Hockney)
Photographic Archive by the National Museum Center of Art Reina Sofía Madrid
(corresponding page 131 to works of David Hockney)

Cortesía y © Basilisk Communications
(pág. 133 correspondiente a la obra de Dereck Jarman)
Courtesy and © Basilisk Communications
(corresponding page 133 to the work of Dereck Jarman)

Cortesía Colección Abelló y Don Juan Abelló
(pág. 135 correspondiente a la obra de Paul Klee)
© Joaquín Cortés
Courtesy Colección Abelló and Don Juan Abelló
(corresponding page 135 to the work of Paul Klee)
© Joaquín Cortés

© The Dorothea Lange Collection, the Oakland Museum of California, City of Oakland. Gift of Paul S. Taylor
(pág. 136–137 correspondiente a la obras de Dorothea)
© The Dorothea Lange Collection, the Oakland Museum of California, City of Oakland. Gift of Paul S. Taylor
(corresponding page 136–137 to the works of Dorothea)

Archivo fotográfico Galería Michael Hoppen Gallery
(pág. 140–141 correspondiente a la obras de Frida #23#33#34#36)
© Ishiuchi Miyako
Photographic Archive by Michael Hoppen Gallery
(corresponding page 140–141 to the works of Frida #23#33#34#36)
© Ishiuchi Miyako

Cortesía Debajo del Sombrero

(pág. 143 correspondiente a la obra de Belén Sánchez)

Courtesy Debajo del Sombrero

(corresponding page 143 to the work of Belén Sánchez)

Archivo fotográfico Sucesión Antonio Saura

(pág. 144-145 correspondiente a la obras de Antonio Saura)

© Succession Antonio Saura/www.antoniosaura.org/ A+V Agencia de Creadores visuales 2018

Photographic Archive by the Succession Antonio Saura

(corresponding page 144-145 to works of Antonio Saura)

© Successión Antonio Saura/www.antoniosaura.org/ A+V Agencia de Creadores visuales 2018

Archivo fotográfico Colección Banco Santander

(pág. 147 correspondiente a la obra de Antonio Saura)

© Succession Antonio Saura/www.antoniosaura.org/ A+V Agencia de Creadores visuales 2018

Photographic Archive by the Colección Banco Santander

(corresponding page 147 to work of Antonio Saura)

© Succession Antonio Saura/www.antoniosaura.org/ A+V Agencia de Creadores visuales 2018

Cortesía Creative Growth Art Center

(pág. 148 correspondiente a la obra de Judith Scott)

Courtesy Creative Growth Art Center

(corresponding page 148 to the work of Judith Scott)

Cortesía Fundación ONCE

(pág. 149 correspondiente a la obra de Judith Scott)

Courtesy Fundación ONCE

(corresponding page 149 to the work of Judith Scott)

Archivo fotográfico Colección Eusebio Sempere. MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

(pág. 150 a 153 correspondiente a las obras de Eusebio Sempere)

Photographic Archive Colecction Eusebio Sempere. MACA, Museum of Contemporary Arte of Alicante

(corresponding page 150 to 153 to the works of Eusebio Sempere)

Archivo fotográfico Colección Banco Santander

(pág. 154 correspondiente a la obra de Eusebio Sempere)

Photographic Archive by the Colección Banco Santander

(corresponding page 154 to work of Eusebio Sempere)

Cortesía Colección Alicia Koplowitz – Grupo Omega Capital

(pág. 155 correspondiente a la obra de Eusebio Sempere)

© Joaquín Cortés

Courtesy Colección Alicia Koplowitz – Grupo Omega Capital

(corresponding page 155 to the work of Eusebio Sempere)

© Joaquín Cortés

Archivo fotográfico Colección MACBA. Fundación MACBA

(pág. 159 correspondiente a la obra de Nancy Spero)

© Gasull Fotografía

Photographic Archive by the Collection MACBA. MACBA Foundation

(corresponding page 159 to work of Nancy Spero)

© Gasull Fotografía

Archivo fotográfico Museo Thyssen-Bornemisza

(pág. 161 correspondiente a la reproducción de la obra de Renoir)

Photographic Archive by the Thyssen-Bornemisza Museum

(corresponding page 161 to Renoir's art work reproduction)

Archivo fotográfico Museo Nacional del Prado

(pág. 163 correspondiente a la reproducción de la obra de Goya)

Photographic Archive by the Prado Museum

(corresponding page 163 to Goya's art work reproduction)

<http://bienal.fundaciononce.es>

Diseño expositivo / *Exhibition design*

Maite BARRERA

Mercè LUZ

Diseño y maquetación / *Design and layout*

Tau Diseño

www.taudesign.com

Impresión / *Printing*

Gráficas EUJOA

Traducción / *Translation*

Flexiguía

Audioguía y signoguía / *Audioguide and signguide*

Flexiguía

Proyecto AMUSE

Fundación ONCE

(Despliegue ILUNION Tecnología y Accesibilidad)

© Sophie Calle, Pepe Espaliú, Eusebio Sempere, VEGAP, Madrid, 2018.

© The Josef and Anni Albers Foundation, VEGAP, Madrid, 2018.

© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts, VEGAP, Madrid, 2018.

© Successión Antonio Saura/www.antoniosaura.org/ A+V Agencia de Creadores
visuales 2018

© The Dorothea Lange Collection, the Oakland Museum of California, City of Oakland.
Gift of Paul S. Taylor

© Ishiuchi Mlyako. Courtesy Michael Hoppen Gallery

Depósito Legal: M-17277-2018

ISBN: 978-84-88934-38-3

Nuestro más sincero agradecimiento a todos aquellos que han creído en nuestro proyecto, lo han iluminado con su ilusión, y sin cuya participación no habría sido posible.

Our more sincere gratefulness to all those who have believed in our project, illuminating it with their illusion and without whose participation it would not have been possible.



CENTRO ONCE

Patrocinan



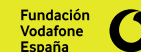
SAMSUNG



LA CASA ENCENDIDA



Colaborador tecnológico



Colaboran



Oakland Museum of California



Santander Fundación



CREATIVE GROWTH



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA FUNDACIÓN BEULAS HUÉSICA

CDAN

FUNDACIÓN BEULAS I GOBIERNO DE ARAGÓN I AYUNTAMIENTO DE HUÉSICA I DIPUTACIÓN DE HUÉSICA

Colección Alicia Koplowitz GRUPO OMEGACAPITAL.7

COLECCIÓN ABELLÓ

GALERÍA HELGA DE ALVEAR

MICHAEL HOPPEN GALLERY

GALERÍA MARISA MARIMÓN

CONTIGO CELEBRAMOS 80 AÑOS DE EVOLUCIÓN SOCIAL

grupo social ONCE

