



V BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN ONCE

20 MAYO -
14 SEPTIEMBRE



Patrocinan



fundación AXA

Fundación Orange



flexiguía AUDIO



Deutsche Bank

Telefónica
FUNDACIÓN

Konecta
fundación



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

LA CASA ENCENDIDA
CULTURA - SOLIDARIDAD - MEDIO AMBIENTE - EDUCACIÓN



Colaboran



ONCE

CERMI

COMITÉ ESPAÑOL DE REPRESENTANTES DE PERSONAS CON DISCAPACIDAD

confortel hoteles

viajes accesibles
de viajes 2000



INSTITUTO IBEROAMERICANO DE FINLANDIA

Donantes

ΙΣΝ/ΣΝΦ

ΙΑΡΧΜΑ ΕΤΑΥΡΟΣ ΝΙΑΡΧΟΣ
STAVROS NIARCHOS
FOUNDATION



MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

PHE14



CapacitArte



CENTROCENTRO
Cibeles de la Cultura y Ciudadanía

Plaza de Cibeles, 1. 28014 Madrid
20 mayo – 14 septiembre 2014



**V BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO**
FUNDACIÓN ONCE

PRESIDENCIA DE HONOR / HONOR PRESIDENCY

Su Majestad la Reina Doña Sofía

COMITÉ DE HONOR / HONOR COMMITTEE

Sr. D. José Ignacio WERT ORTEGA

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

Sr. D. Román ESCOLANO OLIVARES

Presidente Fundación ICO
President of ICO Foundation

Sr. D. Ignacio GONZÁLEZ

Presidente de la Comunidad de Madrid
President of the Community of Madrid

Sra. Dña. Cristina FONTANEDA BERTHET

Directora, Museo Patio Herreriano
Director, Patio Herreriano Museum

Sra. Dña. Ana BOTELLA

Alcaldesa de Madrid
Mayor of Madrid

Sr. D. Fernando FRANCÉS GARCÍA

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

Sr. D. Manuel BORJA-VILLEL

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

Sr. D. Antonio FRANCO RODRÍGUEZ

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

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. Luis GRAU LOBO

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

Sr. D. Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

Presidente, Círculo de Bellas Artes

President, Circle of Fine Arts

Sr. D. Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao

General Director, Guggenheim Museum of Bilbao

Sr. D. Bartomeu MARÍ RÍBAS

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

Director, Contemporary Art Museum of Barcelona

Sr. D. Miguel VON HAFE PÉREZ

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo

Director, Center of Contemporary Art of Galicia

Sr. D. Iñaki MARTÍNEZ ANTELO

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo

Director, Contemporary Art Museum of Vigo

Sr. D. Emilio NAVARRO MENDUIÑA

Director, Centro de Arte Caja de Burgos CAB

Director, Center of Art Caja de Burgos CAB

Sr. D. Manuel OLVEIRA

Director, Museo de Arte Contemporáneo de León

Director, Contemporary Art Museum of León

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 of the Museum Thyssen-Bornemisza

Sr. D. Carlos URROZ ARANCIBIA

Director de ARCOmadrid

Director of ARCOmadrid

COMISARIOS / CURATORS

Miguel CERECEDA
Giulietta SPERANZA

ORGANIZA / ORGANIZES

Fundación ONCE:

Dirección de Accesibilidad Universal
*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

INAUGURACIÓN

CENTROCENTRO CIBELES

PRESENTADOR: **BERTÍN OSBORNE**

MÚSICA: **ARA MALIKIAN** y **DANAYS BAUTISTA** (acompañada al piano por **LUIS GUERRA**)

ACTUACIÓN: ***Des/envolturas***, a cargo de **FRITSCH COMPANY** (danza inclusiva)

DÍA: **20 mayo**

HORA: **18:00h.**



Culture without barriers

The *V Biennial of Contemporary Art* Fundación ONCE offers a new opportunity to reaffirm a free city, without barriers, open to all and for all, such as Madrid. It invites us to once again show the cultural power of the capital of Spain; an international reference of art without limits and accessible to all. Because there cannot be barriers where creativity brings them down.

CentroCentro Cibeles welcomes talent and creativity at the heart of what is Paseo del Arte. It welcomes an event that combines the top gallery owners, artists, collectors, representatives of museums and other members from the art sector, enriching our society by combining the potential of persons with or without disabilities in a joint project of great quality.

The City Hall of Madrid is working to make equal opportunities a reality in our city. We are very proud to be part of the Convention on Rights of Persons with Disabilities, whose goal is to remove obstacles that hinder personal growth, and are very happy to work, once again, with Fundación ONCE.

We fully agree with this institution on the need to promote urban and architectural accessibility; promote social and occupational integration; raise awareness regarding mental and social barriers that hinder the full inclusion of persons with disabilities in society. *This V Biennial of Contemporary Art* Fundación ONCE confirms the commitment of Madrid and its citizens towards inclusion.

The effort made by the organizers of the exhibition allow us to enjoy the works of over forty artists, plus theatre, ballet and film cycles that will show the work of companies that include professionals with disabilities among their teams.

I am certain that normalization and acceptance of diversity is one of the biggest challenges that we face to achieve true equal opportunities, but also to move forward as a society, progress and improve the quality of us all. And the body, main focus of this edition, is perhaps the biggest symbol of this plurality: we are all unique and different. I am sure that the various perspectives used to appraise the diversity offered by this Biennial will help us to enjoy the value of difference and develop its potential.

This is an admirable example of how willpower, the desire to face new challenges with courage and effort have joined forces to overcome obstacles and achieve the proposed objectives. It is a privilege for the City Hall of Madrid to welcome the work of these artists, who with their creativity shed light, life and colour on this extraordinary model of will and overcoming.

Cultura sin barreras

La *V Bienal de Arte Contemporáneo* Fundación ONCE nos da una nueva oportunidad de reafirmar la ciudad libre, sin barreras, abierta a todos y para todos que es Madrid. Nos invita a volver a mostrar la potencia cultural de la capital de España, referencia internacional también del arte sin límites y al alcance de cualquiera. Porque no puede haber barreras donde la creatividad las derriba.

CentroCentro Cibeles da así la bienvenida al talento y la creación en pleno corazón del Paseo del Arte. Saluda a una fiesta que reúne a destacados galeristas, artistas, coleccionistas, representantes de museos y otros miembros del sector artístico y que enriquece nuestra sociedad al sumar el potencial de personas con y sin discapacidades en un proyecto conjunto y de enorme calidad.

Desde el Ayuntamiento de Madrid trabajamos para que la igualdad de oportunidades en nuestra ciudad sea una realidad. Nos sentimos muy satisfechos de pertenecer a la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, cuyo fin es eliminar los obstáculos que frenan el desarrollo personal, y nos sentimos muy orgullosos de colaborar una vez más con la Fundación ONCE.

Coincidimos plenamente con esta institución en la necesidad de potenciar la accesibilidad urbanística y arquitectónica, en el impulso a la integración socio-laboral; en sensibilizar y concienciar sobre las barreras mentales y sociales que dificultan la plena incorporación a la sociedad de las personas con

discapacidad. Esta *V Bienal de Arte Contemporáneo* Fundación ONCE viene a confirmar el compromiso de Madrid y de los madrileños con la inclusión.

El esfuerzo de los organizadores de la muestra nos permite disfrutar de las obras de más de cuarenta artistas, a las que se suman ciclos de teatro, danza y cine que nos acercarán el trabajo de compañías que cuentan entre sus miembros con profesionales con discapacidad.

Estoy convencida de que la normalización y aceptación de la diversidad es uno de los retos más importantes a los que nos enfrentamos para lograr la igualdad real de oportunidades, pero también para avanzar como sociedad, progresar y mejorar la calidad de vida de todos. Y el cuerpo, tema central de esta edición, es quizás el mejor símbolo de la pluralidad: todos somos únicos y diferentes. Estoy convencida de que las distintas perspectivas desde las que podremos valorar la diversidad que nos ofrece esta Bienal nos harán disfrutar del valor de la diferencia y desarrollar su potencial.

Estamos ante un admirable ejemplo de cómo la ilusión, las ganas de afrontar retos con valentía y esfuerzo se alían para sortear los obstáculos y llegar a las metas que toda persona se proponga. Para el Ayuntamiento de Madrid es un privilegio acoger el trabajo de estos artistas que con su creatividad dan luz, vida y color a este modelo extraordinario de voluntad y superación.

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

PRESIDENT, ONCE AND ITS FOUNDATION

“I always believed there is nothing wrong in being different.

We are all different, but it is frowned upon by society”

Johnny Depp

ONCE and its Foundation are facing this year 2014 with enthusiasm and inspiration after having celebrated its 75/25 anniversary and having being recognized for its work with the Prince of Asturias Award for Concord.

With this renewed strength, we presented the fifth edition of the *Biennial of Contemporary Art* Fundación ONCE, supported by the success obtained in previous editions, which drives us to propose it as a mature path that aims to consolidate its position as an event of reference within the cultural calendar of Madrid, on this occasion in the CentroCentro exhibition centre in the Cibeles Palace.

The *Biennial of Contemporary Art* is an ambitious project primarily designed to recognize and publicise the work of artists with some kind of disability or those that have found their source of inspiration in disabilities. Its mission focuses on the two fundamental objectives of Fundación ONCE: on one hand employment, by providing access to the art market for artists with disabilities, regardless of discipline, resulting in their social inclusion and employment insertion in this scope. On the other

hand, access to culture for all through universal accessibility and design for all that allow us to enjoy art and culture under equal terms, both from the perspective of artistic creativity and in terms of enjoying the works produced by others.

On this occasion, to articulate all the content that will be on offer during these four months dedicated to the world of art, we have decided to use as a reference the concept of human diversity focusing on “THE BODY”.

Contemporary art has turned the human body into one of the paradigmatic themes of the last five decades. The most varied practices and interventions of all kinds on the body or thanks to it, positioning it as the undisputed leading role of art, since the sixties.

In the last decades we have seen the body idealized, perfect,... in summary within the canon of ideal beauty, which has been the main focus of attention of art since the 15th Century, and now it is set aside by less beautiful bodies, less idealized, bodies stigmatized by ethnic criteria, disabilities, gender, mental illness, etc.

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

PRESIDENTE, ONCE Y SU FUNDACIÓN

“Siempre he pensado que ser diferente no tenía nada de malo.

Todos somos diferentes, pero hay una especie de temor en la sociedad a serlo”

Johnny Depp

La ONCE y su Fundación afrontan este año 2014 con energía e ilusión después de celebrar su 75/25 aniversario y tras recibir el reconocimiento a su labor, con el premio Príncipe de Asturias de la Concordia.

Con estas fuerzas renovadas, presentamos la quinta edición de la *Bienal de Arte Contemporáneo* Fundación ONCE, que llega con el respaldo del éxito obtenido con anterioridad, lo que nos empuja a plantearla como un camino de madurez que pretende afianzarse como una cita de referencia en el calendario cultural de Madrid, en esta ocasión en el espacio CentroCentro del Palacio de Cibeles.

La *Bienal de Arte Contemporáneo* es un ambicioso proyecto cuyo objetivo primordial es reconocer y difundir la obra de artistas con algún tipo de discapacidad o la de aquellos que encuentran en la discapacidad su fuente de inspiración. Su misión es conseguir los dos objetivos fundamentales de la Fundación ONCE por un lado el empleo, mediante el acceso de artistas con discapacidad al mercado del arte, en cualquiera de sus disciplinas, consiguiendo así su inclusión social y la inserción

laboral en este ámbito. Por otro lado el acceso a la cultura para todos mediante la accesibilidad universal y el diseño para todos que nos permita disfrutar del arte y la cultura en igualdad de condiciones, tanto desde la perspectiva de la creación artística, como desde la del disfrute de las obras realizadas por otros.

En esta ocasión, para articular todos los contenidos que tendrán lugar durante estos cuatro meses que dedicados al mundo del arte, hemos decidido utilizar como referente el concepto de diversidad humana y cuya temática de la muestra es “EL CUERPO”.

El arte contemporáneo ha convertido el cuerpo humano en uno de los temas paradigmáticos de las últimas cinco décadas. Prácticas de las más variadas e intervenciones de toda índole realizadas en el cuerpo y por medio de él, y lo colocan como protagonista indiscutible del arte, desde los años sesenta en adelante.

En las últimas décadas observamos que el cuerpo idealizado, perfecto,... en definitiva dentro de los parámetros del canon de

Over the centuries, disability in History of Art has been represented in many ways: allegorically, religiously, heroically, as punishment. . In any case, statements that had little to do with the normalization of this variable in art. However, in modern times, social acceptance of what is different is no longer a utopia and, although there is still much to achieve, some light is starting to appear on the acceptance of things different, as exposed in the UN Convention on the rights of persons with disabilities, based on the concept of “diversity” rather than limitations, respect for differences and the acceptance of persons with disabilities as part of diversity and human condition.

In summary, the *V Biennial of Contemporary Art* is an ideal opportunity to discover the reality of disabilities and contemporary art.

belleza, ha sido el principal elemento de atención del arte desde el siglo XV, y ahora se ve desplazado por cuerpos menos bellos, menos idealizados, por cuerpos estigmatizados por criterios étnicos, por discapacidad, por condición sexual, por enfermedad mental, etc.

A lo largo de los siglos, la discapacidad en la Historia del Arte ha sido representada de muchas maneras, de forma alegórica, religiosa, heroica, como castigo... En cualquier caso, manifestaciones que poco tenían que ver con una normalización de esa variable en la materia artística. Pero, entrados en la modernidad, la aceptación social de lo distinto ya no es una utopía y, aunque todavía quedan mucho por conquistar, se empieza a percibir un foco de luz, de la aceptación de lo diferente, tal y como se expone en la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas, que se basa en el concepto de “diversidad” más que en las limitaciones, el respeto por la diferencia y la aceptación de las personas con discapacidad como parte de la diversidad y la condición humana.

En definitiva, la *V Bienal de Arte Contemporáneo* es una ocasión inmejorable para conocer la realidad de la discapacidad y el arte contemporáneo.

Cristina FONTANEDA BERTHET

DIRECTOR, PATIO HERRERIANO MUSEUM

Accessibility has become in recent years a constant concern in institutional policies of many museums and art centres.

An accessible museum is a museum that is open to society, its various realities and capacities, its desires and uncertainties.

This craving to open museum space to the multiple social realities, must therefore focus on the physical and conceptual part; i.e.: cultural agents have the responsibility of removing any barrier in order to facilitate intellectual access to the plurality of audiences that visit the institution.

Since its opening in 2002, the *Patio Herreriano* has been aware of this need and has implemented an accessibility policy that favours the inclusion of all sectors in our society. This accessibility must consider both body and mind, with the certainty that both dimensions are part of the identity of modern subjects. In this sense, the body, recurring throughout history of art, has gained a special role in modern times. The body, in all its dimensions, has been analyzed, used and questioned by contemporary artistic practice, as significant and meaning, as support, experience, identity, a political and ritual tool as well as liberating catharsis.

Cristina FONTANEDA BERTHET

DIRECTORA, MUSEO PATIO HERRERIANO

La cuestión de la accesibilidad se ha convertido en los últimos años en una constante preocupación en las políticas institucionales de muchos museos y centros de arte. Un museo accesible es un museo abierto a la sociedad, a sus distintas realidades y capacidades, a sus deseos e incertidumbres. Este afán de abrir el espacio museístico a las diferentes realidades sociales, debe centrarse tanto en la parte física como en la conceptual, es decir, los agentes culturales tenemos la responsabilidad de eliminar cualquier barrera para facilitar el acceso intelectual a la pluralidad de públicos que visitan la institución.

Desde su inauguración en el año 2002, el Patio Herreriano ha sido consciente de esta necesidad y ha implementado una política de accesibilidad que favorezca la inclusión de todos los segmentos de nuestra sociedad. Esta accesibilidad debe atender tanto al plano corporal y como al mental, con la certeza de que ambas dimensiones forman parte de la identidad del sujeto contemporáneo. En este sentido, la cuestión del cuerpo, tan recurrente a lo largo de la historia del arte, ha cobrado un especial protagonismo en la contemporaneidad. El cuerpo, en todas sus dimensiones, ha sido analizado, utilizado y cuestionado por la práctica artística contemporánea, como signifiante y significado, como soporte, experiencia, identidad, herramienta política, ritual y catarsis liberadora.

Antonio FRANCO DOMÍNGUEZ

DIRECTOR, ESTREMEÑAN & LATIN AMERICAN MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

I must start by expressing my appreciation to Fundación ONCE for inviting me to participate in this *V Biennial of Contemporary Art*, which once again expresses the firm desire of this institution, through its various social integration programs, to favour and publicise artistic creation. Culture in general (and art in particular), as forms of education and knowledge, but also as the representation of collective ideals and shared celebrations, must be accessible for all, and everybody has the responsibility of eliminating barriers, physical or of any kind, that may hinder or limit their access.

The *V Biennial of Contemporary Art* is focused on the body, a symbolic reference par excellence used to express the most diverse emotions and concerns of humanity during the course of time, and which throughout the history of art adopted a broad range of meanings mixed with existence, language and the world. Figures and signs that have not lost their validity because they refer to, perhaps with different wordings, to the imaginary and origins of human nature and speak through time of the same subject being represented.

The image of the body in contemporary culture has reached an extremely critical level and a contradictory complexity within the fragility and uncertainties that encompass modern times and is linked to highly diverse processes claiming ethics and aesthetic codes that define the identity, or the disturbing questions relative to the future of scientific and technological overflows. Probably, never before has the interest or concern

for the body as a social and political emblem gained the relevance or predominance that we are now recognizing.

Never before did artistic practices related to the body experience such a sharp development; or that had or have a sensitive field open to the perception of conflicts, community allegations, or institutional controversy. Over the last decades, artists of all kinds have used this same reference to express the most diverse desires and concerns. In contemporary sensitivity, experience and metaphors of the body are perhaps the most direct way to face and understand the world. And a good way to confirm it is to question the works that comprise this exhibition.

Antonio FRANCO DOMÍNGUEZ

DIRECTOR, MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Debo comenzar expresando mi agradecimiento a la Fundación ONCE por invitarme a participar en la celebración de esta *V Bienal de Arte Contemporáneo* cuya convocatoria vuelve a poner de manifiesto, un año más, la firme voluntad que mantiene esta institución, a través de sus diferentes programas de integración social, para favorecer y difundir la creación artística. La cultura en general (y el arte en particular), como formas de educación y de conocimiento, pero también como representación de ideales colectivos y celebraciones compartidas, debe ser accesible para todos, y a todos corresponde la responsabilidad de ir haciendo desaparecer las barreras, físicas o de cualquier otro tipo, que puedan entorpecer o limitar su acceso.

La *V Bienal de Arte Contemporáneo* tiene como eje temático el cuerpo, referente simbólico por excelencia en el que se han expresado las más diversas emociones e inquietudes de la humanidad en el transcurso de todas las épocas, y en el que a lo largo de la historia del arte se fue tatuando un vasto campo de significaciones atravesadas por la existencia, el lenguaje y el mundo. Figuras y signos que no han perdido su vigencia porque remiten, quizás con enunciados distintos, a los imaginarios y fundamentos de la condición humana y hablan a través de los tiempos del mismo sujeto de la representación.

La imagen del cuerpo en la cultura contemporánea ha alcanzado un nivel crítico extremadamente sensible y una contradictoria complejidad que se inscribe en la fragilidad y las incertidumbres

que envuelven el tiempo presente y se vincula a procesos reivindicativos de la más diversa índole, a los códigos éticos y estéticos que prefiguran la identidad, o a los turbadores interrogantes asociados en el futuro a los desbordamientos científicos y tecnológicos. Seguramente, nunca antes el interés o la preocupación por el cuerpo como emblema social y político adquirieron la relevancia ni la centralidad que le reconocemos ahora.

Nunca tampoco tuvieron un desarrollo tan acentuado las prácticas artísticas relacionadas con el cuerpo; o que hicieron y hacen de territorio tan sensible un campo abierto a la percepción de conflictos, el alegato comunitario, o la controversia institucional. A lo largo de las últimas décadas artistas de todos los medios se han servido de esa misma referencia para expresar los anhelos y las inquietudes más diversas. Para la sensibilidad contemporánea, la experiencia tanto como las metáforas del cuerpo son acaso la manera más directa de afrontar y comprender el mundo. Y una buena manera de volver a comprobarlo es interrogar a las obras que componen esta exposición.

Art, accessibility and museums: contemporary challenges

The *V Biennial of Contemporary Art* organized by Fundación ONCE this spring 2014 proposes once again two challenges that, very directly, affect our society as a whole and that, in the specific case that occupies ICOM-Spain, are specifically related to museums, which are thermometer institutions of collective culture. I am referring to artistic creation as well as the social and individual inclusion, the disassembly of the many barriers that prevent access to it in any of its forms.

Nobody has done more for the renewal of recent identity of museums than contemporary plastic arts. And I do not mean, logically, the role of architecture, excessive for the definition of certain museum projects. As is the case with a large part of our way of looking and thinking of what is being observed, the artistic forerunners took another step forward, sometimes a complete turnaround, of what was already established. It is true that artists first refused to enter the museum. And later made their own museums (or art centres) to “compete” under better conditions. But contemporary creation has returned to museums in a vigorous and sometimes feverish way, while the museum, in compensation or maybe to not be left behind, adapted to it changing not only its way of seeing things and itself, but also its behaviour. With this premise, artists not only desire to present their art in the museum, but conceive works designed to be displayed in this institution. The binomial between museums and contemporary art represented —still does— one of the most obvious fermentations of museum renovation (also in the opposite sense), and its reinsertion in the cultural scene of the hosting communities, as well as their external projection

as factors that promote culture, tourism and economy, regardless of scale, which continues to play a leading role in the cultural debate of present time.

And on the other hand, if there is an area where museums should move forward and have already done so (not all, and not all the way) as per guidelines and philosophy of organizations such as ICOM as well as the common sense that backbones them as tools at the service of society, is precisely the integration of each and every collective and individual in the welcoming that their rooms and activities must provide. Physical and spiritual accessibility, even emotional accessibility, in response to the very diverse requirements of a changing, diverse and dynamic audience, make adaptation and metamorphosis a –not so minor– part of the challenges faced by the museum and arts today.

The *International Council of Museums* (ICOM in its English abbreviation), as an internal organization of museums and professionals, aimed at conservation, maintenance and communication of natural and cultural heritage of the world, present and future, tangible and intangible, ensures, since its incorporation in 1946, that museums play a suitable role towards those that give them meaning, people that visit them, finance them, and support them with pride and affection. The main task has become to increase this number of supports, the quality of that appreciation. This non government organization (NGO), which maintains a formal relation with UNESCO, has been given the status of consultive body for the United Nations Economic and Social Council and, as a non profit organization, is basically

Arte, accesibilidad y museos: retos contemporáneos

La *V Bienal de arte contemporáneo* que la Fundación ONCE plantea en esta primavera de 2014 vuelve a situarnos ante dos de los desafíos que, muy directamente, afectan a nuestra sociedad en su conjunto y que, en el caso específico del que se ocupa ICOM-España, atañen decisivamente a los museos, instituciones, termómetro de la cultura de una colectividad. Me refiero a la creación artística y a la inclusión social e individual, al desmantelamiento de las múltiples barreras que impiden acceder a ella en cualquiera de sus formas.

Nadie ha hecho más por la renovación de la identidad reciente de los museos que las artes plásticas contemporáneas. Y no me refiero, lógicamente, al papel de la arquitectura, preponderante en exceso para la definición de ciertos proyectos museísticos. Como ocurre con gran parte de nuestra manera de mirar y de pensar lo observado, las vanguardias artísticas dieron una vuelta de tuerca, a veces un volteo completo, a todo cuanto estaba asentado. Es cierto que los artistas primero se negaron a entrar en el museo. Y que después hicieron sus propios museos (o centros de arte) para “competir” en mejores condiciones. Pero la creación contemporánea ha regresado al museo de manera decidida y hasta febril, mientras que el museo, en compensación o tal vez para no quedarse atrás, se ha adaptado a ella cambiando no sólo su forma de ver las cosas y de verse a sí mismo, sino también su manera de comportarse. Con estas premisas, los artistas ya no sólo desean entrar en el museo, sino que conciben obras cuyo destino no puede ser otro que esa institución. El binomio entre museos y arte actual ha supuesto —aún supone— uno de los fermentos más evidentes de la

renovación museística (también en el sentido inverso), y su reinserción en el panorama cultural de las comunidades que los acogen, así como su proyección exterior como factores de dinamización cultural, turística y económica, a la escala que sea, sigue protagonizando el debate sobre la cultura en nuestros días.

Y, por otro lado, si existe un territorio donde los museos deben avanzar y han avanzado ya (no todos, no todo el camino...) según los dictámenes y filosofía de organizaciones como ICOM y del propio sentido común que los fundamenta como herramientas al servicio de la sociedad, es precisamente el de la integración de todos y cada uno de los colectivos e individuos en el acogimiento que sus salas y actividades deben ofrecer. Accesibilidad física y espiritual, accesibilidad anímica incluso, como respuesta a los muy diversos requerimientos de un público cambiante, diverso y dinámico, hacen de la adaptación y la metamorfosis parte —y no menor— de los retos a los que se enfrentan tanto el museo como las artes en nuestros días.

El *Consejo Internacional de Museos* (ICOM en sus siglas en inglés), como organización internacional de museos y profesionales, dirigida a la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible, vela, desde su fundación en 1946, porque los museos cumplan un adecuado papel hacia quienes les dan sentido, las personas que los visitan, que los financian, que los sostienen con orgullo o con afecto. Incrementar ese número de apoyos, la calidad de esa estima, deviene tarea principal. Esta organización mundial

financed through quotas from its members and the support of organizations, governmental or of other nature. In our country, ICOM-Spain is the top organization of museums and professionals and a reference for all. It is committed to the conservation of cultural heritage, specifically in museums and subject to being part of, and its communication to the society it serves —society as a whole— as well as its transmission under the best conditions to future generations. Likewise, it works for the excellence of the institutions and museum activities by organizing its associates —more than one thousand— and promoting collaboration projects with professionals as well as national and international museums. This is why from our Board, we would like to give this sponsorship and support initiative our most enthusiastic congratulations for the involvement in all cultural creation processes and our offer of collaboration.

no gubernamental (ONG), que mantiene una relación formal con UNESCO, tiene estatus de órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas y, como organización sin ánimo de lucro, se financia fundamentalmente a través de las cuotas de sus miembros y el apoyo de instituciones, gubernamentales y de otra naturaleza. En nuestro país, ICOM-España es la organización de museos y profesionales primera y de referencia. Está comprometida con la conservación del patrimonio cultural, específicamente museístico o susceptible de serlo, y su comunicación a la sociedad a la que sirve —a toda la sociedad—, así como con su transmisión en las mejores condiciones a las generaciones futuras. De la misma forma, persigue la excelencia de las instituciones y actividades museísticas a través de la organización de sus asociados —más de un millar— y el impulso de proyectos de colaboración con profesionales y museos nacionales e internacionales. Es por ello que desde su Consejo ejecutivo enviamos a esta iniciativa de mecenazgo y apoyo a la participación de todos en los procesos de creación cultural nuestra más entusiasta felicitación y nuestro ofrecimiento de colaboración.

Manuel OLVEIRA

DIRECTOR, CONTEMPORARY ART MUSEUM OF LEÓN

About moving frontiers and transforming initiatives

“The meaning of life
is to cross borders””

Ryszard Kapuscinski

The Polish journalist and traveller Ryszard Kapuscinski stated that “It has never been easy to cross a border. It is often dangerous to cross it, it may cost your life; it is the barrier between life and death. There is a cemetery in Berlin with people that did not make it. Borders are protected with weapons and they require documents to pass to the other side. During the cold war, ours were known as the iron curtain and more than countries they separated opposite worlds. The Mediterranean is now a great frontier in which many drown trying to cross from Africa to Europe. This is also the case with Latin Americans crossing from Mexico to US. People that are willing to die at sea or in the desert because they are looking for something”.

Kapuscinski sustained that these are not the only frontiers (or walls, as he mentions in his book *Travels with Herodotus* to describe China). There are other barriers that need to be overcome: culture, family, language, love.. “My life has been a constant crossing of borders, both physical and metaphysical. This is for me the true meaning of life”.

FRONTIERS IN MOVEMENT

One of the conclusions derived from the work in the various artistic and cultural projects that I have been involved in since the distant *Outra mirada* in CGAC (Santiago de Compostela, 1998) until the more recent *Artes por la integración* (A Coruña, 2012-13) consisted in confirming the existence of frontiers and boundaries of all kinds that sustain exclusion in its various forms: medical, legal and/or social. This is why after examining the various and unfortunately frequent situations of persons and collectives excluded or with difficulties to access and move about public spaces, it is important to initiate projects that evidence, criticise and eliminate frontiers, barriers and/or traditional limits.

The most obvious concept of “frontier” is linked to that of state-nation which, as any other concept, has considerable presence in western culture and, furthermore, has changed over time. In fact often associated with the territory or boundaries of a country, borders have changed significantly

Sobre fronteras en movimiento e iniciativas transformadoras

“El sentido de la vida es cruzar fronteras”

Ryszard Kapuscinski

“Nunca ha sido sencillo cruzar una frontera”, asegura el periodista y viajero polaco Ryszard Kapuscinski. “A menudo cruzarla resulta peligroso, es algo que puede costar la vida; es la barrera entre la vida y la muerte. En Berlín hay un cementerio con la gente que no lo logró. Las fronteras se guardan con armas y en ellas se exigen documentos para pasar al otro lado. En la guerra fría, a las nuestras las llamaban telón de acero y más que países separaban mundos opuestos. El Mediterráneo es ahora una gran frontera en la que muchos mueren ahogados al intentar pasar de África a Europa. También sucede con los latinoamericanos entre México y EE UU. Personas que están dispuestas a morir en el mar o en el desierto porque buscan algo”.

Kapuscinski sostiene que éstas no son las únicas fronteras (o murallas, como apunta en su libro *Viajes con Heródoto* al describir China). Hay otras barreras que también es necesario saltar: la de la cultura, la de la familia, la del idioma, la del amor... “Mi vida ha sido un cruzar constante de fronteras, tanto físicas como metafísicas. Ése es para mí el verdadero sentido de la vida”.

FRONTERAS EN MOVIMIENTO

Una de las constataciones derivadas del trabajo en los diferentes proyectos artísticos y culturales en los que me he visto involucrado desde aquel lejano *Outra mirada* en el CGAC (Santiago de Compostela, 1998) hasta el más reciente *Artes por la integración* (A Coruña, 2012-13) consistió en la comprobación de la existencia de fronteras y límites de todo tipo que son los que sustentan la exclusión en sus diferentes fórmulas médicas, legales y/o sociales. Es por ello que tras examinar las diferentes y por desgracia tan frecuentes situaciones en las que se encuentran las personas y los colectivos excluidos o con dificultades para acceder y moverse en el espacio público parece más que pertinente poner en marcha proyectos que evidencien, critiquen y anulen las fronteras, barreras y/o límites habituales.

El concepto más obvio de “frontera” está ligado a la del estado-nación que, como cualquier otro concepto, tiene una larga presencia en la cultura occidental y, además, ha variado a lo largo del tiempo. Efectivamente, a menudo asociadas con el territorio o el límite de un país, las fronteras han cambiado

through human history. The borders or social and cultural limits, same as the borders of the states, are in all parts of daily life and, like them, are constantly subject to changes. National frontiers, personal behaviour, the structure of personal and social fortifications, actual and/or symbolic, physical and metaphysical alluded to by Kapuscinski, cellular division on a molecular level, the demarcation of academic areas, the definitions of words and philosophical concepts are continuously redefined in the most diverse ways.

Limits are always in movement through a combination of real actions, symbolic facts and changes in conscience, social practices as well as symbolic practices and cultural and artistic representations. Moving frontiers and boundaries implies numerous metaphors. Through intense and active dialog –which brings our respective points of view closer or brings us together as humans time and again– we try to cross borders in multiple ways, and also invert them, both in and out. With time, throughout our life we cross considerable boundaries of all kinds. And as we cross them, others appear and continuously new borders and challenges emerge before us. During every vital moment, personal and community, a part of our conscience passes through the cycle of death and rebirth, blurring, dissolving, crossing and reorganizing countless frontiers that have emerged in the historical and social process.

The boundaries and frontiers imply a definition and demarcation that changes as much as the notions and limits of frontiers; their fluidity allow for a new comprehension of relations between sovereign and subject, between governor and governed, between doctors and patients, prison staff and inmates, between apparently standard people and those that are apparently exceptional, between theorists and activists, between those that are “inside” and those “outside” the border, always in a cycle of change and transformation that in one way or another affect us all.

Where there are borders and limits, there are spaces and devices to cross them (bridges, customs, ports, locks, records...) but you are not beyond the boundaries, even after crossing them. Foucault proposes that resistance accompanies power: “Where there is power, there is resistance and, however, this resistance is not found in an outer position compared to power”. Likewise, crossing borders never takes place in a position that is external to the definition of border. Therefore, boundaries must be crossed in order for borders to exist. But borders change, because society changes and places the boundaries in different locations and positions. The boundaries change because subjective and objective relations change and because realities change, making transformations both in the conscience of persons as well as in real and practical everyday life. These constant crossings and changes of boundaries transcend themselves, in some way, to become an important subject or matter that affects personal or social life in many ways.

Projects that try to evidence and cancel exclusion and the difficulties of accessing public space (understood not only as physical space but also a symbolic space of social interaction in which we all participate, we represent, live, create, etc) share a common objective: to transform borders, clear gaps, raise bridges and open ports. It is through each one of the specific aspects of each project that the “moving” boundaries of everyday life will be examined, within the context of critical problems and social matters, as well as political and economic, faced by our world today, approaching complexities of building an exceptional individual identity in a standardized world, of territorial frontiers in a globalized society, of society in the middle of trend towards polarization, of economy amidst realities of increasingly unequal treatment and the exclusion in this critical time of pruning and contradictions of what is public. These projects aim to generate a movement that blurs and transforms frontiers. This dynamism is fundamental to overcome the static boundaries inherited from the past.

significativamente a lo largo de la historia humana. Las fronteras o límites sociales y culturales, al igual que las fronteras de los estados, están por todas partes en la vida diaria y, como aquellas, se presentan constantemente sujetos a cambios. Las fronteras nacionales, las conductas personales, la estructura de las fortificaciones personales y sociales, reales y/o simbólicas, las físicas y las metafísicas a las que alude Kapuscinski, las de la división celular a nivel molecular, la demarcación de las áreas académicas, las definiciones de las palabras y los conceptos filosóficos son continuamente redefinidos y redefinidas de diversas maneras.

Los límites están siempre en movimiento a través de una combinación de acciones reales, de hechos simbólicos y de cambios en la conciencia, en las prácticas sociales y en las prácticas simbólicas y representacionales propias de la cultura y del arte. Mover las fronteras y los límites implica una multitud de metáforas. A través de un diálogo intenso y activo —que aproxima nuestros respectivos puntos de vista o nos acerca entre nosotros como seres humanos una y otra vez— nosotros de variadas maneras intentamos cruzar fronteras, y también invertirlas, tanto dentro como fuera. Con el tiempo, las personas a lo largo de nuestra vida atravesamos considerables límites de todo tipo. Y a la vez que los cruzamos aparecen otros y nuevas fronteras y retos emergen ante nosotros continuamente. Cada momento vital personal y comunitario, una parte de nuestra conciencia pasa por el ciclo de la muerte y el renacimiento, desdibujando, disolviendo, cruzando y reorganizando fronteras innumerables surgidas en el proceso histórico y social.

Los límites y las fronteras implican una definición y una demarcación tan cambiante como lo son las propias nociones y límites de las fronteras; su fluidez permite una nueva comprensión de las relaciones entre soberano y súbdito, entre gobernante y gobernado, entre médicos y pacientes, entre funcionarios de prisiones e internos, entre las personas aparentemente más estándar y aquellas aparentemente más excepcionales, entre teóricos y activistas, entre los “de dentro” y los “de afuera” de la

frontera, siempre en un ciclo de cambio y transformación que nos incumbe de una forma u otra a todos y todas.

Donde hay fronteras y límites hay espacios y dispositivos para cruzarlos (puentes, aduanas, puertos, esclusas, registros...), pero no se está fuera de los límites, incluso después de cruzarlos. Foucault propone que la resistencia acompaña al poder: “Donde hay poder, hay resistencia y, sin embargo, esta resistencia no se encuentra en una posición de exterioridad en relación con el poder”. Del mismo modo, nunca el cruce de las fronteras tiene lugar en una posición exterior a la definición de frontera. Según parece, los límites deben ser cruzados para que las fronteras permanezcan. Pero las fronteras cambian, porque la sociedad cambia y coloca los límites en diferentes lugares y posiciones. Los límites cambian porque las relaciones subjetivas y objetivas se transforman y porque las realidades cambian, efectuando transformaciones tanto en la conciencia de las personas como en la vida real y práctica de cada día. Estos perpetuos cruces y cambios de los límites se trascienden a sí mismos, de alguna manera, para convertirse en un tema o en un asunto importante que afecta a muchos niveles a toda la vida personal o social.

Los proyectos que tratan de evidenciar y anular la exclusión y las dificultades de todos y todas para acceder al espacio público (entendiendo éste no sólo como el espacio físico sino también el espacio simbólico de interacción social en el que todas las personas participamos, nos representamos, vivimos, creamos, etcétera) tienen en común un mismo objetivo: transformar las fronteras, despejar brechas, levantar puentes y abrir puertos. A través de cada una de las facetas concretas de cada proyecto se examinarán los límites “en movimiento” en la vida cotidiana, en el contexto de los problemas críticos y asuntos sociales, políticos y económicos que enfrenta nuestro mundo hoy en día, abordando las dificultades complejas de la construcción de la identidad individual excepcional en un mundo estandarizado, de las fronteras territoriales en una sociedad globalizada, de la sociedad en medio de una tendencia a la polarización, de la economía en medio de realidades cada vez más desigualitarias

Moving objects extend and pass through different points, relations and experiences, but always continue to be the same thing. Like a digital file, a pirate copy, an icon or capital reproduces, travels and accelerates constantly negotiating with the various media that allow its movement; the same thing applies to social concepts and practices of exclusion that change over time and technologies are implemented that endorse or restrain them. As it occupies different spaces and forms, any frontier or boundary and any reality always changes and rebuilds. The border and exclusion do not have an autonomous singular existence; instead they are activated each time within a grid of nodes as well as transportation and presence channels of such frontier.

Any border is like an object that is continuously moving, articulating and dispersing as both a process of distribution and an independent event. Stopping this object would be breaking the process of any infrastructure or chain that propagates and reproduces it. This moving object turns into obfuscation and revelation simultaneously of the supporting points. It is totally transparent and, at the same time, is completely covered by actual and symbolic spaces it crosses. Transparent, as it ignores the various instances and forms of materialization, but also mediated due to its dependence of these multiple instances to exist. It flows through networked and interconnected channels, forgetting any idea of singular autonomy, and it becomes a polymorphic and changing frontier before our contemporary eyes that are living new realities that were unthinkable not so long ago. Integration projects such as the V Biennial of Contemporary Art organized by Fundación ONCE flow towards borders and identify them as they are crossed, make us aware of them and help us, when appropriate, to overcome and transform them.

TRANSFORMING INITIATIVES

Culture in general – and each one of the various artistic practices in particular – is a privileged field to favour social

progress. From this perspective hence, art and culture can be understood as vital factors in the construction and strengthening of both social links and the community as an individual and personal identity. It is in some way a superfluous activity, a decoration, a pastime or a luxury. It is a first necessity item for all citizens and a tool for those that need special supports or are more unfavoured to find –beyond historically inherited or mediatically built stereotypes– forms of representation and visibilization of their reality. Therefore today, especially during a time of crisis and rampant inequality, an imperative need to make available to all citizens the practices, competences and values that comprise cultural capital to enrich us in a collective and individual manner.

Conceived as a transforming initiative, the V Biennial of Contemporary Art by Fundación ONCE is an exercise of responsibility to provide certain groups of society with a series of aspects, platforms, initiatives and tools to represent, communicate and in addition provide society with a series of visual and cultural representations to understand the reality of these persons and these groups socially excluded for diverse legal, social and/or medical reasons. Furthermore, this project wants to be a platform so that institutions and organizations that are associated with the excluded territories stop being endogamic places that have little or no space for social integration. Certainly, the collectives and institutions working with people that have functional diversity such increasingly break such barriers and open up to integrating and less reclusive projects.

This is how the *V Biennial of Contemporary Art* by Fundación ONCE is presented as a multifaceted and profound event from which to engage a series of dialogs and complicities with some organizations, institutions, artists, creators and very diverse persons in order to promote greater understanding of the reality of creative individuals and collectives with functional diversity and facilitate their normalization within the cultural and commercial fabric of the art system. Thanks to the many

y de la exclusión en este tiempo crítico de podas y contracciones de lo público. Todos estos proyectos tienen en común generar un movimiento que desdibuje y transforme las fronteras. Ese dinamismo es fundamental para derribar los estáticos límites heredados del pasado.

El objeto que existe en movimiento se extiende y pasa por diferentes puntos, relaciones y vivencias, pero siempre sigue siendo la misma cosa. Al igual que el archivo digital, la copia pirata, el icono o el capital se reproduce, viaja, y se acelera en constante negociación con los diferentes soportes que permiten su movimiento, también los conceptos y prácticas sociales de la exclusión se van modificando a medida que pasa el tiempo y se implantan tecnologías que los refrendan o refrenan. Ya que ocupa diferentes espacios y formas, toda frontera o límite y toda realidad siempre se está modificando y reconstituyendo. La frontera y la exclusión no tienen una existencia singular autónoma, sino que sólo se activan cada vez dentro de la red de nodos y canales de transporte y de presencia de dicha frontera.

Tanto como proceso de distribución como acontecimiento independiente, toda frontera es como un objeto que no deja de circular, de articularse y de dispersarse. Detener este objeto significaría romper el proceso de toda la infraestructura o de la cadena que lo propaga y lo reproduce. El objeto en movimiento se convierte en la ofuscación y la revelación simultánea de los puntos que lo sustentan. Es totalmente transparente y, también a la vez, está mediado por completo por los espacios reales y simbólicos que cruza. Transparente, ya que hace caso omiso de las instancias diferentes y de las formas de materialización, pero también mediado debido a su dependencia de estas instancias múltiples para existir. Fluye a través de canales en red e interconectados, olvidándose de cualquier idea de una autonomía singular, y se hace frontera polimorfa y cambiante ante nuestros ojos contemporáneos que están viendo nuevas realidades impensadas hace no mucho tiempo. Los proyectos de integración como la *V Bienal de arte contemporáneo* de la

Fundación ONCE fluyen a través de las fronteras para al cruzarlas poder identificarlas, hacernos conscientes de ellas y ayudarnos, si es el caso, a superarlas y transformarlas.

INICIATIVAS TRANSFORMADORAS

La cultura en general —y cada una de las diferentes prácticas artísticas en particular— es un ámbito privilegiado para favorecer el progreso social. Desde esta perspectiva, pues, el arte y la cultura pueden ser entendidos como factores vitales en la construcción y fortalecimiento tanto de los lazos sociales y de la comunidad como de la identidad individual y personal. En modo alguno es una actividad superflua, una decoración, un pasatiempo o un lujo. Es un artículo de primera necesidad para toda la ciudadanía y una herramienta para que aquellos que necesitan soportes especiales o más desfavorecidos encuentren —más allá de los estereotipos históricamente heredados o mediáticamente contruidos— formas de representación y visibilización de su realidad. Es por ello que es hoy, especialmente en un momento de crisis y desigualdad rampante, una necesidad perentoria poner al alcance de toda la ciudadanía las prácticas, competencias y valores que conforman el capital cultural para enriquecernos colectiva e individualmente.

Concebida como una iniciativa transformadora, la *V Bienal de arte contemporáneo* de la Fundación ONCE es un ejercicio de responsabilidad para poner en manos de algunos grupos de la sociedad una serie de facetas, plataformas, iniciativas y herramientas con las que representar(se), comunicar(se) y a la vez poner en manos de la sociedad una serie de representaciones visuales y culturales con las que poder entender la realidad de esas personas y esos grupos socialmente excluidos por diversas razones legales, sociales y/o médicas. También, este proyecto quiere ser una plataforma para que las instituciones y organizaciones vinculadas a los territorios de la exclusión dejen de ser lugares endogámicos en los que no cabe la integración social. Ciertamente, los propios colectivos e instituciones que trabajan con personas con diversidad

activities supported by this project hosted by Fundación ONCE aims to build paths for inclusion, visibility, self-representation and, in summary, of raising awareness in favour of homogeneity, exceptionality and difference.

Social and cultural inclusion and normalization has multiple meanings, but undoubtedly all of them go through the dynamics that relate the development of skills with access to opportunities through the vital cycle and hence to wellbeing, to networks of relations, communications, presence in public spaces, self-representation of reality, autonomy and self-determination and, in summary, to exercising citizenship in all its aspects and possibilities.

In the broadest sense, inclusion also refers to the effective ownership of political, civil and social citizenship, which implies the involvement in deliberations, access to assets, the affirmation of individual and group identity and the possibility of having networks of relations that help develop the project of life of every person. Finally, from the human development perspective, social inclusion can be understood as the improvement of skills to be in the world, to exist as a subject to exercise freedom.

Collectives and persons that are socially excluded such as those that have a need for special supports or with functional diversity, show gaps in the development of their individual and group skills, in the use of their abilities to express their subjectivity or in access to opportunities for representation and self-representation through art. Furthermore and as a result, they suffer an imaginary stigma that has been built with prejudice, skewed historical constructions or, simply, lack of knowledge. This imaginary stigma is what endorses a barrier that needs to be changed and even eliminated.

The purpose of the *V Biennial of Contemporary Art* by Fundación ONCE is to break the aforementioned gaps and replace them with two-way access paths between artists and audiences

interested in art and culture, between the community and those excluded for diverse reasons and between these and society to promote knowledge, recognition and, in summary, social integration and inclusion through art. The various aspects of this integration and transformation project also aim to use visual art as an efficient instrument for understanding and seeking alternatives for social and interpersonal problems derived from exclusion and the borders.

With its pedagogical, social, cultural, political and therapeutic implications, the *V Biennial of Contemporary Art* by Fundación ONCE proposes – paraphrasing the words of Augusto Boal – to transform groups of excluded persons (generally conceived as passive) into leading roles of drama action (as creative subjects), stimulating them to reflect on their past, modify their present reality and create their future. This will also help to get the general society to understand the reality of these persons through images they have generated, by the artists collaborating with this project and with words and experiences of specialists that through their work favour a perspective of integration on excluded persons and groups.

This integration involves, among other things, access to visibility in exhibiting public institutions to open areas of exclusion to new universes of coexistence in which we will all enrich as professionals and humans. This integration path will be long, reflexive and require positive discrimination projects and a lot of patience and perseverance, but it is a social and artistic need that we aim to add our worth in order to build a society that is less divided and typecast.

Given the complexity of aspects, objectives and realities, the *V Biennial of Contemporary Art* by Fundación ONCE has, as in previous editions, multiple faces such as a program of scenic arts, a series of visual art exhibitions, a cycle of conferences, a movie program and a series of workshops and training experiences. With each one of these aspects, the organization of the *V Biennial* aims to expand the project and bring it closer

funcional cada vez más deberían romper fronteras y abrirse a proyectos integradores y menos reclusivos.

Es así como la *V Bienal de arte contemporáneo* de la Fundación ONCE se presenta como una cita multifacética y profunda desde la que entablar una serie de diálogos y complicidades con algunas organizaciones, instituciones, artistas, creadores y personas muy diversas con el fin de promover un mayor conocimiento de la realidad de individuos y colectivos creadores con diversidad funcional y propiciar su normalización en el tejido cultural y comercial del sistema del arte. A través de la multiplicidad de actividades que este proyecto acoge la Fundación ONCE pretende tender vías de inclusión, de visibilidad, de auto-representación y, en suma, de sensibilización a favor de la heterogeneidad, la excepcionalidad y la diferencia.

La inclusión y normalización social y cultural tiene acepciones múltiples, pero sin duda todas ellas pasan por las dinámicas que vinculan el desarrollo de capacidades con el acceso a oportunidades a lo largo del ciclo vital y, con ello, el acceso al bienestar, a redes de relaciones, a la comunicación, a la presencia en el espacio público, a la auto-representación de su realidad, a la autonomía y la autodeterminación y, en suma, al ejercicio de la ciudadanía en todas sus acepciones y posibilidades.

En sentido más extenso la inclusión alude también a la titularidad efectiva de ciudadanía política, civil y social, lo que implica la participación en deliberaciones, el acceso a activos, la afirmación de la identidad individual y grupal y la posibilidad de contar con redes de relaciones que ayuden a desarrollar el proyecto de vida de cada persona. Por último, desde la perspectiva del desarrollo humano, la inclusión social puede entenderse como la mejora de capacidades para estar en el mundo, para existir como sujeto y para el ejercicio de las libertades.

Los colectivos y las personas socialmente excluidas como aquellas que tienen necesidad de soportes especiales o con diversidad funcional muestran brechas en el desarrollo

de sus capacidades individuales y grupales, en el uso de las potencialidades de la expresión de su subjetividad o en el acceso a oportunidades de representación y auto-representación a través del arte. También, por todo ello, sufren un imaginario estigmatizado que se ha construido con prejuicios, con sesgadas construcciones históricas o, simplemente, con desconocimiento. Ese imaginario estigmatizado es el que refrenda una frontera que es necesario cambiar y hasta eliminar.

El proyecto de la *V Bienal de arte contemporáneo* de la Fundación ONCE tiene como objetivo general romper las brechas descritas y sustituirlas por vías de acceso bidireccionales entre artistas y públicos interesados en el arte y la cultura, entre la comunidad y los excluidos por diversas razones y entre éstos y la sociedad para fomentar el conocimiento, el reconocimiento y, en definitiva, la integración y la inclusión social a través del arte. Las diferentes facetas de este proyecto integrador y transformador tienen también por objetivo utilizar el arte visual como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales derivados de la exclusión y de las fronteras.

Con sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas el proyecto de la *V Bienal de arte contemporáneo* de la Fundación ONCE se propone — parafraseando las palabras de Augusto Boal — transformar a los grupos de excluidos (generalmente concebidos como pasivos) en protagonistas de la acción dramática (como sujetos creadores), estimulándolos para reflexionar sobre su pasado, modificar su realidad en el presente y crear su futuro. Con ello conseguiremos también que la sociedad en general entienda la realidad de estas personas a través de las imágenes generadas por sí mismas, por los artistas que colaboran con este proyecto y con las palabras y experiencias de especialistas que con su trabajo favorecen una perspectiva integradora en la realidad de las personas y los grupos excluidos.

to the citizens in multiple ways to – bearing in mind the variety of institutions involved – turn the *V Biennial of Contemporary Art* by Fundación ONCE into a true project for the city and its citizens. In fact, it is an open project that integrates various Spanish institutions with highly diverse goals and purposes on an educational, cultural, artistic, support, etc. level.

Furthermore, with this plurality of lines of work and aspects, ONCE aims to turn the *V Biennial* into a space for the promotion, reflection and discussion of social matters and citizens through information and real knowledge. These subjects are the organizers of a project that seeks to not only follow isolated sequences or disconnected activities but to organize itself as a biannual event following certain theme lines related with: emotional memory and future utopias, projection of social and human changes depending on what we are and want to be, the generation of active audiences working with broad majorities and multiple minorities, multiculturalism, subordinate position, precariousness or cultural identity derived and/or related to the various forms of exclusion, etc.

These theme organizers will structure the various proposals of the *V Biennial* and that, encompassing the various resources of public and private institutions working with ONCE, will mix transversally in order to offer a broad range of employment possibilities and lines of research in this field relative to the less favoured and unknown collectives of society.

Thanks to the activities of the *V Biennial of Contemporary Art* by Fundación ONCE and its broad range of proposals, the Biennial aims to become the most important reference in Spain becoming a place to measure the pulse of social involvement in creation and thought, with a platform for artistic and creative experimenting, as a space from which to think and rethink on the present role of art and its institutions, as meeting point for discussion and thought, and as a multidisciplinary project with a highly varied range of activities, including the exhibitions for all types of audiences.

This project is organized by ONCE and it also involves many professionals, initiatives, institutions and organizations. We would like to express our appreciation for their commitment with under represented persons and collectives or that are excluded from public space. In addition, in order to make the *V Biennial of Contemporary Art* by Fundación ONCE a reality, which this publication aims to document, we must not forget the hard work of creators, artists, professionals of any kind and many friends that have helped and provided contacts, given their support and stimulus to overcome the difficulties we have encountered and that have made us feel more sure of the need, opportunity and suitability of this project and hope is effective today and its continuity in future to continue crossing barriers.

Esta integración pasa por, entre otras cosas, el acceso a la visibilidad en las instituciones públicas expositivas con las que abrir los espacios de exclusión a nuevos universos convivenciales en los que nos enriqueceremos todos y todas profesional y humanamente. Este camino integrador será largo, reflexivo y necesitará de proyectos de discriminación positiva y un trabajo de paciencia y constancia, pero es una necesidad social y artística en la que pretendemos poner nuestro grano de arena para hacer una sociedad menos encasillada y parcelada.

Dada la complejidad de aspectos, objetivos y realidades, el proyecto de la *V Bienal de arte contemporáneo* de la Fundación ONCE cuenta, al igual que en las ediciones anteriores, con varias facetas tales como una programación de artes escénicas, una serie de exposiciones de artes visuales, un ciclo de conferencias, un programa de cine y una serie de talleres y experiencias de formación. Con cada una de estas facetas la organización de la *V Bienal* pretende expandir el proyecto y acercarlo a la ciudadanía de variadas y plurales maneras hasta —considerando la variedad de instituciones implicadas— hacer de la *V Bienal de arte contemporáneo* de la Fundación ONCE un verdadero proyecto de ciudad y de ciudadanía. De hecho, es un proyecto abierto que integra a varias instituciones españolas con fines y cometidos muy diversos a nivel educacional, cultural, artístico, asistencial, etc.

También, con esta pluralidad de líneas de trabajo y de facetas la ONCE pretende convertir al proyecto de la *V Bienal* en un espacio de difusión, reflexión y debate de temas sociales y ciudadanos a través de la información y el conocimiento real. Dichos temas son los organizadores de un proyecto que pretende no obedecer a secuencias aisladas ni a actividades desconectadas sino que ha de organizarse como cita bianual siguiendo unas líneas temáticas relacionadas con: la memoria emocional y de las utopías de futuro, la proyección de los cambios sociales y humanos en función de lo que somos y lo que deseamos ser, la generación de públicos activos trabajando con amplias mayorías y múltiples minorías, la multiculturalidad, la posición subalterna, la precariedad o la identidad cultural derivadas y/o relacionadas con las múltiples formas de exclusión, etc.

Estos organizadores temáticos son los que estructurarán las diferentes propuestas que componen la *V Bienal* y que, abarcando los diferentes recursos de las instituciones públicas y privadas con las que está colaborando la ONCE, se entremezclan transversalmente para ofrecer un variado abanico de las posibilidades de trabajo y líneas de investigación en este campo relacionado con los colectivos más desfavorecidos y desconocidos de la sociedad.

Con el programa de actividades de la *V Bienal de arte contemporáneo* de la Fundación ONCE y con su variado abanico de propuestas, la *Bienal* quiere convertirse en el referente más importante de España constituyéndose como un lugar donde tomar el pulso de la implicación social de la creación y del pensamiento, como una plataforma para la experimentación artística y creativa, como un espacio desde el que pensar y repensar el papel del arte y de sus instituciones en la actualidad, como un punto de encuentro para el debate y la reflexión, y como un proyecto multidisciplinar con un programa muy variado de actividades, en el que sobresalen las exposiciones, para todo tipo de públicos.

Este proyecto está organizado por la ONCE y en él participamos además muchos profesionales, iniciativas, instituciones y organizaciones. A todos ellos queremos expresar nuestro agradecimiento por el compromiso con personas y colectivos infrarrepresentados o cuando no directamente excluidos del espacio público. Además, para que la *V Bienal de arte contemporáneo* de la Fundación ONCE pueda ser la realidad de la que da cuenta esta publicación no hemos de olvidar el empeño de los creadores, los y las artistas, los profesionales de todo tipo y los muchos amigos y amigas que nos han ayudado y facilitado contactos, dado su apoyo y estimulado para salvar las dificultades que hemos ido encontrando y que no han hecho sino hacernos sentir más seguros de la necesidad, oportunidad e idoneidad de este proyecto que esperamos tenga efectividad en el presente y continuidad en el futuro para seguir cruzando fronteras.

A gentle body

I could have also called this note “A present body”, considering that in some way all bodies suffering what today is known as disability has been enlightened, in the collective mentality, that we are both indebted to and hostages of, a luctuous visibility. A body that is more than agonizing, inert, lifeless, a subject of the kingdom of death, but still in transit, exposed, to those funeral rites, as a funeral procession, that we attend intrigued and warned. Body, cold but unburied, stolen from avid earth, resisting, strangely, welcoming it.

It must be duly watched, in the double sense of the word, object of attention, surveillance, care, and also, hidden, withdrawn from view, or glanced at. It is obscene, it is and it is not on scene, it is present but becomes (or better said, is made) absent. The conditions for representing such a body range between attraction and repulsion. Attraction for its disorganized shape, out of rule, whose mere contemplation encourages the charm of transgression; repulsion because we see in such monstrous carnality the laceration inferred by the conscience of all variations, which commits and even refutes the illusionary individuality we believe at face value.

But no, lets reject funeral marches and ignore hereinafter the dense and suffocating atmospheres of funeral chapels. No longer this transitional state between life and death that has been until now the artistic expression of disability, which seems to inexcusably require the scene that is provided by the body, which would constitute its cumbersome theatre of operations. The systems of representation of disability —also plastic arts,

especially plastic arts— needed to incarnate it to later incarnate in it. Body present yes, but on the condition it is a gentle body. Without any additional garments, but also, lively, gentlemanly, endowed of grace. The body as gentility.

The visual arts to open a new visibility of bodies that have been placed in darker areas in the peripheries of canonical representation are certainly taking their time. A renewed body imagery to be defined by the artists, with or without disabilities, regardless, that would not so much involve as it would be a mistake, on restoring a pristine body, clear of spurious adherences – not a matter of incurring in the fallacy of returning to the authentic – as much as creating almost from nothing or using some debris for a new node of force vectors, a novel interface whose body and shape, never in origin, would be given by an intensity of relations that it could engage.

The *V Biennial of Contemporary Art* of Fundación ONCE, and hence its merit, is more than a tenuous light on this new visibility and reaches drawing levels that still, it is true, we do not know how to recognize but something says we will receive with the gentle gratitude that any gift deserves.

A cuerpo gentil

Podía también haber titulado esta nota “De cuerpo presente”, en la medida en que de algún modo todo cuerpo atravesado por lo que llamamos hoy discapacidad ha alumbrado, en la mentalidad colectiva, de la que somos tanto tributarios como rehenes, una visibilidad luctuosa. Cuerpo este más que agónico, inerte, exánime, súbdito ya del reino de la muerte, pero aún en tránsito, expuesto, a cuyas exequias, a guisa de cortejo fúnebre, asistimos entre intrigados y avisados. Cuerpo yerto pero insepulto, que se hurta a la ávida tierra, que se resiste, caso raro, a acogerlo.

Ha de ser debidamente velado, en el doble sentido del término, objeto de atención, de vigilancia, de cuidados, y también, ocultado, apartado de la vista, mirado de soslayo. Es obscuro, está y no está en escena, se hace presente pero al tiempo se torna (o mejor es tornado) ausente. Las condiciones de representación de un cuerpo tal se debaten entre la atracción y la repulsión. Atracción por una corporeidad desordenada, fuera de norma, cuya mera contemplación suscita el encanto de la transgresión; repulsión, porque vemos en esa carnalidad mostrenca la laceración que infiere la conciencia de toda alteridad, que no deja de comprometer y hasta refutar la ilusoria individualidad que creemos a pies juntillas ser.

Pero no, rehusemos las pompas fúnebres y descartemos en adelante las densas y sofocantes atmósferas de las capillas ardientes. No más ese estado transitorio de muerte en vida que ha sido hasta ahora la expresión artística de la discapacidad, que parece precisar inexcusablemente de la escena que proporciona

el cuerpo, que constituiría su cruento teatro de operaciones. Los sistemas de representación de la discapacidad —también las artes plásticas, sobre todo, las artes plásticas— han necesitado encarnarla para después encarnizarse en ella. Cuerpo presente sí, pero a condición solo de que sea cuerpo gentil. Sin prenda exterior externa, pero también, brioso, galán, dotado de gracia. El cuerpo como gentileza.

Las artes visuales han de inaugurar una nueva visibilidad de los cuerpos que han sido colocados en las zonas de sombra de las periferias de la representación canónica, y están ciertamente tardando. Una imaginería corporal renovada que incumbe delinear a los artistas, con o sin discapacidad, da igual, que no consistiría tanto, sería repetir el error, en restituir un cuerpo prístino, libre de adherencias espurias —no es cuestión de incurrir en la falacia del retorno a lo auténtico— cuanto en crear casi de la nada o con apenas algunos materiales de derribo, un nuevo nodo de vectores de fuerza, un interfaz inédito cuya corporeidad, nunca de origen, le vendría dada por la intensidad de relaciones que pudiera trazar.

La *V Bienal de Arte Contemporáneo* de la Fundación ONCE, y de ahí su mérito, es más que un tenue vislumbre de esa nueva visibilidad y alcanza cotas de trazo que aún, es verdad, no sabemos reconocer pero que algo nos dice recibiremos con la gentil gratitud que merece todo regalo.

Accessibility and feel

Accessibility at the Guggenheim Bilbao Museum is a priority aspect of our activities and therefore we are honoured to collaborate on an artistic event such as this Biennial, which considers both matters. As part of a policy of continuous development of novel initiatives, we have kicked off a visit with descriptive audio-guide for the visually impaired. This tour complements the tactile and adapted visits already provided by the Museum as part of its educational program designed for this collective. The new visit, which explains the project of the Museum and the building also includes some of the more emblematic works of its Own Collection located outdoors and will be progressively extended with additional contents. The guides are designed for the visually impaired visiting the Museum alone or accompanied, without prior appointment, and include an audio-guide with adapted descriptions produced in collaboration with ONCE, as well as an embossed and Braille printed booklet.

The title chosen for this edition of the Biennial connects closely with the arts program of the Guggenheim Bilbao Museum, not only because the human body is one of the top themes in Art History, but also because it is through the exhibitions of our Museum that we can enjoy different visions on the meaning, all of them enriching. All proposed from different artistic sensibilities and merging various locations and cultures. Magnificent examples of this inclusive vision and sometimes vindictive and radical are the exhibitions dedicated to Yoko Ono and Ernesto Neto, who play a key role in our program this spring. Yoko Ono proposes a connection with the conceptual movements of the sixties in which Body Art emerged in the avant garde artistic scene of New

York. Yoko Ono, as a pioneer of Conceptual and Performance Art, focused her research around the body as a fundamental aspect of her praxis. Actions as a *Cut Piece* executed, among other locations, at the New York Carnegie Hall, where the public was invited to literally cut the clothes of the artist, lead us to new thoughts on the human body.

The other exhibition I referred to is *El cuerpo que me lleva* (the body that carries me), from the Brazilian Ernesto Neto, so appropriately named for the context of the Biennial. Neto is associated with a very specific development in Art History: the Neo-Concreto movement; and for him, in addition to the concept of involvement and relational art, the works are made to be touched, smelled and experienced in the broadest meaning of the term. The visual aspect is not the only predominant sense; all senses are raised and participate in the perception of the work, and his use of spices, such as clove or tumeric, or the choice of materials of different textures, generate an experience intimately linked to the sculpture, the artistic installation and the human body.

Therefore, the theme selected for the current Biennial is so appropriate because its implications are loaded of great resonance for us and the arts program we have organized for this year.

Accesibilidad y tacto

Para el Museo Guggenheim Bilbao la accesibilidad es un aspecto prioritario de nuestra actividad y por ello es un honor colaborar en un evento artístico como esta Bienal que aúna ambas cuestiones. Dentro de una política de constante desarrollo de iniciativas novedosas, acabamos de poner en marcha una visita con audioguía descriptiva para personas con discapacidad visual. Este tour complementa las visitas táctiles y adaptadas que el Museo venía ofreciendo dentro de la programación educativa dirigida a este colectivo. La nueva visita, que explica el proyecto del Museo y el edificio, incluye también algunas de las obras más emblemáticas de la Colección Propia situadas en el exterior, y se irá ampliando progresivamente con contenidos adicionales. Las visitas están ideadas para personas con discapacidad visual que se acerquen al Museo solas o acompañadas, sin cita previa, y constan de una audioguía con descripciones adaptadas, realizada en colaboración con la ONCE, y de un cuaderno impreso en altorrelieve y braille.

El título elegido para esta edición de la Bienal conecta muy directamente con la programación artística del Museo Guggenheim Bilbao, no solamente porque el cuerpo humano es uno de los grandes temas de la Historia del Arte, sino también porque a través de las exposiciones de nuestro Museo podemos disfrutar de distintas visiones, todas enriquecedoras, sobre lo que significa. Todo ello planteado desde variadas sensibilidades artísticas y fusionando diversos lugares y culturas. Magníficos ejemplos de esta visión integradora, y a veces reivindicativa y radical, son las muestras dedicadas a Yoko Ono y Ernesto Neto que protagonizan nuestra programación de esta primavera. Yoko

Ono parte de una propuesta que enlaza con los movimientos conceptuales de los años sesenta en los que el Body Art surge en la escena artística neoyorquina de vanguardia. Yoko Ono, como pionera del Arte Conceptual y la performance, sitúa la investigación en torno al cuerpo como un aspecto fundamental de su praxis. Acciones como *Pieza corte (Cut Piece)*, ejecutada, entre otros lugares, en el Carnegie Hall de Nueva York, en la que el público era invitado a cortar de manera literal el vestido de la artista, nos conducen a una reflexión inédita sobre el cuerpo.

La otra exposición a la que me he referido es *El cuerpo que me lleva*, del brasileño Ernesto Neto, tan apropiadamente titulada en relación con el contexto de la Bienal. Neto se asocia a un desarrollo muy específico en la Historia del Arte, el movimiento Neo-Concreto, y para él, más allá de una idea de la participación y del arte relacional, las obras nacen para ser tocadas, olidas y experimentadas en el significado más amplio del término. En sus instalaciones no predomina únicamente el aspecto visual, sino que todos los sentidos se elevan y participan en la percepción de la obra, y su uso de especias, como el clavo o la cúrcuma, o la elección de materiales de distintas texturas, generan una experiencia íntimamente ligada a la escultura, la instalación artística y el cuerpo humano.

Por ello resulta tan oportuno el tema elegido para la actual Bienal puesto que sus implicaciones están cargadas de una gran resonancia para nosotros y la programación artística que presentamos este año.

Corpus solus

“And the fact is that nobody, until now, has determined what the body is”

Spinoza

After the traumatic experience of the first avant-garde, after futurism, cubism and abstraction, and especially after advocate madness of Dadá, Tristan Tzara, Kurt Schwitters and the *petit scandals* of Marcel Duchamp, Ortega y Gasset wanted Spain to reflect on modern art and its unpopularity, alluding to its inhuman nature or, better said, dehumanized. “The art we refer to —Ortega wrote in 1925— is not only inhuman as it does not contain human things, but actively consists of this dehumanization process. By fleeing away from what is human unbothered by the term *ad quem*, the heteroclitite fauna it reaches, or the term *a quo*, which the human aspect it destroys. It is not a matter of painting something that is completely different to a person, or home, or mounting, but to paint a person that does not represent a human, a home maintaining what is strictly *necessary* to view its metamorphosis”¹.

¹ José Ortega y Gasset, *Complete works, Dehumanization of art* (1925), Volume III, p. 858

Almost a century later, we still do not know if one can say that art has been dehumanized, because the question regarding inhuman seems more complex that “painting a person that resembles a human as little as possible”, but now new art surprises us with an incredible return to the body. But not to the body in general, of animate or inanimate beings, but specifically to the human body.

It is not only a specific return of the art. In some way, thought and western culture as a whole new focus on the body, as something that has not been thought of, or as something there is still much to consider. Since Michel Foucault formulated the concept of “biopolitics”, in the late seventies, there has been a current of contemporary thought that aims to reflect on this apparently forgotten matter.

“Control of society over individuals —Foucault stated in 1977— is not only performed through conscience or ideology, but also in the body and with the body. Biopolitics is what matters above all to capitalist society; what is biological, somatic, bodily.

Corpus solus

“Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo”

Spinoza

Después de la experiencia traumática de la primera vanguardia, después del futurismo, el cubismo y la abstracción, y sobre todo después de las locuras vocingleras de Dadá, de Tristán Tzara, de Kurt Schwitters y de los *petits scandales* de Marcel Duchamp, Ortega y Gasset intentaba reflexionar en España sobre el arte nuevo y su impopularidad, aludiendo a su carácter inhumano o, mejor dicho, deshumanizado. “El arte de que hablamos —escribía Ortega hacia 1925— no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. En su fuga de lo humano no le importa tanto el término *ad quem*, la fauna heteróclita a que llega, como el término *a quo*, el aspecto humano que destruye. No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente *necesario* para que asistamos a su metamorfosis”¹.

1 José Ortega y Gasset, *Obras completas, La deshumanización del arte* (1925), Tomo III, p. 858

Casi un siglo después, no sabemos si todavía puede decirse que el arte esté deshumanizado, puesto que la cuestión de lo inhumano parece bastante más compleja que la de “pintar a un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre”, pero lo que ahora nos sorprende más bien del arte nuevo es el retorno desaforado del cuerpo. Pero no del cuerpo en general, de los seres animados o inanimados, sino específicamente del cuerpo humano.

Sin duda no se trata de un retorno específico del arte. De algún modo el pensamiento y toda la cultura occidental se pliegan ahora sobre el cuerpo, como lo no pensado o como lo que todavía nos queda por pensar. Desde que Michel Foucault formulara el concepto de la “biopolítica”, hacia finales de los años setenta, se ha producido toda una corriente del pensamiento contemporáneo que trata de reflexionar sobre esta cuestión aparentemente olvidada.

“El control de la sociedad sobre los individuos —afirmaba Foucault en 1977— no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para

The body is a biopolitical entity; medicine is a biopolitical strategy"².

This materialistic reorientation towards the body, a feature of Foucault's trend, has been very important for the emergency of the problem of the body in thought processes and contemporary art. There have been numerous thinkers behind it, especially Italians, but also French and Spanish that have tried to reflect on this primacy of what is somatic.

Foucault talks of a decisive historical change, with regards to the concept of sovereignty: "One of the most massive transformations of political law in the 19th Century consisted, I do not mean exactly substituting, but completing this old right of sovereignty —make die or let live— with a new law, that would not delete the former but penetrate it, cross it, modify it and would become law or, better still, a power that is precisely opposite: power to *make* live and *let* die. The right of sovereignty is, therefore, to make die or let live. And new law is instated: *to make live and let die*"³.

This transcendental change, which turns classical politics into contemporary biopolitics, will become the fundamental characteristic of contemporary capitalism: A fatherly and guardian state, whose two fundamental concerns regarding its citizens, continue to be safety and health. And it is not only that now the State forbids smoking in public spaces or controls the consumption of alcoholic beverages on roads, but the entire biopolitical paradigm initiated at the end of the 19th Century of national community, racial purity and mediatisation of politics that, as Giorgio Agamben insisted, still persists in contemporary culture.

2 Michel Foucault, "The birth of social medicine", *Centro American Magazine of Health Sciences* (1977); conference in the University of the State of Rio de Janeiro, October 1974. *Dits et Écrits*, II, p. 210

3 Foucault, M., *Defending society. Course in the Collège de France* (1975-1976), FCE, Buenos Aires, 2001, pp. 217-238; Class dated 17 March 1976

One may agree or not with Agamben on his extreme thesis that "the concentration field is the true biopolitical paradigm of what is modern"⁴, problematic thesis, especially because it very seriously affects the traditional distinction between democratic states and totalitarian states, but undoubtedly the "nuda vida" ("naked life") concept he defined, life lacking citizenship rights, a characteristic of undocumented and illegal immigrants, clearly shows how power brutally takes over the body in contemporary culture. It is unnecessary to recall the recent tragedy of Tarajal, on the border of Ceuta, to demonstrate it⁵.

Likewise the body has barged its way into contemporary art. It is true that, despite Ortega, the body and human aspects in general never disappeared from the art scene. Not even the tradition of avant-garde trends. Not only in Surrealism is the body obsessively present, but even in Abstract Expressionism it is clearly visible in its hand to hand struggle with the canvas. However, it is also true that, after the passing of the latest artistic avant-gardes, especially Minimalism and the so-called Conceptual Art, the body started to erupt as a subject and a recurring problem of contemporary art, both in the surprising transformation of works in action, obviously in contemporary performance, as in also the reiterated and obsessive presence of the body, the main trends of contemporary art, since the eighties. This is evident not only in feminist art and so-called *queer* art, but also in the recovery of problems that were apparently obsolete, or racial or ethnic. "A vital change took place in the early nineties, change that challenged the Duchamp or conceptual tradition. Visible for the first time in 1985, or before, this change took the form of an unexpected return to open reference, iconography and symbolism; it tried to

4 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Sovereign power and empty life*, Pre-texts, Valencia, 1998, Part three

5 Nacho Catalán, "Tragedy in the border of Tarajal", *El País*, Madrid, 6 February 2014

*la sociedad capitalista es lo biopolítico lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica*².

Esta reorientación materialista hacia el cuerpo, característica de su pensamiento, ha sido muy importante para la eclosión del problema del cuerpo en el pensamiento y en el arte contemporáneo. Tras sus pasos, han sido numerosos los pensadores, sobre todo italianos, pero también franceses y españoles, que han tratado de reflexionar sobre esta primacía de lo somático.

Foucault habla de un cambio histórico decisivo, relativo al concepto de soberanía: “Una de las transformaciones más masivas del derecho político del siglo XIX consistió, no digo exactamente en sustituir, pero sí en completar ese viejo derecho de soberanía —hacer morir o dejar vivir— con un nuevo derecho, que no borraría el primero pero lo penetraría, lo atravesaría, lo modificaría y sería un derecho o, mejor, un poder exactamente inverso: poder de *hacer* vivir y *dejar* morir. El derecho de soberanía es, entonces, el de hacer morir o dejar vivir. Y luego se instala el nuevo derecho: el de *hacer* vivir y *dejar* morir”³.

Este cambio trascendental, que convierte la política clásica en la biopolítica contemporánea, va ser la característica fundamental del estado capitalista contemporáneo: un estado paternalista y gendarme, cuyas dos preocupaciones fundamentales, con respecto a sus ciudadanos, siguen siendo la seguridad y la salud. Y no se trata tan sólo de que ahora el Estado prohíba fumar en espacios públicos o controle el consumo de bebidas alcohólicas en la carretera, sino más bien de todo el paradigma biopolítico que se inauguró a finales del s. XIX de comunidad

2 Michel Foucault, “El nacimiento de la medicina social”, *Revista centroamericana de Ciencias de la Salud* (1977); conferencia en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro, octubre de 1974. *Dits et Écrits*, II, p. 210

3 Foucault, M., *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, FCE, Buenos Aires, 2001, pp. 217-238; Clase del 17 de marzo de 1976

nacional, pureza racial y medicalización de la política que, como ha insistido Giorgio Agamben, todavía perdura en la cultura contemporánea.

Uno puede compartir o no con Agamben su tesis extrema de que “el campo de concentración es el verdadero paradigma biopolítico de lo moderno”⁴, tesis problemática, sobre todo porque afecta muy gravemente a la distinción tradicional entre estados democráticos y estados totalitarios, pero es indudable que el concepto por él elaborado de la “nuda vida”, la vida carente de derechos de ciudadanía, característica de los sin papeles y de los inmigrantes ilegales, muestra claramente el modo en que el poder se inscribe brutalmente sobre el cuerpo en la cultura contemporánea. No hace falta volver a relatar la reciente tragedia del Tarajal, en la frontera de Ceuta, para demostrarlo⁵.

De un modo semejante el cuerpo ha irrumpido en el arte contemporáneo. Es cierto que, a pesar de Ortega, el tema del cuerpo y el de lo humano en general nunca habían desaparecido del terreno del arte. Ni siquiera de la propia tradición de las vanguardias. No sólo en el Surrealismo está el cuerpo obsesivamente presente, sino que incluso en el Expresionismo Abstracto se encuentra claramente en el combate cuerpo a cuerpo con el lienzo. Sin embargo, también es cierto que, tras el ocaso de las últimas vanguardias artísticas, especialmente del Minimal y del llamado Arte Conceptual, el cuerpo ha empezado a irrumpir como un tema y un problema recurrente del arte contemporáneo. Tanto en la sorprendente transformación de la obra en acción, evidente en la *performance* contemporánea, como sobre todo también en la reiterada y obsesiva presencia del cuerpo, en las principales tendencias del arte contemporáneo, desde los años ochenta. Algo evidente no sólo en el arte feminista

4 Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-textos, Valencia, 1998, Parte tercera

5 Nacho Catalán, “Tragedia en la frontera de Tarajal”, *El País*, Madrid, 6, febrero, 2014

harmonize with matters regarding race, ethnics and the body, which are beyond the institutional field of art”⁶.

This return is also noticeable in the increasing bibliography emerging in recent years, regarding the problem of the body in contemporary art. And in this sense, possibly one of the turning points was the publication in 2003 of the decisive book of the sadly missed Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus*, to whom I would like to pay a little tribute.

Corpus solus, the exhibition we now present as V Biennial of Contemporary Art by Fundación ONCE, is hence a new meditation of the body in contemporary art, but however contains a specific twist, which we would like to pay special attention to: far from focusing on the sexual body, the heinous, the cadaver or tortured and beaten body, our focus will be on adopting a different perspective: that of a medicated body, a disabled body, its limitations and its possibilities.

This focus stems from an initial premise that seems extremely important to us: “we are all different”. The affirmation, written and drawn on a paper by his son Daniel, and taken to the canvas by José María Cano, serves here as the initial subject for our exhibition. In fact, difference is a subject that, in this exhibition, will be found in numerous references. Maybe, the most obvious is that presented by Angelica Dass, from the series *Humanae*, in which a group of persons is photographed while standing in front of the Pantone colour that is closest to their skin colour. Here what is different is initially presented as an epidermal matter, a mere matter of pigments, apparently trivial, but however affects races, ethnics and all their distinctions, including especially racial discrimination.

But secondly, this tale of difference also assumes explicitly the concern for disability, attempting to formulate a thesis that may be concerning or novel, *according to which we are all disabled*.

This thesis (*we all are disabled*) emerges from the certainty that, throughout life, we all need at some time solidary assistance and help from others, because it is obvious we cannot take care of ourselves. On birth and while we are children, we need the help and care of our mothers or the family, and we are taken from here to there, as invalids, in a cot or baby pram. When we reach old age and we are no longer able to look after ourselves, we need – in addition to walking sticks, walking aids or wheel chairs – the help and solidarity of others. The same thing happens when we are ill or convalescing, or when we suffer some kind of less serious accident (concussions, broken arms and legs, etc.).

While not reaching the level of major invalids or persons with major disabilities, it is also true that we are all disabled. I do not mean limp, amputee, blind or deaf, but motor, intellectual and perceptive qualities, that we all have to a greater or lesser extent. As is the case where, while not being blind or deaf, some have greater or lesser visual or hearing ability, the same thing happens with motor abilities: while not necessarily being disabled some run, others jump and others can barely stand.

This is similar to what happens in the thesis established by Jacques Rancière in *The ignorant schoolmaster*. Likewise as he recognises the falseness of the pedagogical relation based on the difference between ignorance and knowledge, relation that establishes a distance of authority —authoritarian, in ultimate sense— between the schoolmaster and the ignorant, it is also possible to recognize the falseness of the clinical relation that

6 Brandon Taylor, *Art today*, Akal, Madrid, 2000, p. 141

y en el arte llamado *queer*, sino también en la recuperación de problemas aparentemente obsoletos, como los de la raza o la etnia. “A comienzos de los años noventa tuvo lugar un cambio vital, cambio que desafiaba a la tradición duchampiana o conceptual. Visible por primera vez en 1985, o antes, este cambio había tomado la forma de un regreso inesperado a la referencia abierta, la iconografía y el simbolismo; además había tratado de armonizarse con cuestiones de raza, etnias y el cuerpo, que están más allá del campo institucional del arte”⁶.

Este retorno es también perceptible en la creciente bibliografía que se ha producido, en los últimos años, en torno al problema del cuerpo en el arte contemporáneo. Y en este sentido, posiblemente uno de los puntos de inflexión haya sido la publicación en 2003 del libro decisivo del llorado Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus*, a cuya memoria quisiera esta exposición rendir un pequeño homenaje.

Corpus solus, la exposición que ahora presentamos como V Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, es así una nueva meditación sobre el cuerpo en el arte contemporáneo, pero contiene sin embargo un giro específico, al que deseamos prestarle una particular atención: lejos de centrarnos en el cuerpo sexuado, en lo abyecto, en el cadáver o en el cuerpo torturado y maltratado, nuestra mirada va a tratar de adoptar una perspectiva diferente: la del cuerpo medicalizado, la del cuerpo discapacitado, sus limitaciones y sus posibilidades.

Para ello partimos de una premisa inicial que nos parece sumamente importante: “todos somos diferentes”. La afirmación, escrita y dibujada sobre un papel por su hijo Daniel, y llevada a la encáustica sobre tablero por José María Cano, nos sirve así de lema inicial para nuestra exposición. De hecho, el discurso de la diferencia es un tema que, en esta exposición, va a encontrar

numerosas referencias. Quizás, la más evidente es la que presenta Angélica Dass, de la serie *Humanae*, en la que un grupo de personas es fotografiado delante del color del Pantone que más se acerca al color de su propia piel. Aquí la diferencia es ya inicialmente presentada como una cuestión epidérmica, una mera cuestión de pigmentos, aparentemente trivial, que sin embargo afecta a las razas, a las etnias y a todas sus distinciones, incluidas especialmente las llamadas discriminaciones raciales.

Pero en segundo lugar, este discurso de la diferencia asume también explícitamente la preocupación por la discapacidad, tratando de formular una tesis que puede resultar inquietante o novedosa, según la cual, *todos somos discapacitados*.

Esta tesis parte de la certeza de que, a lo largo de la vida, todos necesitamos en un momento dado de la asistencia solidaria y de la ayuda de los otros, porque resulta evidente que no nos valemos por nosotros mismos. Al nacer y mientras somos niños, necesitamos de la ayuda y de los cuidados de la madre o de la familia, y somos trasladados de acá para allá, como los inválidos, en un carrito o cochecito. También cuando llegamos a la vejez, y ya no nos valemos por nosotros mismos, necesitamos —además de bastones, andaderas o sillas de ruedas— de la ayuda y de la solidaridad de los demás. Lo mismo sucede en las ocasiones en las que estamos enfermos o convalecientes, o en las que sufrimos algún tipo de accidente menos grave (contusiones, brazos y piernas rotos, etc.).

Sin llegar a la situación de los grandes inválidos o de los grandes discapacitados, es cierto también que todos somos discapacitados. Ya no hablo de cojos, mancos, ciegos y sordos, sino de cualidades motoras, intelectuales y perceptivas que todos tenemos en mayor o menor medida. Lo mismo que, sin ser ciegos o sordos, unos tienen mayor o menor agudeza visual o auditiva, del mismo modo sucede también con la capacidad motora: sin ser necesariamente discapacitados unos corren, otros saltan y otros apenas se pueden tener de pie.

6 Brandon Taylor, *Arte hoy*, Akal, Madrid, 2000, p. 141

establishes the difference between able and disabled. “There are no humans on earth —Rancière states— that have not learnt something on their own or without a schoolmaster”⁷. So we could also state: nobody is disabled that is not able of great things. Without having to reach examples such as Stephen Hawking or Chuck Close, great persons with disabilities, capable in turn of doing great things in science or art, I believe this thesis could be easily exemplified.

Based on the equality of intelligence or, better still, the various intellectual capacities of each individual (mechanical intelligence, emotional intelligence, verbal intelligence, etc.), Rancière states how pedagogy establishes a distinction between intelligences that ends consolidating and finally reinforcing economic and social inequalities: the difference between inferiors and superiors. “Even today —he wrote in *The ignorant schoolmaster*— that is what allows thinkers to despise the intelligence of workers but the disparagement of workers towards farmers, the farmer towards his wife, his wife towards the neighbour’s wife, and so on. The social unreason finds its formula included in what could be called the paradox of *lower superiors*: every person is subject to those s/he is presented to as inferior, subjected to the law of masses by her/his own pretension to differentiate”⁸.

Likewise, the difference between able and disabled focuses on a clinical look, which establishes the distinction between healthy and diseased, between made and sane, valid and invalid; a distinction that focuses on the body as a means of submission and holding, and prevents us from recognizing the equality of our disabilities. The popular saying that states that “in the land of the blind, the one-eyed man is king”, also confirms this general order of submission of disabled towards those less disabled. Maybe this is why it is important to establish not only, as Daniel Cano stated, that we are all different, but also we are all disabled.

The idea then that “we all have disabilities” emerges as a claim to being different, to ultimately state a demand for equality. This claim is now based on a new subject, who no longer wants to be treated as a patient and rebels against passive treatment of the diseased and the disabled. That we are all disabled means then that not only all are able to do things to a greater or lesser extent, and that we all have more or less skills for different things, but it is also a claim from an emancipated patient. Someone that no longer can be treated as a mere “patient”, but becomes agent of his own life, his own illness and is responsible for his dysfunctions or disabilities, before a paternalistic medical care, that always treats patients as ignorant and unable to face their own cure. It is therefore the claiming of responsible medical care. And “responsible” means he asks and also answers, that does not only appeal to the patient for a treatment, but explicitly accepts it as an agent that is aware of his own health and healing.

7 Jacques Rancière, *The ignorant schoolmaster. Five lessons on intellectual emancipation*, translation by Núria Estrach, Laertes, Barcelona, 2002, p. 13

8 Id., p. 49

Sucede aquí como en la tesis establecida por Jacques Rancière en *El maestro ignorante*. Del mismo modo que él reconoce la falsedad de la relación pedagógica que se asienta sobre la diferencia entre la ignorancia y el saber, relación que establece así una distancia de autoridad —autoritaria, en último término— entre el maestro y el ignorante, es igualmente posible reconocer la falsedad de la relación clínica que establece la diferencia entre capacitados y discapacitados. “No existe hombre alguno sobre la tierra —escribe Rancière— que no haya aprendido alguna cosa por sí mismo y sin maestro explicador”⁷. Así igualmente podríamos afirmar: no hay discapacitado que no sea a su vez capaz de grandes cosas. Sin necesidad de llegar a los ejemplos de un Stephen Hawking o de un Chuck Close, grandes minusválidos, capaces a su vez de hacer grandes cosas en la ciencia o en el arte, creo que esta tesis se podrá ejemplificar fácilmente.

Basándose en la igualdad de las inteligencias o, mejor dicho, en las distintas capacidades intelectuales de cada uno (inteligencia mecánica, inteligencia emocional, inteligencia verbal, etc.), Rancière señala cómo la pedagogía establece una distinción entre las inteligencias que termina consolidando y afianzando finalmente las desigualdades económicas y sociales: la diferencia entre inferiores y superiores. “Aún hoy —escribe en *El maestro ignorante*—, qué es lo que permite al pensador despreciar la inteligencia del obrero sino el menosprecio del obrero hacia el campesino, del campesino hacia su mujer, de su mujer hacia la mujer del vecino, y así hasta el infinito. La sinrazón social encuentra su fórmula recogida en lo que se podría llamar la paradoja de los *inferiores superiores*: cada uno está sometido a aquél al que se representa como inferior, sometido a la ley de la masa por su misma pretensión de distinguirse”⁸.

7 Jacques Rancière, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, traducción de Núria Estrach, Laertes, Barcelona, 2002, p. 13

8 Id., p. 49

De un modo semejante, la diferencia entre capacitados y discapacitados se asienta sobre una mirada clínica, que establece la distinción entre sanos y enfermos, entre locos y cuerdos, entre validos e inválidos, distinción que se afianza sobre el cuerpo como medio de sometimiento y de sujeción, y que nos impide reconocer la igualdad de nuestras discapacidades. La sentencia popular que afirma que “en el reino de los ciegos el tuerto es el rey”, confirma igualmente este orden general de la sumisión de los discapacitados hacia los menos discapacitados. Tal vez es por ello importante establecer no sólo, como afirma Daniel Cano, que todos somos diferentes, sino también que todos somos discapacitados.

La idea entonces de que “todos somos discapacitados” se nos muestra así como una reivindicación de la diferencia, para afirmar en último término una exigencia de igualdad. Esa reivindicación se funda ahora sobre un sujeto nuevo, que ya no quiere ser tratado más como sujeto paciente y que se rebela contra el tratamiento pasivo de los enfermos y de los discapacitados. Que todos somos discapacitados quiere decir entonces no sólo que todos somos capaces de hacer cosas en mayor o menor grado, y que todos tenemos más o menos capacidades en cosas diferentes, sino que es también una reivindicación de un paciente emancipado. Alguien que ya no se deja tratar como mero “paciente”, sino que se convierte en agente de su propia vida, de su propia enfermedad y responsable de su o sus disfunciones o discapacidades, frente a una medicina paternalista, que trata siempre al paciente como ignorante y como incapaz de afrontar su propia curación. Se trata por tanto de la reivindicación de una clínica responsable. Y “responsable” aquí quiere decir que pregunta y que también responde, que no interpela únicamente al paciente para aplicarle un tratamiento, sino que acepta explícitamente a éste como agente consciente de su propia salud y de su propia curación.

Ya hemos mencionado la obra de Angélica Dass, en la que se apunta a la diversidad de los colores de la piel, como forma de

We already mentioned the works of Angelica Dass, which highlighted the diversity of skin colours as a form of establishing differences, distinctions, ethnic origins and races. The language, rightly, refers here to the body, in first place, as a document or even as a writing⁹. This writing can be done with ink or pigment. The photographer Isabel Muñoz has worked closely with this writing that focuses on the body and constitutes a certain type of identity sign. We refer now to her two images from the *Ethiopia* series, developing an ethnographic overview, fascinated by the beauty of bodies. In fact, these two photos of the series presented in this exhibition, first allude to how language and writing are defined and coded in bodies. Although we see nothing but white paint over black skin, which serves to accentuate the beauty and plasticity of bodies, this mere ornamental inscription allows us to show how a simple pigment, or its absence, can alter, mark and radically transform the life of bodies.

Apparently, the fact of being different also results in a form of exclusion. Strange, deformed, different or disabled children tend to be mocked and suffer aggressive hostility from their colleagues. There are surprising experiments with monkeys that demonstrate that these also differentiate and bully those with deformities, disabilities or even small differences. It is however surprising there is racism and racial discrimination precisely among races and cultures that have suffered most discrimination. And however, the truth is that racial discrimination becomes more brutal and aggressive precisely among ethnic groups that suffer the most this discrimination. Even the mere discrimination due to a lack of pigment can

9 "The body is neither substance, phenomenon, flesh, or meaning. It is only excription". Jean-Luc Nancy, *Corpus*, translation by Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid, p.19

become violent and fateful for those who suffer it. This is the case of albino children in Tanzania, who suffer the discrimination among black population, precisely because of their colour of skin¹⁰.

Miquel Barceló collaborated in this exhibition precisely with a series of paintings of some of the albin people in Mali or Tanzania, who have suffered this type of discrimination in their own skin.

Michael Hosea, a young albino from Tanzania described some of these aggressions in a report for UNICEF: "The treatment we get from people hinders our life even further. There is much discrimination against albino persons and, sometimes, I miss the company of friends. There are people with horrible beliefs about us; for example, that we are not human and never die, or that being albino is a curse from the gods and whoever touches us will be damned. Worst of all is that those who practice witchcraft seek us out and kill us to use our hair, our organs and parts of our bodies in incantations and potions"¹¹. The tale of Michael Hosea explicitly states that he and his brothers had to run away from their own home, because some fanatics had decided to kill them, due to the strange colour of their skin. When they did not find them, they castrated and then killed a neighbour that worked for the rights of albinos in the community. A mere difference in pigment then translates into such a horrible tragedy.

10 "News on the persecution and murdering of albinos in various countries on the African continent have been increasing over recent years. A situation provoked by the increase of a sinister trade in which the goods are various parts of their pale bodies. Limbs, skin, bones, hair and even the blood of albinos are used by local witches as ingredients to make potions that are given magical power such as giving luck or attracting wealth. The problem is especially concerning in Tanzania, a country in the albino population is around 170000 persons". Maite Nieto, "The risk of being albino in Africa", *El País*, Madrid, 3 May 2009

11 Michael Hosea, "Living with albinism, discrimination and superstition", in *World state of infancy 2013, Children with disabilities*, © United Nations Children's Fund (UNICEF), May 2013, p. 6

establecer diferencias, distinciones, etnias y razas. El lenguaje, es cierto, se inscribe sobre el cuerpo, en primer lugar, al modo de una escritura⁹. Esta escritura puede ser con tinta o con pigmento. La fotógrafa Isabel Muñoz se ha acercado a esta escritura que se inscribe sobre el cuerpo y que se constituye como una cierta seña de identidad. Se trata de dos imágenes de su serie *Etiopía*, en la que desarrolla una mirada etnográfica, fascinada por la belleza de los cuerpos. De hecho, las dos fotografías que de esa serie presentamos en esta exposición, aluden en primer lugar al modo en que el lenguaje y la escritura se inscriben y se codifican sobre los cuerpos. Aunque lo que vemos no es más que pintura blanca sobre la piel negra, que sirve para acentuar la belleza y la plasticidad de los cuerpos, esa mera inscripción ornamental nos permitirá mostrar sin embargo cómo un simple pigmento, o su ausencia, puede alterar, marcar y transformar radicalmente la vida de los cuerpos.

Por lo visto, el hecho de ser diferente se traduce también en una forma de exclusión. Los niños raros, los deformes, los diferentes o los discapacitados suelen recibir la burla y la hostilidad agresiva de sus compañeros. Hay sorprendentes experimentos con monos que demuestran que estos también discriminan y maltratan a los que muestran deformidades, discapacidades o incluso pequeñas diferencias. Sorprende sin embargo que haya racismo y discriminación racial precisamente entre aquellas razas y culturas que más han padecido la discriminación. Y sin embargo, lo cierto es que la discriminación racial se vuelve más brutal y más agresiva precisamente entre los grupos étnicos que más la padecen. Incluso la mera discriminación por la falta de un pigmento puede llegar a ser violenta y fatídica para el que la padece. Es el caso por ejemplo de los niños albinos de

Tanzania, que padecen discriminación entre la población negra, precisamente por el color de su piel¹⁰.

Miquel Barceló ha colaborado en esta exposición precisamente con una serie de retratos de algunos de los albinos de Mali o de Tanzania, que han padecido en sus propias carnes este tipo de discriminación.

Michael Hosea, un joven albino de Tanzania ha relatado en un informe para la UNICEF, algunas de estas agresiones: “El trato que nos da la gente dificulta aún más nuestra vida. Existe mucha discriminación contra las personas albinas y, a veces, echo de menos la compañía de amigos. Hay gente con creencias horribles sobre nosotros; por ejemplo, que no somos humanos y no moriremos nunca, o que el albinismo es una maldición de los dioses y que quien nos toque quedará maldito. Lo peor de todo es que quienes practican la brujería nos persiguen y matan para utilizar nuestro cabello, nuestros órganos y partes del cuerpo en encantamientos y pociones”¹¹. El relato de Michael Hosea afirma explícitamente que él y sus hermanos tuvieron que salir huyendo de su propia casa, porque unos fanáticos habían decidido matarlos, a causa del extraño color de su piel. Al no encontrarlos, castraron primero y luego mataron a un vecino, que se había ocupado de defender los derechos de los albinos en la comunidad. Hasta tal punto una mera diferencia de pigmento se traduce en una horrible tragedia.

10 “Las noticias sobre la persecución y asesinato de albinos en distintos países del continente africano han sido cada vez más frecuentes en los últimos años. Una situación provocada por el aumento de un siniestro comercio en el que las mercancías son diferentes partes de sus pálidos cuerpos. Extremidades, piel, huesos, pelo e incluso la sangre de personas albinas son utilizadas por los brujos locales como ingredientes para hacer pociones a las que atribuyen poderes mágicos como dar suerte o atraer la riqueza. El problema es especialmente preocupante en Tanzania, un país en el que la población de albinos se estima en unas 170.000 personas”. Maite Nieto, “El peligro de ser albino en África”, *El País*, Madrid, 3 de mayo de 2009

11 Michael Hosea, “Vivir con albinismo, discriminación y superstición”, en *Estado mundial de la infancia 2013, Niñas y niños con discapacidad*, © Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), Mayo de 2013, p. 6

9 “El cuerpo no es ni substancia, ni fenómeno, ni carne, ni significación. Sólo el ser-excrito”. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trad. de Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid, p.19

But this tragedy of discrimination and exclusion accompanies persons with disabilities on a daily basis. Not only mockery or disregard from people. It is not only the innumerable physical and intellectual, transportation and communication barriers, but also architectural barriers that condemn the disabled to an additional prison sentence, secluding them inside their own home. It is rather the old traditional consideration that deformities or disabilities are some sort of stain, dirt or contamination. This is clearly stated in the book of Leviticus, when Jehovah explains to Moses how to organize the service of the temple:

“None of your descendants through their generations that have any defects shall come forth to offer the bread of their God. Because no man with a defect shall cometh; blind male, or limp, or mutilated, or oversized, or male with a broken foot or hand, or hunchback, or dwarf, or that has a cloud in the eye, or with scabs, or otherwise, or damaged testicle. No male from the descendants of Priest Aaron that has a defect, shall come to offer the offerings lit up for Jehovah. There is defect in him; he shall not offer the bread of his God. From the bread of his God, the very wholly and sanctified things, he may eat. But he shall not cometh behind the veil, or to the altar, because there is defect in him; so as to not profane my sanctuary, because I Jehovah am the sanctifier”¹².

Here is hence the ancestral conception that, in some way, the cripple or deformed are guilty of their own malformation. Either they committed some sin or they bear the consequences of a sin their parents committed, but in any case it is someone who is “impure” and someone who’s sole presence desecrates the sanctuary. Susan Sontag studied, in *Illness as Metaphor*, how this thousand year old belief was imposed in late 20th Century, with regards to cancer patients and later, with regards to those affected by AIDS, who are still considered as outcast, guilty or

their own disease. The same seems to happen still with regards to persons with disabilities. They must have done something to deserve it.

There is a work in this exhibition from Francisco Leiro, who also approaches this situation. It is called *Distracted* (2013) and presents the image of someone who, due to an oversight falls into a hell. The word “image” here is deliberate because, apart that Francisco Leiro enjoys being called “imager” (an old fashioned word for the makers), his sculpture contains on this occasion a type of moral story that must also be interpreted, like the images and carvings of saints in medieval, Baroque or Renaissance altarpieces. The story is tragically known to all those who, due to an accident, now suffer the serious consequences. Those dying in accidents in some way are released from all evil. However, those still alive with serious injuries are thrown into a hell.

In fact, also the works that we present in this exhibition from Carlos Franco are directly or indirectly related to this idea. The painter suffered a serious vehicle accident in 1972, which left him locked up in a hospital for 6 months, with multiple fractures and, especially, a leg that was completely destroyed. He used the extended convalescence to paint an interesting series of paintings he titled *Diary of a leg*, in which he portrayed himself in bed, with the fractured leg. He presented the series in May 1973 in the Amadis gallery in Madrid, together with a catalogue, where he appeared convalescing in hospital on its cover. With regards to this series, the artist wrote:

“The images I portray come not only from real and visual scenes. They also have their origin in internal organic feel and pain. Scenes viewed with eyes closed or looking at walls and ceilings, in order to not intensify the concentration of pain.

“One focuses on its bone, or the fever. The dreams relived the pain through scabrous scenes where what was not expected to happen but feared deep inside, in fact even occurred. Although

12 Leviticus 21: 16-24. “About the sanctity of priests”

Pero esta tragedia de la discriminación y de la exclusión es la que acompaña cotidianamente a todos los discapacitados. Ya no es sólo la burla o el desprecio de la gente. Ya no son sólo las innumerables barreras físicas e intelectuales, de transportes y comunicaciones, además de las barreras arquitectónicas que condenan a los discapacitados a una pena adicional de cárcel, al recluirllos forzosamente en el interior de su propia vivienda. Se trata más bien de la vieja consideración tradicional de que el deforme y el discapacitado es algo impuro, que de algún modo mancha, ensucia y contamina. Lo dice claramente el Levítico, cuando Jehová le explica a Moisés cómo debe organizarse el servicio del templo:

«Ninguno de tus descendientes por sus generaciones, que tenga algún defecto, se acercará para ofrecer el pan de su Dios. Porque ningún varón en el cual haya defecto se acercará: varón ciego, o cojo, o mutilado, o sobrado, o varón que tenga quebradura de pie o rotura de mano, o jorobado, o enano, o que tenga nube en el ojo, o que tenga sarna, o empeine, o testículo magullado. Ningún varón de la descendencia del sacerdote Aarón, en el cual haya defecto, se acercará para ofrecer las ofrendas encendidas para Jehová. Hay defecto en él; no se acercará a ofrecer el pan de su Dios. Del pan de su Dios, de lo muy santo y de las cosas santificadas, podrá comer. Pero no se acercará tras el velo, ni se acercará al altar, por cuanto hay defecto en él; para que no profane mi santuario, porque yo Jehová soy el que los santifico»¹².

Subyace aquí entonces la concepción ancestral de que, de algún modo, el tullido o el deforme son culpables de su propia malformación. O bien cometieron algún pecado o bien arrastran las consecuencias de un pecado que sus padres cometieron, pero se trata de alguien en cualquier caso “impuro” y de alguien cuya sola presencia profana el santuario. Susan Sontag estudió, en *La enfermedad y sus metáforas*, el modo en que esta creencia milenaria se imponía, a finales del pasado siglo XX, con respecto

a los pacientes de cáncer y más tarde, con respecto a los afectados por el SIDA, a los que todavía se sigue considerando como apestados, culpables de su propia enfermedad. Lo mismo parece que sucede todavía con respecto a los discapacitados. Algo habrán hecho para merecerlo.

Hay una obra en esta exposición de Francisco Leiro, que también aborda esta situación. Se titula *Distraído* (2013) y presenta la imagen de alguien que, por un pequeño descuido, cae sin darse cuenta en un infierno. Aquí la palabra “imagen” es deliberada pues, aparte de que Francisco Leiro disfrute haciéndose llamar imaginero, su escultura recoge en esta ocasión una especie de historia moral que tiene que ser también interpretada, como las imágenes y las tallas de los santos de los retablos medievales, renacentistas y barrocos. La historia es trágicamente conocida para todos aquellos que, por un accidente, sufren ahora sus graves secuelas. El que muere en accidente en cierto modo se libera de todos los males. Sin embargo, el que queda vivo y padece lesiones graves, se ve precipitado en un infierno.

De hecho, también las obras que presentamos en esta exposición de Carlos Franco tienen que ver directa o indirectamente con esta idea. En 1972 sufrió el pintor un grave accidente automovilístico, que lo dejó seis meses encerrado en un hospital, con múltiples fracturas y, sobre todo, con una pierna completamente destrozada. Aquella larga convalecencia la aprovechó para pintar una interesante serie de dibujos que tituló *Diario de una pierna*, en la que se presentaba a sí mismo en la cama, con la pierna fracturada. En mayo de 1973 presentó dicha serie en la galería Amadís de Madrid, junto con un catálogo, en cuya portada aparecía convaleciente en el hospital. A propósito de esta serie ha escrito el propio artista:

«Las imágenes que aquí reflejo provienen no sólo de escenas reales y visuales. También tienen su origen en el tacto y el dolor orgánico interno. Escenas vistas con los ojos cerrados o mirando a las paredes y a los techos, a fin de no intensificar la concentración en el dolor.

12 Levítico 21: 16-24. “Sobre la santidad de los sacerdotes”

the amputation was never mentioned, in dreams it was known that such eventuality was in the minds of doctors and myself, as the famous sword of Damocles.

“Painting or drawing got me out of this depressive and routine state after a long effort. In any case it was not easy. Apart from the forced position due to the injury and the diverse devices that I was experiencing to maintain the parts of the femur together and to prevent their movement, in order to create new bone, the small bed table defined the boundaries of my work”¹³.

Painting them appeared in his works as a healing and learning, as an escape from pain and depression, and as sublimation of fear to the amputation.

Likewise the painting, or better said, the series of paintings titled *Juan y Pinchamé*, is also related with illness and its cure. Amidst a profound symbolism, the central figure of this painting, bearer of a small jug, is apparently a shamanic image of a resuscitated saint that brings some kind of healing, as the artist also states.

The relation with the body in pain, and even with the dead body, i.e.: the cadaver, but seen not as an inert body lacking any life, but rather from the perspective of feeling pain and emptiness that emerges in others, is expressed by excellence in the catholic iconography of the *Pietà*. *Pietà* is the figure of an inverse maternity: a maternity in which the mother appears with her dead son on her lap. It is unmistakably the image of suffering and pain, but also the presentation, the exposition of the body par excellence, as a body, exposed therefore in its mortal condition.

Theologically the *Pietà* is a complicated subject, because it represents the image of a god dead. That a god should die or be mortal is, in principle, a contradiction; but this is however as Paul of Tarsus mentioned, the first Truth of Christianity: “a scandal to Jews and foolishness to Gentiles”¹⁴. That a God should die or a man resuscitate is so contradictory with the idea of God, as with the idea of man, but this contradiction however occurs in the body of Christ; the body of western culture. *Hoc est enim corpus meum*.

Of the many representations of the *Pietà*, undoubtedly the most canonical and most fortunate is the one sculpted by Michelangelo in the Vatican at the end of the 15th Century. This famous *Pietà* establishes a powerful contrast between an apparently younger mother to a dead son, but also proportionally, much bigger and taller than him. In contrast to pain, the mother with her dead child, is the remarkable contrast of the mother covered with ample garments and the naked cadaver of her son.

Marina Abramović recreated this image of Michelangelo’s *Pietà* with Ulay in a performance in 1983 titled *Anima Mundi*. She reinterpreted this same scene ten years later in a photo called *Pietà*. In it, contrary to Michelangelo’s work, we see the artist with the torso partially naked, dressed in red, while Ulay appears on her lap, completely dressed in white, although barefoot. Furthermore for Abramović, undoubtedly the idea being represented here is the idea of pain and suffering in the world.

13 Carlos Franco, “Three tales (Summarized version), 1.- Series daily notebook in hospital”, text for the audio guide of this exhibition

14 I Corinthians 1, 23-24

»Uno está centrado en su hueso, o en la fiebre. Los sueños revivían los dolores a través de escabrosas escenas donde ocurría incluso lo que no se esperaba que ocurriese pero, en el fondo de uno mismo, sí parecía temerse. Aunque nunca se mencionase la amputación, en los sueños se sabía que aquella eventualidad rondaba la mente de los médicos y la propia, como la famosa espada de Damocles.

»De ese estado depresivo y rutinario, tras un largo esfuerzo, me sacaba el pintar o dibujar. De cualquier manera, no resultaba fácil hacerlo. La pequeña mesa de cama, aparte de la postura forzada por la herida y por los diversos aparatos que fui experimentando para mantener enfrentados e inmóviles los segmentos de fémur que se pretendía crearan materia ósea nueva, marcaban los límites de la obra»¹³.

La pintura apareció entonces así en su obra como curación y como aprendizaje, como huida del dolor y de la depresión, y como sublimación del miedo a la amputación.

Igualmente el cuadro o, mejor dicho, la serie de cuadros titulada *Juan y Pinchamé*, está también relacionada con la enfermedad y su cura. En medio de un profundo simbolismo, la figura central de este cuadro, portadora de una garrafillo, es imagen al parecer chamánica de un santo resucitado que trae consigo, según nos cuenta también el artista, una especie de remedio.

La relación con el cuerpo doliente, e incluso con el cuerpo muerto, es decir con el cadáver, pero pensado no como cuerpo inerte y carente de vida, sino más bien desde el punto de vista del sentimiento de dolor y de vacío que suscita en los otros, se expresa por excelencia en la iconografía católica de la *Pietá*. La *Piedad* es la figura de una maternidad inversa. Una maternidad en la que la madre aparece con el hijo muerto en su regazo. Es inequívocamente la imagen del sufrimiento y del dolor, pero es

también la presentación, la exposición del cuerpo por excelencia, como cuerpo, expuesto por tanto en su condición mortal.

Teológicamente el tema de la *Piedad* es un tema complicado, puesto que presenta la imagen misma del dios muerto. Que un dios muera o que sea mortal es, en principio una contradicción, pero esta es sin embargo, como señalaba Pablo de Tarso, la primera verdad de fe del cristianismo: “escándalo para los judíos, necedad para los gentiles”¹⁴. Que un dios muera o que un hombre resucite es tan contradictorio con la idea de dios, como con la idea de hombre, pero esa contradicción hace sin embargo del cuerpo de Cristo el cuerpo cierto de la cultura occidental. *Hoc est enim corpus meum*.

De entre las representaciones de la *Piedad*, sin duda la más canónica y la más afortunada es la que, hacia finales del s. XV esculpió Miguel Ángel en el Vaticano. Esta célebre *Piedad* establece un poderoso contraste entre una madre aparentemente más joven que su hijo muerto, pero también, proporcionalmente, mucho más grande y más alta que él. Al contraste propio del dolor, de la madre con el hijo muerto, se le añade el contraste llamativo entre la madre cubierta de ampulosos ropajes y el cadáver desnudo del hijo.

Marina Abramović recreó junto con Ulay esta imagen de la *pietad* miguelangelesca, en una performance de 1983, titulada *Anima Mundi*. Diez años después reinterpreto esta misma escena, en una fotografía que se llama *Pietá*. En ella, a diferencia de la obra de Miguel Ángel, vemos a la artista con el torso parcialmente desnudo, vestida de rojo, mientras que Ulay aparece en su regazo, completamente vestido de blanco, aunque descalzo. También para Abramović, sin lugar a dudas, la idea que aquí se quiere representar es la idea del dolor y del sufrimiento del mundo.

13 Carlos Franco, “Tres relatos (Versión resumida), 1.- Serie cuaderno cotidiano en el hospital”, texto para la audio-guía de esta exposición

14 I Corintios 1, 23-24

We deliberately wanted to compare this suffering and painful image of the Pietà by Marina Abramović, with another reinterpretation of this same subject, from the Spanish artists Marina Vargas, called *The inverted Pietà* or *The dead mother*. Delving in the idea of pain, Marina Vargas however inverted the traditional layout of the figures, making the naked son hold a dead mother in his arms. But her image of the mother, rather than from Michelangelo, seems to be drawn from the famous sculpture of Bernini, which presents the mystical transit of the Blessed Ludovica Albertoni. In addition, far from leaving the art work in white, that could provide some reminiscence of Michelangelo or Bernini, as has occurred in other version of this same piece, Marina Vargas wanted to cover the entire work with an intense red colour. She tattooed over the Body of Christ with golden lines that are highlighted over red background, and finally, presented the dead mother with a hole in her chest, as if her heart had been torn out.

Mothers that are suffering and agonizing, mothers without their children crying their death, widows, orphans, mourning women is also what is represented in the images by the photos of Rafael Sanz Lobato, of women in villages around Zamora and Salamanca in the seventies. Mothers in pain, mothers suffering, tragic and wounded virgins, marked by mourning.

“Mother” is also the subject and even the title of a photo from Ramón Losa. It is an image, touched and painted over, of a middle age woman, working on her house chores. It does not seem to represent any kind of pain; on the contrary, an apparently banal and routine situation, of a woman preparing lunch in her kitchen. It is however the mother of a schizophrenic and the emotive and kind tribute that her son, exceptional artists, seems to want to give her for all her suffering. This is why MOTHER is written in upper case, next to her small body.

The three works of Ramón Losa presented in this exhibition are related to his thoughts about the female body. Characteristically some of them are also marked by a certain libidinal desire.

However, if the body of Christ is the body *par excellence* of western culture, these multiple dispositions and interpretations of his body (naked Christ, dressed Christ, dead or alive, agent or patient) will also take us to the problem of his multiple identities. The theological problem of Christ’s incarnation is also the theological problem of his identity as God, as man, as son, as father, as husband. It is undoubtedly this theological problem of incarnation which first highlighted that the Word becomes flesh.

We already mentioned this with regards to certain photos from Isabel Muñoz. Also Marina Vargas shows us an interesting work to reflect on this subject. It is the inscription on the wall, with signs taken from the language of the deaf, “and the Word became flesh”. The word that can be heard, takes the form of a hand sign, becoming visible for those who cannot hear. But the Verb being incarnated, is not incarnated only in the form of a hand making signs, but rather relative to the body, constituting here what we call its identity. The identity is hence the true *logos* incarnated, the word made flesh that configures and constitutes us as subjects.

Corpus I

HOC EST ENIM CORPUS MEUM

The problem hence of the body, capacitated or disabled, agent or patient, ill, pained, suffering or forced, alive, dead or resuscitated, divine or human is therefore the first problem of its identity. The matter of the identity —and especially that of the body, as the basis, substrate or substance of an identity— is approached in this exhibition by various artists, in multiple ways.

In this respect, perhaps the most explicit and obvious work is that of Pedro Castortega, one of his works in this exhibition, being a sculpture specifically called *Identity* (2003) presents the strange figure of a kind of ball-man, constituted from a single and enormous foot, with a body-leg emerging from it, which ends in a vaguely anthropomorphic image of a two-headed

Hemos querido contraponer deliberadamente esta imagen sufriente y dolorosa de la Piedad de Marina Abramović, con otra reinterpretación de este mismo tema, de la artista española Marina Vargas, titulada *La piedad invertida o la madre muerta*. Abundando en la idea del dolor, Marina Vargas invierte sin embargo la disposición tradicional de las figuras, haciendo que sea ahora el hijo desnudo el que recoge en sus brazos una madre muerta. Pero su imagen de la madre, más que de Miguel Ángel, parece estar sacada de la célebre escultura de Bernini, en la que se presenta el tránsito místico de la Beata Ludovica Albertoni. Además, lejos de dejar toda la obra en un color blanco, que pudiera recordar el mármol de Miguel Ángel o de Bernini, tal como ha hecho en otras versiones de esta misma pieza, Marina Vargas ha querido cubrir toda la obra de un intenso color rojo. Ha tatuado por encima el cuerpo del Cristo con unas líneas doradas, que destacan sobre el rojo, y por último, ha presentado a la madre muerta con un boquete en el pecho, figurando como que le ha sido arrancado el corazón.

Madres sufrientes y dolientes, madres sin hijos llorando la muerte, viudas, huérfanas, mujeres de luto es también lo que representan en esta exposición las fotografías de Rafael Sanz Lobato, de mujeres de pueblos de Zamora y Salamanca de los años setenta. Madres dolorosas, madres sufrientes, vírgenes trágicas y heridas, marcadas por el luto.

“Madre” es también el tema e incluso el título de una fotografía intervenida de Ramón Losa. Se trata de la imagen, retocada y repintada por encima, de una mujer de mediana edad, trabajando en sus labores domésticas. No parece haber aquí representación alguna de sufrimiento, sino más bien, una situación aparentemente banal y cotidiana, de una mujer preparando la comida en su cocina. Se trata sin embargo de la madre de un esquizofrénico y del homenaje emotivo y cariñoso que su hijo, artista excepcional, parece querer rendirle por todo el sufrimiento padecido. Por eso escribe MADRE en letras grandes, junto a su pequeño cuerpo.

Las tres obras que de Ramón Losa se presentan en esta exposición están relacionadas con sus meditaciones acerca del cuerpo de la mujer. Característicamente alguna de ellas está también marcada por un cierto deseo libidinal.

Pero, si el cuerpo de Cristo es el cuerpo por excelencia de la cultura occidental, estas múltiples disposiciones e interpretaciones de su cuerpo (Cristo desnudo, Cristo vestido, muerto o vivo, agente o paciente) nos llevarán también al problema de sus múltiples identidades. El problema teológico de la encarnación corporal de Cristo es también el problema teológico de su identidad como dios, como hombre, como hijo, como padre, como esposo. Es sin duda ese problema teológico de la encarnación lo primero que puso de relieve que verdaderamente es la palabra la que se hace carne.

Ya lo hemos dicho, a propósito de algunas fotos de Isabel Muñoz. También Marina Vargas nos presenta aquí una obra interesante para reflexionar sobre este tema. Se trata de la inscripción sobre la pared, con signos tomados de la lengua de signos, “y la palabra se hizo carne”. La palabra que es sonora, se inscribe aquí en forma de signo de la mano, haciéndose así visible para los que no pueden oír. Pero el verbo que así se encarna, no se encarna tan sólo en la forma de la mano que hace signos, sino que más bien se inscribe sobre el cuerpo, constituyendo así lo que hemos dado en llamar su identidad. La identidad es entonces el verdadero *logos* encarnado, la palabra hecha carne que nos configura y nos constituye así como sujetos.

Corpus I

HOC EST ENIM CORPUS MEUM

El problema entonces del cuerpo, capacitado o discapacitado, agente o paciente, enfermo, doliente, sufriente o esforzado, vivo, muerto o resucitado, divino o humano es entonces en primer lugar el problema de su identidad. La cuestión de la identidad y

being. It could also be a maternity, by the appearance and disposition of one of the two figures, as emerging from the lap of the other, but most likely it is, as its name implies, a reflection about the identity.

This interesting reflection, explicit in the two paintings that accompany this sculpture, first have to do with the relinquishing of the face as the first element that constitutes the identity. Contrary to traditional identity documents, which establish the identity of persons fundamentally from the image of their face, Castrortega inverts the situation and approaches the problem starting from the feet. Compared to the traditional privilege of the head, the body and identity are defined starting from its base and foundation. However this body lacking other extremities, such as arms and legs, is somehow finished in a form similar to a head, in addition to the other head sprouting from one of its sides. There is a hole in the middle of this two-headed creature, as a slice or cut, which first alludes to the idea of a wound, as is something that is a part of us all, a fundamental sign of identity; but it also alludes to the idea of gender. This wound then being a kind of cut, slice or vagina in the place of the heart, comes to explicitly state that gender is also a part of us.

“Oh my God”, is the title of a digital recording by Ricardo Rocío Blanco, as well as a tale, in which the artist is astonished by a similar creation. *It is a drawing which contains a kind of homunculus, consisting of two legs, with clearly visible femur bones, finished with two eyes. “How the hell do I make up these things? (Sorry)” – he writes.*

“We have a mutated body, so much so it does not deserve to be called human body. It is rather the union with glue of leftovers that “bone-breaker” apprentices have left on their dissection tables, which have been maximized and later painted prudishly. And the eyes, as a vision or perennial look in an expired world.

And this kind of “multiform” body if one could call it as such, holds some kind of clown on its lap”¹⁵.

A body, a homunculus, a clown, human leftovers on the dissection table. . The artist himself fails to describe his painting, fearing the dark problem of identity itself. He who has painted and drawn himself on a wheelchair, and even his dog, as if a part of himself, and does not even dare to formulate the dark thoughts he is suggesting here.

Germán Gómez also approaches the identity problem in a very obvious way, with those suggesting images of faces consisting of broken photos that have been rebuilt, making the tears and scars of the photographic paper clearly visible, as if these – tears and scars – also constitute our own identity. As I write these lines I have been informed that Germán Gómez is in coma, admitted in intensive care, as he was run over by a bicycle. I am somewhat distressed when I think of the prophetic and pessimistic character earned now by the writings on the works of Francisco Leiro, *Distraído* (Distracted), and how they are bitterly embodied on the body of poor Germán Gómez, marked now by his own scars.

A similar thing occurs with the interesting series of self portraits, made by Sergio de Luz on a single day, series that shows the multiple identities that are hidden inside oneself. By presenting himself in five photos taken on one same day with such a different appearance, the identity itself reveals itself as diversity or multiplicity of identities. The same problem approached by the magnificent series of self portraits, presented by Javier Campano, which also approaches the identity matter, however viewed in this case over time. Is it true that I am the same person that was in Venice years ago? Is it the same person that started to enjoy photography in the seventies in Madrid? Somehow the photo here provides continuity to a biography and also

¹⁵ Ricardo Rocío Blanco, “8 Boxed Tales”, text for the audio guide of this exhibition

especialmente la del cuerpo, como base, substrato o substancia de una identidad, la abordan en esta exposición diversos artistas de múltiples maneras.

Tal vez el que lo haga del modo más explícito y evidente sea Pedro Castrortega, una de cuyas obras en esta exposición es una escultura que se titula precisamente *Identidad* (2003) y que presenta la figura extraña de una especie de hombre-bolo, constituido a partir de un único y enorme pie, del que brota un cuerpo-pierna, que culmina en la imagen vagamente antropomorfa de un ser de dos cabezas. Bien pudiera tratarse también de una maternidad, por la apariencia y la disposición de una de las dos figuras, como emergiendo del regazo de la otra, pero lo más probable es que se trate más bien, como su nombre indica, de una reflexión acerca de la identidad.

Esta interesante reflexión, que se hace explícita en los dos cuadros que acompañan a esta escultura, tiene que ver en primer lugar con la renuncia al rostro como primer elemento constitutivo de la identidad. En contra de los documentos tradicionales de identidad, que establecen la identidad de las personas fundamentalmente a partir de la imagen de su cara, Castrortega invierte la situación y aborda el problema por los pies. Frente al privilegio tradicional de la cabeza, el cuerpo y la identidad son pensados por él partiendo de su base y de su fundamento. Pero este cuerpo carente de otras extremidades, como brazos y piernas, se remata sin embargo en una forma semejante a una cabeza, además de la otra cabeza que brota de uno de sus costados. En el centro de esta criatura bicéfala aparece una perforación, a modo de raja o de corte, que a lo primero que alude es a la idea de la herida, como si se tratara de algo que a todos nos constituye, de una seña fundamental de identidad; pero que en segundo lugar alude también a la idea del sexo. Siendo entonces esta herida una especie de corte, de raja o de vagina, en el lugar del corazón, que viene a señalar explícitamente que el sexo también nos constituye.

“Ay, Dios mío”, se titula un grabado digital de Ricardo Rocío Blanco, así como un relato sobre el mismo, en el que el artista se encuentra con estupor con una creación semejante. Se trata de un dibujo en el que aparece una especie de homúnculo, constituido a partir de dos piernas, cuyos fémures son claramente visibles, rematadas en dos ojos. “¿Cómo coño se me ocurren estas cosas? (Con perdón)” —escribe.

«Tenemos un cuerpo mutado en sí mismo, tanto que no merece que se le llame cuerpo humano. Más bien es la unión con pegamento de montaje de los restos que los aprendices de “rompehuesos” dejan sobre las mesas de “disección”, aprovechados al máximo y después pintados con pudor. Y están los ojos, como visión y como mirada perenne en un mundo caduco. Y esta especie de cuerpo “multiforme” por llamarlo de alguna manera, atesora como un payaso en su regazo»¹⁵.

Un cuerpo, un homúnculo, un payaso, restos humanos sobre la mesa de disección. . El propio artista no acierta a describir lo que ha pintado, temiendo acaso acercarse a ese oscuro problema de la propia identidad. Él que tantas veces se ha pintado y se ha dibujado con la silla de ruedas, y hasta con su perrito, como si formara parte de sí mismo, y ni siquiera se atreve a formular los oscuros pensamientos que aquí nos propone.

De un modo también muy evidente se ocupa Germán Gómez del problema de la identidad, con esas imágenes suyas tan sugerentes de rostros compuestos a partir de fotografías rotas y recompuestas, dejando patentemente visibles los desgarros y las cicatrices del papel fotográfico, como si estas de nuevo — desgarros y cicatrices— constituyeran también nuestra propia identidad. Mientras escribo estas líneas me llega la noticia de que Germán Gómez se encuentra en coma, ingresado en la UCI, porque ha sido atropellado por una bicicleta. Una cierta angustia me recorre el cuerpo, cuando pienso en el carácter profético y

15 Ricardo Rocío Blanco, “8 Relatos EnCajados”, texto para la audio-guía de esta exposición

establishes the identity signs to our own surprise. Not only does it confirm the memories that perhaps memory has rejected—corroborating what David Hume already suspected, that the memory is not the media that supports the identity— but also confirms that young boy is the same person now. Hence the photo supports the identity of the photographer, rather than the photographer to the photo. In fact, although it is true that the works only exist thanks to the artist, however the artist only survives by and thanks to his work. And then the work that gives him his own identity.

Perhaps also the heads modelled by Ricardo Rojas with wire may have something to do with this, or maybe not. They could be portraits or simply mere busts or heads, presented solely as spatial shapes, to be considered by spectators. In any way, it is possible that the problem of identity is approached there, as well as its dissolution into madness or mental illness, as a some kind of parodic self-portrait, in which Ricardo Rojas would try to approach is own intellectual disability. Next to these we could add some similar heads made by Jaume Plensa, in bronze, in the early eighties. It would not be an attempt to dignify the work of Ricardo Rojas, nor an attempt to lower the artistic dignity of Plensa, as was the case at the time of the *Art Brut* or degenerate art exhibitions. On the contrary, here the head becomes a sign of identity, but also as a beginning. It is notable that the artistic trajectory of Plensa, later marked by multiple reflections about the head, initially started from works like these, which reflected on the sculpture and the identity itself, from the head. “The head—the artist declared once—is like a home, in which the most important parts of our body live together”¹⁶.

Juan Muñoz came to the sculpture in an attitude of open confrontation with the dominant minimalism of the seventies. For him, the aesthetics of the countless and all equal boxes of Donald Judd, had torn from art, and from sculpture in particular, the possibility of saying many things. Therefore, although sculpture always guided and oriented his work, he came to consider himself more as a narrator than a sculptor as such.

In the early nineties, Juan Muñoz started to work on a series of works called *Conversation Pieces*, in which he presented a group of persons that were somewhat smaller than normal, in a conversation. These characters represented anonymous figures, of generic and depersonalized features, that gathered adopting meeting postures with the others. In the beginning, most of these characters presented a human appearance at the top, while their lower part consisted of a heavy spherical base. The goal was to fundamentally allude to a problem of sculpture that, since Calder, was divided into mobile and stabile. Juan Muñoz was very interested in optical floors, balconies, handrails, and in general anything that had to do with the static and dynamics of the sculpture, and with the support and balance points of humans themselves. This is why he represented obstinate, knock-kneed dwarfs, ballerinas. .

In the mid nineties, some of his figures gained a more human appearance and their legs, although still lacking feet, were released from their heavy burdens. All his characters present a similar physiognomy of Asian traits and expressions hinting at laughter. The work of Juan Muñoz presented in this exhibition, *Untitled (Three small figures)*, 1998, belongs to this period and in it the artists, on one hand approaches the subject of social

¹⁶ In the blog: <http://nodisparenalartista.wordpress.com/2012/11/08/jaume-plensa/> [checked on 17/03/2014]

agorero que adquiere ahora mismo todo lo escrito sobre la obra de Francisco Leiro, *Distraído*, y cómo se encarna amargamente sobre el cuerpo del pobre Germán Gómez, marcado ahora por sus propias cicatrices.

Otro tanto sucede con la interesante serie de autorretratos, realizada por Sergio de Luz en un único día, serie en la que se muestran las múltiples identidades que se ocultan en el interior de uno mismo. Al presentarse a sí mismo en cinco fotografías tomadas en un solo día con una apariencia tan diferente, la propia identidad se revela entonces como diversidad o como multiplicidad de las identidades. El mismo problema que aborda la magnífica serie de autorretratos, presentada por Javier Campano, en la que se trata igualmente la cuestión de la identidad, pensada sin embargo en este caso a lo largo del tiempo. ¿En verdad soy yo el mismo que estuvo hace años en Venecia? ¿Se trata de la misma persona que empezaba a entusiasmarse con la fotografía en los años setenta en Madrid? De algún modo aquí la fotografía da continuidad a una biografía y establece también para nuestra sorpresa las propias señas de identidad. No sólo nos confirma los recuerdos que acaso la memoria había desechado —lo que corrobora lo que ya sospechara David Hume, que tampoco la memoria es el verdadero soporte de la propia identidad—, sino que también nos confirma que aquel jovencito era el mismo que ahora. Es entonces la fotografía la que otorga su soporte y su identidad al fotógrafo, más que el fotógrafo a la fotografía. De hecho, aunque es cierto que la obra solamente existe gracias al artista, sin embargo, el artista finalmente sólo pervive por y gracias a la obra. Y es entonces la obra la que le otorga su propia identidad.

Tal vez también las cabezas modeladas por Ricardo Rojas con alambre tengan que ver con esto, o tal vez no. Pueden tratarse de retratos o pueden tratarse simplemente como meros bustos o cabezas, presentadas únicamente como formas espaciales, para la consideración del espectador. Aunque es posible que también allí se aborde el problema de la identidad y de su disolución en la locura o en la enfermedad mental. Una especie

de paródico autorretrato, en el que el propio Ricardo Rojas trataría así de acercarse a su propia discapacidad intelectual. A su lado podríamos poner unas cabezas semejantes realizadas por Jaume Plensa, en bronce, a principios de los años ochenta. Ello no sería un intento de dignificar la obra de Ricardo Rojas, ni tampoco un intento de rebajar la dignidad artística de Plensa, tal como hicieran en su momento las exposiciones de *Art Brut* o de arte degenerado. Por el contrario, aquí la cabeza se toma como un signo de identidad, pero también como un principio. Es notable que la trayectoria artística de Plensa, jalónada posteriormente por reiteradas reflexiones acerca de la cabeza, haya partido inicialmente de obras como éstas, en las que se reflexiona tanto sobre la escultura, como sobre la propia identidad, a partir de la cabeza. “La cabeza —declaraba en cierta ocasión el artista— es como la casa, en la que tal vez habiten las partes más importantes de nuestro cuerpo”¹⁶

Juan Muñoz llegó a la escultura en una actitud de abierto enfrentamiento con el minimalismo dominante de los años setenta. Para él, la estética de las innumerables cajas todas iguales de Donald Judd, le había arrebatado al arte y a la escultura en particular la posibilidad de decir muchas cosas. Por eso, aunque la escultura guió y orientó siempre su trabajo, llegó a considerarse a sí mismo más como un narrador que propiamente como un escultor.

A comienzos de los años noventa Juan Muñoz empezó a trabajar en una serie de obras tituladas *Conversation Pieces* «escenas de conversación», en las que presentaba un grupo de personajes de tamaño algo menor del natural, conversando. Estos personajes representaban a figuras anónimas, de rasgos genéricos y despersonalizados, que se reúnen adoptando actitudes de encuentro con los otros. Al principio, la mayor parte de estos personajes presentaban una apariencia humana en su parte superior, mientras que la inferior estaba formada por una pesada

16 En el blog: <http://nodisparenalartista.wordpress.com/2012/11/08/jaume-plensa/> [visto el 17/03/2014]

hypocrisy, while also approaching the matter of identity. The characters viewed here in this “conversation scene” are actually conversing, however they are protected with masks. But the most surprising thing about these masks is not that they are smiling masks that could apparently hide other moods of the same faces, such as sadness, melancholy, hate or resentment. In fact, what surprise us most is undoubtedly the masks are made of the same faces they are covering. As if the persons were not for Juan Muñoz other than mere characters of oneself.

It is notable that the concept of person derives his name from the mask or character from theatre works, which in Latin was also called *persona*, alluding yet to the mask that placed over the face and which amplified the sound of the voice. “Per-sonna” was then the mask “to sound” and amplify the voice of the character. By extension he passed to name the character itself, as in *dramatis personae*, and finally all remaining human beings, so characterized as actors or characters of themselves. It is possible that Juan Muñoz would want to allude to this artificial construction of identity, although by the histrionic gesture of his characters, we could think that he really wanted to report social hypocrisy. Curiously *hipokrites* (hypocrite) was the Greek name of theatre characters.

Corpus II

THE MUTILATED BODY. ABILITY AND DISABILITY

But then the body itself, crossed by its multiple identities, is also seen constituted by its multiple capacities. Since Pico della Mirandola, the humanist Renaissance program established the idea of the most specifically human characteristic is its infinite malleability and perfectibility of man. “I have not even given you a place, or your aspect, or a peculiar prerogative so that you own the place, aspect and prerogative that you consciously choose, obtain and maintain as you intend”¹⁷. —Says the creator to his new creature in the *Speech on the dignity of man*.

But then, if what constitutes us as humans is this universe of multiple abilities, it is correct to highlight that likewise, our multiple disabilities define us. Hence in this exhibition we also wanted to approach the problem of disability by artists with different types of disabilities.

17 Giovanni Pico della Mirandola, *About the dignity of men*, Editora Nacional, Madrid, 1984, p. 105

base esférica. Con ello quería aludir a un problema fundamental de la escultura que, desde Calder, se dividía en móviles y estables. A Juan Muñoz le interesaban mucho los suelos ópticos, los balcones, las barandillas, los pasamanos y en general todo lo que tuviese que ver con la estática y la dinámica de la escultura, y con los puntos de apoyo y de equilibrio del propio ser humano. Por eso representaba tentetiesos, enanos patizambos, bailarinas.

A mediados de la década de los noventa, algunas de las figuras de Muñoz cobran una forma más humana, y sus piernas, aunque todavía carecen de pies, se liberan de sus pesados lastres. Todos sus personajes presentan una fisonomía parecida de rasgos asiáticos y expresiones que apuntan a la risa. La obra de Juan Muñoz que mostramos en esta exposición, *Untitled (Three small figures)*, 1998, pertenece a este período y en ella el artista se acerca por un lado al tema de la hipocresía social, a la vez que aborda también el problema de la identidad. Los personajes que aquí vemos en esta “escena de conversación”, aparecen efectivamente conversando, pero protegidos sin embargo por máscaras. Pero lo más sorprendente de estas máscaras no es que sean caretas sonrientes, que podrían aparentemente ocultar otros estados de ánimo de los mismos rostros, tales como tristeza, melancolía, odio o resentimiento. De hecho, lo que más nos choca es que sin duda son máscaras de los mismos rostros que enmascaran. Como si la propia persona no fuese para Juan Muñoz sino un mero personaje de sí mismo.

Es notable que el propio concepto de persona derive su nombre de la máscara o del personaje de las obras teatrales, que en latín se llamaba también *persona*, aludiendo sin embargo a la máscara que se ponía delante del rostro y que amplificaba el sonido de la voz. “Per-sona” era entonces la careta “a través de la que suena” y se amplifica la voz del personaje. Por extensión pasó a denominar a éste, como en *dramatis personae*, y finalmente a todos los seres humanos que quedan así caracterizados como actores o personajes de sí mismos. Es posible que Juan Muñoz quisiese aludir a esta construcción artificial de la identidad, aunque por el gesto histriónico de sus personajes, podemos pensar que lo que quería denunciar era más bien la hipocresía

social. Curiosamente *hipokrités* (hipócrita) era el nombre griego de los personajes teatrales.

Corpus II

EL CUERPO MUTILADO. CAPACIDAD Y DISCAPACIDAD

Pero entonces el cuerpo mismo, atravesado por sus múltiples identidades, se ve igualmente constituido por sus múltiples capacidades. Desde Pico della Mirandola, el programa humanista del Renacimiento estableció la idea de que la característica más específicamente humana es la infinita maleabilidad y perfectibilidad del hombre. “No te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves”¹⁷. — Le dice en el *Discurso sobre la dignidad del hombre* el creador a su nueva criatura.

Pero entonces también si lo que nos constituye como hombres es ese universo de múltiples capacidades, es justo señalar que, del mismo modo, nos constituyen nuestras múltiples discapacidades. Por ese motivo en esta exposición nos hemos querido acercar igualmente al tratamiento del problema de la discapacidad por parte de artistas con distintos tipos de discapacidad.

El modo de conocer el mundo propio de los ciegos siempre ha suscitado fascinación por parte de los videntes. Desde la *Lettre sur les aveugles* de Diderot hasta las *Mémoires d’aveugle* de Derrida, la filosofía moderna y contemporánea transita sobre los distintos modos de conocer, con una cierta fascinación a la vez que una cierta repugnancia, sobre la ceguera. En su *Carta sobre los ciegos* dice Diderot que los ciegos no son capaces de percibir la belleza y que ésta para ellos no es más que una palabra,

17 Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*, Editora Nacional, Madrid, 1984, p. 105

The way of understanding the world of the blind has always raised fascination by those with sight. From *La lettre sur les aveugles* by Diderot to the *Mémoires d'aveugle* by Derrida, modern and contemporary philosophy passes through different modes of learning, with a certain fascination while also certain disgust, about blindness. Diderot says in his *Letter about the blind* that they are not capable of perceiving beauty and for them it is nothing more than a word, separated from its purpose. He also believes that the blind do not have capacity for other emotions, except perhaps crying and, therefore, does not doubt to add: "I suspect that in general they are inhuman"¹⁸.

Derrida used the image of blindness to design an exhibition project¹⁹ in which he identified the interpretation of works as a reading, and the artistic construction in itself, particularly drawings and paintings, as a kind of writing. Therefore one needs to use, like the blind, walking sticks. Both painting and writing require a brush or quill, that are nothing else but blind-man walking sticks.

Many are the artists that have approached the representation of blindness or even more so, to identify and understand the world from the blind. All our world is so determined by image and visibility —which Martin Heidegger denominated "The age of the image of the world" — which seems that like whoever lacks eyesight could also not understand the world in any way, or perhaps, know a different world. This different world is also approached with some fascination by numerous artists.

This fascination is certainly strange, and even paradoxical. The first paradox has to do with the attraction that blind people have on photographers. Diderot asked the blind for the various viewing machines and was surprised with their answers.

18 Denis Diderot, *Letter about the blind for use by those who can see*, Trans. Angel J. Cappelletti, La piqueta, Madrid, 1978, p. 34

19 Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990

What is the eye for you? What is a mirror? What is a telescope or a microscope? They answered with new questions that left him perplexed: Can only astronomers see the stars through a telescope? Can only nature scientists see minute things through a microscope? Is the mirror not a machine that highlights things that are far away?

What would Diderot asked blind men had he known about photography? What would they think of the existence of these body-less images? Belen Serrano has been making for a few years several trips around the world, moving to contemplate and record blind children from different countries with her camera. She has been in Albania, Mali, Morocco, Madagascar, Vietnam and India, taking pictures of blind children, with this strange empty look that she has called "Absent looks"²⁰. Although, looking at her images, rather than ask for the meaning of photography to the blind, we should ask what an image of blindness represents to a photographer.

It is true that Belen Serrano first attends to the additional exclusion and marginalization conditions caused by blindness for poor children in financially very depressed or underdeveloped societies. In addition to the misery of exclusion, characteristic of poverty, and lack of protection inherent of childhood, there is blindness, as an additional form of brutal marginalization. In fact, Belen Serrano has also taken photos of albino children in different countries, because she clearly finds in them an additional form of marginalization. We know that the congenital lack of melanin, a trait of albinism, seriously affects the eyes and could also cause blindness. However, her photos do not report their miserable living conditions, as much as the beauty and dignity of how they face the world.

20 *Absent look* is the title of this photographic series, and in turn, of the excellent exhibition that, with these works, Belen Serrano presented at the Center for Art of Alcobendas, Madrid, from 18 December 2013 to 9 January 2014

cuando está separada de la utilidad. Además considera que tampoco tienen los ciegos capacidad para las otras emociones, salvo si acaso para el llanto y, por ello, no duda en afirmar: “sospecho que en general son inhumanos”¹⁸.

La imagen de la ceguera le sirvió por su parte a Derrida para trazar un proyecto expositivo¹⁹ en el que se pensaba la interpretación de las obras como una lectura, y la propia construcción artística, y en especial el dibujo y la pintura, como una especie de escritura. Para todo lo cual es necesario servirse, como los ciegos, de bastones. Pues tanto la pintura como la escritura requieren del pincel o de la pluma, que no dejan de ser sino otros tantos bastones de ciego.

Muchos son los artistas que se han acercado igualmente al problema de la representación de la ceguera o incluso aún más, al modo de conocer y de entender el mundo por parte de los ciegos. Todo nuestro mundo está tan determinado por la imagen y por la visibilidad —lo que Martin Heidegger denominó “La época de la imagen del mundo—, que parece que quien estuviese falto del sentido de la vista no podría tampoco conocer en modo alguno el mundo o, si acaso, conocería un mundo diferente. A este mundo diferente es también al que se acercan con cierta fascinación numerosos artistas.

Esta fascinación es ciertamente extraña, y a veces incluso paradójica. Y la primera paradoja tiene que ver con la atracción que ejercen los ciegos sobre los fotógrafos. Diderot les pregunta a los ciegos por las distintas máquinas de la visión y se queda sorprendido con sus respuestas. ¿Qué es el ojo para vosotros? ¿Qué es un espejo? ¿Qué es el telescopio y qué es el microscopio? Ellos a su vez le contestan con nuevas preguntas que lo dejan perplejo: ¿Sólo los astrónomos pueden ver las

estrellas a través del telescopio? ¿Sólo los naturalistas pueden contemplar las cosas diminutas a través del microscopio? ¿Acaso no es el espejo una máquina que pone las cosas en relieve lejos de las mismas?

¿Qué les habría preguntado a los ciegos Diderot si hubiera conocido la fotografía? ¿Qué pensarían ellos de la existencia de estas imágenes sin cuerpo? Belén Serrano viene haciendo, desde hace algunos años, distintos viajes por el mundo, acercándose a contemplar y a registrar con su cámara a niños ciegos de distintos países. Ha estado en Albania, en Mali, en Marruecos, en Madagascar, en Vietnam y en la India, fotografiando a niños ciegos, con esa extraña mirada vacía que ella ha dado en llamar “Miradas de ausencia”²⁰. Aunque, viendo sus imágenes, más que preguntarnos por el significado de la fotografía para los ciegos, tendríamos tal vez que preguntarnos qué representa la imagen de la ceguera para un fotógrafo.

Es cierto que Belén Serrano atiende en primer lugar a las condiciones adicionales de exclusión y de marginación que supone la ceguera para niños pobres de sociedades económicamente muy deprimidas o subdesarrolladas. A la miseria propia de la exclusión, característica de la pobreza, y a la desprotección propia de la infancia, se le añade la ceguera, como una forma todavía más brutal de marginación. De hecho, también Belén Serrano retrata a niños albinos de distintos países, porque encuentra claramente en ellos un modo adicional de marginación. Sabemos que la falta congénita de melanina, característica del albinismo, afecta muy gravemente a los ojos y que puede producir también ceguera. Sin embargo, sus fotos no abundan tanto en la denuncia de las miserables condiciones de su vida, cuanto en la belleza y en la dignidad de su modo de enfrentarse con el mundo.

18 Denis Diderot, *Carta sobre los ciegos, para uso de los que ven*, Trad. Angel J. Cappelletti, La piqueta, Madrid, 1978, p. 34

19 Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990

20 *Miradas de ausencia* es el título de esta serie fotográfica y, a la vez, el de la excelente exposición que, con estos trabajos, presentó Belén Serrano en el Centro de Arte de Alcobendas, Madrid, del 18 de diciembre de 2013 al 9 de enero de 2014

Angel Rojo, a deaf photographer from Madrid, deceased in 2013, was also attracted and fascinated by the visual qualities of photography. He even enjoyed the textures of photographic paper and even the “magic of photographic emulsion, together with the dim red light and smell of developing and fixing chemicals”²¹. Despite that his photography was not specifically concerned with reporting or social criticism, he knew how to represent the daily life of some disabled without the dramatics; we are unaware if he identified with them in some way. His photo titled *The voice of luck* dates back to 1964, in which we can see a blind man from that period selling and calling the lottery numbers. In another of his photos we see an invalid person, with an amputated leg, walking in a bathing suit with his crutches, next to the sea. There is no dramatics or emotional violence in his images. With the same love and curiosity he took pictures of a penitent during Easter, barefoot and chained along the streets of Madrid, he photographed too his own wife resting next to a tree with her son sleeping in her arms (*The child of my dreams*. Madrid. 1961).

But if some artists are looking curiously at the blind; others, more daring, try to approach how the blind see.

An interesting perspective in this sense is that of photographer Cristina García Rodero. She declared that she is not especially interested in dramatic or terrible images: “I do not like to face injustice or pain or death. Ultimately these are subjects that merge in my work, because you do not need to be at war, you find them even in a party; but no, I do not like to face death”²².

21 “The photographer Angel Rojo presents his work in Madrid”, on Antena 3.com, digital edition in: http://www.antena3.com/noticias/cultura/ojos-silencio-ngel-rojo_2013100200072.html [checked on 8 March 2014]

22 Yolanda Gándara, “Cristina García Rodero: «I see nothing when I go out to the street; however many things happen when I grab the camera»”, interview in *Jot Down*, *Contemporary Culture Mag.*, ed. digital available on <http://www.jotdown.es/2013/07/cristina-garcia-rodero-cuando-salgo-a-la-calle-no-veo-nada-sin-embargo-cuando-cojo-la-camara-sucedan-muchas-cosas/> [checked on 14/03/2014]

It is therefore interesting to see how she appears to approach the problem of blindness, but not only taking photos of blind persons or of those that suffer severe disabilities “even if you find them”. She approaches but a different type of view, to what we could call a kind of internal vision. In addition to public festivities and popular traditions, Cristina García Rodero has always expressed a certain interest for passing rituals, rituals in which people enter in a trance and, especially trances by mediums, séances, witches, healers or shamans. Hence these two photos selected from her immense work allude especially to this other view that we would qualify as “internal vision”. These two images from her series, taken in the sacred city of Lalibela is a centre of Christian pilgrimage in an Islamic context, in which pilgrims express their religious devotion with increased dramatics.

Also Carlos Aires agreed on the problem of attempting to see—or to attempt make us see—as the blind they see, although it seems a paradox. In a video titled *Waterfalls*, he explicitly alludes to this difficulty of vision. It is a work that seems to merge three different reflections of vision. On one hand, the images appear blurry and confusing, difficult to perceive, although vaguely recognizable as images of mournful, violent or tragic events. These are videos of wars, tortures or catastrophes, such as the *Twin Tower attempts* in New York or the *Tsunami tragedy* in the Indian Ocean in 2004. On the other hand, several voices in off of different characters telling strange personal experiences about blood, death, blindness or the catastrophe. These voices are of blind persons from birth, which the artist has asked to think about these concepts. An initial elemental reading of this video would initially lead to this strange experience of trying to see how the blind would. This reading could be supported by the title of the video, *Cataract*, as well as by some of the statements about blindness from one of the blind being interviewed: “I think in the absence of light, colour, darkness”. But, what is the meaning of a video that cannot be seen or barely seen? Undoubtedly, this is an initial reflection about blindness. But in a society dominated by a culture of image, making the obvious a little less visible maybe contributes to making it more intelligible.

También a Ángel Rojo, fotógrafo madrileño sordo, fallecido en 2013, le atraían y le fascinaban las calidades visuales de la fotografía. Disfrutaba incluso de las texturas del papel fotográfico y hasta de “la magia de la emulsión fotográfica, junto a la tenue luz roja con olor a revelador y fijador”²¹. A pesar de que su fotografía tampoco se ocupaba específicamente de denuncia o de crítica social, supo recoger sin dramatismos la vida cotidiana de algunos discapacitados, con los que no sabemos si se identificaba de algún modo. De 1964 data su fotografía titulada *La voz de la suerte*, en la que podemos contemplar a un ciego de la época, vendiendo cupones y pregonando los números del sorteo. En otra de sus fotos vemos a una persona con discapacidad, con una pierna amputada, paseando en bañador con sus muletas, junto a la orilla del mar. No hay dramatismo ni violencia emocional en sus imágenes. Con el mismo amor y con la misma curiosidad fotografía a un penitente de Semana Santa, arrastrando descalzo sus cadenas por las calles de Madrid, como fotografía con ternura a su propia mujer, reposando junto a un árbol, con su hijo dormido en brazos (*El niño de mis sueños*. Madrid. 1961).

Pero si unos artistas miran con curiosidad a los ciegos, otros más audaces sin embargo tratan de acercarse al modo en que los ciegos miran.

Una perspectiva interesante en este sentido es la de la fotógrafa Cristina García Rodero. Ella misma ha declarado que no le interesan especialmente las imágenes dramáticas o terribles: “No me gusta enfrentarme a la injusticia ni al dolor ni a la muerte. Al final son temas que salen en mi obra, porque no hace falta que estés en la guerra, te los encuentras aunque estés en una fiesta,

pero no, no me gusta enfrentarme a la muerte”²². Es por tanto interesante el modo en que ella parece acercarse al problema de la ceguera, no tanto retratando directamente a los ciegos o a los que padecen graves minusvalías, “aunque te los encuentres”, cuanto acercándose a otro tipo de mirada, a lo que podríamos llamar más bien una especie de visión interior. Además de por las fiestas y las tradiciones populares, Cristina García Rodero siempre ha manifestado un cierto interés por los ritos de paso, en los que la gente entra en trance, y en especial por los médiums, por los espiritistas, por los brujos, los curanderos o los chamanes. Por eso aquí las dos fotografías seleccionadas de su inmensa obra aluden especialmente a esa otra mirada que podríamos calificar de “visión interior”. Son dos imágenes de su serie, realizada en la ciudad santa de Lalibela, en Etiopía, un centro de peregrinación cristiano en un contexto islamista, en el que los peregrinos manifiestan su devoción religiosa con acentuado dramatismo.

También Carlos Aires ha abordado el problema de intentar ver —o de intentar hacernos ver— tal como ven los ciegos, aunque ello parezca una paradoja. En un vídeo que se titula *Cataratas*, alude explícitamente a esta dificultad de la visión. Se trata de un trabajo en el que parecen cruzarse tres distintas reflexiones sobre la visión. Por un lado, las imágenes que se muestran aparecen borrosas y confusas, difícilmente perceptibles, aunque vagamente reconocibles como imágenes de acontecimientos luctuosos, violentos o trágicos. Son videos de guerras, de torturas o de catástrofes, tales como los atentados de las Torres Gemelas de Nueva York o la tragedia del Tsunami del océano Índico en 2004. Por otro lado, varias voces en off de diferentes personajes van relatando extrañas experiencias personales sobre la sangre, la muerte, la ceguera o la catástrofe.

21 “El fotógrafo Ángel Rojo expone su obra en Madrid”, en Antena 3.com, edición digital en: http://www.antena3.com/noticias/cultura/ojos-silencio-ngel-rojo_2013100200072.html [consultado el 8 de marzo de 2014]

22 Yolanda Gándara, “Cristina García Rodero: «Cuando salgo a la calle no veo nada; sin embargo, cuando cojo la cámara suceden muchas cosas»”, entrevista en *Jot Down, Contemporary Culture Mag.*, ed. digital disponible en <http://www.jotdown.es/2013/07/cristina-garcia-rodero-cuando-salgo-a-la-calle-no-veo-nada-sin-embargo-cuando-cojo-la-camara-sucedan-muchas-cosas/> [consultado el 14/03/2014]

The video from Carlos Aires is not only therefore a reflection on the physical difficulty of seeing. It is also a reflection on the difficulty of seeing what we have before us, even for those gifted with good eyesight. It is therefore the strange distance that television and computer screens introduce relative to reality by presenting real tragic or mournful images that also seem distant or fictitious. It is therefore our own difficulty to see, also in a political sense, what is however obvious.

Maybe more politically explicit is his installation *De natura deorum V*. 2013, in which eyes look at us without seeing in any way, but blindly controlling our lives. These eyes are taken from the effigies that appear in the main bank notes from the leading countries in the world. Carlos Aires uses them to build a disturbing panel of faces and looks that are strangely familiar. Exactly what Sigmund Freud coined as “the uncanny”.

Bernardi Roig has worked many times on the problem of visibility or invisibility, with regards to so called “visual arts”. On one hand, special attention to the eyes of the spectator; a vision that he has explicitly related with escopic drive of someone watching pornography. As if a common desire to look should somehow merge both pastimes. On the other hand, he concerns for the problem of inability to look into contemporary art. A problem that has to do with the death of the art and the difficulty of painting. In fact, his recent trajectory deals with the self-representation of death of the painter and the painting with him, in a work from 1994 dated *La mort du peintre*. This concern drove him to an extended period of meditation on the *Black square* of Kazimir Malévich, and the death of the representation, which this black square announces and symbolises. In some way, the entire subsequent work by Bernardi Roig, with his accentuated black and white funerary aesthetic, typical of announcements of death, still recalls this misfortune. Repeatedly framing the drawings in black over white paper, with a thick black frame is not then an innocent decision.

In any case, the concern for the look also accompanied his entire trajectory since then. The look on one hand is guilty and impertinent, and this guilt is expressed repeatedly in the reflections that Bernardi Roig approaches on the myth of Diana and Acteon, the hunter that was condemned for looking at the naked body of the goddess. But also, the more he looks and contemplates, the more difficult it becomes, alluding to a certain impossibility to look.

In *Attention practices* (2007) – the piece that we have selected from his work for this exhibition – we specifically find a character that tries to see, being directly blinded by light. This sculpture represents a man that tries to see where vision is impossible looking directly at what blinds him. But this work not only has a visual sense. It also covers the impossibility of listening and the impossibility of speech. In a text that describes it, the artists referred to the fact that the character moves in to contemplate a fluorescent tube, but in a listening attitude, “while his mouth attempts to whistle”²³. But the explicit relation that this work holds with others from the same artist, which also talk of the impossibility of seeing, and the impossibility of criticism, lead us to interpret it as a new Beckettian character, making an effort to say the impossibility of speech and perhaps also contemplating the impossibility of seeing.

In third place there is a different artistic attitude regarding blindness, which does not consist in taking photos of the blind or seeing or making spectators see like the blind, but in making the blind see the photos. In this work attempted by photographer Juan Torre, whose own visual disability led him to explore the possibility of a photo for blind people, through a procedure of representing images by embossing. Symptomatically Juan Torre developed this procedure to make accessible to blind people

²³ Bernardí Roig, *Verblendungszusammenhang* [concatenation of blindness], Museum of contemporary art Gas Natural Fenosa, La Coruña, 2012, p. 170

Se trata de ciegos de nacimiento, a los que el artista ha pedido que reflexionen sobre estos conceptos. Una primera lectura elemental de este vídeo apuntaría inicialmente a esa experiencia extraña de tratar de ver tal como ven los ciegos. Esa lectura podría estar apuntalada por el título del vídeo, *Cataratas*, así como por alguna de las declaraciones acerca de la ceguera de uno de los ciegos a los que se entrevista: “pienso en la ausencia de luz, de color, de oscuridad. .”. Pero, ¿qué sentido tiene hacer un vídeo que no se puede ver o que apenas se puede ver? Sin duda, ello es una primera reflexión sobre la ceguera. Pero en una sociedad dominada por la cultura de la imagen, el hacer menos visible lo evidente tal vez contribuye a hacerlo más inteligible. El vídeo de Carlos Aires no es sólo por tanto una reflexión sobre la dificultad física de ver. Es también una reflexión sobre la dificultad de ver lo que tenemos delante, incluso para los dotados de visión. Se trata entonces de la extraña distancia que la televisión y la pantalla del ordenador introducen con respecto a la realidad, al presentarnos cotidianamente como reales imágenes trágicas o luctuosas, que nos aparecen también como lejanas o ficticias. Se trata entonces de nuestra propia dificultad de ver, también en un sentido político, aquello que sin embargo resulta evidente.

Tal vez más explícitamente política resulte su instalación *De natura deorum V*. 2013, en la que los ojos que nos miran sin vernos en modo alguno, pero controlando ciegamente toda nuestra vida, están sacados de las efigies que aparecen en los principales billetes de los principales países del mundo. Con ellos compone Carlos Aires un inquietante panel de rostros y miradas que nos resultan extrañamente familiares. Exactamente lo que Sigmund Freud denominó como “lo siniestro”.

Bernardí Roig también ha trabajado reiteradamente sobre el problema de la visibilidad y de la invisibilidad, en relación con las llamadas “artes visuales”. Por un lado, prestándole una especial atención a la mirada del espectador, mirada que él ha relacionado explícitamente con la pulsión escópica del que contempla

pornografía. Como si un deseo común de mirar uniese de algún modo ambas aficiones. Por otro, preocupándose del problema de la imposibilidad de mirar en el arte contemporáneo, problema que tiene que ver para él con la muerte del arte y con la dificultad de la pintura. De hecho, su trayectoria reciente tiene que ver con la autorrepresentación de la muerte del pintor y con él de la pintura, en una obra de 1994 titulada *La mort du peintre*. Esta preocupación le condujo a una prolongada meditación sobre el *Cuadrado negro* de Kazimir Malévich, y sobre la muerte de la representación, que este cuadrado negro anuncia y simboliza. De algún modo, toda la obra posterior de Bernardí Roig, con esa acentuada estética funeraria en blanco y negro, propia de las esquelas, rememora todavía esta desventura. Enmarcar reiteradamente los dibujos en negro sobre papel blanco, con un grueso marco negro no es una decisión inocente.

En cualquier caso, la preocupación por la mirada ha acompañado también desde entonces toda su trayectoria. La mirada por un lado es culpable y es impertinente, y esa culpa se expresa reiteradamente en las reflexiones que Bernardí Roig aborda sobre el mito de Diana y Acteón, el cazador condenado por contemplar el cuerpo desnudo de la diosa. Pero también, cuanto más mira y más contempla, más difícil se hace, aludiendo con ello a una cierta imposibilidad de la mirada.

En *Prácticas de atención* (2007) —la pieza que de su obra hemos escogido para esta exposición— encontramos precisamente a un personaje que intenta ver, siendo cegado directamente por la luz. Esta escultura representa a un hombre que trata de ver donde la visión es imposible, acercando su mirada directamente a aquello que la ciega. Pero esta obra no tiene únicamente un sentido visual. Se ocupa también de la imposibilidad de escuchar y de la imposibilidad de decir. En un texto descriptivo de la misma, el artista llama la atención sobre el hecho de que el personaje se acerca a contemplar un tubo fluorescente, más bien en la actitud de la escucha, “a la vez que

the images of musicians and singers (those that mainly use their voice to express). *Ainhoa Arteta. Soprano and Opera singer, 2011*, *Mikel Erentxun, singer, 2011* and *Luis Eduardo Aute, singer and songwriter, 2011*.

Corpus III (Supplement)

But the attempt of making a photo for blind people should also be combined with the strange case of blind people dedicated to photography. That someone should attempt to make a visual image accessible through touch is not so foolish as the desperate attempt to visually represent something that one could not perceive in any case. Despite that this may seem an absurdity it is not something so strange in the general context of the history of art. Beethoven was totally deaf in 1818 and during this period he composed some of his most wonderful works, including the *Ninth Symphony* and the last string quartets.

The *Sight Unseen* exhibition was presented at the California Museum of Photography in May 2009, commissioned by the North American photographer Douglas McCulloh, and opened as the first international collective exhibition of blind photographers. It combined the work of fifteen blind persons from Scotland, Slovenia, United States, France and Mexico. The main thesis of the exhibition, in the words of its curator, consisted in showing that “blind photographers have the most clairvoyant vision on the planet”²⁴.

One of the participating photographers of this exhibition was the North American Kurt Weston, of whom we present here three works, reflecting on photography from the perspective of blindness. In one of them, *Journey Through Darkness*, he approaches vision through touch, squashing his hands and face against a transparent plastic, which in some way would gather, as the Cloth of Veronica, the impregnated face of the photographer. Weston is not however completely blind, as he has some peripheral vision in his right eye. In another image, *The Procedure*, the photographer also converts the tactile pulse of pressing the camera button into a direct puncture into an eyeball, mechanically transforming light rays into tactile signals on the eyes. A third image, *The Vision Machine*, opens us directly to the problem of the body and its relation with the supplement; in this case the camera as a vision device.

Carme Ollé could have also been part of that exhibition in California. Like Weston, she is blind and is paradoxically dedicated to photography. In her case however, the subject of her work is not blindness, but her peculiar approach to nature. But the piece that we brought to this exhibition from her precisely offers the idea of an inverted nature, in which a kind of digital tree supports a landscape of purely artificial leaves: human leisure and consumption space.

24 “The inherently conceptual work of *Sight Unseen* proposes a surprising central thesis: blind photographers possess the clearest vision on the planet”. *Sight Unseen, International Photography by Blind Artists*, Curated by Douglas McCulloh, California Museum of Photography, Riverside, California, May 02, 2009 - August 29, 2009, Introduction

su boca ensaya un gesto de silbido”²³. Pero la relación explícita que esta obra mantiene con otras del mismo artista, en las que también se habla de la imposibilidad de la mirada, a la vez que de la imposibilidad de la crítica, nos llevan a interpretar a éste como un nuevo personaje beckettiano, esforzándose por decir la imposibilidad del decir, y acaso también por contemplar la imposibilidad de ver.

Hay en tercer lugar una actitud artística diferente con respecto a la ceguera, que no consiste ya ni en fotografiar a los ciegos ni en ver o hacer ver al espectador como los ciegos, sino en hacer que los ciegos vean las fotografías. Es este el trabajo intentado por el fotógrafo Juan Torre, al que su propia discapacidad visual le llevó a explorar la posibilidad de una fotografía para ciegos, a través de un procedimiento de representación de imágenes en relieve. Sintomáticamente Juan Torre ha desarrollado este procedimiento para hacer accesibles a los ciegos las imágenes de músicos y cantantes, es decir de aquellos que se expresan preferentemente por la voz. *Ainhoa Arteta. Soprano y dama de la ópera*, 2011, *Mikel Erentxun, cantante*, 2011 y *Luis Eduardo Aute, cantautor*, 2011.

Corpus III (Suplemento)

Pero al intento de hacer una fotografía para ciegos debe unírsele también el extraño caso de los ciegos que se dedican a la fotografía. Que alguien pretenda hacer accesible la imagen visual a través del tacto no resulta de hecho tan insensato como el intento desesperado de representar visualmente algo que uno no podría percibir en ningún caso. A pesar de que esto pueda parecer un disparate, no es algo que resulte tan extraño en el contexto general de la historia del arte. Beethoven ya

era completamente sordo a partir de 1818 y en este período compuso sin embargo algunas de sus obras más prodigiosas, incluyendo la *Novena Sinfonía* y los últimos cuartetos de cuerda.

En mayo de 2009 se presentó en el California Museum of Photography, de Riverside, la exposición *Sight Unseen (La mirada invisible)*, comisariada por el fotógrafo norteamericano Douglas McCulloh, e inaugurada como la primera exposición colectiva internacional de fotógrafos ciegos. Reúne el trabajo de quince invidentes de Escocia, Eslovenia, Estados Unidos, Francia y México. La tesis fundamental de la exposición, en palabras de su comisario, consistía en mostrar que “los fotógrafos ciegos poseen la visión más clarividente del planeta”²⁴.

Uno de los fotógrafos participantes en dicha exposición fue el norteamericano Kurt Weston, del que aquí presentamos tres obras, en las que se reflexiona sobre la fotografía, desde el punto de vista de la ceguera. En una de ellas, *Journey Through Darkness*, se aproxima a la visión a través del tacto, aplastando sus manos y su rostro contra un plástico transparente, que de algún modo recogiera, como el paño de la Verónica, el rostro impregnado del fotógrafo. Weston no es sin embargo completamente ciego, pues mantiene una cierta visión periférica en el ojo derecho. En otra imagen, *The Procedure*, el fotógrafo convierte también la pulsión táctil de apretar el disparador de la cámara, en un pinchazo directo sobre el glóbulo ocular, transformando así mecánicamente lo que deberían ser rayos de luz en señales táctiles sobre el ojo. Una tercera imagen, *The Vision Machine*, nos abre directamente el problema del cuerpo en su relación con el suplemento, en este caso, la máquina fotográfica como un aparato de visión.

23 Bernardí Roig, *Verblendungszusammenhang [concatenación del cegamiento]*, Museo de arte contemporáneo Gas Natural Fenosa, La Coruña, 2012, p. 170

24 “The inherently conceptual work of Sight Unseen proposes a surprising central thesis: blind photographers possess the clearest vision on the planet”. *Sight Unseen, International Photography by Blind Artists*, Curated by Douglas McCulloh, California Museum of Photography, Riverside, California, May 02, 2009 - August 29, 2009, Introduction

The matter of the supplement is particularly interesting from the perspective of the body. Contemporary bodies are crossed, intervened, participated and recreated by objects. It is not only the prosthesis (hearing, ocular or motor). Walking sticks, crutches and walking devices have taken men since ancient times, to the point that according to the enigma of the Sphinx, became a part of the human definition, like a two or four legged animal²⁵. Although magnifying lenses have been used since ancient times, to improve eyesight, it was not until the 14th Century that a man was represented wearing glasses, because eyeglasses as we know them probably did not exist until the end of the 13th Century. But prostheses and body supplements will undoubtedly go beyond hearing aids, walking sticks and eyeglasses: Dental implants, hip and knee prostheses, pacemakers, etc. Not forgetting to mention transplants and genetic manipulation. "The body stopped being natural, ingests agrotechnologically produced food, is subjected to transplants, receives prostheses designed to serve as extensions"²⁶. The man machine, cyborg, or android completely cross the post-human culture. The artificial construction of the body through surgery, not only repairing, but also aesthetic and plastic, actually turns the human body into something that biotechnologically configured.

25 "There is on this earth a two and four legged being that has only one voice and is also a tripod. It is the only one in which each animal has a different aspect, moving on earth, air or sea. But when walking on more feet, then the mobility of its members is much weaker", Aristofane the grammarian, "Argument about Oedipus the King", in William J. Slater (Hrsg.): *Aristophanis Byzantii fragmenta*. De Gruyter, Berlin 1986

26 Adolfo Vásquez Rocca, "Jean-Luc Nancy: The philosophy of the body and metaphors of illness", *Eikasia: philosophy magazine*, N^o. 44, 2012, pages. 59-84

We wanted to approach these matters from a double perspective. On one hand, trying to think in general of the relation of humans with objects, on the other, trying to consider this special relation with regards to the prostheses.

The problem of the relation of mankind with objects can be found brilliantly covered in the trajectory and works of Esther Ferrer. It is symptomatic that an artist that especially works with her own body as performer of the ZAJ group since the sixties, has also focused her attention on the objects that become part of her performance. Characteristically, her work describes with the title of her exhibition in 1997: "From action to object and vice versa"²⁷. For her in fact, objects are a part of the action, conforming and constituting finally, with regards to it, a kind of testimony, remnant, document or even cadaver²⁸. But likewise, from the object we can get the action. It was important for her that her actions should not bear any feelings or emotions. This led her to an almost Duchampian fascination for maths and geometry. As Duchamp found in "precision painting" a technical painting and, as he would say, "dry", so Esther Ferrer found her salvation against creative arbitrariness in the series of prime numbers. "After some years, during seventies, while

27 Esther Ferrer, *From action to object and vice versa*, exhibition in Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1997

28 "Sometimes I think the performance is the work and the installation is the cadaver of the works, or in the best of cases, the retouched photo of the work". Esther Ferrer, "Install-action", Translated from the Text published in no. 74 of the magazine *Inter Art Actuel*, Québec (Canada)

También Carme Ollé podría haber formado parte de aquella exposición de California. Pues, al igual que Weston, se trata de una invidente que se dedica paradójicamente a la fotografía. En su caso sin embargo su tema de trabajo no es tanto la ceguera, como su peculiar acercamiento a la naturaleza. Pero la pieza que de ella hemos traído a esta exposición nos presenta precisamente la idea de una naturaleza invertida, en la que una especie de árbol digital sustenta un paisaje de hojas puramente artificial: el espacio humano del ocio y el consumo.

La cuestión del suplemento es particularmente interesante desde el punto de vista del cuerpo. El cuerpo contemporáneo está atravesado, intervenido, participado y recreado por los objetos. Ya no se trata tan sólo de la prótesis (auditiva, ocular o motora). Cachabos, bastones, muletas y andadores ha llevado el hombre desde antiguo, hasta el punto de que según el enigma de la esfinge, llegaron incluso a formar parte de su propia definición, como animal que es bípedo, cuadrúpedo y también trípode²⁵. Aunque lentes y cristales de aumento se han utilizado también desde antiguo, para mejorar la visión, no hay sin embargo hasta el s. XIV ninguna representación de un hombre con gafas, pues los anteojos, tal y como nosotros los conocemos no debieron existir hasta finales del s. XIII. Pero las prótesis y los suplementos corporales van sin duda mucho más allá de audífonos, cachabos o anteojos. Implantes dentales, prótesis de cadera, de rodilla, marcapasos, etc. Por no hablar de los trasplantes y de la manipulación genética. "El cuerpo ha dejado de ser natural, ingiere alimentos elaborados agrotecnológicamente; se somete a trasplantes, recibe prótesis diseñadas para servirle

25 "Existe sobre la tierra un ser bípedo y cuadrúpedo, que tiene sólo una voz, y es también trípode. Es el único que cambia su aspecto de cuantos seres se mueven por tierra, aire o mar. Pero, cuando anda apoyado en más pies, entonces la movilidad de sus miembros es mucho más débil", Aristófanes el gramático, "Argumento sobre Edipo Rey", en William J. Slater (Hrsg.): *Aristophanis Byzantii fragmenta*. De Gruyter, Berlin 1986

de extensión"²⁶. El hombre máquina, el cyborg o el androide atraviesan por completo la cultura posthumana. La construcción artificial del cuerpo a través de la cirugía, no sólo la reparadora, sino también la estética y la plástica, hacen actualmente del cuerpo humano algo biotecnológicamente configurado.

Hemos querido acercarnos a estas cuestiones a través de un doble punto de vista. Por una parte, tratando de pensar en general la relación del hombre con los objetos. Por otra, y en segundo lugar, tratando de pensar esta relación especial con respecto a la prótesis.

El problema de la relación del hombre con los objetos es posible encontrarlo brillantemente tratado, en la trayectoria y en la obra de Esther Ferrer. Es sintomático que una artista que trabaja especialmente con su propio cuerpo, como *performer* vinculada al grupo ZAJ desde los años sesenta, haya centrado también su atención en los objetos que pasan a formar parte de la acción performativa. Característicamente su trabajo ha sido descrito con el título de una exposición suya de 1997: "De la acción al objeto y viceversa"²⁷. Para ella en efecto el objeto es parte de la acción, conforma la misma y constituye finalmente, con respecto a ella, una especie de testimonio, de resto, de documento o incluso de cadáver²⁸. Pero igualmente, del objeto puede partirse también hacia la acción. Para la artista era importante que sus acciones estuviesen desprovistas de sentimientos y emociones. Esto la llevó a una fascinación casi duchampiana

26 Adolfo Vásquez Rocca, "Jean-Luc Nancy: La Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad", *Eikasía: revista de filosofía*, Nº. 44, 2012, págs. 59-84

27 Esther Ferrer, *De la Acción al objeto y viceversa*, exposición en el Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1997

28 "A veces tengo la sensación que la performance es la obra y que la instalación es el cadáver de la obra, o en el mejor de los casos, la fotografía retocada de la obra". Esther Ferrer, "Install-acción", Traducción del Texto publicado en el nº 74 de la revista *Inter Art Actuel*, Québec (Canadá)

executing projects with geometric structures defined only based on my own criteria, I felt the need to think of other projects, in which my aesthetic preferences would play a secondary role. I mean “free” structures that can evolve on their own according to their own internal logic. For some time, I did not achieve a result that would satisfy me, until one night I dreamt with prime numbers. So I started the series *The poem of prime numbers*²⁹.

So her work started to include geometric and mathematic compositions, apparently free of any aesthetic whims. However, the artist ended also finding beauty in these constructions unrelated from her aesthetic preferences. “The first thing that surprised me working with these series of prime numbers was that, regardless of the system I used, the result was always beautiful, and even more so, as the series progressed. In fact, the greater the painting, more beautiful is the result”³⁰.

The objects that Esther Ferrer works with are everyday objects, anodyne, accessible and cheap, which in general are easy to find, such as chairs, envelopes, hammers, etc. She normally composes her actions with them and also likes to frame them, composing her reflections on the “art framework”.

We could have chosen any of her many self-portraits, which approach the subject of the body identity, or the difference and repetition through time. However we have chosen from her prolific work, to talk specifically of the body, a piece that is apparently dehumanized: *Permutations* 1990, an installation —not sure if it a painting or a sculpture— consisting of nine steel frames and nine steel door handles, with their levers

29 Esther Ferrer, *Le poème des nombres premiers II*, exhibition at Galerie Satellite, Paris (France), April 1996

30 «La première chose qui m'a surprise en travaillant avec la série des nombres premiers c'était quel que soit le système que j'utilise, le résultat est toujours beau, de plus en plus beau au fur et à mesure qu'on progresse dans la série. En fait, plus le tableau est grand, plus le résultat est beau». Id.

placed in apparently random positions. It is a piece that is part of two different series in her work. On one part, it is a piece from the series of her “contextualized objects / decontextualized objects”; and on the other, is also part of what she calls her “framing within the art framework”. Artistic object par excellence and anaesthetic and dehumanized representation, as its name implies. “Permutations” also attracts our attention as a prosthesis of the performance, in addition to a body adaptation tool, suitable for the hand, but placed as a kind of choreography or dancing of objects, also invoking the human touch. In fact, these door handles, seem little men, raising and lowering their arms in alternation.

This association is however unjust with her work, because it takes it to a level of appearance and anecdotal. And furthermore, door handles are not even human body prostheses, but of a door, to make it accessible and crossable by man. But the truth is that the artists also worked with objects like a chair, umbrella and walking sticks, withdrawing their humanized relation, despite which they all maintain a direct relation with the body. She also handles her portrait or the image of her own hands in the same way, as if inanimate objects. In fact, Esther Ferrer dedicated a series to the hands called “The hands of the artist” (1987) and that same year she published the *Book of hands*, where the hand itself was considered an object and “handle”, among other objects such as stones or chairs. Amidst therefore of this series of works dedicated to the hand, the handle hence has a right to be considered as mediator between man and objects.

Paloma Navares also developed the idea of the body as a product, or better still, as construct, because she not only presents the human body in fragments, but also consisting of prostheses and surgery. She finds the aesthetic concern of contemporary societies to be very interesting, configuring a powerful cosmetic and clinical industry for the body, and how the female body is now built artificially. She then became especially interested in the tricks of cosmetic seduction and the

por la matemática y la geometría. Lo mismo que Duchamp encontrara en la pintura de precisión una pintura técnica y, como él decía, “seca”, Esther Ferrer encontró su salvación contra la arbitrariedad de la creación en la serie de los números primos. “Tras algunos años, en la década de los 70, realizando proyectos con estructuras geométricas definidas únicamente en función de mis propios criterios, sentí la necesidad de pensar otras, en las cuales mis preferencias estéticas jugaran un papel secundario. Estructuras “libres” que pudieran evolucionar por sí mismas, según su propia lógica interna. Durante algún tiempo no conseguí un resultado que me satisficiera, hasta que una noche soñé con los números primos. Así empecé la serie *El poema de los números primos*”²⁹.

Aparecieron así en su trabajo las composiciones geométricas y matemáticas, aparentemente libres de veleidades estéticas. Sin embargo la artista terminaba encontrando también belleza, en estas construcciones ajenas a sus preferencias estéticas. “Lo primero que me sorprendió trabajando con la serie de los números primos fue que, con independencia del sistema que utilizase, el resultado era siempre bello, e incluso más bello, a medida que se progresa en la serie. De hecho, cuanto mayor es el cuadro, más bello es el resultado”³⁰.

Los objetos con los que Esther Ferrer trabaja son objetos cotidianos, anodinos, accesibles y baratos, que se encuentran por lo general fácilmente disponibles, como las sillas, los sobros, los martillos, etc. Con ellos suele componer sus acciones y también gusta de enmarcarlos o encuadrarlos, componiendo así sus reflexiones sobre “el marco del arte”.

29 Esther Ferrer, *Le poème des nombres premiers II*, exposición en la Galerie Satellite, París (Francia), abril de 1996

30 «La première chose qui m'a surprise en travaillant avec la série des nombres premiers c'était quel que soit le système que j'utilise, le résultat est toujours beau, de plus en plus beau au fur et à mesure qu'on progresse dans la série. En fait, plus le tableau est grand, plus le résultat est beau». Id.

Ciertamente podíamos haber escogido de su trabajo alguno de sus múltiples autorretratos, donde se trata el tema de la identidad del cuerpo, o el de la diferencia y la repetición a través del tiempo. Hemos escogido sin embargo de su extensa obra, para hablar precisamente del cuerpo, una pieza suya, aparentemente deshumanizada: *Permutaciones* 1990, una instalación —no sabríamos decir si un cuadro o una escultura— compuesta por nueve marcos metálicos y nueve picaportes de metal, con sus manillas dispuestas en posiciones aparentemente aleatorias. Es una pieza que, en su trayectoria forma parte de dos series diferentes. Por una parte, es una obra de la serie de sus “objetos contextualizados / objetos descontextualizados”; pero por otra, pertenece también a lo que ella denomina sus “encuadramientos en el marco del arte”. Objeto artístico por excelencia y representación anestésica y deshumanizada, tal como indica su nombre. “Permutaciones” nos llama sin embargo la atención como prótesis de la performance, además de como herramienta de adaptación al cuerpo, adecuada a la mano, pero dispuesta como una especie de coreografía o de danza de los objetos, en la que también se convoca la presencia de lo humano. De hecho, estos picaportes parecen hombrecillos, levantando y bajando alternativamente sus brazos.

Esta asociación sin embargo es injusta con su trabajo, porque lo lleva al nivel de la apariencia y de lo anecdótico. Y además, los picaportes ni siquiera son prótesis del cuerpo humano, sino de la puerta, para hacerse accesible y franqueable por el hombre. Pero lo cierto es que la artista se ha acercado igualmente a objetos como la silla, el paraguas y los bastones, desposeyéndolos también de su relación humanizada, a pesar de que todos ellos mantienen una relación directa con el cuerpo. Del mismo modo trata el retrato de su rostro o la imagen de sus propias manos, como si fueran objetos inanimados. A las manos de hecho dedicó Esther Ferrer una serie denominada “Las manos de la artista” (1987) y en el mismo año publicó el llamado *Libro de las manos*, donde la propia mano era también considerada como objeto y como “manilla”, entre otros objetos tales como las piedras y las sillas. En medio por tanto de esta serie de obras

stereotyped image of beauty in female magazines, so building her own line with implants (*Self-portrait with implants*, 1996) and her own ironic line of cosmetic products (*Navares Products*).

Her installation *On the verge of dreams*, 1993, not only did she present the human body mediated by techniques and artificially built, but especially presented how this construct (*Gestell*) also places the bodies under a generic model of beauty. Model, whose western paradigm broken down here, seems like Boticelli's Venus.

Likewise, Angel Baltasar, artist that lives with a wheelchair, also wanted to present his reflection on this artificial mediation with objects and prostheses, which are second nature to us. His baseboard *Brotherly tracks* (2008-2011), produced for the National Hospital of Paraplegics of Toledo, he transcribes from a kind of fountain pen drawn diary – or how he referred to it, collection of poems – some of these traumatic experiences, but also healing and cleansing. The images presented review with any dramatics the coexistence with exercises, physiotherapy, collar rings, wheelchairs, orthopaedic and sanitary devices, other patients that do not appear at all as passive subjects, next to doctors, physiotherapists and nurses.

Undoubtedly the technical and artificial world constitutes us as second nature. Not only our body is inseparable from its supplements and prostheses, but also our own surroundings are, increasingly, a purely artificial world. Submerging in these pipes and drains that are part of our daily landscape and artificially configure our world and our life is also the experience that Daniel Canogar wanted to define, in that wonderful piece called *Flow 2011*, through which our lives run as if our own souls.

Corpus IV (De anima)

“The soul — Jean-Luc Nancy wrote— is the name of the feeling of the body”³¹. It is certainly possible it can be like that. In fact for him the entire Aristotelian treatise on the soul (De Anima) is nothing more than a treatise about the various ways of feeling of the body. So, of the three forms of life that Aristotle covers, vegetable, animal and human, Nancy says that the common term is to feel, “and is the term of the body as form in Aristotle”. The soul is the form of the body and the form of the body is the feel of matter, hence converts all psychology (doctrine on the soul) into a kind of aesthetics (or general doctrine of sensitivity).

And of the senses, the first to form part of the body, communication and soul, is without a doubt: touch. That is how Nancy views it and Aristotle also seems to confirm it: “Of the senses there is one that primarily is part of all animals; that is the sense of touch”³². Touch is on one hand contact of bodies with others, but on the other also the shape of the body, its membrane. The skin hence, the most superficial, becomes the spiritual form of the body: what it contains, what it retains, its sensitivity and its means of communication.

There are two artists in this exhibition that facilitate a specific approach to the problem of touch through their works: one is a video by Victor Meliveo, called *They suffered by the light*, 2006, in which he presents a visual approach to touch; and the other is the work of Vicente Talens presented here: two photos, one of them part of the *Polanski series. No. 1*. 2009, and the other called *Towel VI*. 2011.

31 Nancy, *Corpus*, loc. cit. p. 95

32 Aristotle, *De anima II*, 2, 413b; translation by Francisco de P. Samaranch

dedicadas a la mano, la manilla tiene entonces también derecho a ser considerada como mediadora entre el hombre y los objetos.

También Paloma Navares ha desarrollado a su vez la idea del cuerpo como producto, o mejor, como constructo, pues no sólo presenta el cuerpo humano fragmentado, sino también constituido por las prótesis y la cirugía. Para ella es muy interesante la preocupación estética de las sociedades contemporáneas, que configura una poderosa industria cosmética y clínica del cuerpo, y el modo en que se construye ahora artificialmente el propio cuerpo femenino. Por ello se ha interesado especialmente por los artificios de la seducción cosmética y por la imagen estereotipada de la belleza en las revistas femeninas, de modo que ha construido incluso su propia imagen con implantes (*Autorretrato con implantes*, 1996) y hasta su propia línea irónica de productos cosméticos (*Productos Navares*).

Su instalación *En el umbral del sueño*, 1993, no sólo presenta entonces este cuerpo humano mediatizado por la técnica y artificialmente construido, sino que presenta especialmente el modo en que este constructo (Gestell) dispone también de los cuerpos, bajo un modelo genérico de belleza. Modelo, cuyo paradigma occidental aquí despiezado, parece ser la Venus de Botticelli.

De un modo parecido, Ángel Baltasar, artista que convive con la silla de ruedas, ha querido presentar igualmente su reflexión sobre esta mediación artificial con los objetos y con las prótesis, que nos constituyen como una segunda naturaleza. En su friso *Huellas hermanas* (2008-2011), realizado para el Hospital Nacional de Paraplégicos de Toledo, transcribe, a partir de una especie de diario dibujado a plumilla —o, como él lo denomina también, de poemario—, algunas de estas experiencias traumáticas, pero también sanadoras y redentoras. Las imágenes que presenta recogen sin dramatismos la convivencia con los ejercicios, la fisioterapia, los collarines, las sillas de ruedas, los aparatos ortopédicos y sanitarios, junto con los

pacientes, que no aparecen en absoluto como sujetos pasivos, al lado de los médicos, los fisioterapeutas y las enfermeras.

Sin duda el mundo técnico y artificial nos constituye como una segunda naturaleza. No sólo nuestro cuerpo es ya inseparable de sus suplementos y sus prótesis, sino que también nuestro propio entorno es, cada vez más, un mundo puramente artificial. Sumergirse en estas tuberías y desagües que constituyen nuestro paisaje cotidiano y configuran artificialmente nuestro mundo y nuestra vida es también la experiencia que ha querido plasmar Daniel Canogar, en esa maravillosa obra que se titula *Caudal 2011*, por la que se deslizan nuestras vidas, como si fueran también nuestras propias almas.

Corpus IV (De anima)

“El alma —ha escrito Jean-Luc Nancy— es el nombre del sentir del cuerpo”³¹. Es posible ciertamente que sea así. De hecho para él todo el tratado aristotélico acerca del alma no es más que un tratado acerca de los diversos modos de sentir del cuerpo. Así, de las tres formas de vida de las que se ocupa Aristóteles, la vegetal, la animal y la humana, dice Nancy, que el término común es el sentir, “y es el término del cuerpo como forma en Aristóteles”. Que el alma es la forma del cuerpo y que la forma del cuerpo sea el sentir de la materia, convierte entonces toda psicología (doctrina acerca del alma) en una especie de estética (o doctrina general de la sensibilidad).

Y de entre los sentidos, el primero en constituir el cuerpo, la comunicación y también el alma, es sin lugar a dudas el tacto. Así lo entiende Nancy, y así parece afirmarlo también Aristóteles: “De entre las sensaciones hay una que pertenece primordialmente a todos los animales, a saber, el sentido del tacto”³² El tacto es por un lado el contacto de unos cuerpos con otros, pero es por otro lado también la forma misma del cuerpo,

31 Nancy, *Corpus*, loc. cit. p. 95

32 Aristóteles, *De anima* II, 2, 413b; trad. de Francisco de P. Samaranch

If the video by Victor Melievo clearly presents tactile images, such as liquids poured on the skin or hands that play with glass spheres; the interpretation of Vicente Talens' photos is not as simple.

So for example, in *Polanski no. 1* there is a young woman in her underwear, in a discretely chaste attitude, but clearly erotic, assaulted and smelled by skinny dogs looking like long rats. It could be an allegory to the sense of smell, although its relation with other works from Talens led us to think it rather a direct relation with the sense of touch. "If something describes the heterogeneous pictorial work of Talens — Joan Feliu wrote— is that it is a sculptural painting, volumetric painting, almost always spheroid, that metabolizes the 3 dimensions trapped by sinuous forms that are continuously moving in the background"³³. However, when highlighting the tactile and volumetric qualities of his paintings, we find the same thing occurs with his photography. In fact, his 2012 series dedicated to the beach, presents images of softness, kindness and complacency in touch, which can be appreciated in his photo called *Towel VI*.

The presentation of the soul has evolved much through the history of mankind. The Greek felt the vital principle of the human soul as breath or breeze (*psiche*) of spiritual nature. Spirituality for them was nothing more than air or breeze (*pneuma*), a breath that escaped the body when we died. Exhaling was nothing more than expelling the vital breath and therefore dying. The Romans thought similarly of the *animus*. This word gave its name to our soul, as well as living creatures and especially animals. They are all endowed of this vital principle of *spirit*. Both Egyptians and Jews also thought of this principle from the perspective of breath and breathing. It is true that for Egyptians *Ka* is the "vital force", and they thought *ka* was created by *Jnum*, with his potter's wheel, to be deposited

33 Telegrams from Joan Feliu, Blog, entry dated 9 November 2011, "The series of artists friends: Vicente Talens", available online in <http://telegamesdejoanfeliu.blogspot.com.es/2011/11/de-la-serie-de-amigos-artistas-vicente.html> [checked on 16/03/2014]

in children during conception. However Egyptians also had two other terms to refer to the soul. On one hand they referred to *Ib*, pointing to the heart, as the centre of thought, memory, vital force and desire; heart that was heavy after death on the scale of justice. On the other, they also talk about *Ba*, vital principle of spiritual nature that separated from the body from the dead after death. It is not unsurprising that Jews myths presented man made by God from clay and endowed with a vital breath that God himself exhaled into it. "Jehovah God modelled man from clay —states the book of *Genesis*— and inspired the breath of life in his face, and so became an animated being"³⁴.

Homer presents Ulysses talking with the souls of the dead in hell, in *Odyssey* book XI. There the dead are presented as dark shadows, lacking bodies and memory, until they drink the blood offered by the hero and recover some of the previous identity. "This is the condition of mortals when they die – Ulysses says to his own mother in hell - : the nerves no longer hold the muscles or bones, which the powerful force of blazing fire consumes as quickly as the last breath has abandoned the white bones and the soul floats around as a dream"³⁵.

Maybe also in the installation of Kaarina Kaikkonen, *Touching the Sky*, 2014, could we find a new meditation about the human soul. Although her intervention is made using garments donated by the citizens of Madrid, the clothes continue in some way to be the image and simulation of their former owners. "The installation —Leevi Haapala wrote on this respect— invites visitors to come under their protection and also sense the presence of the multitude", even encouraging them to touch the various garments, remembering the personal affections from the previous owners of the clothes. But also, has its name implies, the installation drives the eyes towards the sky, inviting us to think of this spiritual aspect of the body, which we have finally resolved to call soul. Are, as in Homer, the souls of the

34 *Genesis* 2: 7 (Ed. Nácar-Colunga)

35 *Odyssey* XI, 210-220; translation by José Luis Calvo

su membrana. La piel entonces, lo más superficial, se convierte así en la forma espiritual del cuerpo: lo que lo contiene, lo que lo retiene, su sensibilidad y su medio de comunicación.

Hay dos artistas en esta exposición que propician un acercamiento específico al problema del tacto a través de sus obras: una es el vídeo de Víctor Meliveo, titulado *Sufrían por la luz*, 2006, en el que se presenta una aproximación visual al tacto; y la otra es la obra de Vicente Talens que aquí presentamos, dos fotografías, una de ellas perteneciente a la *Serie Polanski. Núm. 1*. 2009, y la otra, titulada *Toalla VI*. 2011.

Si el vídeo de Víctor Meliveo presenta claramente imágenes táctiles, tales como líquidos que se derraman sobre la piel o manos que juegan con esferas de cristal; la interpretación de las fotografías de Vicente Talens no resulta sin embargo tan sencilla.

Así por ejemplo, en *Polanski Núm. 1* aparece una mujer joven en ropa interior, en una actitud discretamente púdica, pero claramente erótica, asaltada y olfateada por unos perros filiformes, con apariencia de ratas alargadas. Podría tratarse tal vez de una alegoría del olfato, aunque su relación con otras obras de Talens nos hace pensar más bien en una relación directa con el tacto. “Si algo define la heterogénea obra pictórica de Talens —ha escrito Joan Feliu— es que es una pintura escultórica, una pintura volumétrica, casi siempre esferoide, que metaboliza la tridimensionalidad atrapada en sinuosas formas en continuo desplazamiento por el fondo”³³. Pero, al destacar las cualidades táctiles y volumétricas de su pintura, nos encontramos con que esto mismo le sucede a su fotografía. De hecho, su serie de 2012 dedicada a la playa, presenta imágenes de suavidad, de ternura y de complacencia en el contacto, como se puede apreciar en su fotografía *Toalla VI*.

33 Telegramas de Joan Feliu, Blog, entrada de 9 de noviembre de 2011, “De la serie de amigos artistas: Vicente Talens”, disponible en línea en <http://telegramasdejoanfeliu.blogspot.com.es/2011/11/de-la-serie-de-amigos-artistas-vicente.html> [consultado el 16/03/2014]

El modo de representar el alma ha evolucionado mucho en la historia de la humanidad. Los griegos pensaban el principio vital del alma humana como un aliento o como un soplo (*psijé*) de carácter espiritual. Para ellos lo espiritual no era en principio más que un aire o un viento (*pneuma*), un aliento que escapaba del cuerpo cuando moríamos. Exhalar no era entonces más que expulsar este aliento vital y por tanto morir. De un modo semejante pensaban los romanos el *animus*, que da su nombre a nuestra alma, así como a todos los seres animados y en especial a los animales. Todos ellos estaban dotados de este principio vital del *ánimo*. Tanto los egipcios como los judíos pensaron igualmente este principio desde el punto de vista del aliento y la respiración. Es cierto que para los egipcios Ka es la “fuerza vital”, y que se pensaba que el ka era creado por *Jnum*, con su torno de alfarero, para ser depositado en los hijos en el momento de su concepción. Pero los egipcios tenían también otros dos términos para pensar el alma. Por un lado aludían al Ib, apuntando al corazón, como la sede del pensamiento, la memoria, la fuerza vital y el deseo; corazón que era pesado después de la muerte en la balanza de la justicia. Por otro lado, hablaban también del Ba, principio vital de carácter espiritual, que se separaba del cuerpo del difunto tras la muerte. No de modo sorprendente también los mitos judíos presentan al hombre hecho por Dios a partir del barro y dotado de un aliento vital que el propio Dios exhala en su interior. “Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla —afirma el libro del *Génesis*— y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado”³⁴.

Homero nos presenta a Ulises hablando con las almas de los muertos en el infierno, en el Canto XI de la *Odisea*. Allí los muertos son presentados como oscuras sombras, carentes de cuerpo y de memoria, hasta que beben de la sangre que les ofrece el héroe y recuperan algo de su pasada identidad. “Ésta es la condición de los mortales cuando uno muere —le dice a Ulises su propia madre en el infierno—: los nervios ya no sujetan la carne ni los huesos, que la fuerza poderosa del fuego ardiente

34 *Génesis* 2: 7 (Ed. Nácar-Colunga)

dead found in their clothes invoked here? Or is perhaps a higher spiritual principle invoked, of a community that encourages us to touch the sky?

“The installation – concludes Leevi Haapala in his reading of this piece – provokes a chain of associations from the anonymity of the former owners of the clothes, or their personal memories and the affection that is linked to them. The jackets, shirts and ties in the work of Kaikkonen make a clearly allusion to his dead father. In any case clothes raises in us thoughts of multitudes and numerous relations and connections between persons”³⁶. Are the souls of the dead, as in Homer, invoked here?

But when talking about the soul we not only talk about its sensations, feelings and emotions, or its possible transcendence beyond the death, but we also talk about their illnesses and dysfunctions. And if ancient psychology was in reality, as Nancy would like, a kind of general doctrine about the perceptual (Aesthetic), it is possible that modern psychology, understood as a general behaviour doctrine, is rather identified with psychopathology.

Several artists in this exhibition have directly covered the subject of mental disorder or intellectual disability. We already spoke about the interesting heads of Ricardo Rojas, but many artists that think in this exhibition about that damaged body, seen from the psychopathology perspective. Jose Manuel Egea presents an interesting series of reflections on werewolves, which not only approach the subject of double identity and lycanthropy,

36 “The installation arouses a chain of associations starting from anonymity of the clothes’ former owners, or from the personal memories and affections connected to items. The jackets, shirts and ties in Kaikkonen’s oeuvre have a reference point to her deceased father. Yet garments sheer number steer associations towards crowds and connections among people”. Leevi Haapala, Commissioner of FocusFinland, ARCOMadrid, “*Kaarina Kaikkonen, Touching the Sky, 2014*”, text of the audio guide for this exhibition

but would have certainly delighted Sigmund Freud, Deleuze and Guattari, as well as Jacques Derrida, when they worked on the subject³⁷.

In the portraits, collage and photos of herself, titled *I see myself and Me, myself and I*, Miriam Jimenez points to this fascination towards her own distorted identity. Who am I? How do I see myself? How do others see and recognize me? Why am I different? What makes me different from others? And, as in other cases, photography and painting is not only the means of approaching one’s own identity, but also the how and means to ratify and establish it.

This is what also happens with Eduardo Matute, when he contemplates the experience of schizophrenic outbreak. The hyperesthesia world devastates him: surrounded by eyes and ears that look at him, his brain is controlled through an electroencephalogram that seems to come from his hair, and that a ghostly character supervises and registers in the next room. His reflection on madness is undoubtedly based on the aesthetics of surrealism, but also extends as a means a vigilant and controlling nature, in his painting *The look*.

In 2011, Jorge Fuenbuena accepted the request to portray users and patients of Fundación Agustín Serrate, dedicated to the psychosocial rehabilitation and integration in the community of persons with mental health problems. So, he approached patients as an artists and asked for their active collaboration in a creation. This is why the image of mental illness he presents is so different from traditional pathological images of mentally

37 Sigmund Freud, “From the history of an infantile neurosis (Wolf Man)”, in *Complete Works of Sigmund Freud*, Volume XVII, Amorrortu Editores. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mil mesetas*, “1914: Only one or more wolves?”, Pre-texts, Valencia, 2002. Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain* (2 vols.), Galilée, Paris, 2008 and 2010, translation by Luis Ferrero, Cristina de Peretti and Delmiro Rocha, Manantial, Buenos Aires, 2010 and 2011

los consume tan pronto como el ánimo ha abandonado los blancos huesos, y el alma anda revoloteando como un sueño”³⁵.

Acaso también en la instalación de Kaarina Kaikkonen, *Touching the Sky (Tocando el cielo)*, 2014, pueda encontrarse una nueva meditación acerca del alma humana. Aunque su intervención está hecha con prendas donadas por los ciudadanos de Madrid, la ropa sigue siendo de algún modo todavía imagen y simulacro de sus antiguos propietarios. “La instalación —ha escrito a este respecto Leevi Haapala— invita a los visitantes a reunirse bajo su protección y también a sentir la presencia de la multitud”. Incluso les anima a tocar las distintas prendas, rememorando en ellas los afectos personales de los dueños anteriores de la ropa. Pero también, como su nombre indica, la instalación dirige los ojos hacia el cielo, invitándonos entonces a pensar este aspecto espiritual del cuerpo, que hemos dado finalmente en llamar el alma. ¿Se invocan aquí, como en Homero, las almas de los muertos que se encuentran tras sus ropas? ¿O se invoca tal vez un principio espiritual superior, de una comunidad que nos convoca a tocar el cielo?

“La instalación —concluye Leevi Haapala, en su lectura de esta pieza— provoca una cadena de asociaciones a partir del anonimato de los antiguos propietarios de la ropa, o de sus recuerdos personales y de los afectos vinculados a ella. Las chaquetas, camisas y corbatas en la obra de Kaikkonen hacen una clara alusión a su padre fallecido. En cualquier caso las prendas suscitan en nosotros pensamientos de multitudes y de numerosas relaciones y conexiones entre las personas”³⁶.

35 *Odisea* XI, 210-220; trad. de José Luis Calvo

36 “The installation arouses a chain of associations starting from anonymity of the clothes’ former owners, or from the personal memories and affections connected to items. The jackets, shirts and ties in Kaikkonen’s oeuvre have a reference point to her deceased father. Yet garments sheer number steer associations towards crowds and connections among people”. Leevi Haapala, Comisario de FocusFinland, ARCOMadrid, “*Kaarina Kaikkonen, Touching the Sky (Tocando el cielo)*, 2014”, texto de audio-guía de esta exposición

¿Se invocan entonces aquí, como en Homero, también las almas de los muertos?

Pero al hablar del alma no sólo hablamos de sus sensaciones, sentimientos y emociones, ni de su posible trascendencia más allá de la muerte, sino que hablamos también de sus enfermedades y sus disfunciones. Y si la psicología antigua era en realidad, como quiere Nancy, una especie de doctrina general de lo sintiente (Estética), es posible que la psicología moderna, entendida como doctrina general de la conducta, se identifique más bien con la psicopatología.

Varios son los artistas que en esta exposición tocan directamente el tema de la enfermedad mental o de la discapacidad intelectual. Ya hemos hablado de las interesantes cabezas de Ricardo Rojas, pero son muchos los artistas que reflexionan en esta exposición sobre ese cuerpo dañado, pensado desde el punto de vista de la psicopatología. José Manuel Egea presenta una interesante serie de reflexiones sobre el hombre lobo, que no solamente tocan el tema de la doble identidad y de la licantropía, sino que habrían hecho desde luego las delicias de Sigmund Freud, de Deleuze y Guattari, y del propio Jacques Derrida, cuando se ocupan del asunto³⁷.

Por su parte los retratos, collages y fotografías intervenidas que de sí misma hace Miriam Jiménez, tituladas *Me veo* y *Yo, mi, me, conmigo*, apuntan igualmente a esta fascinación por la propia identidad distorsionada. ¿Quién soy yo? ¿Cómo me veo a mí misma? ¿Cómo me ven y me reconocen los otros? ¿Por qué soy diferente? ¿En qué soy diferente de los otros? Y, al igual que en los otros casos, la fotografía y la pintura resulta no sólo el medio

37 Sigmund Freud, “De la historia de una neurosis infantil (El Hombre de los Lobos)”, en *Obras completas de Sigmund Freud*, Volumen XVII, Amorrortu Editores. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, “1914: ¿Uno solo o varios lobos?”, Pre-textos, Valencia, 2002. Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain* (2 vols.), Galilée, París, 2008 y 2010, trad. de Luis Ferrero, Cristina de Peretti y Delmiro Rocha, Manantial, Buenos Aires, 2010 y 2011

ill and mad persons. Fuembuena not only defines his humanity but also the shine of his intelligence, as well as his will to actively collaborate in the creation of a work of art.

Another similar approach to the problem of mental illness can be found in the works of Luis Pérez-Mínguez, titled *Temporary Alzheimer*, 2005. In this series the artist presents fuzzy portraits of people that appear to have forgotten their own identity. "I do not go to a centre to take pictures of Alzheimer patients, but I am hospitalized and live with a neurological crisis that caused me a great depression. It was a very difficult moment in my life and underwent therapy for two years. They were unaware of their pain, but I lived mine that was the cancer of the soul, the pain of depression, the being physically destroyed because your body goes no further. I then found this wonderful world that gave me a spiritual explanation, and have managed to interpret it through fuzzy images that not even I know how they ended up that way"³⁸.

Finally, and in this same sense, we could not forget to talk about the hair-raising installation *Total fear* by Cuco Suárez, presented in Barcelona in the Sala Moncada in 2004 and which approaches the problem not only of madness in general, but fear in particular. In an environment painted by sinuous lines that imbalance the special perception of viewers, various videos are displayed interviewing patients and psychiatrists, on the experience of phobic fear and unjustified anguish. The artist precedes his intervention on a recreation of the Goya engraving, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, portraying himself in the attitude of someone who dreams.

The interpretation of the Goya engraving is not simple. But can be understood in an enlightened sense, such as if the monsters of superstition appear when reason sleeps, or rather in a romantic sense, as if deliriums and fantasies of reason should bear the monsters of rationalism, such as revolution and Terror. The interpretation of this Goya engraving made by Cuco Suárez is undoubtedly related to terror, but rather with the psychopathological experience of panic, which produces madness and the clinical experience of mental suffering, than with the representation of the biopolitical submission of the patient or contemporary psychiatrized to medical-clinical-hospital control.

38 Alberto García Saleh, "Interview of Luis Pérez-Mínguez", *La Provincia, Diario de Las Palmas*, 28.03.2008

de indagar la propia identidad, sino también el modo y el medio de afirmarla y establecerla.

Es lo que sucede también con Eduardo Matute, cuando se acerca a contemplar la experiencia del brote esquizofrénico. Un mundo hiperestésico le asola: rodeado de ojos y oídos que le contemplan, su cerebro es controlado a través de un electroencefalograma que parece brotar de su pelo, y que un personaje fantasmal supervisa y registra en una habitación contigua. Su reflexión sobre la locura se sirve sin duda de la estética del surrealismo, pero se expande también al modo de una naturaleza vigilante y controladora, en su cuadro *La mirada*.

En 2011 asumió Jorge Fuembuena el encargo de retratar a usuarios y pacientes de la Fundación Agustín Serrate, dedicada a la rehabilitación psicosocial y a la integración en la comunidad de las personas con problemas de salud mental. Para ello se acercó a los pacientes como artista, y pidió su colaboración activa en una creación. Por eso la imagen de la enfermedad mental que él nos presenta es tan diferente de las patológicas imágenes tradicionales de los enfermos mentales y los locos. Fuembuena no sólo recoge su humanidad, sino también el brillo de su inteligencia, así como su voluntad de colaborar activamente en la creación de una obra de arte.

Otra aproximación semejante al problema de la enfermedad mental puede encontrarse en la obra de Luis Pérez-Mínguez, titulada *Alzheimer provisional, 2005*. En ella presenta retratos borrosos de gente que parece haberse olvidado de su propia identidad. “Yo no voy a un centro a fotografiar a gente con Alzheimer, sino que estoy ingresado y convivo por una crisis neurológica que me produjo una gran depresión. Fue un momento muy difícil de mi vida e hice una terapia de dos años. Ellos eran inconscientes de su dolor, pero yo vivía el mío propio que era el cáncer del alma, el dolor de la depresión,

el estar destruido físicamente porque tu cuerpo no da más de sí. Encontré este mundo maravilloso que me ha dado una explicación espiritual, y he podido interpretarlo a través de unas imágenes borrosas que ni yo mismo sé por qué han quedado así”³⁸.

Por último, y en este mismo sentido, no podríamos dejar de hablar de la estremecedora instalación *Miedo total* de Cuco Suárez, que se presentó en Barcelona, en la Sala Moncada, en 2004 y en la que se aborda el problema ya no de la locura en general, sino especialmente del pánico. En un ambiente pintado por líneas sinuosas, que desequilibran la percepción espacial del espectador, se muestran diversos vídeos con entrevistas a pacientes y a psiquiatras, sobre la experiencia del miedo fóbico y de la angustia injustificada. El artista hace preceder su intervención de una recreación del grabado de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, retratándose a sí mismo en la actitud del que sueña.

La interpretación de este grabado de Goya no es sencilla. Puede entenderse en un sentido ilustrado, como que cuando la razón duerme aparecen los monstruos de la superstición, o puede entenderse más bien en un sentido romántico, como si los delirios y las fantasías de la razón trajesen consigo los monstruos del racionalismo, tales como la revolución y el Terror. La interpretación de este grabado de Goya que hace Cuco Suárez está sin duda relacionada con el terror, pero más bien con la experiencia psicopatológica del pánico, que produce la locura, y con la experiencia clínica del sufrimiento mental, que con la representación del sometimiento biopolítico del paciente o del psiquiatrizado contemporáneo al control médico-clínico-hospitalario.

38 Alberto García Saleh, “Entrevista a Luis Pérez-Mínguez”, *La Provincia, Diario de Las Palmas*, 28.03.2008

OBRA

Pietà, 1983

Fotografía color, 179 x 179 cm

COLECCIÓN TELEFÓNICA





Catarats (Cataratas), 2007

Video, 7'35" loop



De natura deorum V, 2013

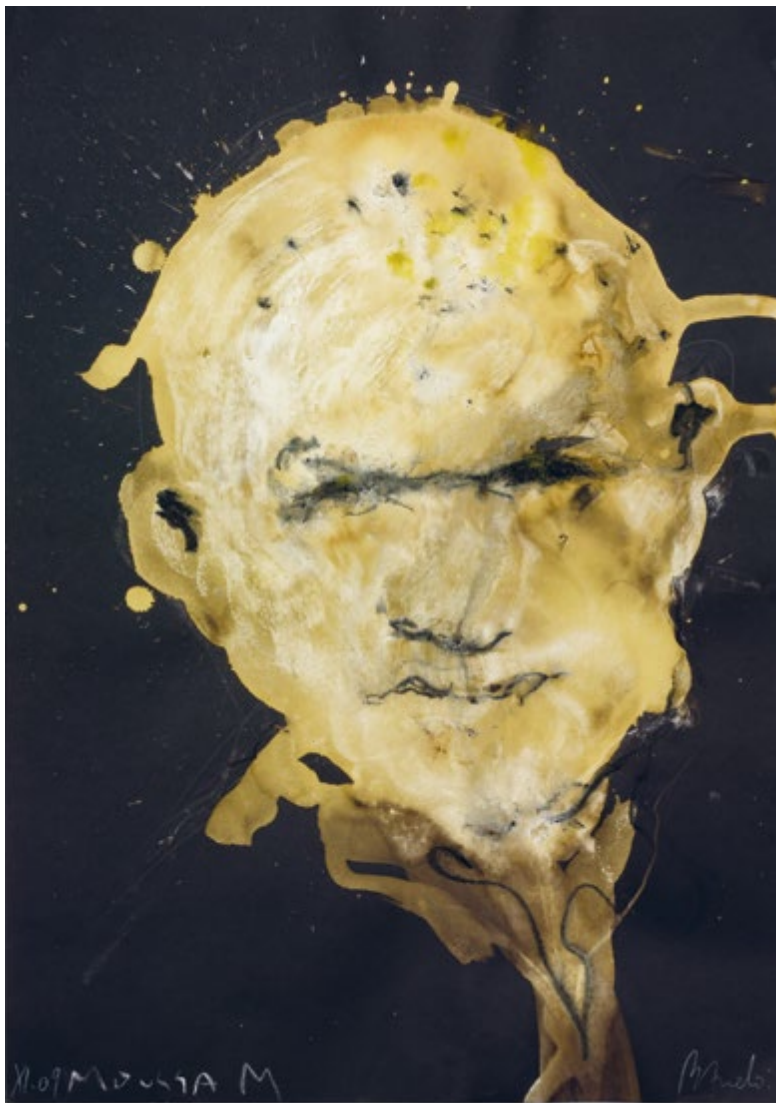
Bastidores de madera estucados y con pan de oro bruñido de 24 quilates, pintura, impresión digital, papel de empapelar impreso de medidas variables, 300 x 140 x 5 cm

CORTESÍA ADN GALERÍA





Friso huellas hermanas, 2008-2011
Reproducción digital, serigrafía sobre vinilo, 6 x 800 cm



Moussa M1, 2009
Técnica mixta sobre cartón, 70 x 50 cm



Moussa M2, 2009
Técnica mixta sobre cartón, 65 x 50 cm



Cheik 1, 2009
Técnica mixta sobre cartón, 70 x 50 cm



Cheik 2, 2009
Técnica mixta sobre cartón, 70 x 49,5 cm

► **Javier CAMPANO**



Madrid, 1973

Fotografía b/n en papel RC, 42 x 31,5 cm



Lavapiés. Madrid, 1975

Fotografía b/n en papel baritado
con gelatina de plata, 31,5 x 42 cm



Lugo, 1996

Fotografía b/n en papel baritado con gelatina de plata, 50 x 40 cm



Venecia, 2005

Fotografía b/n en papel baritado con gelatina de plata, 31,5 x 42 cm

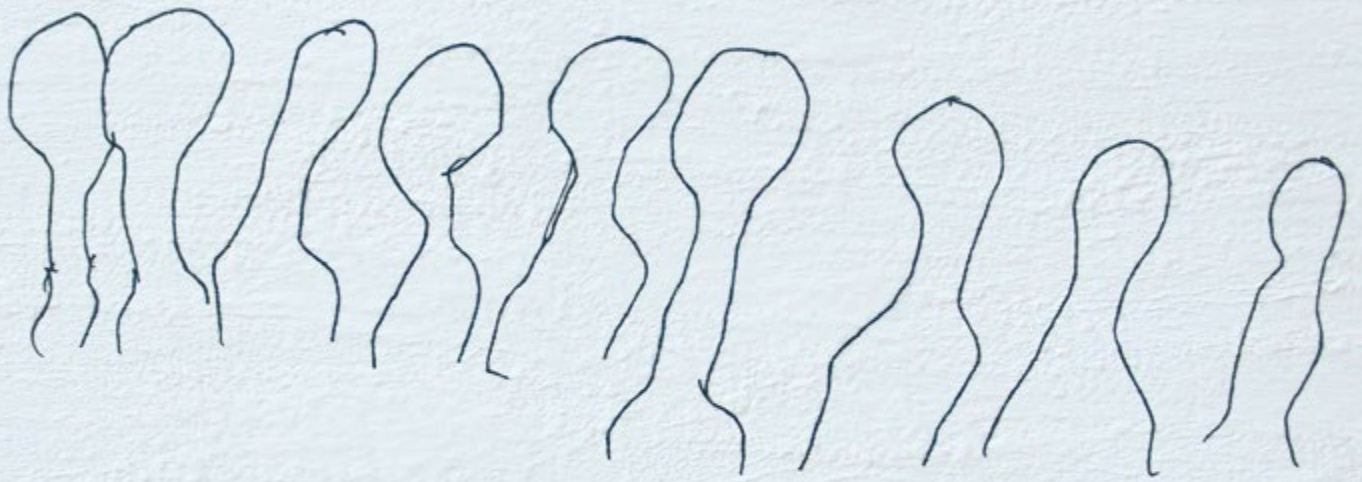


Oporto, 1997

Fotografía b/n en papel baritado con gelatina de plata, 36,5 x 26,5 cm

Todos somos diferentes, 2005

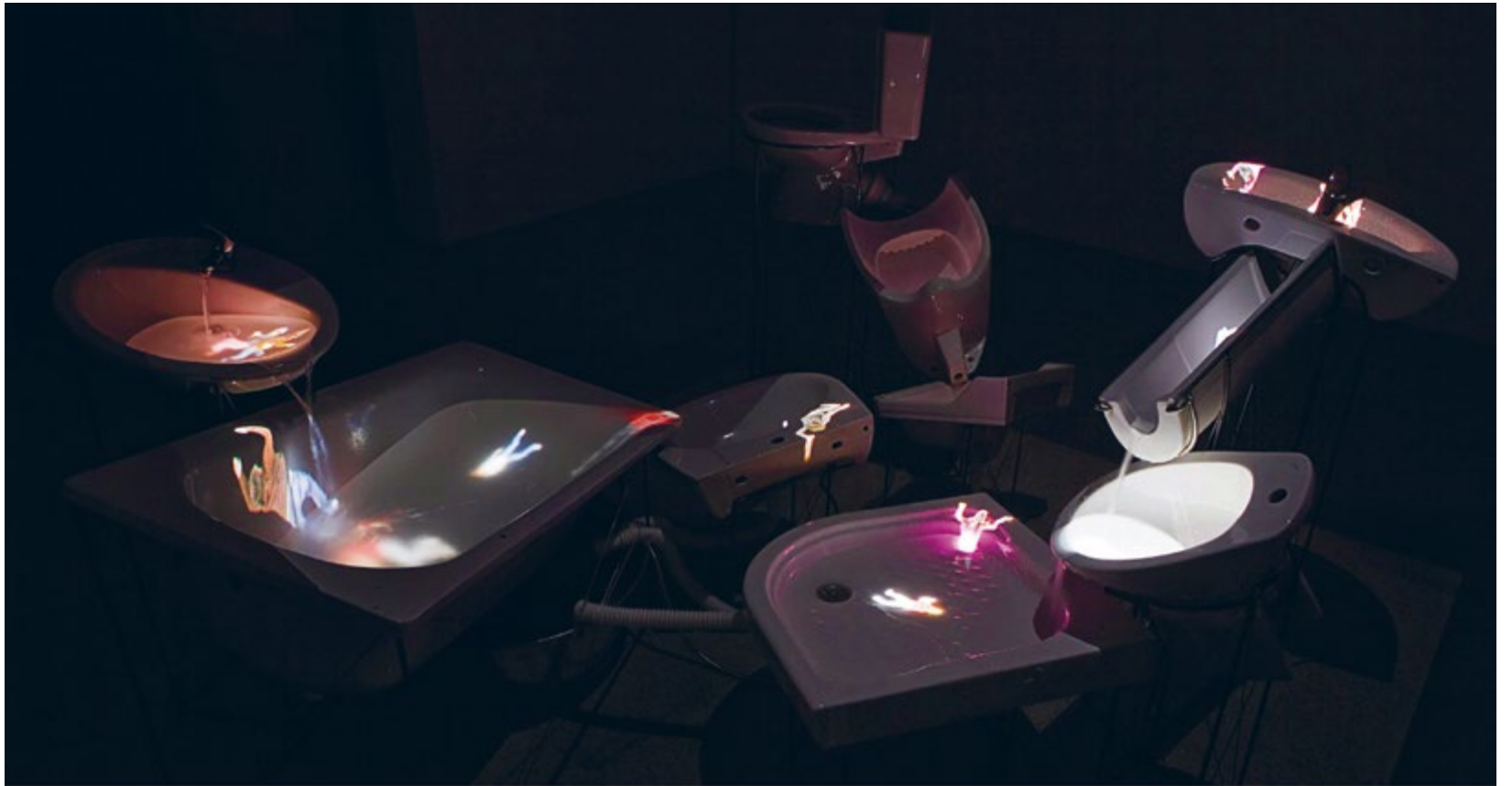
Dibujo, 21 x 29,7 cm
Encáustica sobre tabla, 150 x 210 cm



Todos somos diferentes

Caudal, 2011

Sanitarios, proyector y reproductor multimedia,
300 x 350 x 40 cm





Anónimos 1, 2004
Técnica mixta sobre lino, 200 x 200 cm

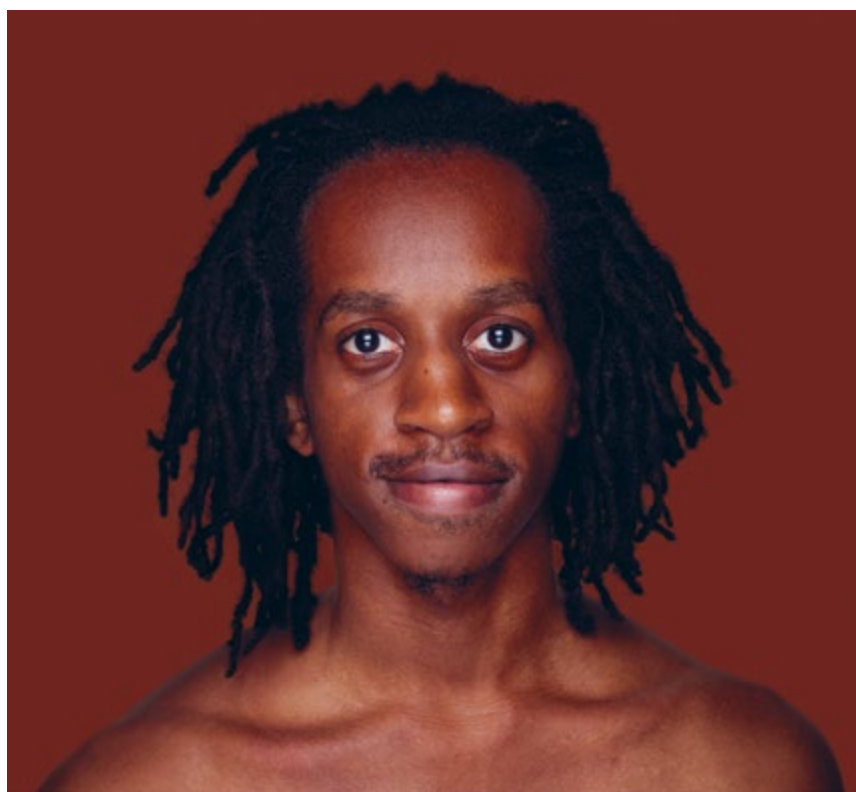


Anónimos 2, 2004
Técnica mixta sobre lino, 200 x 200 cm



Identidad, 2003
Escultura, 250 x 150 x 50 cm

DETALLE



PANTONE 321-3 C



Serie humanae, 2013

Fotografía digital sobre papel Hahnemühle / dibond, 25 x 25 cm c/u

CORTESÍA GALERÍA MAX ESTRELLA



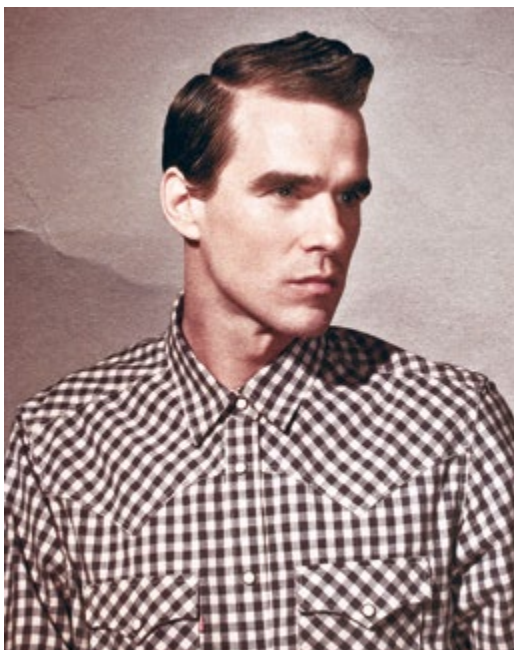
Hangin' tree, 2011
Fotografía digital, 40 x 32 cm



Every glance, 2011
Fotografía digital, 40 x 32 cm



The fix, 2011
Fotografía digital, 40 x 32 cm



I got the will, 2011
Fotografía digital, 40 x 32 cm



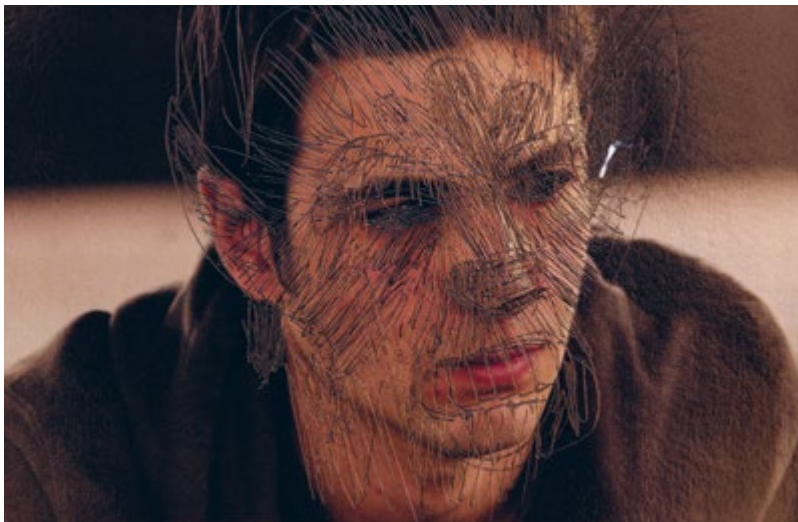
The new, 2011
Fotografía digital, 40 x 32 cm



Hombre lobo I, 2012

Intervención sobre fotografía, 27,5 x 20,5 cm

CORTESÍA ASOCIACIÓN DEBAJO DEL SOMBRERO



Hombre lobo II, 2012

Intervención sobre fotografía, 30 x 21 cm

CORTESÍA ASOCIACIÓN DEBAJO DEL SOMBRERO



Cabeza de hombre lobo, 2012

Barro cocido, 19 x 21 x 24 cm

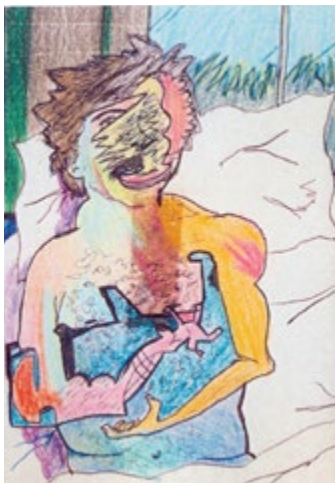
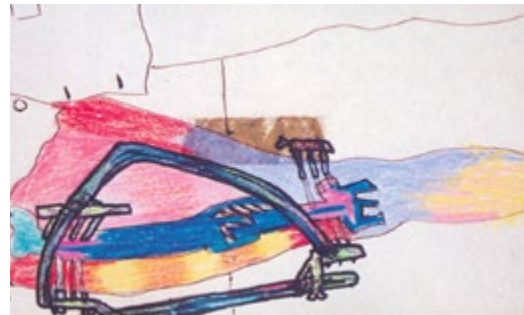
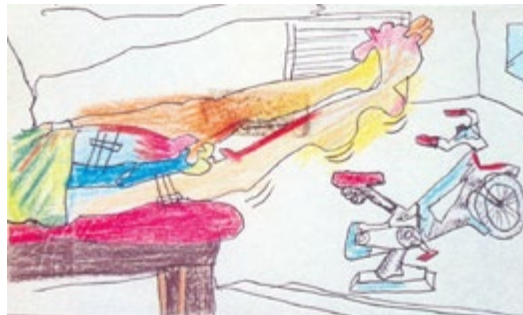
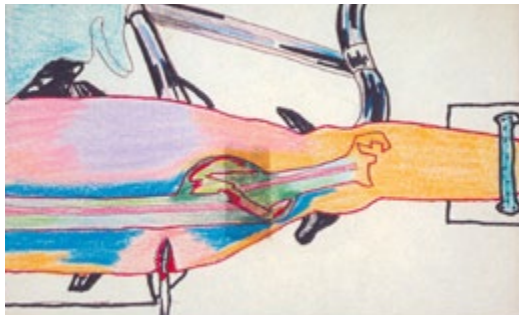
CORTESÍA ASOCIACIÓN DEBAJO DEL SOMBRERO

En el marco del arte matemático (Permutaciones), Años 80

Marcos y manillas, 96 x 78 x 12 cm



► Carlos FRANCO



Diario de una pierna, 1973

Técnica mixta sobre papel, 31 x 26 cm c/u

CORTESÍA GALERÍA MIGUEL MARCOS, BARCELONA

Gran menina en el harén, 1996
Técnica mixta con pintura fluorescente sobre lienzo, 190 x 140 cm

CORTESÍA GALERÍA MIGUEL MARCOS, BARCELONA



Juan y Pinchamé IV, 2013
Técnica mixta sobre lienzo, 80 x 180 cm

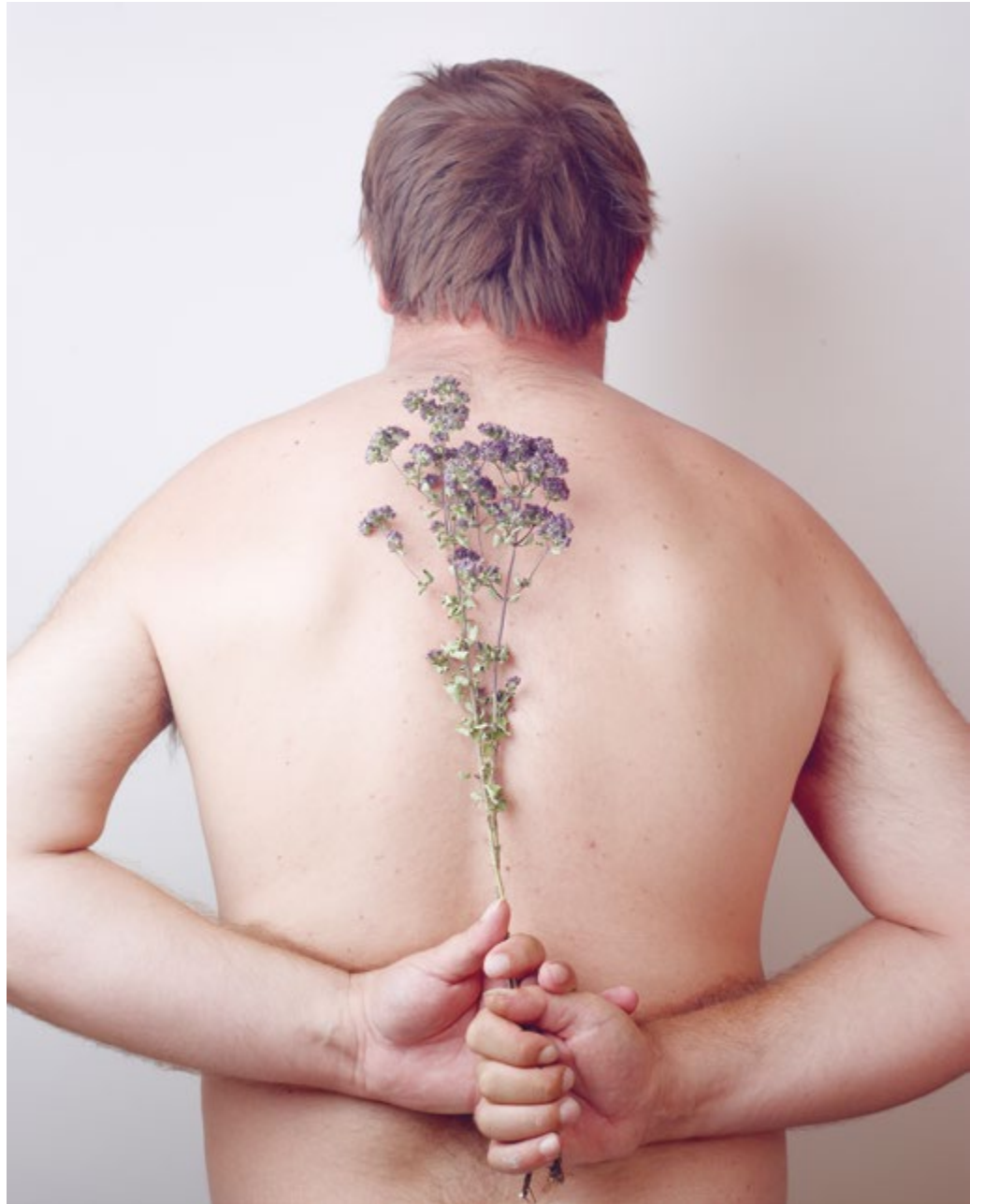
CORTESÍA GALERÍA MARLBOROUGH





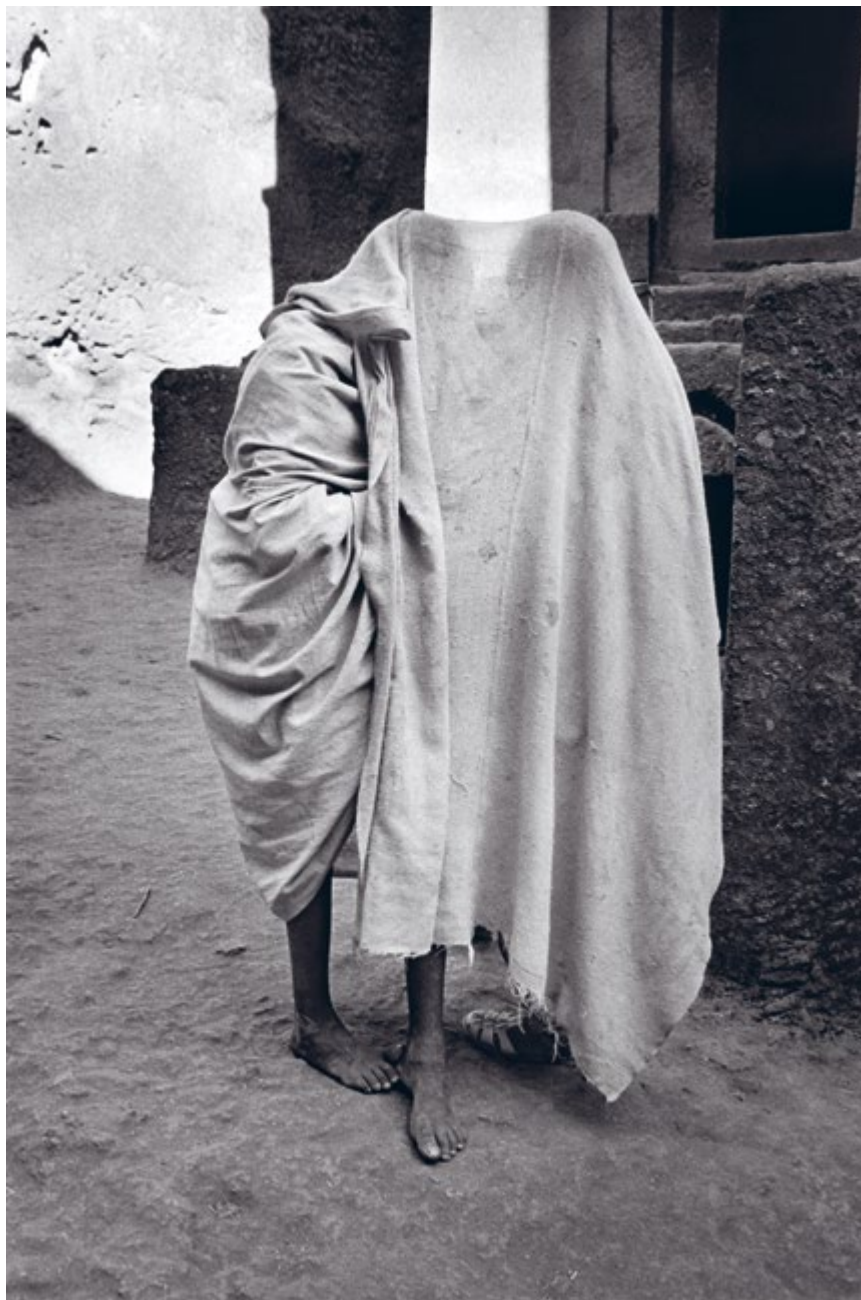
The Argonauts (César), 2011
Giclée print en metacrilato, 125 x 85 cm

CORTESÍA FUNDACIÓN AGUSTÍN SERRATE



The Argonauts (Francisco), 2011
Giclée print en metacrilato, 125 x 85 cm

CORTESÍA FUNDACIÓN AGUSTÍN SERRATE



Lalibela. Etiopía, 2004

Copia fotográfica sobre papel baritado de sales de plata
con virado al selenio, 80 x 53 cm



Lalibela. Etiopía, 2009

Copia fotográfica sobre papel baritado de sales de plata
con virado al selenio, 53 x 80 cm



Bustos compuestos IV, 2009

C-print sobre papel encapsulado e hilo, 50 x 49 cm

CORTESÍA GALERÍA FERNANDO PRADILLA



Bustos compuestos VI, 2009
C-print sobre papel encapsulado e hilo, 52 x 48 cm

CORTESÍA GALERÍA FERNANDO PRADILLA



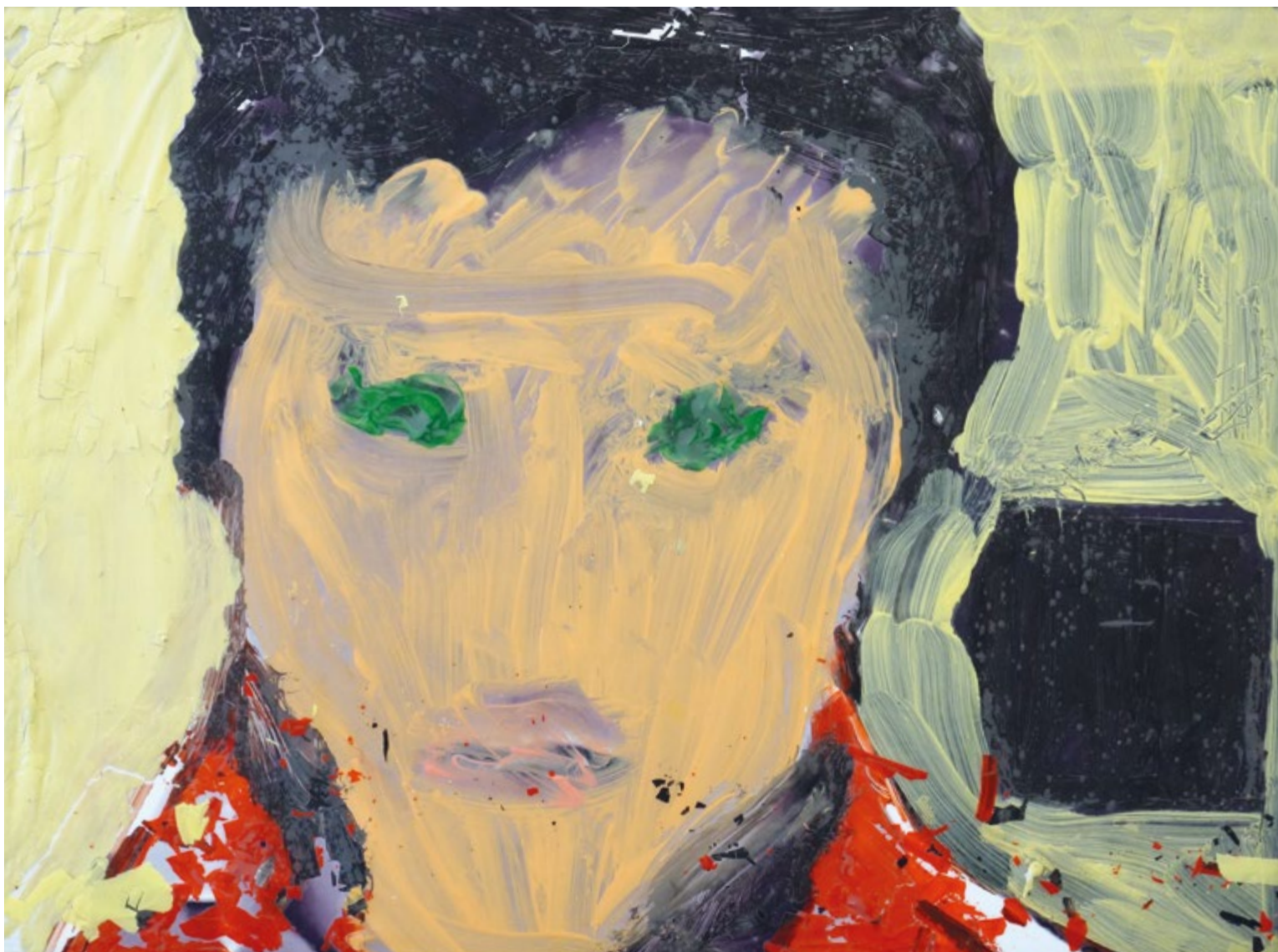
Bustos compuestos VII, 2009
C-print sobre papel encapsulado e hilo, 48 x 38 cm

CORTESÍA GALERÍA FERNANDO PRADILLA



Yo, mi, me, conmigo, 2011
Témpera sobre lino y plástico de colores, 40 x 35 cm

CORTESÍA ASOCIACIÓN ARGADINI Y FUNDACIÓN ORANGE



Me veo, 2009

Témpera sobre vinilo, 42,5 x 57,5 cm

CORTESÍA ASOCIACIÓN ARGADINI Y FUNDACIÓN ORANGE

► Kaarina KAIKKONEN



DETALLE



Touching the sky (Tocando el cielo), 2014

Instalación

CORTESÍA:

INSTITUTO IBEROAMERICANO DE FINLANDIA

EMBAJADA DE FINLANDIA, MADRID

FRAME VISUAL ART FINLAND

GALERIE FORSBLOM

UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ONGD HUMANA

Distraído, 2013

Pino rojo y roble teñido, 160 x 200 x 77 cm



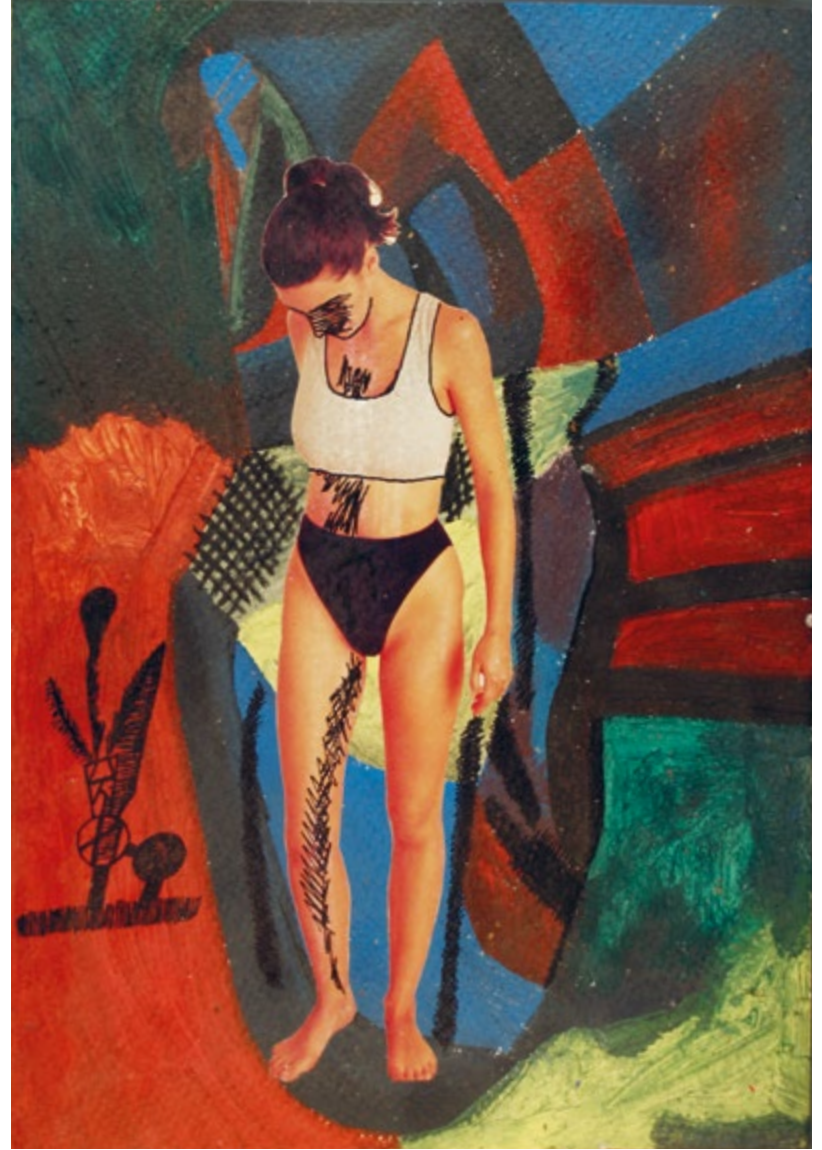


Sin título I, 1995-2000
Técnica mixta sobre papel, 34,8 x 24 cm

COLECCIÓN FUNDACIÓN ONCE



Sin título II, 1995-2000
Técnica mixta sobre papel, 34,8 x 24 cm



Sin título III, 1995-2000
Técnica mixta sobre papel, 34,8 x 24 cm

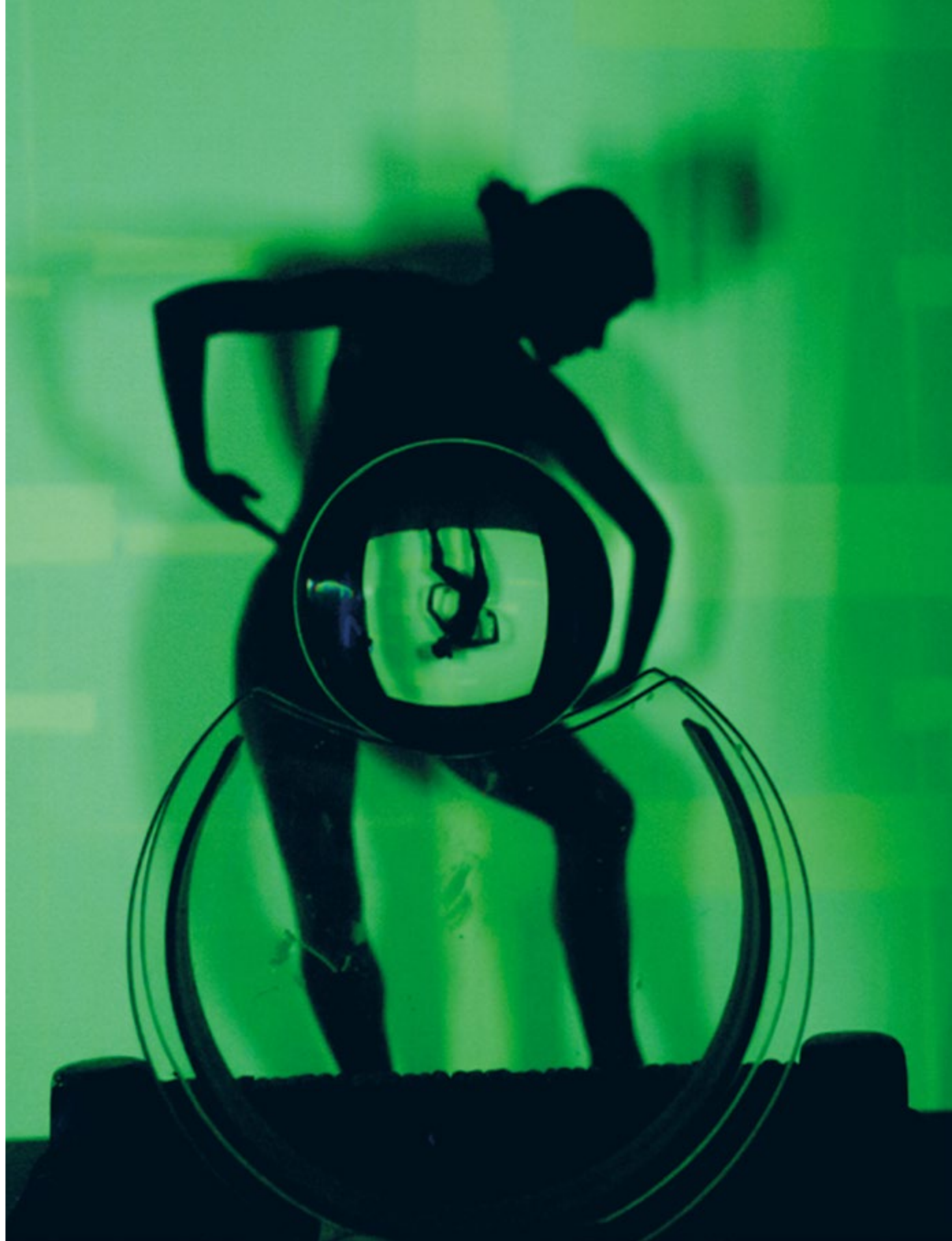


El Brote, 2013
Acrílico sobre lienzo, 81 x 100 cm



La Mirada, 2010

Acrílico sobre lienzo, 81 x 100 cm





S.T. Serie Omo River, 2005

Lambda, 100 x 100 cm

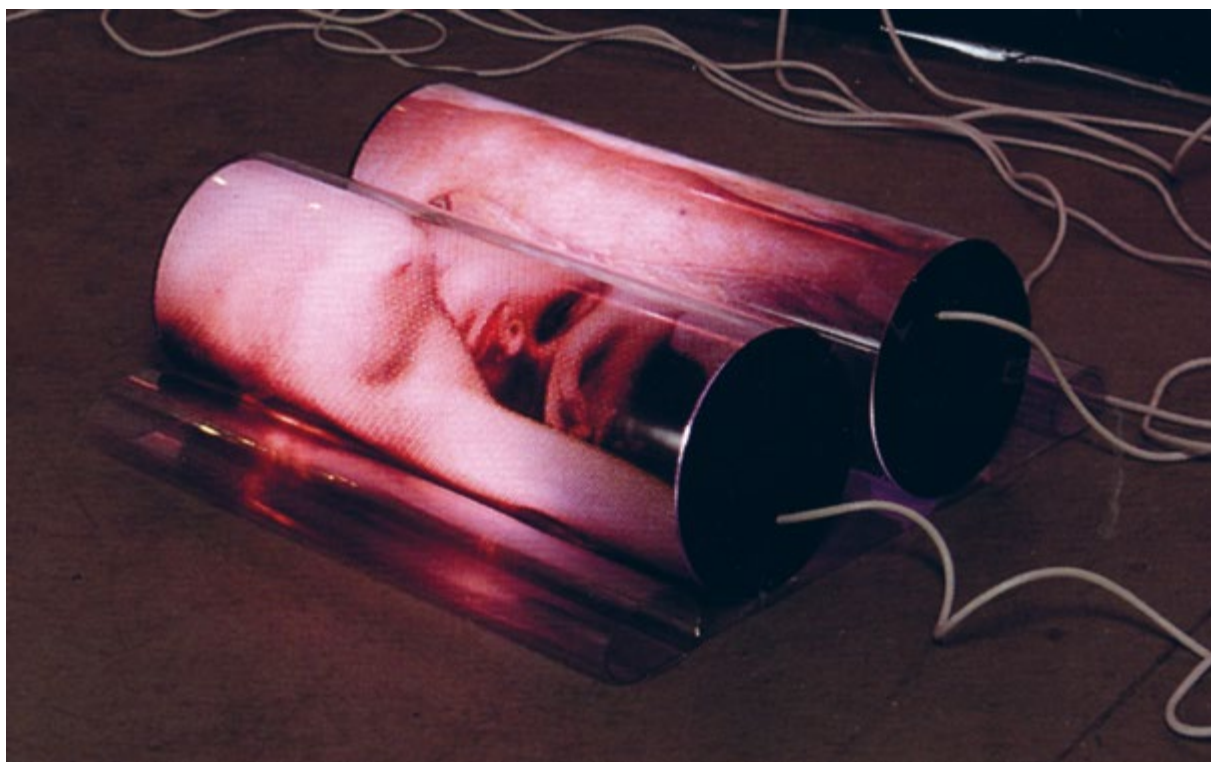


S.T. Serie Omo River, 2005

Lambda, 100 x 100 cm

Untitled. Three small figures (S. T. Tres figuras pequeñas), 1998
Plástico y goma, 86,3 cm c/u





DETALLE



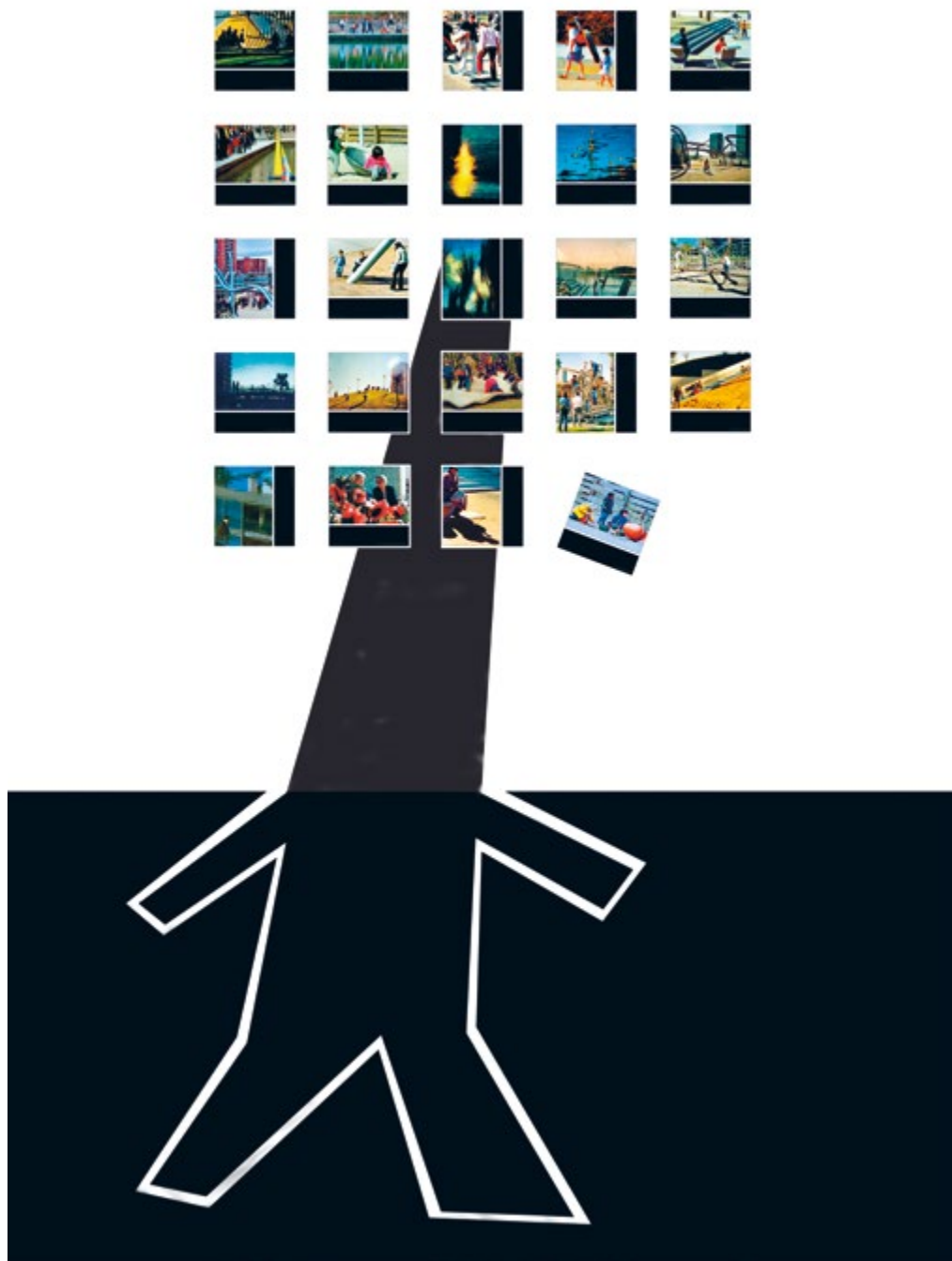
En el umbral del sueño I, 1992/93

7 fotografías Cibatrans, metacrilato, lámparas fluorescentes
e incandescentes, plásticos y cables, 280 x 500 x 100 cm

► Carme OLLÉ I CODERCH & El Point

DETALLE



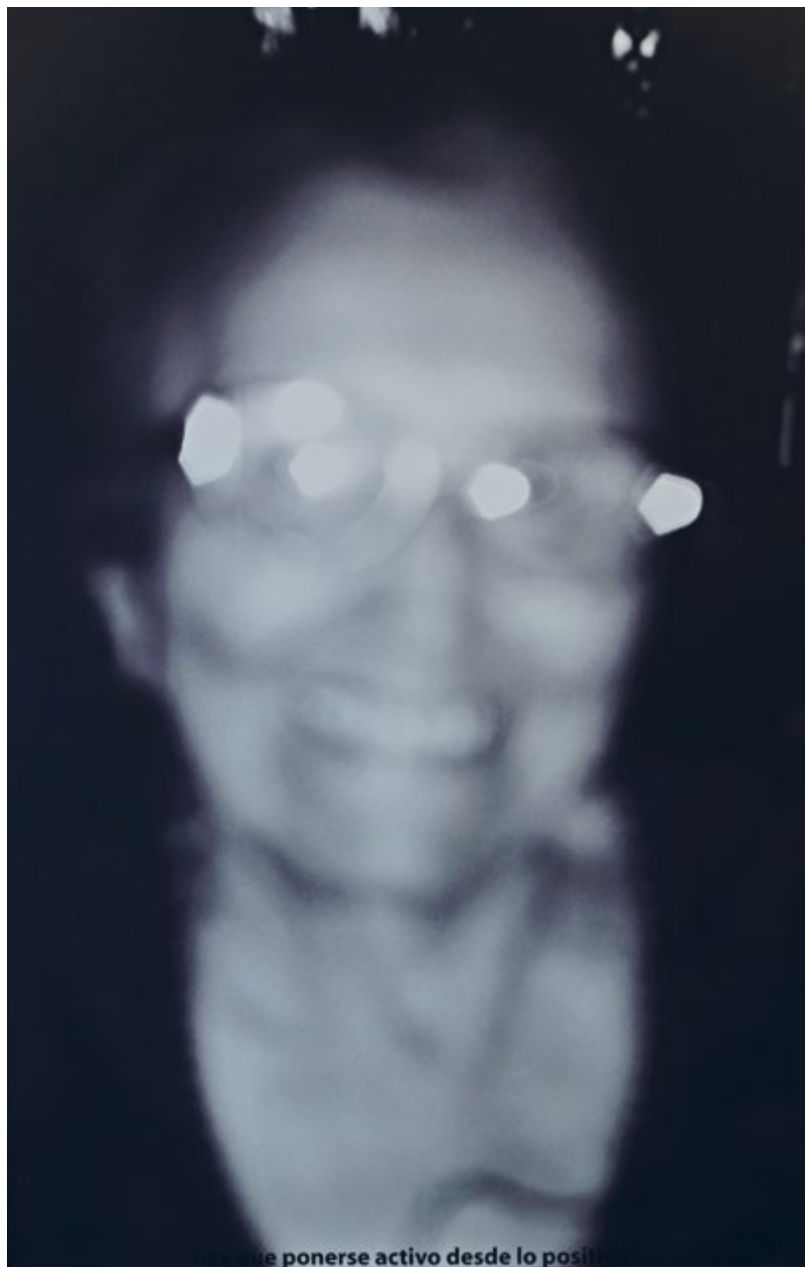
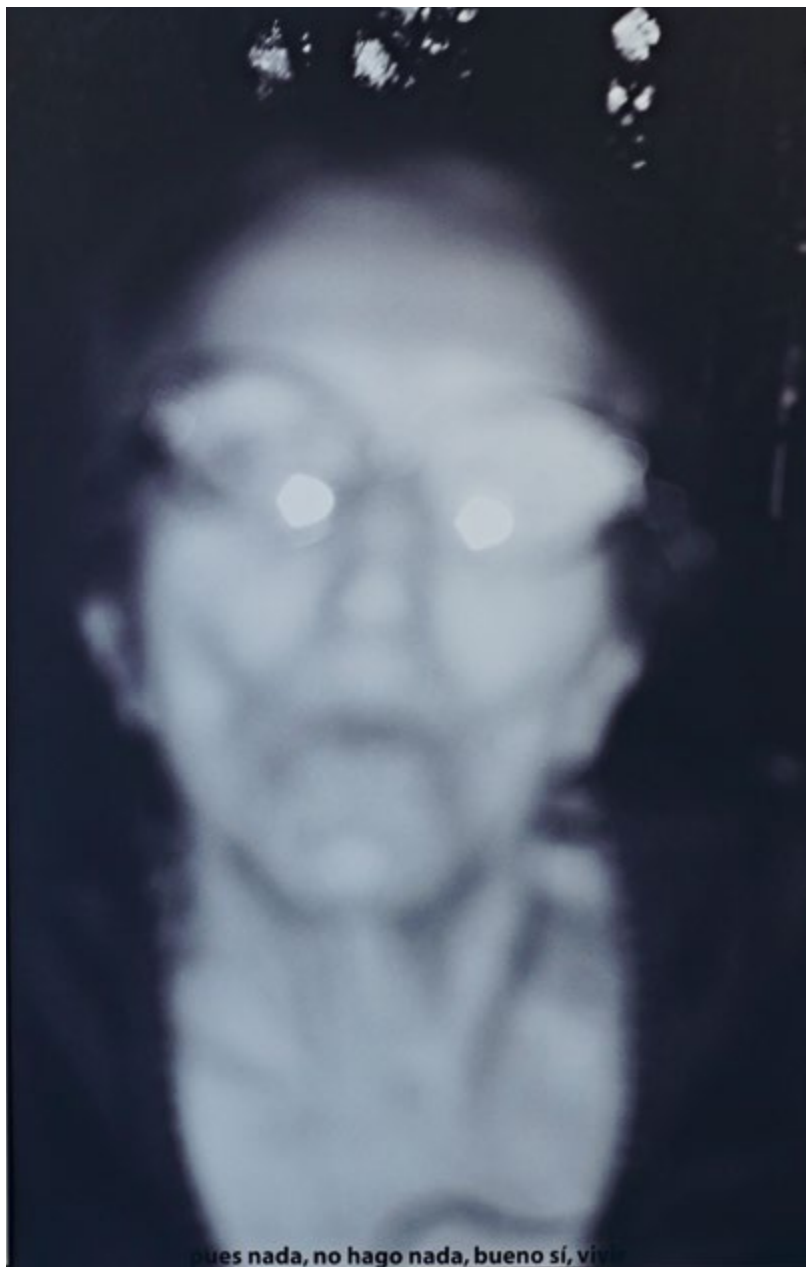


Oda al consumopolitano, 2014

Fotografía analógica y grafismo digital, impresión digital sobre canvas, 180 x 120 cm

Alzheimer provisional, 2005
Fotografía, 200 x 100 cm c/u

COLECCIÓN FUNDACIÓN ONCE





Cap blanc, 1984

Bronce patinado, 72 x 44 x 29 cm

COLECCIÓN MACBA. PROCEDENTE DEL FONDO DE ARTE DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA.
ANTIGUA COLECCIÓN SALVADOR RIERA



Cap, 1983

Cobre, 56,5 x 26 x 22 cm

COLECCIÓN MACBA. PROCEDENTE DEL FONDO DE ARTE DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

► **Ricardo ROCÍO BLANCO**



Femin@, 2013

Pasta de modelar, papel impreso, cartón, papel de seda, muñeca de plástico, goma de carpintero y pintura acrílica, 20 x 15,50 x 10 cm



Comido por la música, 2013

Pasta de modelar, papel impreso, papel de seda, alambre, transparencia de plástico, goma de carpintero y pintura acrílica, 20 x 15,50 x 10 cm



Tú mismo, 2013

Pasta de modelar, papel impreso, cartón, alambre, cuerda de cáñamo, tela, goma de carpintero y pintura acrílica, 20 x 15,50 x 10 cm



¡Ay! ¡Dios mío!, 2013

Pasta de modelar, papel impreso, ojos de plástico, goma de carpintero y pintura acrílica, 20 x 15,50 x 10 cm



Augenmaß, 2013

Papel impreso, papel de seda, alambre, goma de carpintero, ojos de plástico, hilo y pintura acrílica, 20 x 15,50 x 10 cm



Paisaje con silla, 2013

Pasta de modelar, papel impreso, cartón, alambre, goma de carpintero y pintura acrílica, 20 x 15,50 x 10 cm



Perfecta simbiosis, 2013

Pasta de modelar, papel impreso, alambre, algodón blanco, plástico negro, goma de carpintero y pintura acrílica, 20 x 15,50 x 10 cm



Detrás de todo ¡Ella!, 2013

Papel impreso, cuerda de cáñamo, transparencia de plástico, goma de carpintero y pintura acrílica, 20 x 15,50 x 10 cm

Prácticas de atención, 2007
Resina de poliéster y fluorescente, tamaño real





Cabeza 4, 2013
Alambre y lana, 26 x 17 x 20 cm

CORTESÍA DANZA MOBILE



Cabeza 11, 2013
Alambre y lana, 22 x 18 x 18 cm

CORTESÍA DANZA MOBILE



Cabeza 1, 2013
Alambre y lana, 22 x 18 x 20 cm

CORTESÍA DANZA MOBILE



Al compás de las cadenas, Madrid 1966
Impresión digital b/n, sobre papel algodón hahnemühle fine
art paper, 40 x 50 cm



Caminante, si hay camino, Alicante 1967
Impresión digital b/n, sobre papel algodón hahnemühle fine
art paper, 40 x 50 cm



El niño de mis sueños, Madrid 1961

Impresión digital b/n, sobre papel algodón hahnemühle fine art paper, 50 x 40 cm



La voz de la suerte, Madrid 1964

Impresión digital b/n, sobre papel algodón hahnemühle fine art paper, 50 x 40 cm



Viernes Santo. Bercianos de Aliste. Zamora, 1971
Gelatinobromuro de plata sobre papel baritado (Positivo del autor, marzo 2010), 40 x 50 cm



Miranda del Castañar. Salamanca, 1971
Gelatinobromuro de plata sobre papel baritado (Positivo del autor, marzo 2010), 50 x 40 cm



Djeneba Coubaly, 2011-2012
Pigmentos minerales sobre papel de algodón, 75 x 50 cm



Larissa, 2011-2012

Pigmentos minerales sobre papel de algodón, 75 x 50 cm



Albino sister, 2011-2012

Pigmentos minerales sobre papel de algodón, 75 x 50 cm

DETALLE





Miedo total, 2004

Video Instalación Documental. Medidas variables

CORTESÍA FUNDACIÓN "LA CAIXA"



Toalla VI, 2012

Fotografía color con metacrilato sobre Dibond, 83 x 160 cm



Serie Polanski. Núm. 1, 2009
Fotografía color con metacrilato sobre Dibond, 100 x 150 cm



Luis Eduardo Aute. Cantautor, 2011
Relieve fotográfico-Didú, 120 x 117 cm



Mikel Erentxun. Cantante, 2011
Relieve fotográfico-Didú, 120 x 120 cm



Ainhoa Arteta. Soprano y dama de la ópera, 2011
Relieve fotográfico-Didú, 120 x 80 cm

COLECCIÓN FUNDACIÓN ONCE



Y la palabra se hizo carne, 2012
Resina de poliéster policromada, 22 x 500 x 26 cm

CORTESÍA GALERÍA JAVIER LÓPEZ

Piedad invertida o la madre muerta, 2013

Resina de poliéster policromada, 152 x 138 x 96 cm

CORTESÍA GALERÍA JAVIER LÓPEZ





Journey through darkness, 2011
Fotografía b/n, 40 x 50 cm



The procedure, 2011
Fotografía b/n, 40 x 50 cm



The vision machine, 2011
Fotografía b/n, 50 x 40 cm

ACTIVIDADES PARALELAS

Ciclo CINE

ACADEMIA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS

C/Zurbano, 3

“Bailar en la obscuridad” LARGOMETRAJE
(está representada la discapacidad visual)

DIRECTOR: LARS VON TRIER

30 mayo

18:30h.

“Locos de amor” LARGOMETRAJE
(está representada el autismo)

DIRECTOR: PETTER NÆSS

31 mayo

18:30h.

“Las sesiones” LARGOMETRAJE
(está representada la discapacidad física)

DIRECTOR: BEN LEWIN

6 junio

18:30h.

“Planet Blanc” (Planeta Blanco)

DOCUMENTAL

DIRECTOR: AYMAR DEL AMO

6 junio

20:00h.

“Profesor Holland” LARGOMETRAJE
(está representada la discapacidad auditiva)

DIRECTOR: STEPHEN HEREK

7 junio

18:30h.

“No me pidas que te bese, porque te besaré” LARGOMETRAJE

(está representada la discapacidad intelectual)

DIRECTOR: ALBERT ESPINOSA

13 junio

18:30h.

“Máscaras” PELÍCULA DE NO FICCIÓN

DIRECTOR: IAGO GONZÁLEZ

13 junio

20:00h.

“El lado bueno de las cosas” LARGOMETRAJE
(está representada la enfermedad mental)

DIRECTOR: DAVID O. RUSSELL

14 junio

18:30h.

“Todos los animales se mueren siempre” LARGOMETRAJE
(el miembro fantasma)

DIRECTOR: PABLO VIJANDE

14 junio

20:30h.

Ciclo TEATRO y DANZA

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. "Una mirada diferente"

TEATRO VALLE-INCLÁN, Plaza de Lavapiés s/n

Concierto

El Langui

20 junio
20:30h.

La cantante calva

COMPañÍA: **Crinabel** (Portugal)

21 junio
20:30h.

The freak & the show girl (Adultos)

COMPañÍA: **Mat Fraser** (Reino Unido)

21 y 22 junio
22:00h.

Just a Dancer

COMPañÍA: **Thomas Noone** (Barcelona)

26 junio
20:30h.

Cuerpos dejan cuerpos

COMPañÍA: **Los hedonistas** (Madrid)

27 junio
20:30h.

La ausencia

COMPañÍA: **Teatro bufo** (Italia)

28 junio
20:30h.

Todo me dice algo

COMPañÍA: **Danza Mobile/Alteraciones** (Sevilla)

29 junio
20:30h.

Uga (Infantil)

COMPañÍA: **Seña y Verbo** (México)

28 y 29 junio
12:00h.

"Lunes con voz"

**Encuentro entre Alfredo Sanzol
y los participantes al taller**

PROYECCIÓN DEL DOCUMENTAL DEL TALLER
23 junio
20:30h.

LA CASA ENCENDIDA

Ronda de Valencia, 2

Rayahzone

COREÓGRAFOS: **Ali Thabet y Hèdi Thabet** (Francia)

12 y 13 septiembre
22:00h.

Fortuna ciega (documental)

DIRECTOR: **Ramón Gieling**

13 y 14 septiembre
19:00h.

TALLERES

PINTURA – “CAMBIO DE SENTIDO” FUNDACIÓN ONCE

C/Recoletos, 1

Pintura

IMPARTIDO POR: **Miguel Torrus**

(WINSOR & NEWTON) Taller de 1 día

21 ó 22 julio

17:00 a 20:00h.

Técnicas secas

IMPARTIDO POR: **Miguel Torrus**

(WINSOR & NEWTON) Taller de 1 día

23 ó 24 julio

17:00 a 20:00h.

Pintura al aire libre

IMPARTIDO POR: **Miguel Torrus**

(WINSOR & NEWTON) Taller de 1 día

25 ó 26 julio (Parque del Retiro)

10:00 a 13:00h.

DIBUJO – “CAMBIO DE SENTIDO” FUNDACIÓN ONCE

C/Recoletos, 1

IMPARTIDO POR: **Jesús Placencia**

2 al 6 junio

17:00 a 20:00h.

FOTOGRAFÍA – FUNDACIÓN TELEFÓNICA (2 talleres)

C/Fuencarral, 1

Taller de Narrativa Visual

IMPARTIDO POR: **Paloma Navares**

1^{ER}. TALLER: 9 al 13 junio.

2^O TALLER: 8 al 12 septiembre

18:00 a 21:00h.

TEATRO – CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. “Una mirada diferente”

TEATRO VALLE-INCLÁN, Plaza de Lavapiés s/n

Taller de reacción de estructuras dramáticas a partir de improvisaciones

(Dirigido a Directores/as, actores, actrices y dramaturgos/as)

IMPARTIDO POR: **Alfredo Sanzol**

19 al 29 mayo

10:00 a 15:00h.

Teatro para niños

IMPARTIDO POR: **Seña y Verbo**

27 junio

12:00h.

TALLERES

DANZA – LA CASA ENCENDIDA

Ronda de Valencia, 2

Taller Modos de interacción sensorial con el entorno: orientación, discapacidad y percepción intersensorial

IMPARTIDO POR: **José Luis Carles y Cristina Palmese**

7 julio

10:00 a 14:00 y 16:00 a 20:00h.

Taller de Microdanzas

IMPARTIDO POR: **Jaime del Val** (*Reverso*)

8 julio

10:00 a 14:00 y 16:00 a 20:00h.

Taller de Movimiento Poético Alternativo

IMPARTIDO POR: **Marta Leirado**

11 julio

10:00 a 14:00 y 16:00 a 20:00h.

Taller Metabody Box (Motion Composer)

IMPARTIDO POR: **Robert Wechsler** (*Palindrome*), **Pablo Palacio y Muriel Romero** (*Kouros*), **Alicia Peñalba** (*Universidad de Valladolid*)

14 al 16 julio

10:00 a 14:00 y 16:00 a 20:00h.

CONFERENCIAS

“III Seminario Internacional de Arte Inclusivo” SIAI – Madrid 2014

MARTES 16 SEPTIEMBRE

Acto inaugural

Presentación Institucional

Museo de Arte Thyssen-Bornemisza, Paseo del Prado, 8

JUEVES 18 SEPTIEMBRE

Educación, Inclusión y Diversidad

Conferencias y Master Class impartidas por especialistas de diferentes lugares del mundo

La Casa Encendida, Ronda de Valencia, 2

MIÉRCOLES 18 SEPTIEMBRE

Danza, Inclusión y Diversidad

Conferencias y Master Class impartidas por especialistas de diferentes lugares del mundo

La Casa Encendida, Ronda de Valencia, 2

VIERNES 19 SEPTIEMBRE

Diversidad, Inclusión y Acción

Creación de coreografía conjunta y Clausura SIAI

Teatro Circo Price, Ronda de Atocha, 35

Elena APARICIO MAINAR

ART HISTORIAN, SPECIALIST IN MUSEUMS EDUCATION AND DISABILITIES

Víctor LÓPEZ RODRÍGUEZ

DIRECTOR OF CAPACITARTE NPO AND CO-ORGANIZER OF THE “INTERNATIONAL INCLUSIVE ART SEMINAR”. SIAI

Andrés QUEBRAJO LEAL

TEACHER, SOCIAL EDUCATOR SPECIALIST IN INCLUSION

When art becomes education, dance and inclusion

III International Inclusive Art Seminar _ Madrid 2014

*Social diversity, as universal relativity,
provides humanity of extraordinary wealth.*

Art sends a broad look towards reality and is capable of modifying it by establishing new values. Artistic production enable us to observe our surroundings, with their conflicts, contradictions and paradoxes, from innovative actions and perspectives. These phenomena occur in everyday life as well as the varied universe of persons with diversity and require considerable thought by society. From an open and relational perspective of artistic production, disability is no longer presented as a problem, to become a question, a path towards new answers and artistic initiatives.

The International Inclusive Arts Seminar (SIAI) emerges from the need to promote, expose, share and exchange ideas from the various artistic disciplines and special requirements, in order to **promote effective inclusion**.

The purpose of this encounter is several fold, including: opening spaces for reflection and training on the numerous forms of body and artistic expression, as an educational

and inclusion symbols, constantly searching for improved functional diversity in society.

The times have changed and the concepts related with disabilities have evolved continuously. This seminar is characterized for generating connections between psychology, education, digital advances and creativity, in any of its manifestations. Since its start in 2012, SIAI has consolidated as an international meeting point to build new lines of pedagogy involvement with regards to art and different capacities.

Based on the premise that “**education changes the world**”, SIAI explores, on one hand, Education as a living and dynamic thought, capable of providing tools and values that promote personal growth, identification of reality and autonomous development to society. On the other, it focuses on Art, as an educational element capable of transformation; a catalyst and liberator that encourages individuals to create and express actively, imaginatively and organically.

Elena APARICIO MAINAR

HISTORIADORA DEL ARTE, ESPECIALISTA EN EDUCACIÓN DE MUSEOS Y DISCAPACIDAD

Víctor LÓPEZ RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE ONG CAPACITARTE Y CO-ORGANIZADOR DEL “SEMINARIO INTERNACIONAL DE ARTE INCLUSIVO”. SIAI

Andrés QUEBRAJO LEAL

PEDAGOGO, EDUCADOR SOCIAL Y ESPECIALISTA EN INSERCIÓN SOCIAL

Cuando el arte es educación, danza e inclusión

III Seminario Internacional de Arte Inclusivo _ Madrid 2014

La diversidad social, como la relatividad universal, enriquece extraordinariamente a la humanidad.

El Arte lanza una amplia mirada sobre la realidad y es capaz de modificarla estableciendo nuevos valores. La producción artística permite observar el entorno que nos rodea, con sus conflictos, contradicciones y paradojas, desde innovadoras acciones y perspectivas. Estos fenómenos se producen en el cotidiano y variado universo de las personas con diversidad y requieren de un esfuerzo de reflexión por parte de la sociedad.

Desde una visión aperturista y relacional de la producción artística, la discapacidad deja de ser planteada como un problema, para convertirse en una pregunta, un camino hacia nuevas respuestas e iniciativas estéticas.

El Seminario Internacional de Arte Inclusivo (SIAI) surge de la necesidad de promover, exponer, compartir e intercambiar experiencias desde la multiplicidad de disciplinas artísticas y las necesidades especiales, con el objetivo de **fomentar la inclusión efectiva**.

Este encuentro tiene entre sus objetivos fundamentales, abrir espacios de reflexión y formación sobre las numerosas formas de expresión corporal y artística, como símbolos de educación e inclusión, en la búsqueda constante de la mejora de la diversidad funcional en el entorno social.

Los tiempos han cambiado y los conceptos relacionados con la discapacidad están evolucionando continuamente. Este seminario se caracteriza por generar conexiones entre la educación, la psicología, los avances digitales y la creatividad, en cualquiera de sus manifestaciones. Desde sus inicios, en 2012, el SIAI se ha consolidado como punto de encuentro internacional, para la construcción de nuevas líneas de intervención pedagógica en relación al arte y a las capacidades otras.

A partir de la premisa “*la educación cambia al mundo*”, el SIAI explora, por un lado, la Pedagogía como pensamiento vivo y dinámico, capaz de aportar herramientas y valores que impulsen el crecimiento personal, la identificación de la propia realidad y el desarrollo autónomo en el contexto social. Por otro, incide en el Arte, como elemento pedagógico

SIAI 2014. Body expression and Dance Theater

“Lets first teach to breathe, to vibrate, to feel and to become one with the general harmony and movement of nature. Lets first produce a beautiful human being, a dancing.” Isadora Duncan

In the sixties, research on non verbal communication evidenced that body movements increase the ability to express and improves self-esteem and affection. Physical gestuality facilitates the integration of feelings, thoughts and actions. Dance, theatre, music and movement as tools, promote expressiveness, they integrate, encourage creative skills and increase their transforming value connecting internal worlds and surroundings.

According to the philosopher Guervós, for Nietzsche “ballet represents, in a way that excels other arts, free playing of its elements, inline with efforts that cannot be ignored. These series of movements and gestures cannot be isolated from a continuous expression that is much greater than the sum of the parts. (..) in ballet symbols not only are represented, as in the case of plastic arts, spatially, harmonically, but space and harmony are blended.”

SIAI 2014. Artistic Expression

Artistic expression has become a privileged vehicle for personal and social development of persons with disabilities. Educational and university researchers, healthcare professionals, workers at support and social inclusion centers, anthropologists, artists and historians, have identified parallelisms of attitude and current behavior, with philosophy and ideas of the *Art Brut* artistic movement or with *Outsider Art* “spontaneous alternatives”.

The term *Art Brut* was coined 1945 by the French painter and sculptor J. Dubuffet, to refer to art created by persons

unrelated with the artistic scene, without specific academic education and beyond the limits of official culture. His collection and interests focused on art generated away from society by interns of psychiatric hospitals, captive persons, self-taught persons, solitary, non-adapted persons, elderly, etc. Often, creative acts in their purest state.

“Art is aimed at the mind, not the eyes. It was always considered this way by primitive populations, and they were right. Art is a language, an instrument of knowledge and the instrument of communication.” Jean Dubuffet

Outsider Art is conceived as an creative action that is unrelated to contemporary expectations of the creating subject. The key to the mentality of true marginality is interiority: imagine, speculate, sense, or spontaneously create alternative and own worlds, without conventionalism. Hence, the great variety of entities that at present work with and for diversity, are making efforts to understand and improve the potential of artistic work as a tool for change, inclusion and realization of individuals.

SIAI 2014. Education

From the educational point of view, the III International Inclusive Art Seminar is a part of pedagogical renovation and non formal education trends.

Combining, on one hand, the constructive currents. Inline with the Vygostky ideology, “*we are diverse active agents, with the duty and responsibility of creating our own learning process, and building our own knowledge*”.

On the other, it defends the philosophy of the “New School”, which questions traditional education for educating the different individuals to participate in a solidary and peaceful society (Motessori or Pestolazzi). Next to the “cognitive approach” of Piaget, in which “knowledge is an active

transformador, catalítico y liberador que alienta al individuo a crear y expresarse de forma activa, imaginativa y orgánica.

SIAI 2014. Expresión corporal y Danza Teatral

“Enseñemos primero a respirar, a vibrar, a sentir y a ser uno con la armonía y el movimiento de la naturaleza. Produzcamos primero un ser humano hermoso, un (ser) danzante.” Isadora Duncan

En los años sesenta las investigaciones sobre comunicación no verbal ponen de manifiesto que el movimiento corporal aumenta la habilidad de expresarse y mejora la autoestima y los afectos. La gestualidad física permite la integración de sentimientos, pensamientos y acciones. La danza, el teatro, la música y el movimiento como herramientas, potencian la expresividad, son integradores, incentivan las habilidades creativas e incrementan su valor transformador a través de la conexión entre los mundos interiores y el entorno.

Según el filósofo Guervós, para Nietzsche “la danza representa, de un modo más excelente que otras artes, el libre juego de sus elementos, acompasados con esfuerzos de los que no es posible evadirse. Esa serie de movimientos y gestos, cada uno de los cuales no puede ser aislado, forman juntos una expresión continua mucho mayor que la suma de sus partes. (...) En la danza los símbolos no solamente se representan, como sucede en el arte plástico, espacialmente, armónicamente, sino que lo espacial y lo temporal se integran.”

SIAI 2014. Expresión Artística

La expresión artística se ha convertido en un vehículo privilegiado para el desarrollo personal y social de las personas con discapacidad. Investigadores docentes y universitarios, profesionales de la salud, trabajadores de centros de apoyo e inclusión social, antropólogos, artistas e historiadores,

han identificado paralelismos de actitud y comportamiento actuales, con la filosofía e ideas del movimiento artístico *Art Brut* o con las “alternativas espontáneas” del *Outsider Art*.

El término *Art Brut* fue acuñado en 1945 por el pintor y escultor francés J. Dubuffet, para referirse al arte creado por personas ajenas al mundo artístico, sin formación académica específica y fuera de los límites de la cultura oficial. Su colección e interés se centró en el arte generado al margen de la sociedad por internos de hospitales psiquiátricos, personas en cautividad, autodidactas, solitarios, inadaptados, ancianos, etc. En muchas ocasiones actos creativos en su estado más puro.

“El arte se dirige a la mente, y no a los ojos. Siempre ha sido considerado de esta manera por pueblos primitivos, y ellos tienen razón. El arte es un idioma, el instrumento del conocimiento y el instrumento de la comunicación.” Jean Dubuffet

El *Arte marginal (Outsider Art)* se concibe como acción creativa ajena a las expectativas coetáneas del sujeto creador. La clave de la mentalidad del auténtico marginal, es la interioridad: imaginar, elucubrar, intuir, o crear de forma espontánea mundos alternativos y propios, sin convencionalismos.

Por todo ello, la gran variedad de entidades que en la actualidad trabajan con y para la diversidad, se esfuerzan por comprender y mejorar el potencial del trabajo artístico como herramienta de cambio, inclusión y realización del individuo.

SIAI 2014. Educación

Desde el punto de vista formativo, el III Seminario Internacional de Arte Inclusivo, se enmarca dentro de las corrientes de renovación pedagógica y de la educación no formal.

Confluyen, por un lado, las corrientes constructivistas. Como la ideología de Vygostky, “somos agentes diversos activos, con

interpretation of personal experience". And other revolutionary trends such as the "social and historical theory" and "Liberating Pedagogy" philosophy as education are understood as a practice of freedom and transforming element of society.

In the Brazilian educator Paulo Freire words, "*teaching requires respect for the autonomy of the person being taught.*"

And likewise for the German ballerina Pina Bausch, "*let individuals express according to their internal motivations (...) Follow their freedom. That is their Art.*"

III SIAI 2014

The III International Inclusive Art Seminar will be held from 16 to 19 September 2014, in various sites of Madrid city together with multiple collaborating entities. It will be part of the V Biennial of Contemporary Art by ONCE, and the educational activities of "La Casa Encendida", coinciding with its Festival of Scenic Arts and Social Inclusion (IDEM).

The I SIAI in Almeria 2012 and the II SIAI in Seville 2013 back the experience of this type of events. Emphasized by the I SIAI international recognition, **which was appraised by the Spanish National Agency (ANE), an EU dependent organization, as "Excellent and Good Practice"**.

The Seminar is articulated through a conference program, round tables, workshops, master-classes and demonstrations by professionals and experts of various artistic and academic subjects. It is aimed at students, trainers, education and healthcare professionals, voluntary workers, performers, dancers and artists, with or without disabilities.

The approach is practical and active, following a methodology of workshops and direct contact with artistic production, so that participants can experiment with the concepts and subjects of this interesting field. The speakers (with or without functional diversity) will share their knowledge, experience, theory and practices of their professional and personal world with students.

Through these sessions (pioneers in our country) we aim to assemble national and international experts in order to provide a space of knowledge, reflection, analysis, learning and exchange.

It is fundamental to promote this kind of activity so that future professionals can receive comprehensive training, suitable to the current situation, providing them with a series of resources and tools that are essential in occupational practice.

CONCLUSION

This project is an innovative activity that will facilitate an approximation between the areas of culture, educational science, psychology, plastic art, dance, theatre, non verbal expression, new technologies, disabilities and the academic world, **in order to raise awareness and give value to creative and artistic abilities of persons with different capacities.**

"I am entirely body, and nothing else (...) and the soul is only a word to speak about something in the body." Friedrich Nietzsche

el deber y la responsabilidad de crear nuestro propio proceso de aprendizaje y de construir nuestro propio conocimiento”.

Por otro, se adscribe en la filosofía de la “Escuela Nueva”, que cuestiona la enseñanza tradicional, en pos de educar individuos diferentes y diversos para la participación en una sociedad solidaria y pacífica (Montessori o Pestolazzi). Junto al “enfoque cognitivo” de Piaget, en el cual *“el conocimiento es una interpretación activa de la experiencia de la persona”*. Y otras corrientes renovadoras como la “teoría socio-histórica” y la filosofía de la “Pedagogía Liberadora” ya que la Educación es entendida como práctica de libertad y elemento transformador de la sociedad.

En palabras del pedagogo brasileño Paulo Freire, *enseñar exige respeto a la autonomía del ser del educando.*

Y de igual modo para la bailarina alemana Pina Bausch, *“hay que dejar que cada cual se exprese según sus motivaciones internas (...) Siga su libertad. Ese es su Arte.”*

III SIAI 2014

El III Seminario Internacional de Arte Inclusivo, se celebrará del 16 al 19 de septiembre de 2014, en diversas sedes de la ciudad de Madrid, junto a múltiples entidades colaboradoras. Formará parte de la programación de la *V Bienal de Arte Contemporáneo* de la ONCE y de las actividades educativas de “La Casa Encendida”, coincidiendo con su Festival de Artes Escénicas e Inclusión Social (IDEM).

La realización del I SIAI en 2012 en Almería y el II SIAI en 2013 en Sevilla avalan la experiencia de este tipo de encuentros. Enfatizado además por el reconocimiento internacional del I SIAI, **que fue valorado por la Agencia Nacional Española (ANE), organismo dependiente de la Unión Europea, como “Excelente y Buenas Prácticas”.**

El Seminario se articula a través de un programa de conferencias, mesas redondas, talleres y demostraciones a cargo de profesionales y expertos en las distintas materias

artísticas y académicas. Está dirigido a estudiantes, formadores, profesionales de la educación y la salud, voluntariado, “performers”, bailarines y artistas, con o sin discapacidad.

El enfoque metodológico es práctico, vivencial y activo, siguiendo una metodología de talleres y contacto directo con la producción artística, de manera que los participantes puedan experimentar los conceptos y temáticas de este interesante campo de trabajo. Los ponentes (con y sin diversidad funcional) compartirán con el alumnado sus conocimientos y experiencias, teoría y práctica, de su ámbito profesional y personal.

Con estas jornadas, pioneras en nuestro país, proyectamos congrega a expertos de ámbito nacional e internacional, con la finalidad de proporcionar un espacio de conocimiento, reflexión, análisis, aprendizaje e intercambio.

Es fundamental promover este tipo de actividades para que futuros profesionales puedan recibir una amplia formación integral, adecuada a la situación actual, proporcionándoles una serie de recursos y herramientas esenciales en la práctica laboral.

CONCLUSIÓN

Este proyecto es una actividad innovadora que posibilita un acercamiento entre los ámbitos de la cultura, las ciencias de la educación, la psicología, el arte plástico, la danza, el teatro, la expresión no verbal, las nuevas tecnologías, la discapacidad y el mundo académico, con la finalidad de concienciar, **dar a conocer y poner en valor, las habilidades creativas y artísticas de personas con capacidades diferentes.**

“Soy enteramente cuerpo, y nada más (...) y el alma es sólo una palabra para hablar de algo acerca del cuerpo.” Friedrich Nietzsche

ÍNDICE – CRÉDITOS

SUMARIO / CONTENTS

- 6 Ana BOTELLA**
Alcaldesa de Madrid
Mayor of Madrid
- 8 Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO**
Presidente de la ONCE y su Fundación
President of the ONCE and its Foundation
- 12 Cristina FONTANEDA BERTHET**
Directora, Museo Patio Herreriano
Director, Patio Herreriano Museum
- 14 Antonio FRANCO RODRÍGUEZ**
Director, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo
Director, Estremenian & Latin American Museum of Contemporary Art
- 16 Luis GRAU LOBO**
Presidente, Consejo Internacional de Museos.
ICOM-ESPAÑA
President, International Council of Museums.
ICOM-SPAIN
- 20 Manuel OLVEIRA**
Director, Museo de Arte Contemporáneo de León
Director, Contemporary Art Museum of León
- 30 Luis Cayo PÉREZ BUENO**
Presidente, Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad. CERMI
President, Spanish Committee of Representatives of Persons with Disabilities. CERMI
- 32 Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ**
Director General, Museo Guggenheim de Bilbao
General Director, Guggenheim Museum of Bilbao
- 34 Miguel CERECEDA**
Comisario
Curator
- 166 Elena APARICIO MAINAR**
Historiadora del Arte, especialista en Educación de Museos y Discapacidad
Art Historian, specialist in Museums Education and Disabilities
- Víctor LÓPEZ RODRÍGUEZ**
Director de ONG Capacitarte y co-organizador del “Seminario Internacional de Arte Inclusivo”. SIAI
Director of Capacitarte NPO and co-organizer of the “International Inclusive Art Seminar”. SIAI
- Andrés QUEBRAJO LEAL**
Pedagogo, Educador Social y especialista en Inserción Social
Teacher, Social Educator specialist in Inclusion

ÍNDICE DE ARTISTAS / INDEX OF ARTISTS

78	Marina ABRAMOVIĆ	126	Paloma NAVARES
80	Carlos AIRES	128	Carme OLLÉ I CODERCH & El Point
82	Ángel BALTASAR	130	Luis PÉREZ-MÍNGUEZ
84	Miquel BARCELÓ	132	Jaume PLENSA
86	Javier CAMPANO	134	Ricardo ROCÍO BLANCO
88	Daniel y José María CANO	136	Bernardí ROIG
90	Daniel CANOGAR	138	Ricardo ROJAS
92	Pedro CASTRORTEGA	140	Ángel ROJO
94	Angélica DASS	142	Rafael SANZ LOBATO
96	Sergio DE LUZ	144	Belén SERRANO
98	José Manuel EGEA	146	Cuco SUÁREZ
100	Esther FERRER	148	Vicente TALENS
102	Carlos FRANCO	150	Juan TORRE
104	Jorge FUEMBUENA	152	Marina VARGAS
106	Cristina GARCÍA RODERO	154	Kurt WESTON
108	Germán GÓMEZ		
110	Miriam JIMÉNEZ		
112	Kaarina KAIKKONEN		
114	Francisco LEIRO		
116	Ramón LOSA		
118	Eduardo MATUTE		
120	Víctor MELIVEO		
122	Isabel MUÑOZ		
124	Juan MUÑOZ		

Diseño expositivo / *Exhibition design*

Mercè LUZARQUÉ

Diseño y maquetación / *Design and layout*

Tau Diseño www.taudesign.com

Fotomecánica e impresión / *Photomechanics and printing*

Punto Verde

Traducción / *Translation*

Chris Carter

Audioguía y signoguía / *Audioguide and signguide*

Flexiguía

© Ángel Baltasar, Carlos Aires, Carlos Franco, Cuco Suárez,
Daniel Canogar, Esther Ferrer, Francisco Leiro, Jaume Plensa,
Luis Pérez-Minguez, Marina Abramović, Marina Vargas, Miquel Barceló,
Paloma Navares, Rafael Sanz Lobato, Kaarina Kaikkonen, VEGAP. Madrid, 2014
© Cristina García Rodero / Magnum Photos / Contacto

Depósito Legal: M-11797-2014

ISBN: 978-84-88934-30-7

MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona

(págs. 132 y 133 correspondiente a las obras de Jaume Plensa)

© Gasull Fotografia

Gratefulness: MACBA. Contemporary Art Museum of Barcelona

(corresponding pages 132 and 133 to the works of Jaume Plensa)

© Gasull Fotografia

Colección Telefónica

(pág. 79 correspondiente a la obra de Marina Abramović)

Telefónica Collection

(corresponding page 79 to the work of Marina Abramović)

Cortesía Fundación Agustín Serrate

(págs. 104 y 105 correspondientes a la obra de Jorge Fuembuena)

Courtesy Agustín Serrate Foundation

(corresponding pages 104 and 105 to the work of Jorge Fuembuena)

Cortesía Fundación “La Caixa”

(págs. 146 y 147 correspondientes a la obra de Cuco Suárez)

Courtesy “La Caixa” Foundation

(corresponding pages 146 and 147 to the work of Cuco Suárez)

Colección del artista (Miquel Barceló)

(págs. 84 y 85 correspondientes a las obras de Miquel Barceló)

© Fotografía André Morin, 2012

Collection of the artist (Miquel Barceló)

(corresponding pages 84 and 85 to the works of Miquel Barceló)

© Photography André Morin, 2012

Colección del artista (Paloma Navares)

(págs. 126 y 127 correspondientes a la obra de Paloma Navares)

© Fotografía Paloma Navares

Collection of the artist (Paloma Navares)

(corresponding pages 126 and 127 to the work of Paloma Navares)

© Photography Paloma Navares

Cortesía Colección Chemo

(págs. 91 y 137 correspondiente a la obra de Daniel Canogar y Bernardí Roig)

Courtesy Chemo Collection

(corresponding pages 91 and 137 to the work of Daniel Canogar

and Bernardí Roig)

Colección Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

(pág. 125 correspondiente a la obra de Juan Muñoz)

Helga de Alvear Collection, Madrid/Cáceres

(corresponding page 125 to the work of Juan Muñoz)

Colección Fundación ONCE

(págs. 89, 116, 131, 142, 143, 144 y 151 correspondiente a la obra

de Daniel y José María Cano, Ramón Losa, Luis Pérez-Mínguez,

Rafael Sanz Lobato, Belén Serrano y Juan Torre)

Fundación ONCE Collection

(corresponding pages 89, 116, 131, 142, 143, 144 and 151 to the works

of Daniel y José María Cano, Ramón Losa, Luis Pérez-Mínguez,

Rafael Sanz Lobato, Belén Serrano and Juan Torre)

Cortesía ADN Galería

(pág. 81 correspondientes a las obras de Carlos Aires)

Courtesy ADN Gallery

(corresponding page 81 to the works of Carlos Aires)

Cortesía Galería Javier López

(págs. 152 y 153 correspondiente a la obra de Marina Vargas)

Courtesy Javier López Gallery

(corresponding pages 152 and 153 to the work of Marina Vargas)

Cortesía Galería Marlborough

(págs. 103 y 115 correspondiente a la obra de Carlos Franco y Francisco Leiro)

Courtesy Marlborough Gallery

(corresponding pages 103 and 115 to the work of Carlos Franco

and Francisco Leiro)

Cortesía Galería Miguel Marcos, Barcelona

(págs. 102 y 103 correspondientes a las obras de Carlos Franco)

Courtesy Miguel Marcos Gallery, Barcelona

(corresponding pages 102 y 103 to the works of Carlos Franco)

Cortesía Galería Max Estrella

(págs. 94 y 95 correspondiente a la obra de Angélica Dass)

Courtesy Max Estrella Gallery

(corresponding pages 94 and 95 to the work of Angélica Dass)

Cortesía Galería Fernando Pradilla

(págs. 108 y 109 correspondiente a la obra de Germán Gómez)

Courtesy Fernando Pradilla Gallery

(corresponding pages 108 and 109 to the work of Germán Gómez)

Cortesía Galería Trinta

(pág. 101 correspondiente a la obra de Esther Ferrer)

Courtesy Trinta Gallery

(corresponding page 101 to the work of Esther Ferrer)

Cortesía Asociación Debajo del Sombrero

(págs. 98 y 99 correspondiente a las obras de José Manuel Egea)

Courtesy Debajo de Sombrero Association

(corresponding pages 98 and 99 to the works of José Manuel Egea)

Cortesía Asociación Argadini y Fundación Orange

(págs. 110 y 111 correspondiente a las obras de Miriam Jiménez)

Courtesy Argadini Association and Orange Foundation

(corresponding pages 110 and 111 to the works of Miriam Jiménez)

Cortesía Danza Mobile

(págs. 138 y 139 correspondiente a las obras de Ricardo Rojas)

© Fotografía Rachel Álvarez

Courtesy Danza Mobile

(corresponding pages 138 and 139 to the works of Ricardo Rojas)

© Photography Rachel Álvarez

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

AYUNTAMIENTO DE MADRID

ALCALDESA

Ana Botella Serrano

ÁREA DE GOBIERNO DE LAS ARTES, DEPORTE Y TURISMO

DELEGADO

Pedro María Corral Corral

COORDINADORA GENERAL

Paloma de Frutos Cañamero

MADRID DESTINO, CULTURA, TURISMO Y NEGOCIO

DIRECTOR DE MARKETING Y VENTAS

Rafael Alegre

DIRECTOR DE CULTURA

Timothy Chapman

CENTROCENTRO CIBELES DE CULTURA Y CIUDADANÍA

DIRECTOR

José Tono Martínez

GERENTE

Gabriel del Río Martínez

COMISARIA EN RESIDENCIA

Giulietta Speranza

ACTIVIDADES CULTURALES

Ángel Gutiérrez Valero

TEVI DE LA TORRE BETBESÉ

Ester Rodríguez Sánchez

ADMINISTRACIÓN

Irene Saenz Molina

Susana Segovia Barbero

CON LA COLABORACIÓN DE

Lucía Fisac García

Fernando Arteaga

CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía

Plaza de Cibeles, 1

28014, Madrid

www.centrocentro.org



