Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD COMO OBJETO DE ESTUDIO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO: EL CASO DE LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA DE MARTÍN Y SICILIA

JAVIER SICILIA RODRÍGUEZ

Universidad de La Laguna

2019

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Escuela de Doctorado
y Estudios de Posgrado
Universidad de La Laguna

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Facultad de Bellas Artes
Universidad de La Laguna

El problema de la identidad como objeto de estudio del arte contemporáneo: el caso de la pintura y la fotografía de Martín y Sicilia.

Memoria para optar al
GRADO DE DOCTOR
presentada por
Javier Sicilia Rodríguez
bajo la dirección del Dr.
Ramiro Carrillo Fernández

La Laguna, 2019

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Agradezco a mi director Ramiro Carrillo su dedicación y compromiso con este trabajo, a José Arturo Martín porque sin él esto no hubiera sido posible, y a Verónica Farizo y a mi familia por su apoyo incondicional.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Índice

1. Introducción (6)
1.1. Antecedentes y planteamiento de la investigación (9)
1.2. Objetivos y metodología (10)
1.3. Advertencias sobre la obra de Martín y Sicilia (12)
2. La identidad como problema (15)
2.1. Premodernidad: identidades adscritas (16)
2.2. La personalidad moderna: identidades adquiridas (18)
2.2.1. Gestación de la modernidad: el Renacimiento como precedente (19)
2.2.2. El triunfo de la modernidad: autonomía y libertad (21)
2.2.3. Primeras críticas a la sociedad moderna y sus efectos en el concepto de identidad (23)
2.3. Posmodernidad: identidades flexibles, hasta nuevo aviso (28)
2.3.1. Gestación de la posmodernidad (28)
2.3.2. Sensibilidades posmodernas (31)
3. Problemáticas derivadas del advenimiento de la posmodernidad (34)
3.1. La caída de los grandes relatos (35)
3.2. Incertidumbre y crisis de sentido (37)
3.3. Crisis de identidad en el mundo posmoderno (41)
4. Problemáticas de la posmodernidad en Martín y Sicilia (46)
4.1 Construir una mesa para cartografiar el problema (47)
4.2. El derrumbe de las grandes narraciones: escenografías del desastre y declive de la masculinidad (51)
4.3. Habitar en tiempos de incertidumbre (59)
4.4. Tematizando la crisis de la identidad (75)
5. La autoficción en la pintura y la fotografía de Martín y Sicilia (96)
5.1. El concepto de autoficción (97)
5.2. Autorretrato y autoproyección contextual (102)
5.2.1. El autorretrato integrado (104)
5.2.2. El autor disfrazado (107)
5.2.3. La visita inesperada (111)
5.3. Relatos de bolsillo: el álbum familiar (114)
5.4. Legados y memorias: el árbol genealógico (122)
5.4.1. Citas (126)
5.4.2. Alusiones (131)
5.4.3. Parodias (136)
5.4.4. Pastiches (140)
5.5. Hacia unas figuras sin fondo (145)
5.5.1. Figura en pintura englobada (145)
5.5.2. Figura en pintura expandida (140)
5.5.3. Figura recortada sin fondo (155)
6. Conclusiones (161)
7. Anexo: fichas catalográficas (169)
8. Bibliografía (210)
8.1. Bibliografía general (211)
8.2. Bibliografía específica sobre Martín y Sicilia (218)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

1. Introducción

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

En las últimas dos décadas y media, formando parte del colectivo Martín y Sicilia[1], hemos desarrollado un proyecto artístico que se ha concretado, a día de hoy, en más de novecientas obras dedicadas a indagar sobre el problema de la identidad contemporánea en el contexto sociocultural de la posmodernidad. Por varias razones, nuestro trabajo —pintura, fotografía e instalación— constituye un caso que puede considerarse un ejemplo de la importancia que el problema de la identidad tiene en el arte contemporáneo, partiendo de la base de que, habiendo trabajado expresamente esta problemática desde 1995 hasta hoy, nuestra producción artística puede ya ser considerada como nutrida y relevante[2].

Asimismo, es necesario destacar que ese trabajo lo hemos abordado siempre con herramientas gramaticales, formales y conceptuales características del último arte de la posmodernidad empleando procesos deconstructivos tanto artísticos como reflexivos. Por una parte, hemos afrontado el tema de la crisis posmoderna estableciendo una estrategia de simulación de una pintura autobiográfica —con citas constantes a la historia del arte a partir de una recuperación anacrónica de un tratamiento pictórico de carácter figurativo y narrativo— empleando siempre para ello ficciones en las que nosotros, como personajes en las imágenes, somos los protagonistas. Esto se ha constituido no solo en el rasgo de estilo que distingue nuestra obra, sino que es el mecanismo por el cual se han puesto en acción los temas específicos que hemos abordado.

Por otra parte, la misma constitución del equipo como «sujeto colectivo» —en el que el artista singular que, en definitiva, es Martín y Sicilia, se configura como el resultado de la negociación de dos subjetividades independientes— es por sí misma una declaración explícita de intenciones acerca de la conformación de las identidades en la posmodernidad. Esta conformación de las identidades es, por lo demás, uno de los temas centrales del pensamiento contemporáneo que ha sido tratado desde diferentes prismas y disciplinas como la artística, la filosófica o la sociológica, por citar algunos ejemplos. Expresamente dentro del mundo del arte, el trabajo de Cindy Sherman surge como un ejercicio inaugural y pionero en el que el concepto de identidad es problematizado a partir de estrategias de apropiación e ironía. Sus autorretratos se desprenden de la definición clásica que la historia del arte y los usos sociales le habían encomendado para pasar a definir al sujeto como una especie de maniquí sobre el que poder ir colocando las identidades que habitaban en el imaginario social caracterizado, entre otras cosas, por una profunda crisis de identidad, como consecuencia de un estado de incertidumbre y crisis de sentido que ha inundado las sociedades contemporáneas después de la Segunda Guerra Mundial y, en especial, después de la caída del Muro de Berlín. Desde una perspectiva sociológica, esta crisis ha sido abordada por autores como Zygmunt Bauman o Richard Sennett, que, como veremos, son centrales para nuestro estudio.

---

[1] Martín y Sicilia es un equipo formado en 1995 por José Arturo Martín (Tenerife, 1974) y quien suscribe esta tesis doctoral. En el texto que sigue emplearemos la primera persona del plural tanto para referirnos a las aportaciones de Martín y Sicilia, en las que nuestra contribución debe entenderse en el contexto colectivo del equipo, como a las aportaciones que, a nivel individual, realizamos en el contexto de esta investigación.

[2] Hemos realizado hasta la fecha treinta y cuatro exposiciones individuales en museos y galerías nacionales e internacionales, hemos participado en unas ciento cuarenta exposiciones colectivas, la mayor parte comisariadas, en centros de arte, bienales y ferias, también nacionales e internacionales. Sobre nuestro trabajo se han publicado más de 30 ensayos en medios especializados y nuestra obra ha sido objeto de estudio en, al menos, tres tesis doctorales.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

En cierta manera, hacer una investigación sobre una producción artística cuyo propósito es indagar en los mecanismos que dibujan esa problemática de la identidad contemporánea cuando esa producción artística es realizada por quien hace la investigación, contiene un componente autorreflexivo que igualmente puede ser visto como un ejercicio típicamente posmoderno. La pregunta de quiénes somos, formulada en esta época, parece llevarnos inevitablemente a una sola respuesta: somos aquellos llamados a cuestionarnos permanentemente quiénes somos. Desde esta perspectiva, no puede obviarse el carácter circular de esta investigación, en la cual la organización y clarificación conceptual de los materiales que hemos realizado en nuestra obra tiene como propósito el avanzar, con nuestro trabajo, sobre estas mismas cuestiones.

Es por eso que hemos emprendido esta investigación desde la convicción de que esta no puede ser definida tan solo en términos de un ejercicio autorreflexivo. Partimos de la base de que nuestro trabajo, a estas alturas, constituye una producción artística suficientemente contrastada como para ser abordada como una aportación relevante a la problemática de la identidad desde su expresión en las prácticas artísticas contemporáneas. En ese sentido, nuestra producción de estos últimos 24 años se ha centrado principalmente en investigar acerca de la pertinencia de las estrategias capaces de detener el proceso constante de deslizamiento e inestabilidad, derivado de la incertidumbre que nos atraviesa de lleno, como consecuencia del advenimiento de la posmodernidad y su profunda crisis de identidad que la acompaña.

Este es el punto de partida de la investigación donde, a partir del análisis y estudio de las aportaciones de nuestro trabajo sobre este campo, hemos profundizado en la cuestión de la identidad, sistematizando el proceso de trabajo empleado e incidiendo en las estrategias artísticas que permiten clarificar y poner en valor la importancia del problema de lo identitario en la creación artística contemporánea.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

1.1. Antecedentes y planteamientos de la investigación.

El arte contemporáneo asume con naturalidad las reflexiones estéticas, filosóficas y sociológicas como parte de sus procesos conformadores —el pensar los contextos en el que es producido— y a veces, incluso, aspira a intervenir en ellos. En nuestro caso, desde que constituimos el equipo Martín y Sicilia en 1995 hemos abordado algunas de las preocupaciones de índole sociológica que han caracterizado el pensamiento del momento histórico en que vivimos. En este sentido, nuestras estrategias creativas se han orientado a indagar en las significaciones de los escenarios en que transcurren las vidas de los personajes que hemos considerado paradigmáticos de las sociedades contemporáneas, tratando de plantear, explorar, interpretar y hacer visibles problemáticas sociales que son relevantes en la contemporaneidad. Hay que tener en cuenta que el tándem Martín y Sicilia lo constituimos tan solo seis años después de la caída del Muro de Berlín, en un contexto de pensamiento ya plenamente posmoderno, en el que nos vimos abocados —como muchos hombres y mujeres de esta época— a construir nuestras identidades y nuestras biografías en un momento histórico caracterizado por la incertidumbre y la pérdida de sentido. Y como artistas, este era el contexto sobre el que merecía la pena pensar.

Esta tesis se ha planteado como un relato escrito, cuyo propósito es analizar las problemáticas derivadas de los nuevos modos de vida desde un punto de vista panorámico, siendo este análisis el marco interpretativo para abordar el relato visual que constituye el verdadero objeto de estudio de esta investigación. El hecho de que nuestra obra pueda constituir un relato visual sobre las problemáticas de la identidad contemporánea se presenta como resultado y demostración de que hemos abordado estos problemas prácticamente desde que comenzamos a trabajar como equipo. Obviamente, en los terrenos sociológico y filosófico nuestra obra no aporta conceptos relevantes al pensamiento de los autores y autoras que han estudiado a fondo estos asuntos y que hemos tomado como referencias; sin embargo, hemos generado un buen número de imágenes que «ponen en escena» expresamente estas problemáticas, establecen conexiones con el imaginario de los modos de vida contemporáneos y se constituyen, en definitiva, en comentarios que, en unas ocasiones, expresan visualmente unas ideas, y en otras las puntualizan o incluso las discuten. En esa medida, nuestra obra, como cualquier producto artístico, constituye un discurso sobre el tema del que se ocupa, y es por ello que en esta tesis es abordada como un relato visual sobre el problema de la identidad contemporánea. En ese sentido, nuestra producción artística se presenta aquí no solo como objeto de estudio, en la medida en que se hace un análisis retrospectivo sobre nuestra forma de abordar el problema de la identidad entre 1995 y 2015 —fecha de comienzo de esta tesis— sino que, simultáneamente, es también proceso de investigación, puesto que, a partir de estos antecedentes, se ha avanzado sobre el problema de la identidad a través de una investigación artística orientada y sistemática.

Lógicamente nuestro estudio parte de la ya considerable bibliografía publicada sobre nuestro trabajo, principalmente en textos de catálogos, ensayos o artículos publicados en revistas especializadas, pero también en tesis doctorales que han tratado algunos aspectos relevantes de nuestra obra, o específicamente del relato visual que se estudia

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

en esta investigación. Las aportaciones bibliográficas[3] extraídas de los catálogos han sido de gran ayuda en tanto que se trata de análisis hechos, en la mayoría de los casos, específicamente para trabajos relacionados con períodos muy concretos, con lo que nos hemos podido apoyar en textos que abarcan más de dos décadas de producción artística —desde 1996 hasta 2019—. En particular, los textos de los profesores Ramiro Carrillo y Ramón Salas, vinculados a la Universidad de La Laguna, y de los críticos y comisarios Dennys Matos y Santiago Olmo han sido fundamentales, ya que constituyen las primeras aproximaciones teóricas que se han hecho en torno a nuestro trabajo. Respecto a los ensayos publicados en prensa especializada, pese a que muchos han tenido un enfoque más relacionado con la práctica profesional que con la teoría, son destacables también algunos análisis muy afinados como los del crítico inglés Mark Gisbourne o del curador cubano afincado en Berlín Juan Carlos Betancourt. En el ámbito académico, hemos tenido en cuenta la tesis del doctor Rubén Sánchez Medina titulada *La figura humana en el arte canario contemporáneo* (2010) que trata, entre otros, el problema de la identidad en nuestro trabajo, así como enumera, describe e interpreta algunas de las imágenes que se analizan en el presente estudio. Por otra parte, la tesis doctoral que lleva por título *Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica* (2014) de la investigadora vasca Naira Herrera Ruiz de Enguino aborda nuestro trabajo desde la óptica de su construcción gramatical tratando en profundidad el recurso de la ironía y las diferentes herramientas de vinculación con los referentes como son la cita, la alusión o la parodia, que hemos usado para la elaboración del capítulo dedicado a la configuración de nuestra genealogía. También hemos utilizado la tesis de la doctora Moneiba Lemes Lemes titulada *De la identidad a la intimidad en el arte canario contemporáneo: la Escuela de La Laguna* (2019) que aborda, entre otros temas, el estudio de nuestro trabajo en el contexto del arte contemporáneo en Canarias, y en concreto en relación con un grupo de artistas interesados por problemáticas en torno a la identidad contemporánea. Por último, en el ámbito académico internacional, queremos destacar los artículos publicados por el catedrático del Carleton College de Minnesota, Jorge Brioso, que aborda específicamente un tipo de estructura narrativa que empleamos habitualmente para la construcción de las imágenes, así como trata un recurso que él denomina «siluetas espaciadas», que resulta clave para la comprensión del desarrollo conceptual del conjunto de nuestro trabajo.

1.2. Objetivos y metodología

La presente tesis contiene una parte teórica y otra de investigación artística que se ha desarrollado en tres fases que, a su vez, tienen otros tantos objetivos.

El bloque teórico tiene como propósito llevar a cabo un estudio sobre la evolución del concepto de la identidad, y su crisis en la contemporaneidad, que sirva como marco donde ubicar la práctica artística de corte biográfico que se da en el contexto actual determinado por una profunda crisis de sentido. La función de este estudio teórico, desarrollado en los capítulos 2 y 3, y ciertamente más académico, analiza el

[3] La bibliografía específica sobre Martín y Sicilia está recogida en el apartado 8.1.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

problema de la identidad en la posmodernidad desde una visión panorámica, antes que exhaustiva, pues no se trata del eje central de la tesis, sino que debe ser entendida por su carácter instrumental: servir para sintetizar y organizar los materiales que ubican el problema y que permiten, como marco contextual, arrojar luz sobre la interpretación posterior de nuestra producción artística hasta 2015.

El análisis de nuestra obra a partir del relato visual que se propone en esta tesis corresponde con la segunda fase de nuestra investigación y será desarrollada en los capítulos 4, destinado a recoger las tres temáticas principales que hemos abordado sobre la identidad, y 5, en el que nos ocuparemos del concepto de autoficción. En esta parte emplearemos los materiales teóricos de la primera fase para analizar, ordenar, esclarecer y poner en valor las aportaciones de la producción artística de Martín y Sicilia en relación con el problema de la identidad contemporánea en el contexto sociocultural de la posmodernidad. Ello ha permitido generar el relato escrito al que hemos aludido como una interpretación general de nuestro trabajo, y que se corresponde con el relato visual que constituye, en realidad, el cuerpo de la tesis, partiendo de la base de que las obras de arte pueden ser consideradas enunciados sobre aquellos temas que tratan.

Para construir ese relato visual sobre la problemática de la identidad contemporánea se han seleccionado cincuenta y siete obras entre pinturas, fotografías e instalaciones que, ordenadas adecuadamente de manera temática, se han analizado empleando materiales teóricos obtenidos de diferentes ámbitos como la sociología, la historia del arte y la estética. El objetivo era poner nombre y desarrollar los temas y problemáticas que habíamos investigado desde el campo de las artes plásticas, analizando las estrategias formales y conceptuales que se habían empleado a lo largo de toda nuestra carrera para abordar los temas de nuestra obra. El total de la producción plástica desde 1995 hasta 2015 se ha estudiado a través de las fuentes bibliográficas empleadas para establecer el desarrollo conceptual de esta tesis.

La tercera fase es de índole práctica y se ha elaborado como investigación artística *per se*, desarrollada específicamente durante la realización de esta tesis doctoral, y cuyo objetivo era demostrar que la autoficción constituye una herramienta gramatical y conceptual del relato visual, válida para el análisis crítico del problema de la identidad en la era posmoderna. Las obras producidas en esta fase de la investigación se recogen, en parte, en los capítulos 4 y 5 —aquellas que buscaron completar o reforzar aspectos determinados del relato visual— pero sobre todo constituyen, lógicamente, las conclusiones de la investigación.

De esta manera, a partir de 2015 en adelante, toda la producción plástica, así como las exposiciones que se han ido realizando, han avanzado sobre los presupuestos basados en las fuentes bibliográficas actualizadas y bajo las directrices que se han marcado en esta investigación condensando todo un panorama reflexivo acerca del estudio de la crisis de identidad en la posmodernidad. Los resultados de la práctica artística llevada a cabo en el marco de esta tesis se han concretado en la realización de cuatro proyectos expositivos, que deben ser considerados los resultados de la investigación artística realizada en esta tercera fase.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

1.3. Advertencias sobre la obra de Martín y Sicilia

Antes de abordar el desarrollo de esta investigación, conviene clarificar algunas cuestiones generales sobre la obra de Martín y Sicilia; en la medida que nuestro trabajo es, como hemos dicho, objeto de la investigación, es necesario describirlo brevemente antes de abordar su estudio.

Como hemos apuntado anteriormente, nos constituimos como colectivo en 1995, aunque la consolidación de nuestra metodología de trabajo definitiva tardaría unos años en llegar. De hecho, nuestra primera exposición[4] se planteó como un proyecto que no era tanto el desarrollo de una obra conjunta como, por así decirlo, la conjunción de nuestras obras individuales. La experiencia fue positiva hasta el punto de desarrollar de manera natural mecanismos más estrechos de colaboración que se concretaron, al año siguiente, en la realización de nuestras primeras obras como equipo[5].

Una de las cuestiones que surgieron inmediatamente como resultado de trabajar en común era que, en la práctica cotidiana del estudio, el sistema de decisiones artísticas no podía nunca pasar por la intuición o la inspiración; el trabajo en equipo era y es reacio a la idea de un artista básicamente instintivo. Todas las decisiones debían ser razonadas, discutidas y consensuadas de manera que, en la práctica, nuestro trabajo se volvió necesariamente estratégico. En ese sentido, el propio ejercicio de la pintura figurativa y narrativa en la que nos enfrascamos entre 1996 y 1999 fue una decisión discutida que tenía el propósito de reaccionar a un contexto concreto. Al respecto, dice Carrillo (2007):

> Cuando Martín & Sicilia colgaron sus primeros cuadros en una exposición individual, pintar parecía que no tenía ya un lugar en el contexto del arte contemporáneo. Los discursos más críticos sobre la pintura la señalaban como una actividad disciplinar, anticuada, inercial, enrocada en su propia lógica y, en general, inadecuada para una interlocución válida con una sociedad contemporánea que encuentra sus representaciones en unos presupuestos estéticos muy distintos. […] En 1997 Martín & Sicilia no compartían estas premisas, y no porque anduvieran empleados en afirmar que la pintura sí fuera un lenguaje artístico plenamente contemporáneo, sino porque entendían que, en aquel momento específico de las artes visuales, caracterizado por el triunfo de los formatos artísticos «posvanguardistas», el descrédito de la pintura la había situado en una posición marginal que le había acabado reportando un interés renovado. Es decir, como algunos otros artistas de finales de siglo, Martín & Sicilia pensaban que la buena pintura era lo más radical que, desde un punto de vista disciplinar, podía producir un artista; y era, por tanto, lo que ellos tenían que hacer. (p. 132)

Sin embargo, la recuperación, aparentemente a destiempo, de una fórmula pictórica, la de una pintura convencional figurativa y narrativa —digamos que una pintura «realista», en el sentido más coloquial del término—, no era la principal característi-

[4] Realizada en mayo de 1995, con el título *Nos ponemos por los suelos*, tuvo lugar en el Ateneo de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife.

[5] Estas obras se mostraron en la exposición *Figuraciones indígenas* (1996) que, comisariada por el artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de La Laguna, Ernesto Valcárcel, formaba parte de un ciclo de tres exposiciones que pretendían recoger «una selección de las propuestas más relevantes. Surgidas preferentemente en la última década y definitoria de lo que en materia de artes plásticas, Canarias, glocalmente, [*sic*] aporta» (Valcárcel, 1996, p. 8).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

ca de nuestro trabajo, sino que este contenía un ingrediente que, en adelante, se convirtió en el signo distintivo de nuestra obra. De nuevo, Carrillo (2008a) aporta una definición acertada al respecto:

> Sistemáticamente se autorretratan como protagonistas de sus pinturas, fotografías e instalaciones, haciendo que éstas parezcan una especie de foto fija de una película donde ellos fueran los actores principales. Técnicamente, sus obras se fundamentan en la tradición pictórica, «contaminada» por las nuevas formas de comunicación visual (fotografía, cine, publicidad) y, como no, por el aire teatral que imprimen a sus composiciones. (p. 87)

De modo que estos dos ingredientes planteaban una apuesta pictórica que se resume en dos enunciados claros: primero, la proposición de que desde el soporte cuadro se podía seguir generando un discurso explícito a la manera de la nueva fotografía representada por Jeff Wall, Philip-Lorca DiCorcia o Gregory Crewdson; y segundo, que ese discurso explícito debía ser sobre la identidad.

Sobre estas dos bases construimos nuestra producción que en los años siguientes se consolidó en una metodología de trabajo cada vez más afinada, y que puede sintetizarse de la siguiente forma: en primer lugar, la elaboración de los proyectos parte de una estrategia colectiva, acotada bajo un marco conceptual que previamente se ha negociado. Desde esa premisa, cada uno de nosotros, como miembro del equipo, lleva a cabo un estudio individual que se pone luego en común, incluyendo bocetos, materiales bibliográficos o textos cuando es necesario, tras lo cual se concreta el tipo de imagen que se quiere hacer y cómo se quiere construir. Desde ese momento, comienza un proceso exhaustivo dirigido a la construcción de una fotografía que requiere de herramientas como el *story board* o guion que marque unas pautas escenográficas: localización, interior o exterior, hora, iluminación, elementos escenográficos, atrezo, vestuario, actores o actrices y acción a representar. Las sesiones de fotografía conllevan un trabajo de preproducción muy preciso, ya que, en muchas ocasiones, la localización seleccionada requiere de unos permisos concretos y es fundamental llevar todo preparado de antemano. Para la obtención de la imagen que se desea conseguir se disparan una media de cien fotografías que posteriormente serán sometidas a una selección rigurosa, de la cual se obtendrá la imagen definitiva que servirá como boceto para una posterior pintura, dibujo o composición fotográfica.

La elección del formato se vincula lógicamente a la naturaleza de la imagen concreta y de su discurso, pero la mayor parte de nuestro trabajo se ha desarrollado en soporte pictórico, lo cual contiene un elemento interesante puesto que los cuadros están hechos sistemáticamente a dos manos. Esto elimina necesariamente todo rastro de «marca personal» de las obras, generando un tipo de pintura con una textura despersonalizada que, con frecuencia hemos calificado como «pintura de grado cero» para referirnos a lo que Victoria Combalía, en 1996, apuntaba sobre nuestro trabajo, cuando afirmaba que estas estaban «pintadas con un estilo voluntariamente neutro y a decir verdad, un poco descuidado técnicamente. […] con una factura casi publicitaria» (p. 12). Es decir, un tipo de acabado pictórico frío, que persigue ante todo la eficacia comunicativa de la imagen, a la vez que pretende poner el acento en los aspectos conceptuales o discursivos de la misma.

La confrontación de esa pintura neutral con un soporte fotográfico igualmente neutral —en ocasiones hemos hecho versiones de una imagen en ambos formatos— permite poner de relieve la potencia del propio soporte de la imagen en la conformación de su significado.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Por lo demás, a partir de la propuesta general —abiertamente irónica y ficticia— de que las contingencias de nuestra vida privada son el tema de la pintura, nuestro trabajo ha abordado sistemáticamente un amplio abanico de problemáticas sobre la conformación de las identidades en la posmodernidad, a partir no solo de una reflexión intelectual sobre estas problemáticas en el mundo contemporáneo, sino del hecho de que, eso, el mundo contemporáneo y sus problemáticas, es el contexto en el que personalmente nos movemos. Somos protagonistas de los cuadros porque somos también los protagonistas de los problemas sobre los que los cuadros discurren.

Como subtexto, al ser resultado de un trabajo colectivo, nuestra obra contiene la propuesta de que el cuadro —el objeto artístico en formato pintura—, puede ser concebido no como el resultado de la expresión singular e irrepetible de una personalidad carismática, sino como el espacio simbólico donde encuentra acomodo lo intersubjetivo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

2. La identidad como problema

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

> Decir que la modernidad llevó a la «descontextualización» de la identidad o la dejó «libre de trabas» es afirmar un pleonasmo, puesto que en ninguna época «se convirtió» en un problema; fue un «problema» desde su nacimiento: *nació como problema* (es decir, como algo con lo cual es necesario hacer algo: como una tarea) y sólo podía existir como problema. (Bauman, 2011, p. 41, en cursiva en el original)

El nacimiento del individuo acontece, según Robert Legros (2006), en la época moderna. De primeras, esta aseveración puede resultar extraña, pues sin caer en anacronismos históricos, podemos entender que todas las sociedades han estado y están compuestas por individuos que, como mínimo, se reconocen e identifican unos a otros a partir de sus propias particularidades. Aun así, nos dirá este autor, solo en la modernidad durante el siglo XVIII los seres humanos se concebirán como iguales, autónomos e independientes los unos de los otros, inaugurando, por lo tanto, el concepto de individuo y de identidad según la forma moderna de entender este término.

Antes de la gestación de este nacimiento, el de los hombres y las mujeres convertidos en individuos en un «sentido inédito», durante el acontecer histórico fueron dándose, en diferentes momentos de Occidente, la posibilidad del surgimiento del yo y de la consiguiente sensación de intimidad, base necesaria para la posterior conformación del ser humano como agente independiente y base necesaria, también, para la consiguiente construcción de la identidad moderna (Taylor, 1991).

Siguiendo este hilo argumental, en el siguiente capítulo abordaremos el análisis de la construcción del concepto de identidad en los tres períodos que, de manera general, podemos entender la división de la historia en Occidente: la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad.

2.1. Premodernidad: identidades adscritas

El surgimiento de la agricultura aconteció hace, aproximadamente, unos diez milenios. Esta, considerada una revolución, inauguró durante el Neolítico un nuevo modo de vida que poco a poco se fue instaurando en muchos rincones del planeta. La tierra cultivada delimitó los márgenes del territorio y, con ello, se favorecieron los asentamientos y los poblados de modo que, como afirma Alvin Toffler en su libro *La Tercera Ola* (1980), allí donde emergía la agricultura, surgía la civilización.

Antes de la aparición de las sociedades agrarias, la tierra estaba poblada por grupos cazadores/recolectores organizados en tribus nómadas que se alimentaban, principalmente, de lo que la naturaleza les proporcionaba, además de lo que les facilitaba la pesca y la caza. La imposibilidad para producir cualquier tipo de excedente se traducía en sociedades pequeñas definidas por una escasa especialización del trabajo (Gellner, 1994)[6]. En contraposición, tras la revolución de la agricultura, las comunidades tuvieron el cultivo de la tierra como el cimiento principal de su economía ya que cada población se abastecía de aquello que producía. La tierra, en definitiva, da-

[6] Ernest Gellner (1994) propone en esta obra, *El arado, la espada y el libro,* una visión de la historia de la humanidad dividida en tres etapas: la cazadora/recolectora, la sociedad agraria y la sociedad industrial. A su vez, en todas ellas, localiza tres esferas de actividad humana: la producción, la coerción y la cognición.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

ba sentido y organizaba, además de la esfera económica, la vida doméstica y la política: en todas las sociedades, el cultivo del terreno originó la aparición de una clara división en el trabajo, la familia se conformó como una unidad de lazos sanguíneos que vivía y trabajaba la tierra juntos y el poder, fuertemente autoritario, se constituyó de manera jerárquica surgiendo las clases y las castas como la nobleza, el sacerdocio y los guerreros (Toffler, 1980). Desde una visión materialista de la historia podemos afirmar que esta conversión de los antiguos grupos humanos nómadas en asentamientos estables traería, en resumidas cuentas, un nuevo orden social e identitario que se vería definido por una nueva actividad, el trabajo en sí, y de cuya evolución surgiría, además de la ya mencionada especialización dentro del mismo y el surgimiento de las clases sociales, el desarrollo de la tecnología y la aparición progresiva de la propiedad de la tierra.

Este tránsito se puede rastrear en los relatos míticos que hablan sobre el comienzo de la civilización. El *Génesis* cuenta que cuando Adán y Eva probaron el fruto prohibido fueron expulsados del paraíso por la osadía cometida. El cristianismo consideró que, desde ese momento, todos los seres humanos nacían con el denominado por la Biblia pecado original. Los hombres y mujeres estaban, por tanto, condenados a una vida poco deseable expresada en la imposibilidad de poder vivir de los frutos de la naturaleza, por lo que deberían vivir de su trabajo. Asimismo, el peso de este pecado original se aliviaba cuando las personas se hacían «hijos de Dios» mediante el rito del bautismo, pues sin él se verían abocados a la condenación. Tal como sostiene Matei Calinescu (1991), durante la Edad Media la comprensión teológica del mundo dotaba a los individuos de una consideración particular del tiempo que imprimía, en ellos, una conciencia transitoria de su existencia terrenal derivada de la constante advertencia de la muerte y de la posibilidad de otra vida en el más allá.

> La vida debe su valor a la muerte, o, como dijo Hans Jonas, es sólo porque somos mortales por lo que *contamos los días y los días cuentan*. Más exactamente, la vida tiene valor y los días tienen importancia porque nosotros, los seres humanos somos conscientes de nuestra mortalidad. *Sabemos* que tenemos que morir y que nuestra vida, por citar a Martin Heidegger, significa *vivir hacia la muerte*. (Bauman, 2001, p. 267, en cursiva en el original)

Esta conciencia de su propio destino por aquellos hombres y mujeres durante la era premoderna pudo resultar, como también lo puede parecer a día de hoy, angustiosa. Ante tal certeza, la tanatotécnica[7] fabricó argumentos creíbles y de confianza en el más allá que dieron sentido a los esfuerzos que se hacían en el más acá, tanto en tiempo como en energía. Las religiones conseguían unir lo finito con lo infinito a partir de relatos que prometían que, por muy corta o extensa que fuera la vida de los seres humanos, si estos se comprometían a respetar y asumir sus normas morales, a cambio, se les premiaría con la garantía de una vida eterna.

La autoridad premoderna sería, por tanto, quien se erigiría como mediadora entre el aquí y el más allá, otorgándose a sí misma un poder natural y sobrenatural con el fin

[7] La tanatología es una disciplina que estudia los efectos de la muerte, no tanto en el cadáver, sino en el enfermo que es consciente de que su muerte es inminente. Dichas técnicas están enfocadas a disminuir los efectos de angustia y de estrés en el enfermo. Byung-Chul Han (2012) utiliza los términos de tanatotécnica o técnica tanática para referirse a las narraciones de carácter religioso que contienen argumentos similares a los que utiliza la tanatología para aliviar el tránsito de la vida a la muerte.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

de preservar las leyes y los mandamientos divinos. A este respecto, en el ensayo titulado *Metamorfosis de la cultura liberal*, Gilles Lipovetsky (2003) afirma que la moral era inseparable de los mandamientos divinos, y que solo por medio de la fe en un Dios que castigaba o premiaba la eternidad, se podía garantizar el cumplimiento de la moral y los mandamientos. El argumento de Legros (2006) da buena cuenta de ello:

> En todas las sociedades basadas en el principio jerárquico, se considera la desobediencia a la autoridad legítima como un atentado a la propia religión, la crítica al poder como una blasfemia, la falta de respeto frente al orden establecido como una profanación, la puesta en duda del argumento de autoridad como un acto de rebelión. (p. 68)

En estas sociedades tradicionales, la vida en la comunidad estaba sostenida por la aceptación de este principio jerárquico según el cual, las identidades estaban preasignadas al nacer y como tal, simplemente, eran consideradas «naturales». La cualidad de lo natural era entendida como un rasgo que no provenía de un dictamen humano, sino que, al ser de origen sobrehumano o divino, simplemente se acataba. El poder jerárquico, por consiguiente, aparecía como una autoridad que se cree a sí misma mediadora entre el cielo y la tierra, y la voluntad de Dios sería la que otorga a cada uno quién es o qué debe ser. Los papeles que desempeñarían hombres y mujeres durante toda su vida estaban, por esta razón, establecidos de modo que se sentían predispuestos a actuar según estos roles tomados de su nacimiento tales como el sexo, la clase social, la tribu, la religión, la nación o la familia. Al nacer con esos atributos, dados «por naturaleza», los hombres y mujeres estaban impelidos a un cierto modo de vida y a un cierto comportamiento social regulado, estático e inamovible a través del cual adquirían una identidad preasignada como miembros de tal o cual comunidad, identificados, englobados y particularizados en un contexto (Legros, 2006). No parece posible hablar, en definitiva, de identidades individualizadas como ahora las consideraríamos: los hombres y mujeres se veían a sí mismos englobados en un orden dado por una fuente divina, y los intentos por desparticularizarse, es decir, por convertirse en sujetos con identidades singulares, eran reprimidos por el poder jerárquico. Tal como sostiene el autor, no será hasta la llegada del Renacimiento y el pensamiento antropocéntrico cuando una nueva consideración del hombre y la mujer inaugure una novedosa concepción de su individualidad, llegando a sus máximos exponentes con el Racionalismo, la Ilustración y, en definitiva, con la modernidad, en donde sí acontecerá la noción moderna de individuo e identidad.

2.2. La personalidad moderna: identidades adquiridas

La modernidad supone un nuevo estadio en el mundo occidental definido por un proceso de racionalización y de secularización de todos los aspectos de la vida. Para ello, la razón fue la encargada de liberar al individuo de la tradición a partir del surgimiento de dos nuevas categorías: la emancipación y la libertad. A partir de ellas, el sujeto moderno se verá abocado a la superación de las instancias que lo definían desde su nacimiento para erigirse como un ente autónomo que debe responder libremente de sus actos y sus decisiones.

El escenario que posibilitó estas transformaciones se conoce como el proceso de modernización y estuvo caracterizado por un fuerte movimiento de crecimiento y desarrollo de la economía, la ciencia y la industria. En el plano de lo social, los estamentos medievales —en donde la posición de los individuos era dictada por el nacimien-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

to— fueron sustituidos por las clases sociales —determinadas por cuestiones económicas— al tiempo que aparece la enseñanza obligatoria, la opinión pública, y la separación entre el poder público y el religioso (Río, 1992).

Asimismo, datar su inicio es, simplemente, problemático, a la luz de los diferentes modelos de pensamiento que se dieron durante los siglos XVII y XVIII. El inicio del Racionalismo podría ser un comienzo determinante (Quevedo, 2001) o el movimiento de la Ilustración. No obstante, como indica Eugenio del Río (1997), junto al pensamiento ilustrado, la modernidad occidental se hace posible gracias a otros movimientos como el humanismo renacentista, la Reforma, el utilitarismo y las demás corrientes de pensamiento del siglo XIX como el materialismo, el positivismo, el liberalismo o las corrientes socialistas.

Mención aparte supone plantear hasta dónde se extendió la modernidad pues si bien, algunos autores como Jürgen Habermas (1998) consideran que si algo define a la modernidad es ser un «proyecto incompleto»[8] (p. 19), para otros, la modernidad encerraba una cara oculta que había que superar surgiendo así los llamados descontentos como Friedrich Nietzsche, Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo o Michel Foucault, por citar unos pocos.

2.2.1. Gestación de la modernidad: el Renacimiento como precedente

El proceso de modernización comienza en Europa en el siglo XV durante el inicio de la Edad Moderna. La invención de la imprenta en 1440 o la caída del Imperio Romano de Oriente en 1453 pueden ser considerados acontecimientos fundacionales de esta nueva era que se despedía de su predecesora Edad Media; aunque, sin duda, el descubrimiento de América en 1492 será un hito fundamental en el proceso hacia la modernidad. El contacto producido con este continente hasta ahora desconocido supuso un importante cambio conceptual en la conciencia que se tenía del ser humano y del mundo, pues en la Europa de finales del siglo XV se pasó de una concepción del mismo como una realidad finita y abarcable a entenderlo como una realidad extensa e inexplorada, además de suponer un choque con culturas desconocidas[9]. Por otro lado, nos hallamos en pleno Renacimiento, un período histórico novedoso que, a través del renacer de la cultura clásica grecolatina, superó la tradición medieval convirtiéndose en escenario de importantes cambios como fue el inicio del proceso de secularización o el nacimiento de la burguesía y del capitalismo a través de una economía preindustrial.

Unos años antes del descubrimiento de América, Leonardo Da Vinci, en torno al año 1490, realizó el *Estudio de las proporciones del cuerpo humano* o *el Hombre Vitru-*

[8] *La Modernidad: un proyecto inacabado* apareció por primera vez como contenido de la conferencia que Habermas pronunció al recibir el premio Theodor W. Adorno concedido por la ciudad de Frankfurt en 1980.

[9] Para una revisión crítica del paradigma de la modernidad desde la óptica de los estudios poscoloniales y decoloniales de América Latina remitimos a Enrique Dussel (2003): «América Latina entra en la modernidad (mucho antes que Norte América) como la "otra cara" dominada, explotada, encubierta» (Citado en Díaz Espinoza, 2013, p. 5).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

bio donde puede observarse este cambio de paradigma. Con esta imagen, el artista desplaza a Dios como centro del universo y lo sustituye por el Hombre, convertido ahora en el nuevo sujeto —epicentro de novedosas preocupaciones— tematizando, con ella, el proceso inicial pero imparable de secularización de la sociedad a través de la emancipación de los dogmas derivados de la religión y de la Iglesia, el desarrollo de la ciencia y la transformación de la filosofía.

Fue durante este período cuando se asistió al paso del relato teocéntrico al antropocéntrico, el cual sería esencial a la hora de definir la nueva concepción que del hombre y la mujer se tenía durante el *Quattrocento*. En su análisis sobre la cultura del Renacimiento, Peter Burke (1993) plantea si puede hablarse con propiedad de una autoconciencia o un conocimiento de sí mismo por parte de las personas de esta época. Para ello, parte de la definición del individualismo renacentista descrita en la obra clásica de Jacob Burckhardt (1860) *La cultura del renacimiento en Italia*:

> En la Edad Media el hombre era consciente de sí mismo sólo como miembro de una raza, un pueblo, un partido, una familia o una corporación, es decir, sólo como componente de una categoría más general. Fue en Italia donde primero se rompió con esta situación… y el hombre se convirtió en un individuo espiritual y se reconoció a sí mismo como tal. (Citado en Burke, 1993, p. 187)

Para Burke (1993), más allá de los posibles anacronismos contenidos en esta cita generados por aplicar al Renacimiento una visión moderna del concepto de individualismo, durante este período sí puede localizarse una cierta consciencia de sí mismos por parte de los individuos, como bien ejemplifica la literatura y la pintura del momento. El autor nos recuerda que, en lo que a escritura se refiere, se han conservado de esta época diarios o agendas —*ricordanze*, cuya traducción más aproximada sería «recuerdos»— que, si bien no pueden ser entendidas como autobiografías en el sentido moderno, sí son textos redactados en primera persona que servían a modo de anecdotario. Por otro lado, en la pintura —y continuando la tradición medieval de representar a los donantes del arte, a los nobles o los reyes— aparecen los retratos de los más pudientes, así como los de sus familiares, lo cual puede verse como un indicador de una nueva visión de sí mismo por parte del individuo renacentista, que también mantendrían los pintores, pues en muchos cuadros de escenas de diversa índole, en algún lateral de la pintura, era común asistir a la autorrepresentación del artista. Puede vislumbrarse, en definitiva, un incremento de confianza en el ser humano, basado en una conciencia de ser sujetos de su tiempo, que buscan progresivamente ir individualizándose o singularizándose como hicieran los príncipes, los mecenas o, también, los artistas, que querían destacar del resto por su estilo personal, como alcanzaron Leonardo o Miguel Ángel y que, de manera paralela, también en el terreno de lo social y lo político se materializó en una actitud racional a partir de la cual poder calcular sus propósitos y, así, perseguir la gloria y la fama: una cierta forma, en definitiva, de tener conciencia de sí.

Esta concepción y esta conciencia de sí están íntimamente relacionadas con la visión de la historia y del concepto de tiempo que se tenía en el Renacimiento. Su manera de conectar el pasado y el futuro implica un modo revolucionario de pensamiento ya que, tal como sostiene Calinescu (1991), el período renacentista perseguía una vuelta a un estado prístino implicando, por lo tanto —además de una visión lineal del tiempo—, una percepción cíclica de la historia en la que se suceden movimientos alternos, en este caso, el de la luz y la oscuridad. La división de la historia llevada a cabo durante este período en tres etapas —Edad Antigua, Edad Oscura y Edad Moderna—

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

refleja esta autoconciencia por parte de esta época en tanto que resurgir de un nuevo ciclo histórico. Y es ahí donde el ser humano se erige como un sujeto que conscientemente quiere participar en la construcción de un nuevo futuro que le haga ser eminentemente moderno frente a los que considera antiguos. La posterior *Querelle des Anciens et des Modernes*[10] de los siglos XVI y XVII parte de esta fractura que inicia el Renacimiento respecto a las tradiciones heredadas de la Edad Media y así, si nos centramos en sus aspectos estéticos, tal como indica el autor, los modernos perseguirán una emancipación de la razón a partir del rechazo de la escolástica medieval y de las imitaciones del arte renacentista de la época clásica. Calinescu ve en los *Ensayos* (1580) de Michel de Montaigne, el *Avance del saber* (1605) y el *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon y el *Discurso del Método* (1634) de René Descartes hitos fundamentales para el desarrollo de la Era Moderna.

En este camino hacia la modernidad, el papel preponderante que se va otorgando a la razón será fundamental. Charles Taylor (2006) sostiene que Descartes es uno de los fundadores del individualismo moderno, ya que su método lógico deductivo, centrado en el *cogito*, focaliza la responsabilidad sobre el que piensa. Con el racionalismo de Descartes asistimos a la hegemonía de la razón entendida como control racional a partir del cual podemos objetivar el cuerpo y el mundo. Esta objetivación parte de las teorías mecanicistas surgidas de las reflexiones de Galileo, a partir de la cuales el conocimiento no se entiende como un acercamiento a un orden cósmico, sean las Ideas Platónicas o el Dios agustiniano, sino como un conocimiento representacional. Con esta objetivación, por consiguiente, presenciamos una de las típicas visiones de la era moderna: la del sujeto desvinculado dotado de una razón procedimental que persigue controlar cuanto le rodea. Sobre este tipo de racionalidad se construirá buena parte de la modernidad durante el siglo XVIII.

2.2.2. El triunfo de la modernidad: autonomía y libertad

El proyecto de la modernidad se conformó como una aspiración desde la cual el individuo pudiera alcanzar una nueva consideración de sí mismo a partir de la libertad e igualdad ante el resto de la ciudadanía. Su consecuencia fue un proyecto emancipador de la sociedad desde dos vertientes, la burguesa, y su contraria, la marxista; por un lado, la burguesía surgía de los postulados de la Revolución francesa, la posterior doctrina del liberalismo inglés y el idealismo alemán y, por otro, la segunda, y como respuesta al impacto de la nueva sociedad fabril, tras las teorías de Karl Marx, las cuales pervivieron a través de los diferentes movimientos neomarxistas (Picó, 1988).

La condición para que dicho proyecto fuera considerado emancipador se materializó en los esfuerzos por desarrollar una ciencia objetiva, la ampliación del saber empíri-

[10] «El proceso de distanciamiento respecto al modelo del arte antiguo se inicia a principios del siglo XVIII con la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*. El partido de los *modernos* reacciona contra la autocomprensión del clasicismo francés asimilando el concepto aristotélico de perfección al de progreso, tal como éste venía sugerido por la ciencia moderna de la naturaleza. Los "modernos" ponen en cuestión el sentido de la imitación de los modelos antiguos con argumentos históricos-críticos, elaboran frente a las normas de una belleza en apariencia sustraída al tiempo, de una belleza absoluta, los criterios de una belleza sujeta al tiempo o relativa y articulan con ello la autocomprensión de la Ilustración francesa como comienzo de una nueva época» (Habermas, 1991, p. 19).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

co y la búsqueda de una moral independiente de las cuestiones religiosas. Frente a los dogmatismos, el racionalismo ilustrado proclamó la razón y el método científico como las únicas herramientas fiables, por lo que rechazó cualquier forma de conocimiento no racional. El método científico, en definitiva, no aceptaba verdades privilegiadas, por lo que todas podían ser susceptibles de ser cuestionadas, con lo que se descartan las escrituras sagradas y, de hecho, se volverá hostil contra la tradición y la religión que, hasta el momento, habían concentrado el poder legitimador y unificador de la sociedad.

> El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. Al mismo tiempo, este proyecto pretendía liberar los potenciales cognoscitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas. (Habermas, 1998, pág. 28)

Con Kant, el principio de subjetividad que arrancaba con el *cogito ergo sum* de Descartes culmina en la forma de autoconciencia. Para el filósofo, la emancipación solo podía llegar a través de la libertad, y ambas dependían de la actuación de la razón en tanto que tribunal supremo al que presentar cualquier enunciado que quisiera validarse como verdad.

> *Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo*. Esta *minoría de edad* significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro. […] *Sapere aude*! ¡Ten valor para servirte de tu propio entendimiento! Tal es el lema de la Ilustración. (Kant, 2015, p. 7, en cursiva en el original)

Asimismo, para Hegel, la subjetividad será el primer principio de la Edad Moderna, pues define el modo en que el sujeto se relaciona consigo mismo. Para el filósofo, este principio se explicará a partir de la libertad y la reflexión y supondrá, en definitiva, la posibilidad del individualismo, el derecho a la crítica, la autonomía de la acción y la filosofía idealista (Habermas, 1991). Hegel entendió que los acontecimientos históricos claves para la implantación del principio de subjetividad fueron la Reforma, la Ilustración y la Revolución francesa. Por otra parte, tanto con la Declaración de independencia de los EEUU en 1776 como con el advenimiento de la mencionada Revolución francesa en 1789 se proclamaron los derechos de los seres humanos a nivel individual y social.

A partir de estos sucesos, la modernidad se consolida como una pieza fundamental para el definitivo asentamiento de las democracias. En ese contexto, la razón ilustrada burguesa combatirá al Estado absolutista mediante la defensa de la libertad individual y la igualdad ante la ley, construyendo una nueva sociedad que rompe con el viejo orden a través del uso de la razón como protagonista de un proyecto democratizador. Para Legros (2006), el «principio fundador de las democracias modernas, de la individuación moderna, enuncia que todo ser humano aporta al nacer, el mismo derecho a la libertad, entendida como un derecho a la autonomía, y el derecho a la independencia individual» (p. 64). El autor entiende que este nuevo acontecer se debe a las transformaciones que en el entorno sociocultural provocaron una nueva visión del mundo, a partir del cual los hombres y mujeres comenzaron a individuarse y a sentirse iguales entre sí y ante la ley. Esta conquista va mermando los antiguos poderes jerárquicos, de tal manera que su autoridad será cuestionada y, además, el comportamiento de los miembros de la sociedad comenzará a racionalizarse. El individuo moderno empieza a independizarse de sus congéneres, adquiriendo, por lo tanto, mayor

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

conciencia de sí mismo. En este sentido, la individuación moderna surge de la refutación de las jerarquías del antiguo orden, aquellas que estructuraban las relaciones entre hombres y mujeres a partir de unas categorías que los englobaban en grupos de pertenencia, aunque fueran mostradas como dadas y naturales. Por el contrario, cuando los hombres y mujeres comienzan a percibirse como iguales —con independencia de su nacimiento o grupo social—, autónomos e independientes, modificarán la percepción de sí mismos en tanto que entes desparticularizados, desenglobados e inclasificables, escapando, en definitiva, a cualquier identificación a priori.

Este nuevo individuo autónomo y libre verá, con el liberalismo del siglo XIX, la creación de un espacio personal y único que solo podrá ser desarrollado en la esfera de la vida privada. El nuevo concepto de privacidad será el único entorno posible donde el individuo pueda atender al crecimiento de sus inquietudes personales. Helena Béjar (1988) entiende que el ámbito de lo privado se inaugura con la Reforma protestante y con Descartes. En efecto, con la Reforma la función mediadora de la Iglesia y los sacramentos es rechazada a partir de una nueva e íntima relación del individuo con Dios. Asimismo, Descartes propone un sistema filosófico profundamente individualista ya que, tal como sostiene Gellner (2005) al interpretar el método cartesiano, este perseguía «construir un mundo sobre fundamentos que sean no sólo racionales sino *únicamente suyos*. Es el uso de fundamentos sustentados por otros lo que conduce al error. Lo racional es lo privado, y quizá lo privado es también lo racional…» (pp. 27-28, en cursiva en el original). En la soledad, por tanto, es donde el individuo moderno entiende que puede adquirir su pleno desarrollo, ya que será en el espacio de la privacidad donde este pueda ejercitar su libertad. Posteriormente, sostiene Béjar (1988), con el liberalismo el individuo alcanzará una nueva consideración de sí mismo, ya que se convierte en el centro de las preocupaciones filosóficas y políticas al entender que la libertad es lo propio de la esencia humana, y solo a través de esta el individuo podrá autodesarrollarse a partir de un crecimiento interno, logrando, así, la plena autonomía. La privacidad, por lo tanto, surge como un escenario necesario para el nuevo individuo moderno, pues en él podrá extremar su posición privilegiada en el mundo que le rodea; ahora bien, este espacio de lo íntimo, si bien fue liberador en el comienzo de la modernidad, terminó por desembocar en un individualismo que separó al hombre de la colectividad, dejándolo aislado de la comunidad.

2.2.3. Primeras críticas a la sociedad moderna y su efecto en el concepto de identidad

El siglo XIX se abre con los primeros síntomas del fracaso de la razón burguesa. Las promesas de emancipación y libertad se transformaron, para muchos, en una existencia que desdibujaba las supuestas conquistas alcanzadas por el dominio de la razón. Las teorías de Marx abren una nueva posibilidad de emancipación de la sociedad a través de un análisis de la economía capitalista y las condiciones de trabajo en las sociedades industriales. El autor entiende que el origen de la sociedad burguesa es el capital, y este ha supuesto «la apropiación universal tanto de la naturaleza como de la relación social misma por los miembros de la sociedad» (Marx, 1976, p. 261). La razón teleológica e instrumentalista ha culminado en la explotación de la naturaleza, así como del cuerpo y la mente de todos los individuos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Lo sociólogos del siglo XIX también percibirán las primeras aporías de la modernidad. Los nuevos individuos modernos, una vez superada la vida en la comunidad, comienzan a percibir cómo la conquista de la autonomía y la libertad, con la sociedad industrial, deviene en un aislamiento fruto de las nuevas condiciones de vida en la ciudad y del entorno de la fábrica dominado por una extrema división en el trabajo. El individualismo será el nuevo rasgo de la modernidad, que presenta a un ser replegado sobre sí mismo, temeroso de cuanto lo rodea ante su incapacidad para reconocer el nuevo entramado moderno. La razón instrumental, dirá Max Weber (1988), lejos de encarnar la libertad del individuo, creará las condiciones necesarias para una vida deshumanizada, desplegada dentro de una jaula de hierro que burocratizará a toda la sociedad moderna. Un «mundo desencantado» fruto de una sociedad definida por la modernización y la desacralización[11]. Para Emile Durkheim (1982), la sociedad moderna se construía a partir de una ausencia de normas que aportaran pautas de acción y pensamiento a los individuos. Ante tal desorganización, el individuo ve su existencia pendida en un vacío que le lleva a experimentar lo que el sociólogo definió como anomia, en tanto que aquella condición de aislamiento que sufre el trabajador y la trabajadora por la excesiva división en el trabajo. La nueva sociedad moderna, por lo tanto, asiste a un importante reajuste de su percepción del entorno que le rodea, provocado por las mutaciones del mercado capitalista.

El fuerte impacto de la revolución industrial provocó un desplazamiento de la producción económica, desplazándose del campo a la fábrica. Esta última se convirtió en el sello que definía a la civilización industrializada, y su aparición modificó, en gran medida, las formas tradicionales que habían configurado la identidad durante la modernidad: el trabajo, la familia y el estado.

La invención del modelo de fábrica de producción en serie se le atribuye a Henry Ford[12]. Esta nueva forma de fabricación transformó para siempre no solo el ecosistema social y los modos de vida de los países industrializados, sino también la propia configuración de las ciudades y del paisaje. La extrema división en el trabajo que impuso la fábrica y la máquina desplazó al modelo tradicional del campesino, obligado a encargarse de una amplia diversidad de tareas. De esta manera, la producción en serie acabó por reprimir la libertad individual ya que cada movimiento que ejecutaba el obrero estaba prediseñado y estudiado, como si de una coreografía de baile se tratase, pues en la cadena de producción la coordinación en tiempo y espacio debía realizarse de una manera precisa y eficaz. Estos movimientos sincronizados recuerdan a las marchas militares, a los desfiles de los deportistas en las competiciones, o a

[11] Nietzsche ya había proclamado la muerte de Dios en *La gaya ciencia* (1882), tematizando con ello la pérdida de referencias de la cultura occidental tras poner en entredicho los valores de la Ilustración.

[12] El sistema de producción implantado por Henry Ford en sus fábricas fue tan exitoso que se convirtió rápidamente en el modelo característico de esta fase de expansión del capitalismo, de ahí surgió el concepto de fordismo: «El término "fordismo" se utiliza para resumir una serie de innovaciones en la fabricación, fundamentalmente provenientes de la forma taylorista de producción y organización del trabajo introducida en las dos primeras décadas de este siglo en los EEUU como modelo de producción industrial. Fordismo es la producción en serie en el modelo de cadena de montaje, al utilizar maquinaria con fines especiales y, principalmente, trabajadores no cualificados en una división del trabajo basada en una fragmentación de tareas cada vez mayor» (Safón Cano, 1997, p. 1).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

las exhibiciones de las *Tiller Girls*[13] (Kracauer, 2006). Su paralelismo con el trabajo fabril se hace evidente pues, en ambos casos, tanto los obreros como los ejecutantes de las coreografías declinaban su individualidad para componer un todo que se mueve al unísono de un mismo fin. Esta imagen visual, además, opera como reflejo del propio patrón productivo de la modernidad, pues la producción en cadena terminó por elaborar millones de objetos idénticos entre sí: zapatos, relojes, armas, cosméticos, pantalones, tecnología y una larga lista de productos eran producidos por trabajadores uniformados en un proceso en que sus identidades quedaban escondidas bajo unos movimientos prediseñados, evidenciando que eran tan similares como aquellos productos que elaboraban; de esta forma un proceso productivo se convertía en una forma de vida[14].

Especialización, sincronización y uniformización son, en definitiva, y tal como sostiene Toffler (1980), las características propias de la sociedad industrial —o sociedad de la segunda ola—. El trabajo, entendido como un principio liberador e identitario durante la modernidad del siglo XVIII, termina por albergar una de las tantas contradicciones propias del mundo moderno pues, finalmente, el trabajador, además de ver cómo su personalidad se diluye al llegar a la fábrica, asistirá, también, a una progresiva separación de su comunidad y de sus seres queridos, dejándolo solo con la «certeza de no ser nadie» (Pardo, 2010, p. 186). La familia, por ello, se convierte, junto con el trabajo, en un modelo inestable en la construcción de la identidad.

La familia tradicional, que trabajaba como una unidad y permanecía circunscrita a un territorio determinado, tras su mudanza a la fábrica ve cómo paulatinamente tiene que ir desprendiéndose de sus miembros hasta conformar la familia nuclear típica de las sociedades industriales, constituida, a partir de ahora, por un padre y una madre, a la que se le suman unos pocos hijos. Su consecuencia más directa fue que las tareas tradicionalmente ejercidas por los diferentes familiares —como el cuidado de los niños y los ancianos— fueron delegadas a instituciones como las escuelas y los hospitales (Toffler, 1980). El hogar se queda vacío, sin siquiera una persona encargada de cuidar el «nosotros» pero, además, de manera paradójica, nuestros yoes sí que debían permanecer en el, para evitar que la vida privada entorpeciera la producción en nuestros puestos de trabajo. Y así, al volver a casa nos encontramos con «ese espacio en donde ya no hay nosotros y cada cual es cualquiera» (Pardo, 2010, p. 190): un hogar vacío y vulnerable, rodeado de una comunidad que ya no es de fiar.

Tras el hogar deshabitado, las escuelas fueron las instituciones encomendadas para establecer la educación de los hijos y las hijas. En ellas se enseñaban contenidos co-

[13] Las *Tiller Girls* fueron una famosa compañía de baile creada en Inglaterra a finales del siglo XIX y que fueron muy conocidas en este país y en Estados Unidos en los primeros años del siglo XX. Se componía de un grupo numeroso de bailarinas que formaban una especie de cadena humana, ejecutando los mismos movimientos a la vez, en una coreografía acompasada y mecánica de una gran precisión.

[14] Ford entendió que tenía que evitar que su personal se mudara a otras ciudades o cambiara de trabajo con el fin de rentabilizar el capital invertido en su formación. Para fidelizarlos, convirtió a los productores en consumidores de sus propios productos. La estrategia comenzó en 1914 anunciando una reducción de la jornada laboral para implementar tres turnos y así conseguir una ampliación de la plantilla. Además, duplicó el sueldo de sus empleados facilitando, de este modo, que estos compraran los automóviles que ellos mismos producían: los trabajadores quedaron atados a sus contratantes «en la riqueza y en la pobreza, en la salud y en la enfermedad y hasta que la muerte los separara» (Bauman, 2001, p. 32).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

mo la lengua, la escritura, la aritmética o la historia. Sin embargo, Toffler (1980) afirma que había un «programa encubierto» (p. 21) o invisible, planificado para la preparación de niños y niñas en cualidades como la puntualidad, la obediencia o el trabajo mecánico y repetitivo; un modelo educativo, en definitiva, concentrado en promover los valores derivados de las demandas de la Revolución Industrial. Si se conseguía que los menores se familiarizaran en la escuela con los modelos de trabajo y de la disciplina —aquellos con los que más tarde tendrían que lidiar tras su incorporación al sistema laboral—, se facilitaría la asimilación de este tipo de métodos en pro de una optimización del rendimiento en las fábricas. En estas se requerían trabajadores y trabajadoras que asumieran una jerarquía practicada por sus jefes, así como que fueran puntuales y ejercieran trabajos repetitivos en las cadenas de montaje. Asimismo, José Luis Pardo (2010) argumenta que la escuela amenazaba también a la comunidad, entendida como aquel «nosotros», del mismo modo que lo hace la fábrica: extirpando a sus miembros del espacio de la narración común y obligándolos a cumplir con horarios estrictos, disciplinas ante la autoridad y trabajos mecánicos.

Por otro lado, al individuo ir desprendiéndose de sus identidades heredadas, sufre un proceso tras el cual se siente «desincrustado» de sus comunidades locales (Bauman, 2001), quedando en un vacío devenido de la pérdida de las relaciones personales cercanas basadas en los contratos verbales, así como de valores como la lealtad. En este punto, el Estado-nación será el encargado de dotar de nuevo a los individuos de un sentimiento de pertenencia a la comunidad, «incrustándolos» de nuevo en estructuras prediseñadas para un funcionamiento óptimo del sistema. Las comunidades articuladas por el Estado-nación en la modernidad, por consiguiente, dotaban de identidades a sus miembros en tanto que el relato político e ideológico de cada Estado-nación era un proveedor de sentido. El sentimiento de patria aglutinaba a los ciudadanos en una conciencia colectiva nacional que los vinculaba tanto en términos geográficos como emocionales hasta tal punto, incluso, que sus miembros podían llegar a dar la vida por ella. Para el autor, el individuo que persigue certidumbre deposita su confianza en el Estado quedando de esta manera exento de cierta carga de responsabilidad en cuanto a la toma de algunas decisiones, pero, sobre todo, se libera de la tarea de la construcción de su identidad en tanto que pertenece a una comunidad nacional que dota de sentido a sus miembros. Por otra parte, junto a la fuerza del relato identitario propio de la idea de nación, las religiones jugaron, también, un papel importante en la construcción de las identidades, pues si bien, como se ha indicado, la modernidad llevó consigo emparejada un proceso de secularización, tras la pandemia de ausencia de sentido que dejó el triunfo de la sociedad industrial tanto la religión como la nación constituyeron un maridaje perfecto para la cohesión de las identidades, pues aliviaban la carga de responsabilidad de los ciudadanos (Berger y Luckmann, 1997).

El concepto de identidad, en definitiva, fue mutando hasta situar al sujeto moderno en una suerte de crisis de sentido que derivó en una realidad de continuo extrañamiento respecto a sí mismo y a sus relaciones sociales. Esta sensación de desplazamiento empuja al individuo moderno a estar continuamente buscándose a sí mismo. La identidad, por tanto, se convierte durante la modernidad en un problema universal acompañado de preguntas capitales para el hombre moderno: ¿quién soy?, ¿a qué grupo pertenezco? o ¿con qué tipo de valores me identifico? A este respecto, el concepto de la desparticularización sostenido por Legros afecta al individuo moderno de una manera crucial. El paso de una sociedad tradicional, en la que las identidades estaban basadas en los atributos adscritos por naturaleza o como algo «dado» —siguiendo las ideas de Bauman (2001)—, a otro modelo de sociedad, el moderno, en

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

el cual la identidad se va adquiriendo en base a los logros personales, convierte la tarea individual de la búsqueda de la identidad en un verdadero problema, llegando a causar ansiedad e inseguridad ante el reciente escenario de la libre elección. Cuando el destino de los hombres y mujeres no está pre escrito, la responsabilidad de elegir el camino recae en la libertad individual.

El análisis de Erich Fromm (2004) sobre el miedo que provoca la libertad de elección encuentra una buena imagen en el relato del novelista alemán Lion Feuchtwanger, *Ulises y los cerdos* o *El malestar de la cultura* (Bauman, 2002, p. 23). En él, Feuchtwanger relata que los marineros de Ulises, convertidos en cerdos por un hechizo, se sentían extremadamente cómodos en su nueva condición animal, de modo que no interpretaron su transformación como un castigo, sino más bien como una bendición. Intentaron resistirse al intento de Ulises de rescatarles del embrujo; pero el héroe, finalmente, consiguió transformarlos de nuevo en hombres. Al hacerlo, estos se rebelaron gritando y recriminándole su acto de liberación, por el cual serían arrojados de nuevo a la desgraciada tesitura de tener que elegir y tomar decisiones. La voluntad heroica de Ulises consistía en devolverles de nuevo su condición de seres humanos; sin embargo, los marineros sentían esa libertad como una carga insoportable, prefiriendo vivir como animales antes de asumir la incertidumbre de la vida. Esta imagen literaria explica de manera certera el miedo a la libertad, la ansiedad que provoca o la sensación de desorientación del individuo moderno, así como otras consecuencias psicológicas que, según Fromm, se derivaron del proceso de modernización y de secularización tras la muerte de Dios.

Numerosas son las visiones que la literatura del siglo XX nos ha dejado de esta problemática. Irene Martínez Sahuquillo (1998) destaca de estas obras la manera en que se materializa el aumento del deseo de adquirir mayor autoconciencia por parte del individuo moderno para tratar de comprender mejor la sociedad en la que vive. Una sociedad, por otra parte, que el individuo ya no siente familiar ni hogareña y que dibuja en ellos una sensación de desarraigo. Esta sensación, junto con la anomia, provocan un extrañamiento en el sujeto moderno que viene emparejado, a su vez, de otras emociones como la soledad, la angustia, el espanto, la «náusea» (Sartre), el «desasosiego» (Pessoa), el «aburrimiento» (Moravia) o la desorientación: sentimientos, todos ellos, que pasan a ser sensaciones sintomáticas de una sociedad que no reconoce cuál es su identidad. El individuo moderno, azotado por estas contradicciones y sentimientos, se encuentra con una tesitura similar a la que propone Sartre, según la cual, si ya no existe ningún poder divino que imponga un camino que dicte qué y quiénes debemos ser, deberíamos ser nosotros mismos los que nos responsabilicemos de decidir qué queremos hacer y quiénes queremos ser. Esta necesidad de autodefinición social empuja a los individuos a la construcción de una vida a partir de sus esfuerzos personales, enfocados a lo que Sartre (1992) llama «proyecto de vida»:

> El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor; nada existe previamente a este proyecto; nada hay en el cielo inteligible, y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser. (pp. 17-18)

Finalmente, el escenario dibujado entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial asistirá al auge de los regímenes despóticos en donde, según Tony Judt (2010), el mundo tuvo que afrontar una serie de desastres sin precedentes provocados por la Humanidad, a la que se sumó distintas enfermedades pandémicas. Asimismo, el desplome de muchos estados que quedaron devastados por la guerra trajo consigo crisis económicas que hacían inviables los proyectos de vida personales. El desencanto y la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

desesperación de la población en este escenario precipitaron la caída de muchas democracias, que se vieron destituidas por dictaduras autárquicas o estados gobernados por partidos autoritarios de diferentes ideologías que condujeron al mundo, nuevamente, a otra guerra. Entre todos los desastres acaecidos a nivel mundial, Auschwitz fue visto por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer (2007) como el acontecimiento que cierra definitivamente el proyecto moderno emancipador, pues ante tal barbarie el proyecto de la modernidad sufría un descrédito provocado por la perplejidad a la que asistía el ser humano ante su potencial destructor, el cual emanaba, además, desde las mismas instancias sobre las que se había construido la fe en el progreso de la Humanidad.

2.3. Posmodernidad: identidades flexibles, hasta nuevo aviso

A finales del siglo XX, una serie de acontecimientos precipitaron un cambio de paradigma que afectaron a la sociedad, la política, la economía y el pensamiento y, en última instancia, a la concepción que el individuo tenía sobre su propia identidad. De manera general, esta nueva etapa es conocida como posmodernidad; y decimos de manera general porque dicho término ha suscitado no pocas reacciones a favor y en contra. Más allá de dicho debate, que escapa al propósito de nuestra investigación, en el siguiente capítulo desplegaremos las características generales de un período que generó nuevas sensibilidades en un individuo deslocalizado por los efectos de una sociedad posfordista marcadamente individualista.

El objetivo de este capítulo es servir de telón de fondo para el capítulo que le sigue, pues será en el capítulo 3 donde se desarrollarán tres de las características que para nosotros han sido las más llamativas de la posmodernidad: la caída de los grandes relatos, la incertidumbre y el problema de la identidad. Estas tres problemáticas son las que de manera más significativa han afectado al modo de habitar en el mundo tras la llegada de la posmodernidad, y es por eso que han supuesto el epicentro de la mayoría de las preocupaciones sobre las que ha orbitado nuestra práctica artística en los últimos 24 años.

2.3.1. Gestación de la posmodernidad

De manera general, el término posmodernidad es empleado para definir aquel período que sucede a la modernidad. Sin embargo, son numerosas las diferentes aproximaciones y definiciones empleadas por distintos autores o autoras que, a su vez, provienen de diversas disciplinas como la sociología, la filosofía, la estética, la política o la economía. Términos como capitalismo tardío, neocapitalismo, capitalismo multinacional, capitalismo líquido, sociedad posindustrial, posfordismo, sociedad de los *mass media*, sociedad de la información, sociedad del espectáculo, sociedad de consumo, modernidad alta, modernidad tardía, modernidad reflexiva, hipermodernidad, metamodernidad, segunda modernidad, tercera ola o modernidad líquida indican enfoques particulares de un fenómeno que, sin embargo, todos coinciden en situar a finales del siglo XX; lo cual denota, por remarcar una coincidencia entre tanta disparidad, una cierta condición o «conciencia, más que una realidad histórica plenamente identificable» (Lira, 2013, p. 2). Frente a la falta de unanimidad para denominar esta

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

nueva condición, hemos apostado por el uso del término posmodernidad en tanto que etiqueta de un período que podemos situar en la segunda mitad del siglo XX y, también, para continuar con la lógica desarrollada en este capítulo precedido por el análisis de otros períodos históricos que hemos englobado bajo los términos de premodernidad y modernidad.

El término posmodernidad es usado por primera vez en 1870 por el artista británico John Watkins Chapman (Quevedo, 2001), pero no será hasta 1979 cuando este se consolide a partir de la obra de Lyotard *La condición posmoderna.* El autor argumenta que el prefijo «pos», en este caso, se refiere a una condición espacial, de tal manera que, puede entenderse, la posmodernidad es aquello que está superpuesto sobre la modernidad. Según Vattimo (1994), el prefijo «pos» no señala una concepción lineal de tiempo sino una dirección, es decir, no marca una nueva época sino una condición, un tipo de conciencia que surge en el sujeto al encontrarse en un territorio de pensamiento cuyos límites están aún por definir pero que, sin embargo, sí denota el declive del proyecto histórico de la modernidad. Frente a estos detractores del pensamiento moderno, Habermas (1998), tal como se citó en esta investigación, es quizá el defensor más acérrimo de la vigencia del proyecto de la modernidad. Para Calinescu (1991), la posmodernidad forma parte de la propia modernidad, en tanto que nace y se va gestando sobre la última etapa de la modernidad al tratar de cuestionarla y superarla.

Desde un análisis etimológico, el término posmodernidad es el resultado del prefijo «pos» y del adjetivo «moderno». Además, a partir de ambos surgen las dos acepciones posmodernismo y posmodernización que, aunque tienen la misma raíz, aluden a aspectos diferentes. Para David Lyon (2005) el término posmodernismo hace referencia a un ámbito cultural e intelectual, mientras que posmodernización alude a aquellos procesos derivados de los nuevos modos de vida que afectan al sujeto contemporáneo con el advenimiento de la sociedad posindustrial o posfordista, tales como la adaptabilidad, la flexibilidad y la disponibilidad geográfica. El posmodernismo, así pues, actúa como la expresión cultural de una sensibilidad derivada de un cambio de paradigma denominado posmodernidad que, a su vez, es producto de los cambios provocados ante la irrupción de los procesos de posmodernización.

Una reflexión sobre el acontecer histórico del siglo XX nos lleva a plantearnos el impacto que la Segunda Guerra Mundial jugó en el debilitamiento del empuje con el que llegaba la acelerada modernidad. Sobre este hecho histórico, comenta Calinescu (1991):

> La Segunda Guerra Mundial, con su salvajismo y destrucción sin precedentes, con la revelación de la brutalidad en el corazón de una civilización altamente tecnológica, podía parecer la culminación de una modernidad demoníaca, una modernidad que, por fin, se había superado. (p. 259)

Este conflicto marcó un antes y un después en la historia de Occidente y, ciertamente, además de inaugurar el debate sobre la pertinencia y la legitimación de la modernidad, precipitó una inmediata consecuencia en la economía mundial. El final de la Segunda Guerra Europea vivió una serie de transformaciones en el sistema capitalista que culminaron con la crisis del petróleo en 1973, resultado de un período de hiper-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

acumulación derivado del fordismo durante la posguerra. Tras estos acontecimientos, la caída del Muro de Berlín y el final de la Guerra Fría terminaron por cuestionar la vigencia de la modernidad (Quevedo, 2001) [15].

Una vez finalizada la Guerra Fría, y tras la desaparición de la Unión Soviética, emergieron en Europa países que durante décadas estuvieron bajo el manto de la URSS. Estas minorías procedentes de las antiguas culturas colonizadas tuvieron que ser resituadas en otros lugares correspondientes. Como explica Anna María Guasch (2004), esta reubicación supuso «asumir un nuevo internacionalismo, que reflejaría la pluralización de relaciones políticas, económicas y culturales internacionales» (p. 13), la cual vendría a dibujar el nuevo mapa social e identitario que comenzaba a gestarse. En el terreno del arte contemporáneo, tal como señala Nicolas Bourriaud (2009), la exposición *Los Magos de la Tierra*[16] celebrada en el Museo Pompidou de París en 1989, el mismo año de la caída del Muro de Berlín, inauguraba la mundialización artística que definía la nueva sensibilidad de esta época, pues por primera vez se incluía a artistas procedentes de diferentes países que tradicionalmente habían estado en los márgenes de las políticas culturales occidentales. Para este autor, esta exposición fue síntoma de una nueva realidad definida por la globalización y el multiculturalismo que ponía en valor la pluralidad y la diversidad.

Junto a lo anteriormente expuesto, el contexto de la Guerra Fría fue también el escenario de los movimientos estudiantiles, como bien lo ejemplifica el Mayo del 68. Para David Harvey (2004) «de su derrota surge la posmodernidad» (p. 55) pues las protestas del estudiantado, que habían surgido con el objetivo de desmantelar las políticas económicas, culturales y sociales heredadas de la modernidad, habían sido planteadas bajo pautas similares a las que la precedían, siendo articuladas a través de lógicas impositivas, beligerantes y autoritarias. Es por ello que el autor considera este acontecimiento como el último intento por mantener «vivo» el espíritu de la modernidad, de ahí que, tras su fracaso, entienda que comienza el acontecer de una nueva etapa. Por último, Harvey destaca, también, los procesos de privatización y los ataques a la clase obrera por parte de los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Tatcher, que facilitaron el auge del orden neoliberal y el posfordismo, una sociedad que, además, se desarrolló bajo la fuerte influencia de los avances tecnológicos que facilitaron un importante desarrollo de los medios de comunicación y la aparición de la televisión, convirtiendo, esta nueva etapa, en una constante fábrica de imágenes diseñadas para promover el consumo.

[15] «Tras el fin del comunismo vivimos en una era postutópica y postideológica. Hemos sustituido las promesas que el socialismo hacía de un mañana mejor, por la aceptación del "hoy diferente" […]. Se acabó el sueño de la salvación colectiva a través de la sociedad» (Béjar, 2007, p. 99).

[16] «La exposición, comisariada por Jean–Hubert Martin, fue enormemente influyente que modificó la tradicional concepción de un arte contemporáneo eurocéntrico, universalista, lineal y canónico. A la vez que se exponía la obra de los artistas contemporáneos occidentales más relevantes del momento (los mejores exponentes de las vanguardias de los 70), la exposición integraba artistas procedentes de las más distintas fuentes culturales, grupos étnicos diversos, y comunidades donde la expresión artística tenía un valor cultural muy distinto al de las sociedades occidentales. En el marco del poscolonialismo, la exposición dinamitó para siempre la idea centralista de un arte occidental, para poner el foco en la creación artística en una multiplicidad de periferias» (Guasch, 2000, p. 564).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

2.3.2. Sensibilidades posmodernas

La experiencia central de la posmodernidad gira en torno a la idea de superación de la razón totalizadora. Con sus crisis, tal como se ha indicado, el fin del proyecto de la modernidad es planteado a partir del rechazo a los conceptos derivados de la Ilustración. Para Albrecht Wellmer (1998) el prefijo «pos» denota una conciencia de cambio, pero «de contornos imprecisos, confusos y ambivalentes» (p. 103). Se trataría, por consiguiente, de una corriente de pensamiento que apunta en una dirección opuesta a la modernidad, en tanto que otorga un especial protagonismo a la diferencia, la pluralidad, la heterogeneidad y la dispersión, en una suerte de babelización de lenguajes y culturas[17].

En este sentido, la especial atención que se ha dado a la diversidad de discursos y subculturas ha sido facilitada, en gran medida, por el auge de las tecnologías de la comunicación, el apogeo tecnológico y las redes sociales. Con ellas, el mundo globalizado pudo interconectar espacios y distancias alejadas modificando la percepción del espacio y del tiempo. Asimismo, frente al relato único moderno, se asistió a una difusión de narrativas que permanecían en los márgenes (Anderson, 2000) como los movimientos sociales o los discursos minoritarios. Este advenimiento de las nuevas tecnologías provocó una nueva percepción del presente en el que la inmediatez y la instantaneidad cobraron un protagonismo inédito.

Para Wellmer (1988), el momento posmoderno expresa una conciencia poshistórica del tiempo al despojarse del pasado y del futuro. La posmodernidad aterriza dejando atrás la modernidad y con ella las promesas de futuro y la esperanza de un *telos* dotador de sentido que legitime las historias, las referencias y las finalidades. Para Jean Baudrillard, el momento posmoderno es ahistórico, pues el nuevo individuo ve como «el futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo está ya aquí» (Baudrillard, 1983 citado en Wellmer, 1988, p. 108). El concepto del porvenir, por lo tanto, se problematiza pues ya no aparece revestido bajo la apariencia de la esperanza de lo que está por llegar, sino que ahora es, más que nunca, presente. De esta manera, la concepción del ahora cobra especial importancia modificando, sustancialmente, el modo en el que hombres y mujeres concebirán la idea de tiempo.

Esta nueva concepción sitúa al individuo posmoderno en una suerte de sociedad de la inmediatez en donde la sensación de vivir una vida fugaz, pasajera y efímera le hace replantearse la percepción que tiene sobre la misma, intuyendo que, en muchos de los casos, esta no es más que una cuenta atrás hacia la muerte. A su vez, la caída de los grandes relatos y de la tanatología ha provocado un desmoronamiento del concepto de tiempo precipitando una mirada centrada en el goce y el disfrute del presente. La muerte es lo único que podemos garantizar como algo definitivo, pero, sin embargo, esta ya no nos conduce a la vida eterna, de ahí que el viejo dicho de «el tiempo es oro» se convierta en una máxima que coloca a las ciencias de la salud en lo que para Nietzsche «constituye un valor absoluto. La salud es elevada a la condición de "gran diosa"» (Han, 2014, p. 19); si el cuerpo es lo único que nos mantiene atados a la vida, mantenerlo sano se torna en una misión de vital importancia.

[17] «De la caída de la Torre de Babel nacieron los múltiples lenguajes de la humanidad, inaugurando una era de confusión que sucedió al sueño de un mundo unificado» (Bourriaud, 2009, p. 221).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Las sociedades posfordistas se han hecho eco de este nuevo escenario definido por una fuerte sensación de fugacidad de nuestras vidas; la inmediatez y la instantaneidad son ahora una importante oportunidad para el mercado, por lo que el consumo se ha convertido en el epicentro de la lógica social del individuo. A este respecto, Bauman (2001) comenta que el «viejo *carpe diem*» ha disparado los mecanismos del hiperconsumo. Las tarjetas de crédito son un buen ejemplo de ello; esperar a un mañana para obtener lo que se desea se ha convertido en una pérdida de tiempo, por lo que las entidades financieras facilitan créditos por adelantado aprovechando que el sujeto posmoderno sabe que el futuro ya está aquí, pero, sin embargo, no sabe si en el futuro va a estar aquí. Lipovetsky (1993) afirma que cuando el futuro se presenta incierto, ya que ha dejado de estar marcado por la providencia, solo «queda la retirada al presente» (p. 51). El miedo a morir o el rechazo a envejecer fomenta lo que Richard Sennett (1977) denomina la «cultura de la personalidad» (p. 245), es decir, surge un nuevo modelo de sujeto que, incapaz de afrontar un futuro que le conduce irremediablemente hacia la muerte, se repliega sobre sí mismo, dotando al cuerpo de una importancia inédita. El duro combate que mantiene contra el envejecimiento del cuerpo es considerado por Christopher Lasch (1979) como uno de los componentes del nuevo sujeto posmoderno narcisista[18]. El culto a la salud, la incorporación del deporte para mantener la forma física, el consumo de todo tipo de medicamentos químicos o los llamados naturales, y la irrupción de dietas alternativas en pro de una alimentación más sana desvelan el aumento del miedo a la enfermedad y a la muerte que sufre el sujeto posmoderno. En este sentido, Lipovetsky (2003) utiliza metafóricamente al personaje mitológico Narciso como aquella figura que ya no representa al individuo que se veía como un semidiós, sino más bien como un personaje que se siente frágil y vulnerable. Narciso ya no está tan enamorado de sí mismo como aterrorizado por la vida cotidiana, por su cuerpo y por un entorno social que se le antoja agresivo: la percepción de una vida castrada por las promesas de eternidad, así como la ausencia de un destino prediseñado por Dios —un *telos*— incorporan la idea de la vida, en su totalidad, como un proyecto de construcción del sí mismo.

En este nuevo contexto posmoderno, marcado por una fuerte inestabilidad, se ha instalado un individualismo exacerbado, una suerte de proceso de reconstrucción de un «yo» marcado por una ética hedonista que se caracteriza, además, por la ausencia de sacrificio y el culto a la satisfacción inmediata, en la que «el consumo funciona desde ahora como *dopping* o animación de la existencia, y a veces como paliativo» (Lipovetsky, 2003, p. 29). El culto al cuerpo como «última trinchera» (Bauman, 2001, p. 16) que hay que proteger del envejecimiento y de la muerte convierte a las industrias del cosmético, de la satisfacción y de la salud en unas muy rentables proveedoras de los productos de consumo que funcionan para atenuar la sensación de vulnerabilidad que llegó con la inauguración de la sociedad de consumo, aquella en la que «todos nosotros estamos en y somos mercado, a la vez de clientes y mercancías» (Bauman, 2005, p. 193).

Lipovetsky (1993) hace una radiografía acertada de ese individuo narcisista, sediento de una inmersión instantánea en la práctica hedonista que oferta la sociedad de consumo, mediante un amplio catálogo de elementos destinados a seducir a las y los

[18] En estos términos, el concepto de narcisismo fue empleado por Chistopher Lasch en su libro titulado *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

consumidores, por lo que cada cual puede componer su identidad a su manera. El proceso de seducción consiste en multiplicar la oferta para que las personas elijan lo que quieren ser, es decir, que puedan sustituir aquellas identidades —que en la modernidad sólida se daban por supuestas y «no constituían un objeto de reflexión ni por tanto era problematizada» (Béjar, 2007, p. 94)— por otras plurales, heterogéneas y expuestas a la libre elección. La seducción oferta identidades a la carta que permiten seguir el ritmo imparable del presente y del goce hedonista. Si antes se trataba de buscar los medios para llegar a un fin —un *telos*—, ahora la vida consiste en intentar conseguir todos los fines que se puedan obtener de los medios que se poseen. Para ello, comenta Bauman (2005), hay que evitar quedar atrapado en una identidad fija pues «las identidades están para vestirlas y mostrarlas, no para quedarse con ellas y guardarlas» (p. 180). De modo que el dilema está en las alternativas a seleccionar y cuánto tiempo se va a permanecer ahí, ya que, en este mundo, quedarse anclado en una sola identidad para toda la vida o por un largo período es arriesgado, pues la instantaneidad ha licuado lo sólido y ya nada es estable: ni el trabajo, ni la pareja; y todo «es hasta nuevo aviso» (Bauman, 2001, p. 103). La identidad posmoderna, en definitiva, se sustenta en el desequilibrio constante de una sociedad que se torna contingente y genera en el individuo incertidumbre, desorientación y una sensación de abandono que le hace sentirse solo ante el dilema de vivir una vida en un tiempo presente, tan proteico[19] como sus propias identidades.

[19] Proteico es un adjetivo que procede de la figura mitológica de Proteo. Se utiliza para referirse a algo o a alguien que es flexible y cambiante tanto en forma como en ideas. Proteo era un dios griego que habitaba en el mar y que poseía la habilidad de cambiar de forma a voluntad con el objetivo de no ser capturado y evitar predecir el futuro (Cardona, 1996).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

3. Problemáticas derivadas del advenimiento de la posmodernidad

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Tal como se adelantó, el presente capítulo tiene por objetivo analizar las tres problemáticas principales tematizadas en nuestro trabajo, derivadas del advenimiento de la posmodernidad: la caída de los grandes relatos, la incertidumbre y su consiguiente pérdida de sentido, y la crisis de identidad. El primer aspecto será desarrollado a partir de las teorías de Lyotard y su análisis sobre la crisis de las narraciones modernas. La segunda y la tercera cuestión serán desplegadas para contextualizar el escenario de un sujeto contemporáneo que se enfrenta a serias dificultades para identificarse a sí mismo y, por lo tanto, definir su identidad, debido al carácter movedizo y ambivalente de la contemporaneidad. Este corpus teórico tendrá su correlato en el capítulo que le sigue, pues serán en las páginas del capítulo 4 donde se enfrentará el presente análisis con el relato visual que se propone como objeto de estudio de esta investigación.

3.1. La caída de los grandes relatos

El estudio de la contemporaneidad entraña una profunda dificultad por la cercanía temporal que nos impone respecto a los acontecimientos y sus consecuencias más inmediatas, como pueden ser las problemáticas que afectan al individuo. Pese a la amplitud del campo de visión al que nos enfrentamos, el análisis que Lyotard acomete sobre la narrativa propia de la modernidad nos brinda una visión panorámica de un contexto enunciado desde su propia crisis; a saber, la crítica a la narración típicamente moderna que, edificada sobre verdades supuestamente universales, derivó en un relato plagado de incredulidad y desconfianza. *La condición posmoderna* (1979) agudiza una revisión de los grandes relatos tales como el pensamiento histórico secuencial, las teorías procedentes del pensamiento ilustrado, la razón, la verdad, la igualdad, la justicia, los pensamientos totalizantes, el mito del progreso o la ciencia moderna, la cual «se legitima a sí misma en términos de una pretendida liberación de la ignorancia y la superstición, de la producción de verdad, bienestar y progreso» (Quevedo, 2001, p. 153).

En su análisis sobre las narraciones modernas, Lyotard (1987) advierte que estos relatos operan como mitos, ya que su finalidad es «definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan, y por otra valorar gracias a esos criterios las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos» (p. 19). Para el autor, el proyecto moderno se aniquiló a sí mismo en su excesiva voluntad de implementar esas «grandes ideas»; de ahí que, entre los acontecimientos sociales de mediados del siglo XX, Auschwitz actúe como el símbolo paradigmático de la realización trágica de la modernidad y como el crimen que abre una nueva etapa. En ese contexto, el objetivo sería analizar por qué los diversos relatos modernos fueron impuestos mediante la fuerza, rompiendo el marco de credibilidad y pertinencia de los mismos. El fin de la modernidad y el advenimiento, por lo tanto, de la posmodernidad, precinta y cierra la esperanza en unos grandes relatos que son insostenibles. Frente a ellos propone un modelo menos pretencioso que se aleja de los intentos de homogeneización de los *grands récits*. En esta situación, la crisis de la posmodernidad desdibuja las grandes narraciones y las grandes causas por las que luchó la modernidad y, en su lugar, surgen los pequeños relatos —*petites histories*— fugaces y leves que, por lo general, están desprovistos de lecturas teleológicas ya que, según Giddens (1990), «ninguna versión del “progreso” puede ser defendida convincentemente» (p. 52).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Por otra parte, la pérdida de credibilidad en los grandes relatos no supuso de manera radical que ninguna sentencia pudiera ser de nuevo admitida, de ahí que, incluso en el seno de la decadencia de las narrativas, surgieran pequeñas historias que continuaron «tramando el tejido de la vida cotidiana» (Lyotard, 1986, p. 31). De hecho, tras el hundimiento de la confianza en las grandes narraciones universalistas, surgen pequeños relatos locales que apuestan por la diversidad de ideas y por los discursos plurales. Con la posmodernidad aparece un individuo que ya no cree en un único discurso para dirigir su vida. En su defecto, y ante la nueva percepción de un mundo que se presenta extremadamente complejo, el sujeto posmoderno entiende que cada rincón del planeta necesita de un relato propio ya que cada individuo demanda una narración que dote de sentido a su vida, de ahí que el fin de los *grands récits* provocara el regreso de las «*petites histories*» (Vásquez Rocca, 2011, p. 4). Así, con la posmodernidad asistimos al tránsito de los macrorrelatos a los microrrelatos, los cuales, independientes entre sí, rodean al individuo como fragmentos y pequeñas problemáticas que le conciernen y le atañen de una manera directa[20]. Las narraciones legitimadoras actúan ahora en el territorio de lo íntimo, en ese espacio que Bourriaud (2009) denomina como aquel «archipiélago» (p. 39) donde tiene lugar una conformación del pensamiento que se construye, no desde un «continente» —metáfora del pensamiento único y totalizante— sino desde ese conjunto de islas dispuestas en una suerte de red interconectada como alternativa a la homogeneización imperante por la globalización y que contempla las problemáticas locales[21].

El fin de las teorías de la legitimidad es, por consiguiente, la consecuencia del surgimiento de un individuo desconfiado de la razón y de las grandes palabras que pone en valor las minorías y la diferencia —*petites histories*— frente al principio legitimador de la mayoría y sus metanarraciones. Un sujeto, a fin de cuentas, aparentemente desafectado política e ideológicamente que, volcado en una cultura poliédrica y plural, ve cómo las posibilidades de elección para la adscripción a un microrrelato se multiplican, pero, a su vez, ve reducido su campo de las certezas, ya que estas se han ido desplomando paulatinamente con la clausura del proyecto moderno y el advenimiento de la posmodernidad. Este desplome de las grandes narrativas es denominado por Han (2012) desnarrativización, en tanto que la sociedad actual asiste a un vacío de las narrativas totalizadoras. Es por ello que, tal como sostiene Juan Antonio Roche Cárcel (2012), a la posmodernidad solo le queda convivir con esa desnarrativización, que provoca en el individuo duda y emociones como la sensación de amenaza, angustia, ansiedad o inseguridad ante el futuro.

[20] Vásquez Roca (2011) establece una interesante relación entre la muerte de las metanarraciones y la posibilidad de las utopías pues, si bien la posmodernidad desautorizó a estas por llevar implícitos unos fines teleológicos universalistas, las únicas utopías que se podrían dar en el seno de la posmodernidad serían dentro del territorio de lo íntimo, de lo local, es decir, en los microrrelatos.

[21] Bourriaud (2009) se posiciona desde una perspectiva crítica frente al posmodernismo y frente a la modernidad clásica, que se definió por su carácter bárbaro debido a las teorías totalizantes que hicieron añicos los sueños progresistas de los modernos. El autor francés denomina a la contemporaneidad como «altermodernidad», una alternativa que anuncia el fin de la cultura «pos» de la posmodernidad a favor del prefijo «alter» incidiendo, con ello, en el carácter no temporal de la secuencia histórica en oposición a la sucesión de acontecimientos que se desarrolla mediante un movimiento centrípeto que retorna, finalmente, sobre sí misma.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

3.2. Incertidumbre y crisis de sentido

La incertidumbre es un estado que provoca en el individuo sensaciones como el miedo, el desarraigo, el extrañamiento y la anomia. Fruto de la crisis derivada de la modernidad, será una de las características principales que defina al individuo contemporáneo. Su contexto, en palabras de Bauman (2002), será la de una modernidad que él denomina «líquida», aquella en la que, por su naturaleza fluida, la incertidumbre se desliza entre nosotros una vez las verdades absolutas de la modernidad sólida han desaparecido.

> Los fluidos se desplazan con facilidad. «Fluyen», «se derraman», «salpican», «se vierten», «se filtran», «gotean», «inundan», «rocían», «chorrean», «manan», «exudan», a diferencia de los sólidos no es posible detenerlos fácilmente. (Bauman, 2002, p. 8)

En efecto, todos estos verbos relacionados con la fluidez o la liquidez son metáforas adecuadas para comprender el carácter y la naturaleza de la modernidad más tardía o posmodernidad. Esta, como los fluidos, se presenta inestable en tanto que no tenemos ninguna certeza de la dirección que puede tomar, así como de su permanencia y consistencia. El nuevo modelo de modernidad, por lo tanto, se definirá por su alto nivel de incertidumbre dado su elevado grado de imprevisibilidad. Además de imprevisible, la nueva modernidad se determina por su carácter ambivalente —ya que nace precisamente de la disputa entre lo antiguo y lo novedoso— y por ser paradójica —ya que el orden que busca el proceso de modernización va ligado al desorden que provoca—. Tanto la ambivalencia como la paradoja explicarían esa relación dialéctica que se da en la modernidad líquida, en donde el individuo se halla en un continuo vaivén entre el temor y el deseo, o entre el miedo a lo desconocido y la expectativa de la novedad; un espacio, en definitiva, determinado por el suspense y la vacilación.

En el artículo *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad*, Bauman (2011) sostiene que «identidad es un nombre dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre» (p. 41). Este buscar supone un proyecto que mira hacia un lugar diferente, y así, esta construcción basada en una autoproyección se realiza a través del espacio y del tiempo. La identidad, por consiguiente, es un propósito y una aspiración: es un camino que recorro para llegar del punto en el que estoy a otro, y que se concreta en un poder *llegar a ser* en el futuro. Esta idea de recorrido permite al autor utilizar una serie de figuras metafóricas del caminante para establecer las diferencias entre las maneras en que el individuo de la modernidad y el de la posmodernidad edifican su identidad. El peregrino sería la figura paradigmática de la modernidad. Su camino debía estar trazado desde un principio para llegar a un exacto punto de llegada. El objetivo del peregrino sería el recorrido de una vida —cuya imagen sería el desierto que transita— la cual se desarrolla de manera recta y sin interrupciones, en donde cada acto realizado, da un sentido teleológico a la existencia y, además, adquiere un sentido acumulativo para el futuro: «Los peregrinos apostaban a la solidez del mundo por el que caminaban; un tipo de mundo el cual uno puede contar la vida como un relato continuo, un relato “dador de sentido» (p. 48). Ahora bien, la tarea individual de construcción de identidad llevada a cabo por el peregrino reveló que las progresivas huellas dejadas en el desierto, en la modernidad tardía, comenzaron a borrarse provocando la incertidumbre y la crisis de sentido derivada de la insolvencia del proyecto moderno. El problema no era tanto dejar marcas en el camino sino conseguir que estas permanecieran estables y fijas. Y así, frente a la imagen del peregrino, Bauman postula como figuras posmodernas al paseante —derivación del *flâneur* de Baudelaire, el cual representa al consumidor posmoderno—, el vagabundo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

—cuya trayectoria no tiene destino y discurre fragmento a fragmento—, el turista —continuamente en movimiento en búsqueda de la nueva experiencia de la diferencia— y el jugador —para el cual el mundo es una sucesión de partidas protagonizadas por el riesgo—. A pesar de ciertas diferencias entre ellas, el concepto de tiempo es el factor clave que las aglutina y las hace separarse de su opuesta figura moderna estable y permanente. Estas figuras contemporáneas discurren por el mundo a través de una estrategia fragmentada de la experiencia que se define por el aquí y el ahora. Los hombres y las mujeres de hoy, en su construcción de la identidad, no buscan un anclaje fijo e inmutable, sino que entienden el acontecer diario como una suma de porciones aisladas que ya han perdido la conexión con el pasado y que tampoco se proyectan en el futuro. La idea es habitar un continuo presente, sabiendo que nada es eterno y que la posibilidad del cambio se encuentra a cada doblar de esquina[22].

En el capítulo 2.3 abordamos el modo en que la ausencia de una tanatotécnica narrativa había afectado al concepto de tiempo fomentando el aumento de la sensación de fugacidad de la vida. Efectivamente, la modernidad liviana trajo consigo el advenimiento de la instantaneidad que ha terminado por inundar todas las esferas de la vida contemporánea, hasta tal punto que se ha convertido en una competencia de gran valor para el individuo. En el ámbito laboral, por ejemplo, quienes no pueden acercarse a la instantaneidad son dominados por quienes sí pueden[23]. En este sentido, el poder está relacionado con «la capacidad de escapar, de "descomprometerse", de "estar en otra parte"» (Bauman, 2002, p. 129).

La inmediatez tiene que ver con la percepción del carácter efímero de la posmodernidad, pues ya no se identifica con los valores de eternidad que planteaba la modernidad sólida. El corto plazo ha destronado al largo plazo, tanto en el tiempo como en el espacio. En la modernidad, el tiempo era una herramienta para conquistar el espacio en cuanto a que respondía a la ecuación «de que quien llegaba antes, antes conquista y antes expande sus dominios» (Mateo Girón, 2008, p. 11). En cambio, Han (2016) añade que en la posmodernidad la ecuación espacio-tiempo está relacionada con la «negatividad de la pérdida y el retraso» (p. 61). En ese contexto, todos los esfuerzos están enfocados a desobstaculizar los intervalos que impiden la instantaneidad y se apremia la velocidad en la tecnología, en los medios de transporte y en las comunicaciones. El espacio se ha convertido en el «aquí» y el tiempo en el «ahora». El aquí nos aleja de un allí devaluado en términos estratégicos, a nivel militar, económico y simbólico, en tanto que este se puede contabilizar en kilómetros horas o, dicho de otro modo, el espacio se puede medir en función al tiempo que se tarda en recorrerlo.

[22] Han (2016) cuestiona la figura del peregrino como figura paradigmática de la modernidad tal como la describe Bauman: «La incertidumbre y la inseguridad forman parte del desierto. En contraposición al peregrino, que sigue un camino marcado, el hombre moderno se abre su propio camino. Más bien es un soldado, o un obrero, que marcha hacia la meta. El *peregrinus* está arrojado a su facticidad. El hombre moderno, en cambio, es libre»] (p. 49, en cursiva en el original).

[23] «Las personas que tienen las manos libres dominan a las personas que tienen las manos atadas; la libertad de las primeras es la causa principal de la falta de libertad de las segundas, y la falta de libertad de las segundas es el sentido último de la libertad de las primeras» (Bauman, 2002, pág. 128).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

La importancia del advenimiento de la instantaneidad radica en la relación que existe entre el corto plazo y la productividad. Es decir, el sistema posfordista exige que trabajadores y trabajadoras puedan moverse con rapidez y flexibilidad por el territorio en un mundo globalizado. De esta manera, surge el descrédito del largo plazo y se refuerza la idea del descompromiso y de la flexibilidad. La instantaneidad aboca a las antípodas de lo que perseguía el fordismo con la fidelización de sus empleados y empleadas, basándose en un modelo económico que promovía lazos de dependencia mutua entre empleados y la fábrica. La expresión «hasta que la muerte nos separe» (Bauman, 2001, p. 23) utilizada, normalmente, para los matrimonios, es apropiada para comprender esa relación de dependencia mutua, en tanto que, los empleados necesitaban ser contratados para garantizar su propia supervivencia a la vez que las empresas necesitaban a los trabajadores para garantizar la producción. Esta comunión aseguraba la subsistencia y, desde temprana edad, el trabajador podía establecer una estrategia a largo plazo ya que el contratante garantizaba su empleo y sueldo hasta la edad de su jubilación.

Tras la crisis económica de principios de los años setenta se produjo un fuerte «proceso de remercantilización» (Alonso, 2005, p. 297) dominado por la idea de fomentar la rentabilidad a corto plazo en un contexto en el que el capital se desplazaba en un escenario global en el cual, las políticas de desregulación[24] se convirtieron, paradójicamente, en el soporte del nuevo modelo posfordista. En este, el nómada es el ganador, es «el que renuncia a tener un proyecto de vida que dure toda su vida, sea una profesión o un matrimonio» (Martínez Sahuquillo, 2006, p. 820). Siguiendo este hilo discursivo, Bauman (2001) compara el lugar de empleo con el «lugar de acampada» (p. 116), ese espacio y esa actividad que tiene un carácter efímero, en el que se permanecerá durante un corto período de tiempo y en el que no hay un contrato que comprometa al cliente, ni con las instalaciones que usará hasta que finalice su viaje, ni con la persona propietaria del *camping*, a la que únicamente le corresponde la responsabilidad de mantener las infraestructuras en condiciones óptimas para su uso vacacional.

Ahora nadie quiere comprometerse, ni el empleado ni la empresa, ni siquiera las parejas. Incluso, para que el capital fluya de modo ligero y rápido, los y las trabajadoras también requieren de ese descompromiso y ligereza para perseguir el dinero. De este modo, la representación del sujeto que viaja exclusivamente con su equipaje de mano, un ordenador portátil y un teléfono móvil refleja acertadamente el carácter nómada, libre y flexible que exige el posfordismo como modelo económico y como estilo de vida. En este marco, tanto el descompromiso como la cláusula de «hasta nuevo aviso» afectan al individuo de las sociedades industrializadas —nómadas y flexibles— en la medida en que percibe la realidad como una fuente de incertidumbre y contingencia haciéndole padecer, como ya dijimos, estados psicológicos asociados a la sensación de pérdida de sentido, de fragilidad, de inseguridad o de anomia.

[24] La desregulación financiera es un proceso de apertura de los mercados de inversión a una competencia irrestricta, que rompe con los espacios económicos tradicionales, y facilita el avance de una economía internacional en el marco de un espacio económico global (Correa y Girón, 2004).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

La anomia, tal como vimos en el capítulo 2.2, es un concepto desarrollado por Durkheim en el siglo XIX, que ha sido retomado en la actualidad para analizar las consecuencias derivadas de la incertidumbre y la consiguiente pérdida de sentido que afecta al sujeto posmoderno. En su análisis sobre la anomia, Martínez Sahuquillo (1998) parte de la definición de Peter Berger (1967), según la cual esta sensación surge ante la «ausencia de orden o de *nomos* en la conciencia del individuo» (Citado en Martínez Sahuquillo, p. 229) que siente, por ello, un vacío, porque se ha desgajado de una sociedad que ha dejado de aportarle relatos que contengan valores, creencias y normas con las que construir un patrón moral. Asimismo, María del Pilar López Fernández (2009) nos recuerda que el sociólogo Talcott Parsons, en *La estructura de la acción social* (1937), relaciona la anomia con el desajuste y confusión que se ha producido en algunos individuos como resultado de los cambios que se han sucedido en el ámbito socioeconómico durante el proceso de modernización. Del mismo modo, Herbert McClosky (1965 citado en López Fernández, 2009) añade que la anomia responde a un número de emociones y estados mentales individuales y no colectivos, es decir, es una situación personal la que provoca en el individuo la sensación de que la sociedad es anómica.

Aunque es interesante señalar que la incertidumbre no desestabiliza del mismo modo a todos los seres humanos y, por tanto, no todos son susceptibles de padecer anomia o sentimientos asociados, sí destacaremos brevemente —al hilo del ensayo de Martínez Sahuquillo (1998)— tres problemáticas que están vinculadas a la vida de aquellas personas que experimentan dificultades para encontrar su camino en el mundo y sufren anomia, alienación y sensación de falta de hogar. La primera de las problemáticas que destaca la autora confirma la idea de Weber de que, a medida que la sociedad se ha ido burocratizando y las instituciones han dejado de dirigir al hombre interiormente —porque han perdido esa capacidad— la sociedad se ha vuelto cada vez más abstracta para el individuo, que la percibe como algo ajeno y extraño. En segundo lugar, Martínez Sahuquillo considera que la anomia es producto de una sociedad que ha perdido su unidad moral en tanto que se ha pluralizado y fragmentado. A este respecto, Berger y Luckmann (1997) advierten que el pluralismo no es exclusivo de la modernidad ni de la posmodernidad, puesto que muchas culturas se han definido «como un estado en el que en una misma sociedad coexisten personas que viven sus vidas de diferentes maneras» (p. 59). En todas ellas, al margen de la procedencia individual de sus miembros, estos estaban vinculados a un sistema de valores común, por lo que la interacción estaba regulada. Una vez que el proceso de modernización trajo consigo un crecimiento demográfico elevado y un tránsito global de personas en busca de puestos de trabajo, la comunidad se fue agrupando azarosamente y los individuos se vieron obligados a coexistir y a compartir puntos de vista dispares y plurales, en este caso, sin un sistema común de valores. La tercera y última problemática se deriva de las consecuencias de una sociedad abstracta y plural en donde acontece el fenómeno del desarraigo y la falta de hogar. Por una parte, Paolo Virno (2003) refuerza la idea de Martínez Sahuquillo al argumentar que los individuos han llegado a «no sentirse en la propia casa» (p. 32) mientras forman parte de una sociedad que sienten cada vez más impersonal e incomprensible, ya que esta ha evolucionado a más velocidad que la propia capacidad que poseían los individuos para percibir, asimilar y comprender esas transformaciones. Ese nuevo telón que se abre ante ellos deja ver un escenario con el que ya no se identifican, renunciando, además, a actuar en él en colectividad, replegándose solos ante sí mismos. Por otra parte, y retrotrayéndonos a los comentarios de Berger y Luckmann (1997), el exceso de subsistemas dentro de las plurales sociedades contemporáneas, caracterizadas por la inexistencia

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

de un marco común de valores, sitúa al individuo en una suerte de tierra de nadie, en tanto que ya no se percibe como nativo en ningún subsistema, sintiéndose, en definitiva, desplazado. El peligro de esta situación es la sensación de desamparo que puede suscitar, traducida en una falta de sentido y en una desorientación que aboca al individuo a una búsqueda constante de sí mismo. Es por ello que la imagen del sujeto contemporáneo, en el contexto de la posmodernidad, puede perfectamente expresarse en una de las figuras que propone Bauman como es la del vagabundo, ese individuo que vive sin un fin teleológico, que no tiene morada fija, por lo que transita su existencia sin echar raíces en ningún lugar, que no puede tejer, por lo tanto, una estructura familiar que le retenga, y que va decidiendo a cada paso qué camino tomar. Así, los sujetos paradigmáticos del mundo contemporáneo se sienten extraños entre los demás y viven en una perpetua incertidumbre. La falta de certeza respecto a lo que está por venir les genera un estado permanente de contingencia y de duda que deriva en consecuencias psicológicas asociadas a la sensación de desconcierto, inseguridad y miedo. Siguiendo este hilo discursivo, recuperamos el concepto de desnarrativización definido por Han (2016), pues la falta de pautas de comportamiento y creencias suponen, en el individuo, un aumento de la desorientación que acaba por desbordarlo y sobreexcitarlo al sentirse abrumado ante tantas opciones, generándole miedo, ansiedad e incertidumbre. Bourriaud (2007) utiliza la idea del *zapping* como metáfora del concepto de libertad de elección, es decir, practicar el *zapping* es como aquel vagabundo que merodea las calles sin rumbo y se enfrenta a un mundo plagado de posibilidades donde escoger: «la producción tímida del tiempo alienado del ocio». (p. 45). En consecuencia, la libertad se torna problemática puesto que la pluralidad hipertrofiada del mundo contemporáneo, como en el *zapping*, mantiene al sujeto en un estado de dispersión impidiéndole mantener el equilibrio individual.

3.3. Crisis de identidad en el mundo posmoderno

El concepto de identidad y sus formulaciones, tal como hemos comentado en el capítulo 2 de esta investigación, ha ido evolucionando desde las épocas premodernas hasta nuestros días. Como vimos, en términos generales durante la premodernidad la identidad estaba preasignada al nacer y se basaba en la raza, el sexo, el Estado–nación o la religión. Asimismo, en la modernidad, las identidades pasaron a construirse a partir de un proyecto personal por parte del individuo y se materializaban en la clase social, el estado civil, la formación profesional, el lugar de trabajo, el hogar o la familia, una idea de vida, en definitiva, como proyecto. Por último, en la posmodernidad, la identidad se diluía pasando a estar asentada en la flexibilidad, la capacidad de adaptación o la formación permanente generando, en el individuo, una sensación de incertidumbre y la consiguiente búsqueda infatigable de un «sí mismo».

En ese sentido, cabe afirmar que la posmodernidad ha traído consigo un debilitamiento de la identidad entendida en términos modernos, que ha tenido consecuencias en diferentes ámbitos como el político, el social, el ético, el cultural o el religioso. Se han producido cambios significativos en estos ámbitos que han desembocado en el desmantelamiento de las instancias colectivas —Estado-nación y religión— e individuales —trabajo y familia— que habían sido tradicionalmente las fuentes de las que emanaban los distintos conceptos de identidad y que generaban un gran sentimiento de pertenencia a la comunidad religiosa y política: los Estados-nación proporcionaban al individuo un espacio geográfico culturalmente definido al que pertenecer y

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

una conciencia nacional que defender incluso con la propia vida. Por otra parte, la religión apuntalaba las psicologías y tenía la capacidad de aplacar los miedos existenciales, entre ellos el miedo a la muerte y al sinsentido de la vida. Todos estos cambios han desembocado en nuevas conformaciones de la identidad, en las que el individuo ha dejado de tener la certeza de ser «él mismo» para tener una identidad cambiante e incierta, en contraposición a la modernidad, en la que cada cual adquiría su propia condición de individualidad con el sudor de su frente, conformando una identidad sólida y permanente durante toda la vida, caracterizada por una visión de sí misma centrada en el logro y el trabajo.

El problema fundamental de la identidad está contenido en la propia palabra pues, según Paul Ricoeur (1996), en ella reside «el lugar privilegiado de la confrontación entre los dos usos más importantes del concepto de identidad» (p. 109): por un lado, el primer uso proviene del latín *identitas*, que a su vez procede de *idem* —lo mismo— y, por otro, la segunda acepción parte del vocablo *ipseidad*, del latín *ipse*, que alude a las características que convierten a una persona en única y, por tanto, diferente a los demás. De esta manera, el término señala aquello sobre lo que se construye la singularidad del individuo al mismo tiempo que refiere a las características comunes entre un grupo determinado de personas, es decir, no alude a las diferencias que tienen los individuos entre sí, sino a los rasgos que los convierten en lo mismo—*idem*— que el resto. En este sentido, Ángel Mollá (2001) advierte del significado paradójico del concepto de identidad a resultas de su «asimilación ideológica» (p. 31), en tanto que es problemático referirla para denotar a un colectivo. A este respecto, Gemma San Cornelio (2002) plantea que la «identidad se entiende mejor si se formula como un problema de identidad y diferencia» (p. 21). Así pues, el concepto de diferencia posibilita que la identidad como noción genérica y comunitaria pueda transferirse a la esfera de lo individual para manifestarse como una identidad personal en tanto conciencia del sí mismo y del yo.

Esta dualidad del término sería necesaria porque la respuesta ante la pregunta de quién soy «yo» aporta al individuo un «punto de arraigo y satisface la necesidad de pertenencia psicológica» (Medina Bravo y Rodrigo Alsina, 2006, p. 127) al tiempo que, en el ámbito colectivo, la identidad permitiría al individuo, según estos autores, sentirse integrado como miembro de un grupo o comunidad, neutralizando el miedo al aislamiento y al vacío existencial. El concepto de identidad moderna se habría construido en este espacio aparentemente contradictorio donde el individuo podía sentirse simultáneamente singular e irrepetible y, a la vez, igual a otros miembros de la misma comunidad. Sin embargo, con la posmodernidad, las instancias sobre las que se armaban estos acuerdos se han ido desmantelando sistemáticamente. Entre los principales factores que han erosionado las fuentes de la identidad colectiva está el fenómeno de la globalización y el auge del capitalismo neoliberal tras el fin de la Unión Soviética y la caída del Muro de Berlín. Estas circunstancias promovieron la deslocalización de los sistemas productivos y la libre circulación del capital entre los distintos espacios económicos, lo que abrió una nueva época marcada por la movilidad geográfica de los y las trabajadoras, obligadas ahora, con el fin de ser competitivas en los nuevos mercados laborales, a desplazarse a lo largo y ancho del planeta. En gran parte, esto ha sido posible gracias a la mejora y abaratamiento de los medios de transporte que han fomentado la sensación de reducción de las distancias, creando las condiciones para una movilidad masiva de las personas, tanto por cuestiones laborales o turísticas como, en otros casos, por cuestiones relacionadas con las migraciones. Esto ha provocado, a su vez, el aumento paulatino de la permeabilidad de las

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

fronteras y de los marcos geopolíticos. A este respecto, Diego Bermejo (2012) considera que la sociedad se ha transformado en una red global, convirtiendo al mundo en «una gran plaza pública» (p. 447) en la que los Estados-nación se han visto obligados a crear mecanismos e instituciones mundiales para regular la economía y la política, así como para establecer estrategias conjuntas frente a posibles riesgos y amenazas. Quizás esta visión sea demasiado optimista en el terreno político, pero en el ámbito social el aumento de la interdependencia entre los distintos espacios socioeconómicos y la globalización de las tendencias culturales, así como del consumo, ha generado una conciencia de pertenencia a un mundo, más allá del marco geográfico y cultural delimitado por las fronteras y, por tanto, ha terminado por erosionar la relación existente entre los Estados-nación y las identidades asociadas a estos.

La ciudad contemporánea es, según Bermejo (2012), un ejemplo paradigmático de los efectos de la «globalización de la pluralidad» (p. 451) en tanto que en ella se condensa un crisol de culturas, etnias y políticas, debido al tránsito de personas en el mundo global. La ciudad posmoderna es, por consiguiente, una sociedad que visibiliza la pluralidad y la diferencia cultural, política, ética y religiosa. En este contexto, el individuo posmoderno se ve expuesto a una pluralización que le afecta externa e internamente en tanto que habita en un espacio político compuesto por la yuxtaposición de diferentes identidades. Este fenómeno provoca que el Estado-nación se vea forzado a redefinir políticas capaces de cubrir las demandas de una ciudadanía multicultural en el que la diferencia —*ipse*— plantea retos frente a la identidad — *idem*— colectiva, ahora diluida. A este respecto, Mollá (2001) considera que el concepto de «identidad colectiva se ha convertido en una metáfora muerta» (p. 32) ya que la idea que hay detrás de «raíces» o «señas» de identidad se ha modificado con la erosión de las identidades tradicionales frente a la normalización de las identidades mestizas, migratorias, inestables y eclécticas —todas ellas ejemplos paradigmáticos de la pluralización posmoderna—. En la ciudad actual, el sujeto se ve obligado a convivir no solo con desconocidos sino con extraños, con «otros», y a asumir las diferencias frente a una «identidad tradicional comúnmente compartida» (Bermejo, 2012, p. 452) a la que estaba acostumbrado. El individuo posmoderno ya no encuentra en las ciudades actuales aquel hogar al que poder regresar, en el que las identidades tradicionales aportaban sensación de pertenencia a un lugar. Aunque paradójicamente también se dan los casos en los que cualquier extraño puede sentirse en casa en cualquier parte.

Este debilitamiento de la idea de identidad colectiva en el marco de las nuevas sociedades multiculturales se ha visto acompañado de una crisis de las fuentes tradicionales de la identidad individual —trabajo y familia—. En relación con el trabajo, como vimos, la modernidad había definido un escenario en el que las empresas demandaban empleados y empleadas fieles y con experiencia, con lo cual el modelo de vida habitual era que una persona empezara a trabajar en una empresa y permaneciera en ella hasta su jubilación facilitando los proyectos de vida estables, con lo que suponía un principio de orden muy claro sobre el que construir una identidad individual. Mientras que, antiguamente, tener o aprender una profesión u oficio podía suponer una ventaja para acceder a un buen puesto de trabajo, en el nuevo escenario dominar una profesión concreta ya no garantiza un trabajo estable ya que ahora, tal como sostiene Pardo (2010) «las empresas están obligadas […] a quebrar, remodelarse, reconfigurarse, redimensionarse, externalizarse, emigrar o cambiar de sector continuamente» (p. 169). En la era de la globalización, el paradigma ha cambiado, por lo que un trabajador o trabajadora especializada en un oficio se convierte en un inconveniente

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

para ella y para la empresa puesto que las necesidades laborales están en constante cambio; las empresas ya no demandan gente con experiencia en su puesto de trabajo, sino personas capaces de hacer nuevas tareas en lugares distintos. Pardo (2010) considera que la «capacidad para cambiar de capacidad» (p. 269), es decir, para cambiar de oficio, ciudad o país, es la verdadera habilidad en la actualidad. Es decir, lo que demandan los departamentos de personal de las empresas actuales es la habilidad de tener una identidad camaleónica y mutante (Fayer y Salinas, 2017). De este modo, los empleados y empleadas competitivas no ofrecen habilidades concretas, sino que desarrollan la capacidad de vender una personalidad en un mercado que demanda personal flexible y desarraigado. Esto conlleva tanto a la desvalorización del lugar de empleo como al deterioro del propio trabajo, que se transforma en algo efímero y precario. El trabajo, en definitiva, deja de servir para la construcción de una biografía individual de modo que aleja al sujeto, cada vez más, de la posibilidad de identificarse con él (Sennett, 2000) y, por lo tanto, le impide definir su identidad a través de él. Tal vez podríamos decir que el modelo económico posfordista fomenta la indeterminación de las identidades en tanto que el éxito laboral dependerá de la capacidad de adoptar diferentes identidades según la demanda, alejándose, por consiguiente, de la idea de permanencia alrededor de una identidad fija.

En el capítulo anterior de esta investigación comentamos que el corto plazo había destronado al largo plazo en diferentes ámbitos de la vida de los sujetos posmodernos. La movilidad geográfica de las trabajadoras y trabajadores se ha convertido casi en una necesidad, y la obsolescencia de los objetos y de las relaciones se ha normalizado, con lo cual los modos de vida han pasado a caracterizarse por la inestabilidad y el cambio permanente. En ese contexto, la identidad flexible, mutante y camaleónica es un paradigma de los tiempos, una condición que dificulta la creación de una base personal sólida en la forma de una pareja y una familia estable, de manera que estas dos instancias han dejado de ser lo que fueron en la modernidad, aquellos pilares para la configuración de las biografías personales en las que sustentar las identidades. Martínez Sahuquillo (2006) resume que «si la sociedad se ha vuelto progresivamente inestable e imprevisible es bastante comprensible que la identidad sea algo cada vez más frágil e inestable» (p. 821), empujando al sujeto a una constante búsqueda de sí mismo en una suerte de proceso de reconstrucción de la identidad imparable. Bauman (2001) compara las identidades contemporáneas con un *collage* compuesto por diferentes partes de nuevos comienzos. Las define como «identidades de palimpsesto» (p. 103), en tanto que son identidades construidas por nuevas capas que se van superponiendo sobre las anteriores en un proceso de adaptación y revisión continua. De ahí que el concepto de identidad se haya convertido en un problema, en la medida que el individuo puede tener la percepción de que su identidad es mercancía desechable o reciclable. La disolución de la idea moderna de una identidad sólida, coherente y estable ha producido, por una parte, la fragmentación de las identidades colectivas e individuales, así como de los modos de vida, en una multiplicidad de posibilidades, lo que puede ser interpretado como un elemento positivo, en el sentido de que posibilita aumentar la libertad individual para concebirse y definirse como individuo en el contexto de unas sociedades más abiertas. Pero al mismo tiempo, desanclarse de las antiguas bases que proporcionaban un «concepto de sí» estable y seguro conduce al individuo contemporáneo a un estado de indeterminación que, como vimos, lo deja sumido en la incertidumbre, cuando no completamente expuesto a la intervención conformadora de los mecanismos alienadores del capitalismo cultural: puede decirse entonces, que en el nuevo contexto movedizo y cambiante, la plata-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

forma caprichosa, interesada y volátil del mercado pasa a ser la nueva base sobre la que se construyen las identidades.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

4. Problemáticas de la posmodernidad en Martín y Sicilia

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

En este capítulo comenzamos el análisis de nuestra obra, concebida, como ya hemos explicado, como un relato visual sobre las problemáticas de la identidad en la posmodernidad. Empezaremos proponiendo una primera cartografía del contexto general desde el que abordamos la identidad a través de tres obras que realizamos específicamente con este fin en 2018; a continuación entraremos a detallar cómo hemos abordado los tres aspectos de la problemática de la posmodernidad en que nos hemos centrado —los que se han explicado en el capítulo 3 de esta tesis—, para finalizar, en el capítulo 5, con la profundización en la estrategia artística de la autoficción, explicando con detalle la manera en que dicha estrategia se constituye no solo en una herramienta sino, por si misma, en un discurso sobre la identidad.

4.1. Construir una mesa para cartografiar el problema

Durante el transcurso de esta investigación, y como parte de la misma, pintamos una serie de tres cuadros titulada *Tutorial para la construcción de una mesa* (2018). En ella se situó explícitamente el problema de la identidad en el marco de las tres etapas de la historia occidental que fueron analizadas en el capítulo 2 de este estudio. Cada cuadro expone las características de un individuo paradigmático de uno de estos tres períodos, contextualizado, en cada caso, en la relación que existe entre la actividad productiva y su contexto simbólico, de tal manera que la serie escenifica una síntesis del devenir de la identidad individual en Occidente centrado en sus tres etapas principales: la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad.

Figura 1. Martín y Sicilia (2018) *Tutorial para la construcción de una mesa. San José.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Como su propio título indica, *Tutorial para la construcción de una mesa*[25] se compone de tres acrílicos sobre lienzo en los que pueden observarse a cada uno de los protagonistas enfrascados en distintos procesos de construcción o ensamblaje de una mesa: una talla directa en un taller artesanal, un proceso de fabricación en cadena y el ensamblaje de una mesa modular en una casa particular. Los títulos de los tres cuadros sugieren que los actores encarnarían aquí a figuras paradigmáticas de producción en función de sus respectivos períodos históricos: San José —carpintero artesanal— Henry Ford —artífice del modelo moderno de fábrica— e Ingvar Kamprad —fundador de Ikea—: con estas tres figuras se alude al papel de los procesos productivos en las mecánicas conformadoras de la identidad. En el primero de los cuadros (fig.1)[26] vemos a un personaje construyendo una mesa con sus manos con lo que, y tal como interpreta Verónica Farizo (2018), en su quehacer vemos a este carpintero creando hogar y mundo. Un mundo, el premoderno, que tal como comentamos en el primer capítulo, estaba delimitado por unos muros construidos en base a la creencia dominante de un Dios garante de las promesas de eternidad. Para el individuo premoderno, como el que figura en el cuadro, las formas de entender el tiempo eran diferentes a las de las etapas posteriores. A este respecto comenta Toffler (1980) que en las poblaciones de la primera ola se desarrollaron diferentes métodos imprecisos para la medición del tiempo. Los trabajadores no utilizaban horas o minutos, sino que medían el tiempo, de modo aproximado, en función de la duración de las labores domésticas «como cocer el arroz», «ordeñar una vaca» o «rezar un padre nuestro» (p. 68). Es decir, el tiempo no era un concepto abstracto, sino que estaba vinculado a acciones concretas, por lo que también la propia concepción del sí se formulaba en relación con el tiempo de vida, con aquello que estaba vinculado al ámbito de lo concreto, de lo terrenal, de lo que efectivamente estaba pasando. En relación a lo expuesto anteriormente, este cuadro propone la construcción manual como el reflejo de lo identitario en tanto que búsqueda de una ocupación concreta y personal, rememorando la idea de un sujeto premoderno que se define en la medida de las cosas que es capaz de hacer, por lo que, a fin de cuentas, es dueño de su tiempo.

Sin embargo, en el contexto del cambio de sistema productivo de la segunda ola se hizo necesario educar a los jóvenes en una nueva conciencia de tiempo desde temprana edad para una mayor optimización del rendimiento en las fábricas. La industrialización desplazó al artesano como base del sistema de producción de bienes para sustituirlo por un nuevo agente: el operario de una cadena de montaje, aquel que ya no produce objetos sino piezas y que, para ello, realiza acciones específicas dentro de un determinado proceso de producción. Es decir, el papel del operario dentro de un sistema de producción es abstracto, parcial y fragmentario. Este es el escenario del segundo cuadro del tríptico titulado *Henry Ford* (fig.2).

[25] Figura 1, 2 y 3. Martín y Sicilia (2018) *Tutorial para la construcción de una mesa*. Los tres cuadros que componen la serie son *San José* (fig. 1), *Henry Ford* (fig.2) e *Ingvar Kamprad* (fig. 3) y fueron pintados expresamente con motivo de esta investigación.

[26] Es necesario aclarar la diferencia entre la nomenclatura figura e ilustración que acompañan a las imágenes a lo largo del texto. Figura, acompañada de la abreviatura (fig. nº), se refiere a las imágenes que conforman el relato visual que se aporta como resultado de la investigación y que aparecen catalogadas en fichas en el anexo. El resto de las imágenes acompañan al texto como meras ilustraciones y su abreviatura es (il. nº).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 2. Martín y Sicilia (2018) *Tutorial para la construcción de una mesa, Henry Ford*

En este caso, la imagen presenta a un trabajador en una cadena de montaje implicado en un sistema de producción industrial de mesas; el empleado aparece en la imagen desdibujado, como si fuera una fotografía desenfocada, un recurso que, como explica Farizo (2018), actúa como evocación de una identidad individual que se diluye en una suerte de identidad colectiva a medida que los trabajadores ejecutan los movimientos simples y rutinarios que exigía la fábrica fordista, prohibiendo cualquier tipo de iniciativa individual. Como explica Bauman (2001), en las fábricas «las identidades y los lazos sociales de los funcionarios se depositaban en el guardarropa al entrar junto con el sombrero, paraguas y abrigos» (p. 117); en la obra *Henry Ford*, la imagen del obrero desdibujada refuerza la idea de fábrica comentada en capítulos anteriores, la cual deja al individuo despojado de su identidad al verse forzado a la homogeneización. El concepto moderno de identidad es presentado en este cuadro en relación con los procesos de producción característicos del capitalismo industrial, en los que el individuo se construye en el contexto de un abanico de tareas repetitivas y despersonalizadas y, en las cuales, el concepto de tiempo de la existencia deviene en algo abstracto.

La última pieza de la serie es *Ingvar Kamprad* (fig.3). En ella se muestra a un hombre arrodillado en mitad de un salón de una vivienda convencional del siglo XXI enfrascado en las instrucciones para el montaje de un mueble modular que se adquiere por piezas. Frente a la idea del individuo como artesano (fig.1) —cuyas categorías estaban dadas por la «cadena divina del ser» (Bauman, 2001, p. 167)— o como obrero —aquel sujeto fijado a órdenes mecánicas y prediseñadas (fig.2)—, esta imagen muestra la situación de un individuo posmoderno que ya no recuerda cómo se hacían las cosas con las manos, por lo que se encuentra a sí mismo con «una caja que contiene unas piezas que, unidas, darán lugar a la ilusión de una mesa que decorará un

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

hogar lleno de vacíos de sentido y relatos: mi casa es, por ahora, la misma que todas las casas de este planeta» (Farizo, 2018, p. 93). El nuevo individuo de la contemporaneidad aparece profundamente aislado de la comunidad y de sí mismo, por lo que la construcción de un mueble de Ikea refleja una conciencia fragmentaria de un mundo que se construye como los propios módulos de dicha mesa.

Figura 3. Martín y Sicilia (2018) *Tutorial para la construcción de una mesa, Ingvar Kamprad.*

La reflexión sobre la identidad en la posmodernidad no es solo el contexto y el telón de fondo de nuestra obra, sino que debe considerarse como una problemática central de nuestro discurso, de ahí que sea el objeto principal de esta investigación. Siguiendo este hilo discursivo, y aprovechando el marco contextual que nos ha ofrecido el análisis de *Tutorial para la construcción de una mesa* se analizarán a continuación las tres problemáticas desarrolladas en el capítulo 3 —la crisis de los grandes relatos, el derrumbe de las certezas y la consiguiente pérdida de sentido y la crisis de identidad— a partir de su localización en el relato visual que se aporta en esta investigación.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

4.2. El derrumbe de las grandes narraciones: escenografías del desastre y declive de la masculinidad

Ilustración 1.
Maurizio Cattelan (1999)
La hora nona.

Han (2014) destaca que el narcisismo no significa amor propio, sino una relación «consigo mismo exagerada y patológicamente recargada» (p. 6) que lleva implícita un alto nivel de auto exigencia que acaba por agotar y deprimir al sujeto narcisista de rendimiento[27]. Encaminar los proyectos individuales para la reconstrucción de uno mismo han terminado por convertir al «animal *laborans* tardomoderno», dotado de un ego desproporcionado, en un individuo hiperactivo e hiperneurótico al que ya no le sirven las religiones como técnicas tanáticas para reducir su miedo a la muerte, aumentando así, como ya comentamos anteriormente, la sensación de fugacidad de la vida. Este nuevo sujeto se identifica con lo efímero y toma conciencia de que solo se tiene a sí mismo. Como consecuencia, el autor señala que esta situación «hace que la gente se encierre en su pequeño cuerpo, que intenta mantener sano por todos los medios, porque de lo contrario, uno se queda sin nada» (Han, 2016, p. 10).

Esta idea de un narcisismo desmedido es localizada por Han (2014) en la protagonista de la película *Melancolía* (2011) del cineasta Lars von Trier. En ella, el único acontecimiento que consigue rescatar a la actriz de su pozo narcisista es la llegada de un meteorito devastador a la tierra que provoca un cataclismo de magnitudes apocalípticas. Han explica que el sustantivo desastre significa literalmente «no astro», del latín *des-astrum*, un «no astro» como el que se precipita sobre la figura del Papa Juan Pablo II (il.1) en *La nona hora* (1999) del artista italiano Maurizio Cattelan. Esta obra, una de las piezas de arte más icónicas de la posmodernidad, señala la vulnerabilidad del relato cristiano encarnado en la figura del representante de Dios en la tierra, que domina los océanos y los cielos y que, pese a su omnipotencia, ha sido herido de gravedad por un accidente natural.

En nuestro caso, la imagen del desastre como figura de la decadencia de la civilización occidental ha sido ampliamente utilizada en tanto que, para nosotros, tematiza a la perfección la idea de crisis de la posmodernidad. Es por ello que, en muchas de nuestras obras, hemos propuesto situaciones de catástrofe como marcos para la escenificación de las nuevas problemáticas de la identidad. Los protagonistas de nuestras obras son retratados como sujetos contemporáneos de una «sociedad de riesgo» (Beck, 2002, p. 16) en la que la contingencia y el peligro amenazan con convertirse en un estado de normalidad. Asimismo, dichas imágenes presentan el derrumbamiento de las estructuras ideológicas en las que se asentaban los sistemas de certezas sobre las que se construían las identidades. Y así, en el contexto de la crisis de los grandes relatos —representada como escenario de la adversidad— los personajes de nuestras obras aparecen retratados en toda su vulnerabilidad, apareciendo como individuos atemorizados y perdidos.

Una de las imágenes paradigmáticas del desastre en la era del capitalismo industrial es, dentro de nuestro trabajo, el accidente de tráfico, en la medida en que el automó-

[27] En *La agonía del eros*, Han (2014) se refiere al individuo contemporáneo como el sujeto de rendimiento o «animal *laborans* tardomoderno», aquel que es fruto del trabajo o del esfuerzo y, a la vez, es víctima de sí mismo por la autoexigencia que impone sobre su persona.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

vil constituye, en sí mismo, uno de los productos más emblemáticos de los avances tecnológicos y de los procesos de fabricación involucrados en la modernidad. Por otra parte, el automóvil puede considerarse un símbolo del éxito económico y del estatus social de las clases medias y trabajadoras que emanan del capitalismo fordista, de manera que la representación del accidente de tráfico encarna perfectamente la idea de crisis del proyecto moderno: la ruptura súbita, inesperada y traumática de un modo de vida y del sistema de certezas que contiene. *The Crash* (2008) (fig.4), una de las primeras obras que pintamos dentro de esta temática, fue descrita por Carrillo (2011) en los siguientes términos:

> *El accidente* [*The crash*] era una composición integrada por un cuadro, donde se reconocía lo que aparentaba ser [pero no era] la imagen lúgubre de un accidente de tráfico, y dos figuras [como es habitual, las de los autores] silueteadas, que parecían salir del cuadro, como si escaparan, literalmente aunque algo malparados, del accidente. Los personajes vestían de traje y corbata, a modo de comerciales, o ejecutivos. Uno de ellos, que parecía afectado, ebrio, o puede que deprimido, se apoyaba en el otro, que posaba con el gesto firme y desafiante de quien mantiene el tipo ante el desastre, componiendo una imagen de tono épico, aunque con un evidente trasfondo bufo. Hay que decir que a principios del 2008 comenzaba a hablarse en todo el mundo del problema de las hipotecas *Subprime* en Estados Unidos, si bien el asunto tardaría aún algunos meses en estallar en la crisis que conocemos actualmente.
>
> No pretendo sugerir que el cuadro de Martín y Sicilia tuviera carácter profético [válgame Dios], pero la curiosa coincidencia de las metáforas que manejaban con los acontecimientos financieros que se estaban gestando a escala global da motivos para pensar que no andaban del todo desencaminados en su percepción de las dinámicas sociales que crean los contextos socioeconómicos en que tales cosas pueden pasar. (p. 33)

En efecto, esta escena describe aquel lugar anunciado por Nietzsche al cual seríamos «lanzados» una vez que la cultura europea se fue orientando hacia una catástrofe, fruto del aumento de la tensión que se incrementaba con el paso del tiempo, hasta llegar a la cristalización de «una época de gran decadencia y desintegración interna… El nihilismo radical —dijo— significa la convicción de que la existencia es absolutamente insoportable» (Fischer, 1993, p. 103). En este sentido, la idea del accidente de tráfico actúa como la representación metafórica del paisaje catastrófico de la propia lógica de la decadencia que es el nihilismo. Es el escenario que se abre o se cierra entre la muerte de Dios y la muerte del hombre que había anunciado Foucault, en el que a fortiori el quehacer humano queda a la deriva exento de un *telos* y condenado a errar sin rumbo ni orientación (Quevedo, 2002). En consecuencia, los personajes en *The Crash* no aparecen sencillamente como supervivientes de un episodio traumático concreto, sino que, en su actitud, escenifican la desorientación de los sujetos ante la caída de los relatos sobre los que habían construido su identidad.

Jean Baudrillard (1993) se pregunta qué queda tras la muerte de Dios si con él ha caído el hombre, la metafísica, la historia y la determinación. Asimismo, afirma que en la posmodernidad reinan la indeterminación y los términos contradictorios que, según él, son la «génesis de simulacros». Enumera así extremos que conviven como la izquierda y la derecha en la política, lo bello y lo feo en la moda, lo verdadero y lo falso respecto a los medios de comunicación, o la relación ambigua entre naturaleza y cultura. En este contexto de indeterminación, la diferencia entre lo real y lo irreal pierde su carácter de conmutabilidad dialéctica, se difumina y aparece lo hiperreal, que es más real que lo real mismo, aquello en que lo real lo es en tanto que imita a un modelo reproducido artificialmente simulando lo real. El simulacro sería, entonces, uno de los paradigmas de la posmodernidad (Quevedo, 2001).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 4. Martín y Sicilia (2008) *The crash.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 5. Martín y Sicilia (2010) *Paraíso.*

Carrillo (2011) afirma que el empleo del simulacro en obras como *The Crash* o P*araíso* sirve para construir unas escenas en las que los personajes parecen haber salido ilesos de un accidente de tráfico. Este infortunio, a su vez, representa las consecuencias en la esfera individual del declive del capitalismo como buque insignia de la modernidad tardía, de ahí que los protagonistas de la representación aparezcan situados en un paisaje construido por montañas de coches apilados, es decir, «por los desechos de nuestro modo de vida» (p. 36) (fig.5)[28]. Carrillo interpreta acertadamente el papel que la imagen del automóvil cumple en nuestra obra como icono paradigmático del capitalismo fordista pero añade además que, como símbolo, se identifica con valores asociados a la masculinidad moderna como la potencia, la velocidad, la fuerza, la eficacia o el progreso, es decir, valores que en definitiva fueron paradigmáticos de la modernidad, del capitalismo industrial y del fordismo. El empleo de un icono tan sobrecargado de connotaciones como es el automóvil situaría, por consiguiente, al sujeto contemporáneo en un nuevo paisaje definido por el fracaso del capitalismo como metarrelato y la irrupción del posfordismo. En términos similares interpreta Thomas Crow (2002) la obra de accidentes automovilísticos que pintó Andy Warhol en 1963 pues, en ella, el coche americano de los años cincuenta aparece como «el símbolo supremo de la abundancia consumista, que pierde su aura de placer y libertad para devenir el instrumento concreto de un daño repentino e irreparable» (p. 65). No obstante, en las pinturas de Warhol las imágenes de los accidentes se trasladaban al lienzo empleando procedimientos fotoserigráficos, que dotaban a la pieza de un tono documental, mientras que, por el contrario, nuestras imágenes son siempre escenificaciones y, como tales, en ellas predomina el simulacro.

[28] El título de la instalación *Paraíso* es una referencia a la expulsión del paraíso de Adán y Eva en tanto que actúa como alegoría del colapso del sistema de producción fordista y su consiguiente expulsión del jardín del edén. La obra se expuso por primera vez en 2011 en el TEA, Tenerife Espacio de las Artes de Santa Cruz de Tenerife, en una exposición individual titulada *Black Friday.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 6. Martín y Sicilia (2010) *Epidemia.*

La crisis del capitalismo, y su representación a partir de la imagen del desastre, fue una constante en nuestra producción pictórica entre los años 2008 y 2011. Sobre este conjunto de obras, Gisbourne (2017) ha puesto el acento en las siluetas de los personajes que conforman las instalaciones en las que aparece la imagen icónica de la realidad capitalista más radical, a saber, la figura de aquellos hombres «trajeados corredores de bolsa enloquecidos y en estado de pánico masculino» (p. 82). En concreto, el autor se refiere a la instalación titulada *Epidemia* (2010) (fig.6),[29] compuesta por una docena de figuras vestidas con trajes negros y corbatas en una suerte de huida en la cual los protagonistas se tropiezan y se ayudan entre sí, de manera que la solidaridad ante el desastre se traduce en unas interacciones físicas que pueden ser leídas fácilmente en clave erótica. La imagen recuerda a la serie de dibujos y fotografías titulada *Men in the Cities* (il.2), que el artista norteamericano Robert Longo realizó en los años ochenta, donde aparecen una serie de sujetos vestidos de ejecutivos realizando una suerte de baile espasmódico. Estas obras trataban de reflejar el espíritu de una época en la que *Wall Street* estaba en auge, retratando la relevancia de la emergente clase de financieros que estaba marcando el compás de la nueva fase

[29] La obra *Epidemia* tiene la particularidad de que las bases sobre las que se sujetan los personajes simulan piezas de un puzle pero que, sin embargo, no concuerdan entre sí. La intención es enfatizar la idea de pertenencia de esos personajes a un conjunto en el que, paradójicamente, sus piezas ya no encajan a pesar de que dicho sistema ha sido generado, desarrollado y mantenido por ellos mismos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

del capitalismo. Sin embargo, las posturas, que aluden a los movimientos convulsivos de los músicos del *punk* y de sus fans (Aaronson, Fortenberry y Morrill, 2016), insinúan el alto nivel de estrés al que estaban sometidos los agentes de bolsa, denunciando, de manera tangencial, el *modus operandi* del capitalismo más feroz.

Ilustración 2.
Robert Longo (1979)
Men in the Cities.

La referencia a los personajes masculinos vestidos como ejecutivos de la obra de Longo nos permitía continuar la idea de la representación del individuo contemporáneo en la era del capitalismo simbólico como un personaje estereotipado y sin identidad. En *Epidemia*, por ejemplo, el traje de los personajes funciona a modo de uniforme, pues supone la estandarización social de la figura del varón —despersonalizado y deshumanizado— en el marco definido por los valores del sistema capitalista (Carrillo, 2011). Por otro lado, cada figura desempeña un papel en el relato por medio de su interacción con el resto de las figuras que, en su conjunto de movimientos, desvela lo que Alberti denominó, en su tratado sobre la pintura, como afecciones, es decir, aquellas sensaciones como el dolor, la alegría, el temor o el deseo en donde «los movimientos del alma son reconocidos por medio de movimientos del cuerpo» (Baxandall, 2000, p. 82). En el caso que nos ocupa, los movimientos y las posturas sutilmente eróticas de los varones sugieren la decadencia de los valores de la masculinidad convencional a los que aludía Carrillo, que, a su vez, fueron definidos y conceptualizados por un modelo económico que también estaba en decadencia. En este sentido, *Epidemia* comparte el mismo relato que la obra de los accidentes de coches, pues ambas establecen vínculos poderosos entre la narración moderna del progreso y el mito de la masculinidad en el marco de los valores de la competitividad y el éxito asociados al capitalismo. Por último, la propia referencia al trabajo de Longo funciona como un recurso que sitúa nuestra obra en el contexto discursivo de la posmodernidad: cabe plantear que «contestamos» a Longo al resituar a los ejecutivos, no en esa discoteca prefigurada como un espacio ajeno a la realidad, sino en el escenario patético del desastre que ellos mismos han creado.

En un tono diferente, la instalación *El Brindis* (2005) (fig.7) reflexiona sobre la situación de los individuos una vez los relatos que edificaban su identidad se han desmantelado, deviniendo, por ello, personajes decadentes y patéticos. *El Brindis* se compone de ocho figuras realizadas en acrílico sobre madera silueteada que representan, en tamaño natural, a un conjunto de personajes vestidos de militares, cuyas actitudes y vestimentas sugieren, más bien, que pudieran estar disfrazados de carnaval o, quizás, de resaca tras alguna fiesta, de ahí que los personajes miren al frente y levanten sus copas ejecutando un lastimoso brindis. Sus atuendos desbaratados subrayan el aspecto ridículo de estos personajes, pues a los delgados los disfraces les quedan muy holgados y a los gruesos los trajes les aprietan el cuerpo hasta el punto de dejar ver su ropa interior. Para Juan Carlos Betancourt (2006), estos personajes «conforman un pelotón militar de dudosa moral, cuya desfachatada postura revela el sentido oculto de las políticas que sustentan la razón instrumental del armamentismo y la guerra» (p. 56). Asimismo, José Luis Corazón (2005) añade que formando parte del grupo de militares aparecen los artistas disfrazados de soldados, los cuales «ofrecen un brindis irónico por la llegada de una nueva batalla o por una victoria tras haber pasado una temporada en el infierno, señalan hacia lo fantasmal que acontece en la representación de lo pasado» (p. 18). Un pasado en el que existían relatos que aportaban sentido a la existencia.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 7. Martín y Sicilia (2005) *El brindis.*

Respecto a la propia acción del brindis, Dennys Matos (2009) considera que el gesto de los soldados con las copas en alto produce un efecto de una «tropa ociosa e indisciplinada, justamente la imagen opuesta a la marcialidad de un ejército». Es, como en el caso de *Epidemia* o *The Crash*, una forma de proponer una masculinidad en decadencia en tanto que imagen de una crisis de época. Es por ello que Matos relaciona dicha instalación con el cuadro *El dios Marte* o *El descanso de Marte* de Velázquez.

La referencia se presenta extremadamente acertada porque, de hecho, algunos años antes, habíamos realizado una pintura titulada *La Conferencia* (1997) (fig.8) en la cual había una referencia directa al cuadro aludido por Matos. La obra presenta una escena en la que los protagonistas parecen estar dando una conferencia. En el cuadro no queda explícito el motivo de la charla, aunque Carrillo (1997) interpreta que los personajes estaban dando una charla sobre arte de vanguardia y, entre las diapositivas, se coló la obra del pintor sevillano. En ese instante es cuando uno de los protagonistas de la ponencia señala la imagen proyectada como queriendo describir el cuadro y sus connotaciones. Para Herrera Ruíz de Enguino (2014), *La Conferencia* activa «tanto las connotaciones adheridas a la obra de Velázquez como nuevas vías significantes que surgen a causa de su reubicación» (p. 400), pues la obra de este pintor provoca ya de por sí extrañeza.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

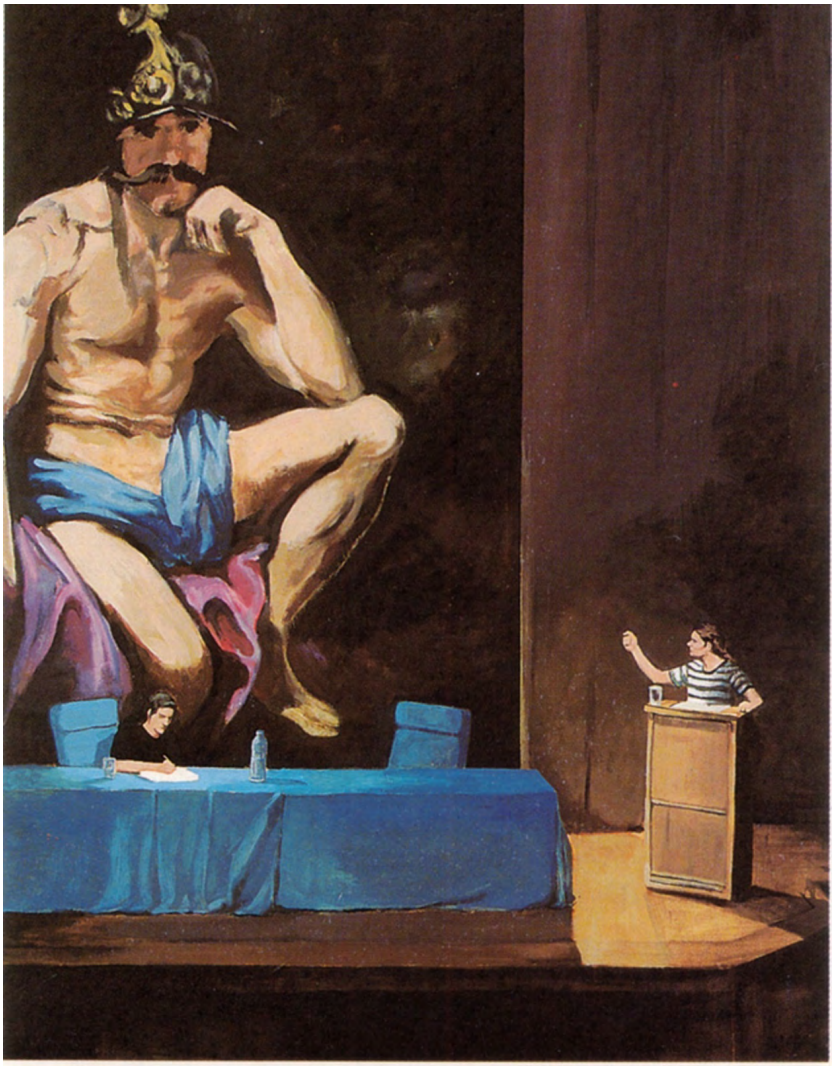


Figura 8. Martín y Sicilia (1997) *La conferencia.*

Hay que tener en cuenta que Marte es el dios de la guerra en la mitología romana y Velázquez lo representa grotescamente aturdido y melancólico, con una musculatura que no esconde una madurez «que le quita prosopopeya y le añade humanidad» (Gallego, 1990, p. 315). Incluso, los atributos bélicos que rodean al personaje subrayan el carácter aparatoso y grotesco de un dios que ha perdido su poder. Asimismo, Julián Gallego (1990) destaca la importancia de la fecha en la que Velázquez pintó el cuadro ya que coincide con la derrota de los famosos Tercios de Flandes tras la batalla de Rocroy en 1643, un acontecimiento que anunció el declive y decadencia del ejército español.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

La Conferencia, por lo tanto, recoge la ironía contenida en el cuadro de Velázquez, manteniendo las connotaciones adheridas al personaje al representar la decadencia del poder militar. En este sentido, la obra que estamos tratando duplica la idea de la crisis de la marcialidad al conectarla con la crisis de la masculinidad en tanto que típica narración de la modernidad. En relación a este aspecto, como certeramente intuyó Matos, la instalación *El Brindis* fusiona alegóricamente las significaciones de la obra de Velázquez, y de su reutilización posmoderna en *La Conferencia*, resultando una nueva imagen compuesta por las figuras de un grupo de soldados desvirtuados, ebrios y tan ridículos como el viejo y agotado dios Marte. Si la figura de aquel patético personaje de Velázquez puede ser asociada al ocaso del Imperio Español, los soldados absurdos de *El Brindis* se refieren a la decadencia de la modernidad asociada como mito fundacional a la idea de masculinidad relacionada, en este caso, con lo marcial. Los personajes que aparecen en *El brindis* son, por ello, verdaderos supervivientes del desastre, lo que queda de los conquistadores que antaño forjaron el mundo moderno, impulsados por el poder mesiánico del relato del progreso, que ahora se ha desplomado.

4.3. Habitar en tiempos de incertidumbre

> En los cuadros-bisagra de Martín y Sicilia los escenarios en que se bifurca la pintura, como en el célebre jardín del cuento borgeano, parecen separarse para no encontrarse jamás. El cuadro nos presenta dos mundos, dos mónadas, que existen una al lado de la otra pero que parecen ignorarse totalmente. (Brioso, 2011, p. 54)

Jorge Brioso señala con especial interés un recurso formal y conceptual que hemos utilizado en numerosas ocasiones en pintura y en fotografía para dividir dos espacios —tanto físicos como metafóricos— dentro de una misma imagen. El autor se refiere a estas obras como cuadros-bisagra. Una bisagra es un dispositivo mecánico que sirve para unir dos piezas entre sí y facilitar el movimiento entre ellas. Por eso, la imagen de la bisagra que propone Brioso es muy oportuna, en tanto que el objeto de nuestra investigación es, precisamente, el análisis de la coyuntura en la que se produce el deslizamiento de la modernidad pesada a la modernidad líquida o posmodernidad. Ese instante, que el autor denomina «momento bisagra», contiene similitudes con el concepto de «choques entre olas» empleado por Toffler (1980) cuando se refiere a las consecuencias sociales derivadas de la simultaneidad de dos eras que se encuentran y se topan, compitiendo entre sí. Ambas imágenes —la bisagra y el «análisis del oleaje»— son útiles para comprender el carácter contingente de la contemporaneidad en la que se encuentran los hombres y mujeres de finales de siglo XX y principios del siglo XXI. Su imagen sería la de la tripulación de un barco que se encuentra atrapada por una tormenta en mitad del océano, tratando de navegar sin rumbo, sin brújulas ni mapas, en un mar azotado por el choque entre la segunda y la tercera ola (Toffler, 1980). En este sentido, nosotros, en tanto que artistas e individuos de esta época, hemos sido observadores directos de dicho impacto, a la vez que hemos sentido las consecuencias derivadas del tránsito de la modernidad sólida a la modernidad líquida.

Ulrich Beck (2002) considera que el desprendimiento de los contornos de la modernidad pesada ha derivado hacia una sociedad (industrial) del riesgo, que es definida por una sensación constante de inestabilidad en muchos aspectos de la vida. Esta vacilación o desequilibrio serán analizadas en el siguiente capítulo a partir de la idea de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

los cuadros-bisagra, pues al servir como imagen metafórica que dibuja el tránsito de la modernidad a la posmodernidad, despliega el contexto específico en el que la incertidumbre y la crisis de sentido hacen carta de presentación. A su vez, desarrollaremos los efectos que provocan en el individuo posmoderno como la ansiedad, el miedo, el extrañamiento o la anomia, conceptos, a su vez, ya contextualizados y analizados en el capítulo 3.2.

Entre 2002 y 2016 realizamos un gran número de obras en las que se simultanean diferentes escenas en una misma superficie. Pinturas y fotografías panorámicas nos permitían la coexistencia de narraciones distintas vinculadas entre sí por habitar un mismo espacio físico —el del cuadro o la fotografía—. La dinámica de dividir el espacio de la representación para que contuviera una o más escenas la comenzamos a emplear en la serie titulada *Relatos de bolsillo*[30]. Este recurso había sido aplicado ya en 1948 por Alfred Hitchcock en su película *La soga* (1948). En ella, el director perseguía teatralizar el cine a partir de la presentación de las diferentes escenas como si fuera un gran plano secuencia de una hora y veintiún minutos[31]. Sin embargo, la importancia de esta película en nuestro trabajo se hallaba en la presentación de situaciones simultáneas en un mismo encuadre. Asimismo, las «imágenes desdobladas»[32] fueron también un recurso utilizado en algunas pinturas del siglo XVI, como bien analiza Victor Stoichita (2000). El autor reflexiona sobre los mecanismos intertextuales que aparecen en los cuadros de género en los que se simultaneaban imágenes en una misma superficie pictórica.

Para desarrollar esta idea de concomitancia y simultaneidad, Brioso se detiene en el cuadro titulado *La ducha* (2002) (fig.9). La imagen deja ver una aparente escena de la vida cotidiana en la que uno de los personajes, a la izquierda del cuadro, está en una bañera tomando una ducha para quitarse los restos de pintura que han caído sobre su cuerpo. A la derecha, se descubre otra escena en la que otro joven está repintando de blanco las puertas y las paredes de una habitación. Por último, hay un tercer elemento que comunica las dos escenas. Un trozo de pared vacío —como diría Stoichita (2000, p. 41)—, «un hiato» encajado entre los marcos de las puertas que permite la convergencia entre las dos acciones.

[30] *Relatos de Bolsillo* es una serie que comenzó en 2002 centrada en la narración de las relaciones que se entablan entre los miembros de un mismo hogar utilizando, para ello, imágenes de la vida cotidiana con las que poder tejer la trama que se desarrolla en las fotografías y en las pinturas. Asimismo, es también el título de la exposición celebrada en la galería Ferrán Cano de Palma de Mallorca en 2003, así como el título del catálogo que recoge gran parte de las imágenes de la serie.

[31] Inicialmente, Hitchcock quiso grabar su película a partir de un único plano secuencia, lo cual fue imposible ya que los rollos de película duraban diez minutos. Para salvar este impedimento técnico, y a la vez dar sensación de continuidad, el director aprovechó los momentos en los que los personajes daban la espalda a la cámara para cortar y pegar la película (Truffaut, 2016).

[32] El término «imágenes desdobladas» alude a la presencia simultánea de dos o más escenas en un mismo cuadro o fotografía.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 9. Martín y Sicilia (2002) *La ducha.*

> Esta pared parece estructurar el presente en un antes y un después, el antes y el después de la pintura. […] Los cuadros parecen querer contarnos ese imposible tránsito que ocurre entre el antes y el después; colocan en el centro de su narración ese tiempo muerto representado por la pared. De hecho, la pared es la verdadera protagonista de estos relatos. (Brioso, 2011, pp. 54-57)

Tal como especifica Brioso, el verdadero protagonista de la imagen es ese trozo de pared que actúa como bisagra entre dos momentos. Una suerte de paréntesis que opera como contexto en el que se desarrolla nuestro trabajo y, también, como territorio de colisión entre dos realidades. «El hueco es el espacio de la historia» (Stoichita, 2000, p. 24) en el que se licúa la modernidad y se da paso a las sociedades posmodernas, aquellas que Lipovetsky (1993) denomina como la era del vacío y del deslizamiento. Los espacios bisagra o las paredes planas y vacías son la imagen metafórica que alude al territorio sin referencias figurativas por el que deambula el vagabundo que Bauman eligió para representar al sujeto posmoderno[33]. Asimismo, también podemos aplicar aquí la figura del choque de olas de Toffler para referirnos a ese espacio en el que la ausencia de brújulas y mapas disminuye seriamente la capacidad de orientación aumentando, consiguientemente, la sensación de incertidumbre.

[33] Aunque sólo hemos incluido aquí *La ducha* como ejemplo de lo que Brioso llamaba cuadros-bisagra, ese sistema de organización del espacio fue frecuente en nuestro trabajo, principalmente las obras realizadas entre 2002 y 2003. En otros apartados de esta tesis analizaremos otros cuadros-bisagra, como *La entrevista* (2013) o *La fiesta báquica* (2002).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 10. Martín y Sicilia (2008) *Gallinita ciega.*

Judt (2010) afirma que los jóvenes de hoy no están desorientados por una falta de objetivos sino, más bien, por una preocupación que existe en ellos acerca del mundo que van a heredar. Asimismo, los compara con los jóvenes de los años sesenta que vivían en «la época del dogma radical y los jóvenes estaban lejos de sentir incertidumbre» (p. 10). Para el autor, su generación sabía cómo arreglar el mundo, ya que vivían protegidos por un sistema de certezas. Sin embargo, para los jóvenes de las décadas de los ochenta y los noventa —que comenzaban a trazar sus proyectos en los albores de la posmodernidad— la situación era muy diferente, pues la incertidumbre existencial les llevaba a esbozar los proyectos vitales sin un horizonte claro. En este sentido, la imagen de *andar a ciegas* parecía expresar a la perfección la tesitura de esa época, lo que aparece tematizado en el cuadro titulado *Gallinita ciega* (2008) (fig.10).

Gallinita ciega alude al conocido juego en que una persona con los ojos vendados trata de atrapar a tientas al resto de las y los jugadores, guiándose únicamente por sus voces. El cuadro se apropia de las metáforas del juego en varios aspectos. Por un lado, sitúa a los personajes en un bosque nocturno como escenario ambivalente[34] que puede provocar desorientación —como las paredes vacías de los cuadros-bisagra—. Por otra parte, el protagonista, como el sujeto posmoderno, se ve forzado a deambular a ciegas, tratando de ubicarse en una sociedad —el resto de los jugadores y jugadoras— que ya no reconoce y sin tener, además, un objetivo claro de a dónde debe ir. Y, por último, el pañuelo en los ojos obliga al sujeto a moverse «sin referencias ni

[34] El bosque de noche es un espacio que puede sugerir peligro —lo que está escondido acecha— o protección —es un buen lugar para ocultarse—; la escena puede ser parte de una fiesta, pero también de un drama. Al contextualizar la acción de la obra en esta ambivalencia de significado se evoca que, en la posmodernidad, «existe la posibilidad de la decadencia, pero existe también la posibilidad de la plenitud» (Ballesteros, 1990, p. 101). El autor deposita en la sociedad actual la elección entre la decadencia y la plenitud. De manera análoga, el cuadro permite a los y las espectadoras decidir si el bosque es un espacio desolado y amenazador, o bien, un entorno natural hermoso y vital.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

coordenadas originarias, en miríadas de sucesos perdidos» (Foucault, 1983 citado en Hopenhayn, 1997, p. 33), con solo unas voces como brújula para orientarse en medio de tanta incertidumbre. Siguiendo a Bauman, puede decirse que el pañuelo, que el primer personaje pone al segundo, transforma a este de peregrino en vagabundo.

Figura 11. Martín y Sicilia (2007) *Los vigilantes.*

Tal como hemos analizado en el capítulo 3.2, vivir permanentemente en un estado de incertidumbre conlleva consecuencias en el ámbito de la psicología del individuo. La ansiedad y el desconcierto de una vida sin el andamiaje que proporcionaba la modernidad aparecen como definitorias de los nuevos sujetos contemporáneos. Esa es la situación que evoca la instalación titulada *Los Vigilantes* (2007) (fig.11). En ella, los individuos son representados a partir del estado de ansiedad que provoca la modernidad líquida: un grupo de seis personas de diferentes géneros y edades, en ropa de baño, se encuentran mirando por unos prismáticos en todas las direcciones. Los y las bañistas parecen haber interrumpido su actividad ante alguna nueva amenaza de procedencia incierta. La actitud de los y las protagonistas denota una desorientación en tanto que no miran a un objetivo común. El peligro puede venir de cualquier parte o estar entre ellos y ellas, y la sensación de incertidumbre sobre lo que puede acontecer —el enemigo— acaba generando inseguridad, manteniendo a los sujetos en un estado de neurosis que les impide estar en el presente. Ambas —la incertidumbre y la inseguridad— nacen ante la percepción de haber perdido «el control como individuos como grupos y como colectivo» (Bauman, 2007, p. 42). Asimismo, surge también de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

la pérdida de confianza en la política y en instituciones que ya no son garantes de nuestra seguridad, sino más bien, todo lo contrario.

> La confianza que aportaba el estado y sus instituciones podía considerarse como una especie de vacuna emocional contra las angustias existenciales, una protección contra amenazas y peligros futuros que permite al individuo mantener la esperanza frente a cualquier circunstancia debilitadora que haya que afrontar más tarde. (Giddens, 1994, p. 56)

Ante la falta de certezas y ante «el progresivo desmantelamiento de las defensas de los temores existenciales, junto con la deslegitimación de defensa colectiva» (Bauman, 2007, p. 25), el individuo se pone desesperadamente a la defensiva, tratando de protegerse de lo desconocido, de algo que está por venir y que no es más que la incertidumbre misma. Este proceso es el que sugiere la instalación fotográfica *Plan B* (2005) (fig.12). Una obra que, como *Los vigilantes*, alude a la desorientación y a la «deslocalización del enemigo, provocando más ansiedad doméstica y una psicosis de moda que nos hace sentir la presencia de una amenaza irracional en todas partes, incluso entre nosotros mismos» (Betancourt, 206, p. 53). La obra consiste en nueve figuras de personas que apuntan con sus rifles a lugares indeterminados.

Figura 12. Martín y Sicilia (2005) *Plan B.*

Para comprender la actitud de los personajes en esta obra podemos acudir a la distinción que, según comenta Virno, hace Kant entre miedo y angustia. El primero está referido a algo concreto y nombrable, sin embargo, el segundo no tiene un desencadenante preciso. A este respecto, Virno rescata las ideas de Heidegger cuando afirma que «la angustia es provocada por la simple y pura exposición al mundo, por la incer-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

tidumbre y la indecisión que caracterizan nuestra relación con él» (Virno, 2003, p. 30).

Tanto los personajes de *Los vigilantes* como los protagonistas de la instalación *Plan B*, son representaciones de sujetos posmodernos en quienes la angustia es inabarcable y puede aparecer en cualquier momento. Por ello están neuróticamente «preparados para lo peor y armados hasta los dientes» (Sánchez Medina, 2010, p. 107), demostrando así que el miedo se sitúa en el interior de la comunidad, en sus formas de vida y de comunicación, y la angustia surge en los que decidieron alejarse de ella. A este respecto, decía Kant (1790): «Cuando observo un terrible alud desde un lugar resguardado, me invade un placentero sentimiento de seguridad que se mezcla, no obstante, con la percepción aguda de mi indefensión» (Citado en Virno, 2003, p. 29).

Figura 13. Martín y Sicilia (2005) *La visita inesperada II.*

La «aguda indefensión» que siente Kant ante el alud—en su metáfora sobre la sensación de fragilidad— es muy similar a la que padece el personaje de *La visita inesperada II* (2005) (fig.13), el cual asiste de manera sorpresiva a la visita de unos recién llegados de los cuales no sabemos quiénes son y de dónde vienen. Tal como sostiene Sánchez Medina (2010) «una visita inesperada que entra por la ventana no aporta demasiada certeza acerca de la protección de nuestra integridad ni de nuestra supervivencia» (p. 32). En este sentido, la pintura refuerza la idea de que incluso el hogar

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

ya no es aquel lugar que garantizaba la seguridad y la privacidad individuales[35]. Tanto Kant, en su refugio, como el personaje del cuadro en su habitación, ahora invadida, saben que su sentimiento de seguridad es provisional: en cualquier momento quedará desmantelada, y el miedo o la angustia volverán a hacer acto de presencia.

El antídoto del miedo es la seguridad que, según Virno (2003), sería aportada tanto por la comunidad como por el hogar; el problema, como hemos especificado a lo largo de esta investigación, se materializa cuando ambas esferas aparecen vulneradas. Sin embargo, el autor añade que ya no es posible una definición de un «adentro» estable y un «afuera» incierto y hostil en el contexto de la posmodernidad, ya que «todas las formas de vida experimentan ese no sentirse en la propia casa» (p. 32), una sensación de extrañamiento a partir de la cual se origina la angustia. Recordemos, tal como se desarrolló en el capítulo 2, cómo la identidad de los individuos se vio afectada por la mutación de la imagen de lo exterior —la comunidad— y lo íntimo —el hogar— por las consecuencias del trabajo durante la modernidad. El individuo, tras su jornada laboral, encontraba un hogar vacío y vulnerable rodeado de una comunidad que ya no era de fiar. En este contexto, Giddens (1994) entiende que el hogar ya no nos protege de los peligros del exterior: la intimidad ha sido destruida, y la vida privada ha sido invadida por el sistema, que se ha «colado» como una visita inesperada por las aberturas de unos grandes ventanales que, al tiempo que proporcionan luz natural, también son las fisuras por las que la intimidad queda expuesta. Por consiguiente, y siguiendo a estos autores, *La visita inesperada II* tematiza la vulnerabilidad del hogar —aquel espacio privado que se considera sagrado e inviolable— poniendo en evidencia cómo, en la posmodernidad, todos los espacios de certeza han sido desmantelados.

El relato de *La visita inesperada II* continúa en *Temporada alta* (2005) (fig.14) a partir de una escena en la que los protagonistas reaccionan ante esta situación de inseguridad por medio de la creación de unos muros que, además, parecen ser el nuevo signo de nuestra época. El significado del cuadro se despliega a partir de unos mecanismos narrativos configurados a partir de una lectura metafórica. Por una parte, la imagen representa el tapiado de las puertas de un hogar con unas maderas que recuerdan a las utilizadas para proteger las viviendas de posibles desastres naturales o, también, las empleadas para protegerse de la invasión de los extraños —considerados como los que están fuera de los límites de nuestra comunidad—.

El tapiado hace las veces, en este caso, de frontera, adquiriendo «el concepto idealizado del hogar seguro como metáfora que le da sentido. Esta metáfora transforma la calle, el "fuera de casa", en un terreno erizado de peligros; los habitantes de ese "fuera" se convierten en los portadores de la amenaza, es preciso contenerlos, expulsarlos y mantenerlos lejos» (Bauman, 2001, p. 108). Por otro lado, el título alude a la expresión usada por las empresas del sector turístico cuando quieren referirse a las épocas del año que tienen una mayor demanda de visitantes. Por tanto, la imagen y el título refuerzan la idea de que las y los extraños son como los vagabundos que usaba Bauman para referirse al sujeto contemporáneo. Merodeadores que deambulan por el

[35] Remitimos al capítulo 2, en concreto a las reflexiones de Béjar en torno a la evolución del concepto de la intimidad a partir de la modernidad.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

«afuera» y que aumentan significativamente la sensación de amenaza.[36] Curiosamente el cuadro presenta también como vagabundos a aquellos de «dentro», en la medida en que emplean su energía en protegerse de la incertidumbre y no en construir su proyecto. La angustia vital característica de la posmodernidad convierte a los sujetos en vagabundos sin necesidad de moverse del sitio.

Figura 14. Martín y Sicilia (2005) *Temporada alta.*

La imagen de la barrera física para defenderse de los peligros y amenazas de los extraños y desconocidos ha sido empleada en diversos cuadros. La idea del forastero servía de metáfora del nuevo enemigo que era la incertidumbre, más que para hablar de problemas directamente relacionados con la inmigración. Sin embargo, el devenir de las sociedades posmodernas ha demostrado que, por muchas barreras que se construyan, la sensación de amenaza se mantiene porque, como hemos visto, la angustia no procede de la existencia de una amenaza real, sino de la ausencia de certezas —signo de nuestro tiempo—, la cual parece seguir afectando a la vida cotidiana transformando la comunidad en la ya mencionada sociedad del riesgo que postulaba Beck (2002).

[36] En 2005, fecha en la que se pintó el cuadro, en Europa había un creciente y preocupante incremento de la desconfianza hacia el inmigrante incentivado, en parte, por los atentados del once de septiembre en las Torres Gemelas. Esta situación de paranoia social hacia el otro, de preocupación típicamente posmoderna por una amenaza inconcreta e indefinida, fue objeto de interés de nuestra obra en aquellos años.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

La sociedad del riesgo ha modificado la vida social, según Bauman (2007), por el exceso de protección derivado de un «miedo ambiente» (p. 18) que lo inunda todo. Las personas viven resguardadas —como en el cuadro *Temporada alta*— detrás de muros, o escondidos en refugios —como expresa el cuadro *Bajo la mesa* (2007) (fig.15)—, mientras los ciudadanos circulan en coches blindados, portando aerosoles o armas de fuego como los protagonistas de la instalación *Plan B*.

> Cada cerradura adicional que colocamos en la puerta de entrada como respuesta a sucesivos rumores de ataques de criminales de aspecto foráneo […]; cada nueva dieta modificada en respuesta a una nueva "alerta alimentaria", hacen que el mundo parezca *más* traicionero y temible, y desencadenan *más* acciones defensivas (que, por desgracia, darán alas a la capacidad de autopropagación del miedo). (Bauman, 2007, p. 22, en cursiva en el original)

Figura 15. Martín y Sicilia (2007) *Bajo la mesa.*

En el cuadro titulado *Bajo la mesa*, los protagonistas son un hombre y dos mujeres que, de rodillas en el salón de una casa burguesa, se sienten «atemorizados por las realidades del mundo» (Gisbourne, 2017, p. 77). Estos aparecen protegiéndose de algún peligro que no es desvelado en la imagen, sin embargo el temor está personificado en el ambiente. Las protagonistas aparecen como sujetos contemporáneos que esperan que la sociedad aporte remedios colectivos para sus problemas individuales, pero cuando no lo hace, y no tienen a quién acudir, buscan la protección de su inte-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

gridad, su intimidad y sus valores mediante el uso de barricadas fabricadas con el mobiliario de sus hogares. No obstante, la imagen expresa muy gráficamente, y con humor, lo anticipado por Bauman sobre estas medidas domésticas generadas ante la angustia que provoca la incertidumbre. Estas argucias, nos dirá el autor, son poco eficaces porque, tal vez, estén actuando contra «chivos expiatorios» hacia los que dirigir aquellos temores existenciales que no hayan conseguido neutralizar. En una línea similar se desenvuelve la pieza de madera recortada titulada *En el recuento de los daños* (2018) (fig.16).

Figura 16. Martín y Sicilia (2018) *En el recuento de los daños.*

Esta pintura contiene una escena en la que el protagonista se encuentra de pie ante su cama con un ramo de flores en la mano. La cama en llamas. Lo que planteamos con esta pieza es la posibilidad de que el temor a la incertidumbre como enemigo tal vez se encuentre en el espacio de lo íntimo, cuya imagen metafórica sería la del dormitorio, ese lugar al que «vamos a descansar una vez la jornada ha terminado, una vez se apagan las luces y nos quedamos a solas con nuestro soliloquio. Se trata de un incendio, el personal, y al tiempo, el de los muros que lo contienen» (Farizo, 2018, p. 93). Como apunta la autora, el incendio es la metáfora del temor que siente el protagonista; por la propia angustia que genera estar en el mundo, por sentir la pérdida del hogar como aquello que determinaba su lugar en el mundo y porque el protagonista ya no está seguro de que «su hogar» pueda ser protegido.

Otra consecuencia de la llegada de la era de la incertidumbre es la contingencia derivada de la posibilidad de perder el puesto de trabajo (Judt, 2010) a raíz de la generalización de un mercado de trabajo basado en la flexibilidad y la movilidad geográfi-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

ca, que se exigen al nuevo sujeto de rendimiento en la sociedad industrializada. A este respecto, Virno (2003) establece una interesante reflexión acerca de la irrupción de la flexibilidad en el posfordismo. El autor comenta que el ser humano es, de por sí, un animal «no especializado» (p. 135), pero que escondió esta condición creando ambientes artificiales e integrándolo en una sociedad que genera una fantasía de seguridad y estabilidad. Sin embargo, argumenta que el posfordismo es la primera cultura que no lo esconde sino todo lo contrario, lo pone en valor en tanto que rescata la capacidad del ser humano para adaptarse a cualquier situación y a cualquier tarea que se le encomiende, es decir, flexibilidad como sinónimo de la no especialización.

Figura 17. Martín y Sicilia (2013) *La entrevista*.

El sujeto de rendimiento tiene necesariamente que ser flexible si quiere conseguir un puesto de trabajo, como uno de los protagonistas del cuadro titulado *La entrevista* (2013) (fig.17). El cuadro presenta, con ironía, las dificultades a las que se tiene que enfrentar el sujeto posfordista para conseguir un puesto de trabajo. La obra, un ejemplo de lo que Brioso llama cuadros bisagra, contiene dos escenas. En el lado izquierdo, se encuentran dos personajes masculinos —el entrevistador y el entrevistado— en un despacho que parece atender a una oficina de una empresa en la que se desarrolla una entrevista. En la escena de la derecha vemos cómo el resto de los candidatos esperan para ser entrevistados. Se trata, en definitiva, de una imagen habitual de cualquier departamento de recursos humanos, salvo que uno de los postulantes está disfrazado de un conocido personaje de *Sesame Street*, una forma enfática de hacer ver que «una identidad rígida atenta contra la aceleración de relaciones de producción actuales» (Han, 2016, p. 135). Este estrafalario personaje encarna la figura del sujeto de rendimiento expuesto a un permanente estado de incertidumbre, ya que no ubica definitivamente su identidad y deja claro su carácter libre, mutante y disponible

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

para todo. El cuadro expone, con una imagen no necesariamente irreal[37], la situación a la que tiene que enfrentarse la ciudadanía que aspira a tener un puesto de trabajo en las sociedades posfordistas, que requerirá la máxima adaptabilidad a los cambios por parte del candidato o candidata, las cuales se verán obligadas a adoptar aquellos roles que sean exigidos para la obtención del puesto vacante.

La flexibilidad y la adaptabilidad son, como se ha visto, algunas de las consecuencias derivadas del dominio del tiempo y el espacio en las sociedades posmodernas. A este respecto, Roche Cárcel (2012) añade que, por una parte, la globalización ayudó a relativizar las distancias y, por otra, la aparición de los espacios transnacionales permitió mayor interacción entre personas de culturas diversas sin vinculación a un lugar concreto. Las nuevas relaciones sociales son más azarosas y aleatorias, con lo que requieren de herramientas de interacción flexibles. Por último, añade que se ha instaurado el desarraigo en tanto que las empresas se enfrentan a los mercados entre sí a escala mundial y demandan de individuos nómadas y móviles.

Como hemos mencionado, el capitalismo requiere de recursos humanos ligeros para poder viajar deprisa. Asimismo, como hemos comentado en el capítulo 3.2, el descompromiso también ha eliminado la idea de permanencia en un lugar. Este problema fue abordado de manera expresa en la obra titulada *El penitente* (2013) (fig.18) que configura una imagen muy cercana a la definición que hemos ido aportando sobre el sujeto posmoderno. El personaje que aparece en esta obra se constituye a través del cruce de tres modelos paradigmáticos del individuo posmoderno que hemos tratado anteriormente, como son el personaje del vagabundo (Bauman), el nómada flexible y desarraigado y, por último, el sujeto de rendimiento (Han). El protagonista de la imagen es un joven ataviado con una indumentaria que denota su condición de trabajador[38]. Además, lleva consigo diferentes objetos de la vida doméstica como almohadas, calderos e instrumentos de cocina, calzado deportivo, un elemento religioso e, incluso, una pequeña jaula en la que vive su mascota —aquello que, por otra parte, hace hogar—. Además de cargarlos, camina en una cinta de andar y correr, es decir, se mueve, pero no se desplaza: un individuo con su casa a cuestas caminando hacia ninguna parte. De esta paradoja surge el título de la obra, *El penitente*, porque en esa ambivalencia —la del beneficio y la penitencia— reside el conflicto que la incertidumbre provoca en el sujeto posmoderno. *El penitente* es vagabundo en tanto que merodea y deambula sin rumbo en una suerte de inercia que lo empuja gracias a un sistema —el posfordista— mecánico —como la cinta de andar— presentado a modo de castigo pero que conlleva, sin embargo, un beneficio económico que le permite seguir andando. Por otra parte, sus enseres personales delatan su condición de nómada.

[37] En octubre de 2012 saltó la noticia en los medios de comunicación de que «Hello Kitty y Bob Esponja» se peleaban en la Puerta del Sol de Madrid. El altercado respondía a la disputa de dos actores disfrazados de muñecos por mantener su posición estratégica para sacarse fotos con los turistas, lo que era su modo de vida. Redacción (27 de octubre de 2012) Bob Esponja y Hello Kitty se pelean en plena Puerta del Sol.ABC. Recuperado de http://www.abc.es.

[38] En el análisis de la obra *Epidemia* vimos cómo habíamos tomado de Longo la vestimenta del traje y corbata como el «uniforme» estándar del nuevo obrero de la sociedad posfordista. Por otra parte, la reducción al mínimo de esa prenda puede sintetizarse en la corbata en tanto que icono de la sujeción del individuo a la sociedad que le controla; no en vano la corbata es un collar y, por ello, puede ser vista como un instrumento de regulación social.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 18. Martín y Sicilia (2013) *El penitente.*

El penitente responde a la descripción que, como vimos, hace Han (2012) sobre el «animal *laborans* tardomoderno» en su libro titulado *La sociedad del cansancio*: un sujeto hiperactivo e hiperneurótico que se ha topado con una nueva consigna. El verbo «poder» ha llegado para sustituir al verbo «deber» como un llamamiento a la motivación e iniciativa en contraposición a las viejas prácticas relacionadas con el castigo y las obligaciones impuestas. El autor considera que en el nuevo sujeto de rendimiento irrumpe la paradoja de la penitencia y el beneficio, en tanto que se siente libre al no estar trabajando para nadie y, al mismo tiempo, no lo es «pues se explota a sí

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

mismo por más que lo haga con entera libertad. El explotador es explotado. Uno es actor y víctima a la vez» (Han, 2014, p. 14). Para el autor, en el contexto del modelo neoliberal, la libertad se postula como un imperativo cercano al deber. Asimismo, la consigna del «yo puedo», en contraposición al «yo debo», actúa en el individuo como autocoacción en la que el «no poder» se convierte en un sinónimo de fracaso. Por otra parte, la responsabilidad de dicha derrota recae en el individuo que no ha podido llevar a cabo su proyecto, y así la cinta de correr condena a *El penitente* pues, «precipita al sujeto de rendimiento a la depresión y al agotamiento» (Han, 2014, p. 11). Como hemos mencionado anteriormente, el protagonista porta sus enseres personales a sus espaldas y, entre sus bártulos, encontramos un saco de dormir y una tienda de acampada. Es consciente de su condición de nómada y sabe que tiene que estar preparado para dormir en cualquier sitio, incluso en un supermercado.

Figura 19. Martín y Sicilia (2012) *Occupy the 24.*

Esta es la idea que se desarrolla en *Occupy the 24* (fig.19). El cuadro apunta a dos niveles de lectura pues, por un lado, continúa la idea de cómo, en el posfordismo, el individuo se define como un sujeto sometido al extrañamiento y al desarraigo; por otro, remite directamente a la reflexión que hace Bauman sobre el trabajo como un lugar de acampada. Respecto a la primera lectura, hemos comentado en capítulos anteriores que el mercado flexible de trabajo dificulta el compromiso y la estabilidad del empleo para toda la vida, tal como perseguía el modelo fordista. La flexibilidad se impone como una habilidad que hay que adquirir, en tanto que los contratos laborales llevan incorporados la etiqueta de «hasta nuevo aviso». Los y las empleadas

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

firman sus contratos asumiendo su inestabilidad y su carácter efímero con lo que deben de estar preparadas para, en cualquier momento, poder hacer las maletas y mudarse de nuevo a otro destino que requiera de sus servicios.

> Sin embargo, se les permite creer que la «flexibilidad» voluntaria de las condiciones de trabajo exigidas por los que están arriba […] resultan una bendición para los otros, incluso para quienes la «flexibilidad» no sólo no significa libertad de acción, autonomía y derecho a la realización personal, sino entraña también falta de seguridad, desarraigo forzoso y un futuro incierto. (Bauman, 2000, p. 62)

Figura 20. Martín y Sicilia (2017) *Alquiler vacacional.*

Como es evidente, *Occupy the 24* toma de Bauman la idea del *camping* como metáfora del trabajo en la actualidad. En el capítulo 3.2 comentamos que el descompromiso había inundado prácticamente todas las parcelas de la vida, incluido el trabajo. En ese aspecto, el cuadro plantea la contradicción inherente a los modos de vida impuestos por el posfordismo, en el sentido que han sido elegidos libremente asumiendo que, tal como sostiene Han (2016), «hasta cierto punto, el estado de incertidumbre va unido a un sentimiento de libertad interior» (p. 135). El sujeto de rendimiento vive expuesto a una constante inseguridad respecto a sus perspectivas de futuro. Y ante el desconocimiento de la procedencia de la amenaza, las personas pueden hacer poco, tanto individual como colectivamente, de modo que viven resignadas sin poder hacer nada al respecto, viajando ligeras y renunciando a la estabilidad, a «echar raíces» (Bauman, 1999, p. 57) y a desarrollar proyectos que duren toda la vida, tanto profesionales como personales.

En la disponibilidad y flexibilidad reside el contrasentido que afecta a los personajes de *El penitente* y *Occupy the 24*, convertidos en «*animal laborans*» que habitan una sociedad «inhóspita, incapaz de proporcionar un hogar, y su correspondiente senti-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

miento de sentirse en casa, a un hombre que, por razones antropológicas, necesita pertenecer a alguna comunidad de sentido» (Martínez Sahuquillo, 2006, p. 812).

> ¿Dónde habitar, entonces? ¿Dónde reconocer lo que me rodea y poner una primera piedra que dé sentido a mi mundo, a mi existencia? Martín y Sicilia terminan viviendo en coches —*Alquiler vacacional*— tras ser desalojados de sus casas por imperativos capitalistas, y como náufragos desheredados, levantan una casa que ya no tiene paredes, y se las ven y se las desean para acomodar las estancias entre los asientos y el maletero, pues entre arenas movedizas podemos vivir de alquiler en una casa prestada o, por qué no, pasar nuestras vacaciones dentro de un cuadro de ilusión con bellos trampantojos salidos del último catálogo de la «república independiente de mi casa». (Farizo, 2018, p. 94)

Cuando Farizo describe la obra titulada *Alquiler vacacional* (2017) (fig.20)[39] cita el eslogan que utilizó la empresa Ikea entre 2007 y 2008 que rezaba «Bienvenidos a la república independiente de tu casa». Con esto, la autora ironiza sobre la situación de los protagonistas de la escena, que han terminado por hacer de sus coches sus hogares. El paralelismo que establece entre el eslogan y la acción que se está desarrollando denota una voluntad de señalar la precariedad de una situación —por defecto— en contraposición al exceso que esconde el eslogan. Este sugiere que cada uno y cada una de nosotras podemos hacer de nuestro hogar nuestro reino[40]. El título nos da la clave de la provisionalidad de ese «hogar» que, de manera espontánea, se emplaza en el coche que utilizan los protagonistas de *Alquiler vacacional,* y que poco tiene que ver con la idea de reino que propone la empresa. La serie, por tanto, pone de relieve, en una imagen patética, la paradoja de que la incertidumbre y la inseguridad laborales y vitales sean presentadas, desde no pocas instancias del capitalismo actual, en clave de libertad y de independencia. Por otra parte, en el contexto de la significación que hemos propuesto para la imagen del automóvil en obras como *Paraíso* (fig.5), esta obra plantea también una reflexión sobre la posibilidad, casi la obligación, de reconvertir los restos de los discursos modernos en espacios para habitar en la contingencia. No obstante, el adjetivo independiente sí alude, por un lado, a la sensación de libertad que caracteriza al sujeto de rendimiento, y por otra, indica la no dependencia, es decir, el descompromiso que facilita la flexibilidad que aboca al sujeto contemporáneo a una perpetua sensación de anomia e incertidumbre. Pero para no depender, para ser realmente independiente, no se puede tener casa. La vida contemporánea parece abocarnos de nuevo, aunque de otra forma, a una existencia nómada.

4.4. Tematizando la crisis de la identidad

Una de las claves que caracteriza a la posmodernidad, tal como vimos en el capítulo 3.3, es la manera en la que se ha dinamitado el concepto moderno de identidad. A lo largo de esta investigación hemos abordado cómo la crisis de los grandes relatos abocó al sujeto contemporáneo a una situación de incertidumbre que se ha convertido, a su vez, en una de las características de esta época en todos los ámbitos: políti-

[39] *Alquiler vacacional* se compone de cuatro cuadros del mismo formato que pueden ser leídos en conjunto y por separado. En el texto se habla de la obra en su conjunto, sin referirnos a ninguna pieza concreta.

[40] De hecho, en 2009 se modificó el eslogan: «Tu casa, tu reino, bienvenido a la república independiente de tu casa» (Scretti, 2012, p. 39).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

cos, económicos, sociales y culturales. Es por ello que la posmodernidad, como hemos comentado, puede ser descrita en términos de una colosal crisis de identidad, un asunto que en nuestra obra hemos abordado en diferentes ocasiones utilizando, entre otros motivos, imágenes de accidentes de tráfico. Entre los años 2008 y 2011 pintamos ocho cuadros e instalaciones de gran formato que aludían a accidentes de tráfico, entre ellas *Paraíso* (2010) (fig.5), *The Crash* (2008) (fig.4) o *Movida en el cementerio* (2009) [41] (il.3). En esta última imagen insertamos, de nuevo, a los protagonistas en el entorno de un desguace de automóviles simulando haber sobrevivido a una catástrofe. Como es habitual en esta serie, los accidentados son dos varones blancos occidentales, vestidos con trajes de ejecutivos, que parecen aturdidos y en *shock.* El joven que se sitúa a la izquierda de la imagen se encuentra sentado sobre una acumulación de ruedas mientras observa, con perplejidad, un zapato de mujer que sostiene con sus manos. El personaje deja ver el calcetín de su pie izquierdo, de lo que se deduce que ha perdido un zapato y el que ha encontrado, parece no ser el suyo. Algo similar le ocurre al otro protagonista que se encuentra de pie, desconcertado, portando un bolso de mujer con su mano derecha. La imagen persigue enfatizar la idea de ambigüedad identitaria que se generó con la llegada de la posmodernidad en tanto que propone que, después del accidente, los protagonistas ya no se identifican ni siquiera con sus propias pertenencias. Estos personajes se han convertido —como apunta Salas en su libro inédito (2008)— en los protagonistas principales de «la epopeya del don nadie tratando de ser alguien en una época de contingencia que impide distinguir lo banal de lo sustancial». El autor plantea que «toda la obra de Sicilia y Martín, nace de la pregunta *¿qué podemos ser ahora que hemos conseguido no ser nadie?*». *Movida en el cementerio,* como *The Crash* y otros cuadros de accidentes automovilísticos, reformula esa pregunta tematizando la profunda ambigüedad de la idea de identidad contemporánea: ¿qué podemos ser ahora —después del accidente, después del desplome de nuestro sistema de certezas— que hemos descubierto no ser quiénes creíamos ser?

La imagen de los supervivientes del desastre sugiere que, tras el derrumbamiento del concepto de identidad, a los individuos, desconcertados, no les queda otra opción que reinventarse, pasando a un estado en que la normalidad va a consistir en estar constantemente construyéndose a sí mismos.

[41] De esta obra se hicieron dos versiones cuyas figuras son prácticamente idénticas pero que difieren en la incorporación de diferentes coches. Una de ellas pertenece a la colección APM del Centro Atlántico de Arte Moderno y la otra a la colección Ulf Saup de Berlín.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Ilustración 3. Martín y Sicilia (2009) *Movida en el cementerio.*

En ese aspecto y en ese contexto de crisis de identidad, nuestra investigación artística se situaba en una perentoria búsqueda de las múltiples posibilidades que oferta la era posmoderna para la construcción del «yo». Ese objetivo enmarca la estrategia general que ha caracterizado y distinguido nuestra obra desde sus comienzos: el uso del autorretrato. Abordaremos el papel del autorretrato en nuestro trabajo en el capítulo 5.2.1; sin embargo, a los efectos que nos ocupa, nos interesa destacar el carácter de este tipo de imagen donde se materializa el concepto de identidad. Al fin y al cabo, autorretratarse consiste en mirarse al espejo para ser observado por la colectividad, por lo que funciona como instrumento válido para la identificación de uno mismo, en la medida en que es una autoimagen que se proyecta hacia lo colectivo. No obstante, la clave para entender el autorretrato en relación con el análisis de la crisis de la identidad en la posmodernidad queda perfectamente reflejado en el cuadro *Las travesuras del modelo* (2000).

Las travesuras del modelo (2000) (fig.21) es una versión de una obra de Raimundo de Madrazo y Garreta pintado en 1885 (il.4), y es una imagen que indaga en las dificultades y paradojas a las que se enfrenta el sujeto contemporáneo para la definición de sí mismo. En la imagen podemos observar cómo el modelo aprovecha la ausencia del pintor para hacer una caricatura sobre el lienzo que está pintando. La particularidad de esta pintura respecto a la de Madrazo es que, si en aquella se presuponen tres niveles de autoría, y por tanto de identidad —la modelo que hace la caricatura, el autor o autora ausente del retrato, y el propio Madrazo como pintor de la escena y «na-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

rrador» de la anécdota—, en este caso tanto el modelo, como el pintor ausente, como el narrador son la misma persona, pues esta adopta los roles de autor, protagonista y guionista. Todos ellos confluyen en una suerte de «trinidad de identidades» (Guasch, 2009, p. 17) que enfatiza el carácter paradójico de la construcción del «yo» como «nosotros» en nuestro trabajo, es decir, señala la particularidad de la reconstrucción de una identidad conjunta, lo cual es particularmente relevante en nuestro caso en tanto que la pintura está ejecutada por dos autores. De este modo, la propuesta de Madrazo es reformulada, pues propone al espectador o espectadora la siguiente pregunta: ¿Por qué iba el autor del cuadro a boicotear su propio autorretrato? Gisbourne (2017) aporta un matiz interesante sobre esta cuestión:

> José Arturo Martín y Javier Sicilia son lo que comúnmente se llamaría en inglés «un doble acto». […] Si los actos dobles eran originalmente dúos cómicos compuestos de un hombre «recto» y otro «gracioso», lo significativo es que tenían que poseer un sentido compartido de auto-sublimación de la mutualidad. Es decir, uno necesitaba del otro para realizar sus objetivos, el gracioso necesitaba que el recto fuera el complemento a su comedia, y viceversa, ya que el recto se convertía en el blanco de la broma. (p. 77)

Figura 21. Martín y Sicilia (2000) *Las travesuras del modelo.*

En este sentido, *Las travesuras del modelo* continúa el hilo discursivo que desarrolla Gisbourne. El pintor necesita a su doble para la consumación de la travesura; en la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Ilustración 4.
Raimundo de Madrazo y Garreta (1885)
Las travesuras del modelo.

caricatura dibujada se reúnen los tres niveles de autoría visibles en la imagen, pero el juego se completa por el hecho de que este cuadro es de autoría compartida, de manera que en esa figura del modelo pintando no solo se desdobla el concepto tradicional de autor, sino que, de hecho, se visibiliza el propio desdoblamiento que ya sucede habitualmente en nuestra obra, en tanto que es producto de un equipo de dos personas. Este tropo planteado en el cuadro tiene una doble función: por una parte, plantea un juego retórico que aporta claves para la comprensión general de nuestro proceso creativo y pictórico y, por otro lado, y en relación directa con esta investigación, especula sobre dos estrategias de supervivencia derivadas de la pérdida de sentido y la incertidumbre propias del advenimiento de la posmodernidad: el individualismo y el narcisismo.

Respecto al auge del narcisismo y del individualismo en la era posmoderna, Lipovetsky (1993) afirma que es producto —entre otras causas— de la suma, por una parte, del proceso de democratización de las sociedades y su ritmo imparable hacia la igualdad y, por otra, del carácter caleidoscópico y plural de las nuevas sociedades posmodernas. La suma de estas dos circunstancias genera un panorama determinado por un abanico de posibilidades ideológicas, políticas y culturales donde elegir, por lo que el sujeto puede encontrar dificultad para ubicarse en una identidad o un rol social —que anteriormente estaban bien definidos—, provocando incertidumbre acerca de la planificación de su proyecto de vida y de futuro. Afirma Lipovetsky (1993) que «cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente, al que no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita» (pp. 50-51). Este regreso al presente está relacionado con el cuidado de sí mismo y con el culto al cuerpo como único «recipiente» que posibilita la vida. El miedo a envejecer y a morir ha provocado el estallido de las estrategias narcisistas de obsesión por la salud, la higiene, el deporte, las dietas y terapias de todo tipo enfocadas en buscar un mayor bienestar y en tratar de garantizar una mayor durabilidad del cuerpo como «recipiente». Esto ha provocado que el culto a la personalidad haya convertido al «yo» en el objeto de muchas de las inversiones, tanto en tiempo como económicas. En nuestro caso —el de Martín y Sicilia—, como artistas de la posmodernidad, el «yo» también se ha convertido en protagonista en tanto que nuestros cuerpos y rostros son el objeto de prácticamente todas nuestras representaciones. De ello podría deducirse que todo nuestro trabajo parece estar impregnado de ese «culto» hacia nuestras personalidades. Sin embargo, la idea de coautoría resulta fundamental para interpretar correctamente la estrategia de auto representación en nuestro trabajo, puesto que en él la idea de autor, y con ella la proyección de una identidad dada, se disuelve en una autoría compartida, dual. En ese sentido, imágenes como *Las travesuras del modelo* cuestionan la idea de una identidad fuerte y narcisista de nuestras personalidades como sujetos-autores[42].

[42] A este respecto, Salas (2008) opina que «el narcisismo conceptual de Sicilia y Martín relaciona irónica y, sobre todo, genéricamente […] arte y vida evitando de ese modo perder instancias de mediación». Tal y como apunta el autor, la ironía permite distanciarnos de los problemas que se tratan —tanto pictóricos como conceptuales— y, del mismo modo, nos posibilita añadir un componente anti-ideológico a todo el trabajo, evitando, de esta manera, caer «en la épica de la vida auténtica y en la épica de una pintura auténtica». Precisamente, esa huida de la épica pictórica conecta el otro objetivo que perseguimos con *Las travesuras del modelo*, es decir, buscar un posicionamiento que nos distanciara de la estética romántica del genio y del paradigma expresivista. Nuestro objetivo era señalar la relación que había entre la coautoría y el acabado final de la pintura y para ello había que explicitar que nuestras perso-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

La idea de un artista carismático y genial es uno de los elementos característicos del arte de la modernidad. Tal como vimos en el capítulo 2.1, durante el Renacimiento asistimos a la emergencia del artista como figura paradigmática frente al anonimato que caracterizó al arte de la Edad Media. A partir de ahí, la mística del artista genial no hizo sino crecer desde el Romanticismo hasta el fin de las últimas vanguardias hasta que, con la llegada de la posmodernidad, la idea de genio romántico y de la institución de la autoría comenzaron a sufrir sucesivos ataques. Analizar la compleja evolución del concepto de artista no es el objeto de esta investigación, sin embargo, es interesante destacar cómo el debilitamiento de la idea de identidad en la posmodernidad se vio acompañada, en las artes, por la disolución de la idea de autoría. Este cuestionamiento autoral puede verse en la proliferación de artistas que actúan como sujetos colectivos, desde Gilbert y George, Christo y Jeanne-Claude, Komar y Melamid o, más recientemente, Muntean y Rosenblum. Estos ejemplos, como muchos otros, ponen de manifiesto la condición problemática que tiene la identidad en la posmodernidad que, como hemos visto, presiona a los individuos a una constante redefinición, nomadismo identitario y ejercicio camaleónico. *El intercambio clandestino de camisetas* (2003) (fig.22) reflexiona sobre esta problemática a partir de una serie que cuenta una historia en seis actos a modo de *frames* de un corto cinematográfico. En la secuencia se puede observar cómo los dos protagonistas intercambian sus camisetas, de una manera que se sugiere clandestina, en un entorno nocturno y «siniestro». Sánchez Medina (2010) establece acertadamente una relación alegórica entre las camisetas y las identidades de los protagonistas de las escenas en donde «la camisa aparece como la identidad (creadora) intercambiable. […] *El intercambio*, [...] mostraba, sobre todo, en ese entorno parcialmente visible, el sellado de un trato a escondidas entre los dos artistas, mediante el que se ceden mutuamente sus personalidades creadoras» (p. 217). Además, añade, la obra «nos hace ver la agresión contra el concepto de genio que puede suponer la asociación entre los dos canarios. No se sabe quién realmente hace cada cosa en los cuadros o quién los idea». El investigador relaciona el intercambio de las camisetas de los personajes con la propia naturaleza de la relación profesional que se establece entre los dos componentes del equipo Martín y Sicilia. Ciertamente, en las escenas del cuadro nosotros somos actores que interpretamos un papel, de manera análoga a como se hace en el cine o en el teatro —y en esta obra es especialmente visible, dada la referencia cinematográfica de la narración—, pero la interpretación de Sánchez Medina es oportuna en la medida en que existe una conexión entre el concepto de autoría disuelto y la idea de una identidad intercambiable, escenificada en el intercambio de camisetas que sucede en un entorno escondido. De ese encuentro, cada uno de los personajes sale siendo el otro. Siguiendo el hilo de este autor, podríamos decir que en esta obra se escenifica cómo en nuestros cuadros, como en la posmodernidad, se construyen aquellas identidades que se comentaron en el capítulo 3.3: identidades compuestas por «capas» que se van superponiendo sobre las anteriores en un proceso de adaptación y revisión continua.

---

nalidades, nuestras naturalezas o nuestras subjetividades no intervenían ni en la elaboración de la imagen ni en el discurso que proponíamos. Por lo tanto y, en definitiva, no estábamos hablando de nuestras vidas reales, sino de nuestras vidas ficticias.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Por otra parte, la interpretación de Sánchez Medina añade otro aspecto de la problemática que presentan nuestros cuadros sobre la identidad: dado que los modelos que aparecen como personajes en los cuadros —los actores— somos nosotros mismos —los dos componentes del equipo artístico—, se produce un desplazamiento de la identidad figurada de los personajes de los cuadros a la identidad personal de los propios autores; puede decirse que, como concepto, la identidad de las figuras humanas que vemos en los cuadros queda deliberadamente imprecisa, indefinida.

A este respecto, Gisbourne (2005) aporta una visión pertinente acerca de nuestra estrategia pictórica y narcisista para la construcción de los «yoes» visibles en los cuadros.

> Dentro de este contexto su trabajo pictórico es simultáneamente pluriforme y unificado, ya que hablan como uno solo, algo no inmediatamente aparente ya que se expresan mediante sus diferentes personalidades. Aunque puede que no estén tranquilos en el mundo, parecen haber encontrado su camino mediante una identidad compartida como pintores. Su amor por Cervantes y su novela Don Quijote, sugiere, quizás, una afinidad compartida con otra extraña pareja. Corresponde al espectador decidir quién es el caballero y quién el escudero. (p. 3)

Podríamos afirmar que nuestro intercambio constante de actividad pictórica convierte nuestras identidades en un palimpsesto, una superposición de máscaras que se pintan una y otra vez —literalmente—, redefinidas en múltiples contextos, en busca de una mayor adaptabilidad respecto al guion como al contexto social, político, etc.

Figura 22. Martín y Sicilia (2003) *Intercambio clandestino de camisetas.*

Estas cuestiones son visibles en otra obra que aborda expresamente el problema de la identidad, *Catálogo de bigotes* (2011) (fig.23), en la que se propone un retrato reiterado a partir del cual tematizar la multiplicidad de identidades en la posmodernidad.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Hemos comentado anteriormente que, en la actualidad, pocas personas tienen la posibilidad de tener una identidad única y consolidada. Por el contrario, el paradigma de la posmodernidad es el imperativo de la flexibilidad y adaptabilidad que se impone en las sociedades posfordistas. Sin embargo, entre las múltiples opciones identitarias que el individuo puede elegir, algunas de ellas pueden destacar más que otras, en lo que Tope Omoniyi (2006) denomina «momentos de identificación» (Citado en Bengoechea, 2015, p. 4). Estos emergen de la confluencia de la propia individualidad junto con la ideología y el entorno social o laboral que requiera de una «camaleonización» por parte del sujeto.

Catálogo de bigotes se centró en investigar la capacidad que tenía el rostro para acoger esos «momentos de identificación» mediante el proceso de «camaleonización» y ubicar tanto la identidad ideológica como psicológica del retratado a partir de pequeñas modificaciones en el vello facial[43]. Para ello se realizaron veintiún retratos de la misma persona, exactamente iguales, dibujados uno a uno a carboncillo sobre papel. Ese retrato repetido remite, lógicamente, a la retórica entre lo uno y lo múltiple, así como a los conceptos de identidad y diferencia, evidenciados en los bigotes de fieltro que se adherían a los carboncillos y que constituían la única diferencia entre los veintiún retratos. El hecho de que el bigote fuera de fieltro denotaba, expresamente, que se trataba de un añadido, algo contingente, que no forma parte de la esencia del individuo, que puede estar o no estar cuando, en realidad, la persona es siempre la misma. Sin embargo, aquí el bigote se propone como el elemento central de la distinción, aquello en que descansa, en cada imagen, la identidad del retratado. Al mismo tiempo, los bigotes actúan como parodia, pues imitan los de algunos personajes históricos o famosos como Hitler, Chaplin, Dalí, Cantinflas, Mario Bros o Fu Manchú, entre otros; la paradoja, por tanto, reside en que lo que distingue a cada retrato, lo que le aportaba su identidad, no es más que una copia o una parodia de otra cosa.

En relación con lo expuesto, cada retrato se identificaba —se distinguía— en la medida en que adquiría las características de a quienes emulaba. De esta manera, la obra reflexiona sobre los procesos a partir de los cuales los individuos contemporáneos hemos perdido la identidad armada a partir de los conceptos «fuertes» de pertenencia a una comunidad familiar, religiosa o a un trabajo estable para llegar a ser un rostro vacío sobre el que se implantan identidades postizas e intercambiables. En este sentido, la persona que sirve de modelo del *Catálogo de bigotes* viene a ser ese «nadie» del que hablaba Salas (2008), cuyo rostro perdió su estatus y dejó de ser la fuente más fiable de su propia identidad. Ya no se reconoce al propio retratado, su propio «yo» se viene abajo, por lo que de protagonista pasa a ser un actor secundario reconocible, solo, por su parecido a tal o cual personaje. En un sentido metafórico, puede entenderse que su identidad ha sido «secuestrada» por el personaje que representaba, perdiendo su «yoidad» al igual que le ocurre a la artista norteamericana Cindy Sherman cuando, en su obra, cuestionaba la idea de autorretrato al «desaparecer tras los disfraces de las estrellas de cine que remedaba» (Foster, Krauss, Bois, y Buchloh, 2006, p. 581).

[43] Gisbourne (2017) aporta otra lectura de la obra al relacionarla con los patrones de masculinidad: «El tema de la parodia masculina fue también el objetivo de *Catálogo de Bigotes* (2011), donde los bigotes, tradicionalmente asociados al estatus machista del varón español, se repiten en la misma cara de José con 21 variaciones» (pp. 76-77).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

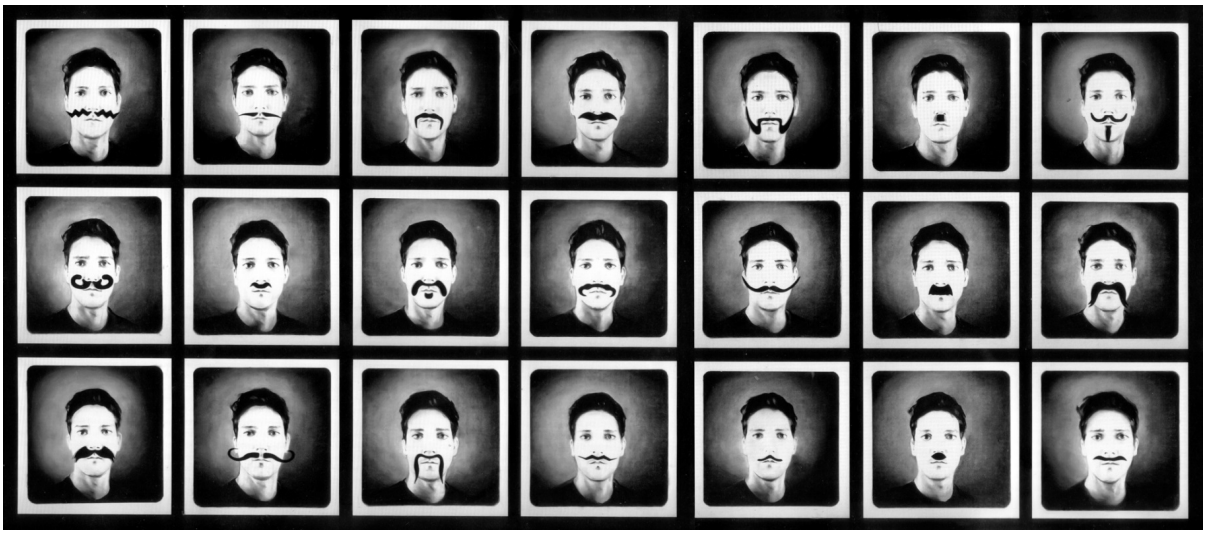


Figura 23. Martín y Sicilia (2011) *Catálogo de bigotes.*

Observando el políptico de los veintiún dibujos, podemos afirmar que la construcción de la identidad del personaje retratado en ellos —como la de muchos sujetos contemporáneos— no es estanca ni está reducida a un solo «yo», sino que se propone escindida, indicando cómo en la posmodernidad los individuos tienden a desarrollar «múltiples yoes» (Giddens, 1994) derivados del cruce entre su entorno cultural, gustos personales, recuerdos etc. Estos «yoes», según Sánchez Medina (2010), «están presentes en las imágenes de Martín y Sicilia, bajo las más variadas identidades, (pintores, actores, interrogadores, militares, cirujanos, violadores, pandilleros)» (p. 12). Identidades a medida que son signo y síntoma de la posmodernidad.

Al respecto, Fernando Gómez de la Cuesta (2016) comenta que «Martín y Sicilia utilizan diferentes elementos de reacción insertos en lo cotidiano que abarcan desde el travestismo, el disfraz, la máscara y la inversión de los roles» (p. 48). Estos instrumentos de simulación se han empleado con el fin de ahondar en el concepto de identidad en el marco de la posmodernidad y cómo en esta etapa el individuo se singulariza —y por tanto se representa y se auto representa— a través de imágenes que expresan una identidad diluida o múltiple.

Un cuadro de gran formato realizado en 2011, *Black Friday II* (fig.24), aborda esta problemática escenificando una situación de carnaval ambiguo, a medio camino entre la fiesta, el delirio y la histeria colectiva, donde los individuos están literalmente «fuera de sí», proponiéndose con una identidad irreal, distorsionada y excesiva. El título de este trabajo alude a la conocida fiesta comercial que se originó en los grandes almacenes de Estados Unidos como inauguración de la temporada de compras navideñas. El *Black Friday* se caracteriza por ofrecer unas rebajas tan imponentes que generaban aglomeraciones y disturbios a las puertas de los centros comerciales.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 24. Martín y Sicilia (2011) *Black Friday II.*

Las personas allí congregadas se unificaban en una masa anónima que se movía bajo la única motivación del hambre de compras a precios bajos, comportándose, realmente, casi como una multitud de zombis. Refiriéndose a las escenas de aquellos disturbios consumistas, comenta Carrillo (2011) que dichas imágenes hacen referencia a la «disolución del individuo en la masa, rompiendo toda reserva, límite o cortesía interpersonal para convertir al sujeto en un ser anhelante, dominado por el deseo, la necesidad vital o la simple obsesión histérica; un ser humano definido por un hambre irracional» (p. 27). Esta idea de la aglomeración de ciudadanos histéricos comportándose como zombis, con su identidad diluida en la masa y manifestando su sistema de prioridades, únicamente, a través del delirio consumista es la idea que *Black Friday II* propone. El propósito del disfraz, en este caso, no es transformar las identidades de los personajes, sino más bien expresar la profunda banalización de los mecanismos identitarios: en el marco de las dinámicas del consumo, la identidad no emana de valores «fuertes» con un anclaje cultural potente como la familia o la religión, sino de valores banales vinculados a los devenires de los mecanismos comerciales. En este caso, lo que da sentido a la existencia es la adquisición —a toda costa, pero a precios irrisorios— de bienes de consumo: las viejas máximas filosóficas sobre el ser conjugan ahora el tener: soy lo que tengo, lo que me define es la marca de mi teléfono móvil. La necesidad de la formación de una autoimagen a través de la posesión de objetos hace que los individuos se comporten como zombis o como drogadictos

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

cuyo único horizonte es su dosis de dopaje[44]. Sennett (2006) argumenta que en las sociedades contemporáneas el consumo desempeña una tarea fundamental para la auto legitimación de las identidades de los individuos, a través de las marcas y de los atributos que los productos poseen, por ello el consumo en la actualidad puede ser considerado un mecanismo central en la construcción de las identidades y de los estilos de vida.

El concepto de «estilo de vida» irrumpe en escena como manifestación más evidente de los deseos que promueve la publicidad en las personas para la adquisición de objetos y de servicios; esos deseos «inducidos» son ahora una fuente para la construcción de sus identidades individuales. El *marketing* oferta paquetes de consumo para la identificación social, cultural y política donde los individuos pueden elegir un objeto que se adecúe mejor a su personalidad o su identidad. Para Giddens (1994), el resultado de esta ecuación desvela que el proyecto del «yo» acaba supeditado a la posesión de los bienes deseados y a la caza y búsqueda de «estilos de vida artificialmente enmarcados» (p. 250). Bajo esta premisa, la elección del producto, como sucedáneo del auténtico yo, se convierte en una tarea de vital importancia.

Figura 25. Martín y Sicilia (2003) *Decisión de vital importancia.*

[44] En el capítulo 2.3 de esta investigación se desarrolló el concepto del individualismo exacerbado propio de la era posmoderna, un proceso de reconstrucción de un «yo» que ha instalado una ética hedonista, marcada por la ausencia de sacrificio, y un culto a la satisfacción inmediata en la que «el consumo funciona desde ahora como *dopping* o animación de la existencia y a veces como paliativo» (Lipovetsky, 2003, p. 29).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Esta cuestión es el trasunto del cuadro titulado *Decisión de vital importancia I* (2003) (fig.25). En él se observa a una persona sentada a los pies de una cama[45]. Puede parecer la de una habitación privada, pero el ambiente y la cartela que hay encima del colchón parecen indicar que se trata de una tienda de muebles. De ser así, la actitud pensativa y melancólica del personaje resulta extraña, sugiere que hay algo que no cuadra en la escena. El título de la obra invita a pensar que el personaje está dudando ante una decisión, pero la escena es muy ambigua, no sabemos exactamente qué está pasando. Si, tal como decíamos anteriormente, los bienes de consumo se han convertido en sucedáneos de la identidad, la melancolía del sujeto que protagoniza la escena puede interpretarse como el resultado de una indecisión a la hora de comprar. Atribulado por no saber qué cama elegir, el sujeto se encuentra en tierra de nadie, en un vacío existencial entre muchas identidades posibles, sin poder asentar aquello que definirá su estilo de vida. Herrera Ruíz de Enguino (2014) establece una relación metafórica entre el cuadro que está apoyado en la pared de la tienda de muebles y el estado anímico del protagonista. Ese cuadro dentro del cuadro es un paisaje gris y caótico, de lo que la autora deduce que puede tratarse de la imagen de los pensamientos del joven, una evocación tortuosa de lo que puede resultar tomar una decisión de este tipo. La lectura en clave irónica que hace Herrera Ruíz de Enguino es acertada en tanto que la imagen está planteada en términos hiperbólicos, ya que el tormento que aparentemente sufre el protagonista sería un modo un tanto exagerado de afrontar la compra de una cama. Sin embargo, esta hipérbole, que en el cuadro puede resultar ridícula, responde a una verdadera preocupación que asiste a las y los consumidores diariamente, que pueden llegar a situaciones de ansiedad en relación con decisiones de compra. El diario *Financial Times* vende un suplemento que lleva como título *How to spend it*, es decir, el periódico de economía más importante del mundo publica un anexo destinado a asesorar a los consumidores en sus decisiones de compra. Martínez Sahuquillo (2006) plantea que las decisiones referentes al consumo se han convertido en una fuente primaria de la identidad. Este abanico inmenso de posibilidades donde elegir y decidir ha configurado una biografía electiva que se homologa con la idea de riesgo, pues los sujetos posmodernos llegan a sentir su libertad como una pesada carga —recordemos los cerdos de Ulises—, acrecentándose de manera radical en aquellas personas que todavía no se han identificado con ninguna causa colectiva o grupo. De ser así, la melancolía del personaje del cuadro puede interpretarse como la condición de los individuos posmodernos cuya identidad estaría «externalizada», es decir, vinculada a la posesión de una serie de objetos que nos definen y, por tanto, cuya carencia nos dejaría vacíos y en tierra de nadie.

Bauman (2009) considera que la felicidad en el presente transcurre en la visita a los restaurantes, los centros comerciales y todos aquellos lugares en donde el dinero pueda ser gastado y el deseo satisfecho, pues, inducidos por los medios de comunicación, hemos terminado por asumir que modelar un estilo de vida pasa por aunar consumo e identidad.

Una obra de 2015 trataba de hacer visible, en clave sarcástica, cómo las decisiones de compra forman parte de nosotros y nos definen. *¿Qué color de pantalón combina mejor con mi páncreas?* (2015) (fig.26) versiona una ilustración anatómica conven-

[45] La cama es la misma que la que arde en *En el recuento de los daños*, que vimos en el capítulo anterior. Las dos obras plantean relaciones diferenciadas con el espacio de la intimidad.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

cional introduciendo dos cambios: el primero es que el modelo no es un muñeco impersonal sino una persona caracterizada, un individuo con rasgos y personalidad concretas; el segundo es que sus órganos internos aparecen estampados de diferentes motivos como el *animal print*, motivos florales, *patchwork* o rayas con los colores de la bandera del colectivo LGTBI. La obra plantea con humor cómo las identidades externas, aquellos colores, símbolos o siglas con las que nos identificamos, terminan interiorizándose, pasando a formar parte de nosotros, de nuestra anatomía. Se propone entonces una solución «distópica» para esos individuos que se sienten desamparados en la ardua tarea de construirse a sí mismos, sugiriéndoles la posibilidad de adherirse íntimamente a grupos o ideas de prestigio o, incluso, acudir a grupos de expertos en los que depositar su confianza donde, sin duda, encontrarán alguna «solución empaquetada» (Berger, Kellner, y Berger, 1979, p. 72) con la que los consumidores pueden «decorar su interior», sus órganos vitales con motivos diseñados a medida de sus identidades. De igual manera que el personaje que aparece en *Decisión de vital importancia*, el maniquí anatómico que vemos en el cuadro es, más que un sujeto, un cliente que a través de sus decisiones de compra tiene la posibilidad de encontrar una imagen interior —allí donde está nuestro «verdadero yo»— que esté en sintonía estética con su imagen exterior. A través del consumo se posibilita un maridaje perfecto entre la forma de vestir y la forma de pensar, proporcionando un amplio repertorio de «soluciones empaquetadas» que permiten dotar fácilmente al individuo de una identidad como *ipseidad*, es decir, como una persona única y, por lo tanto, diferente a los demás.

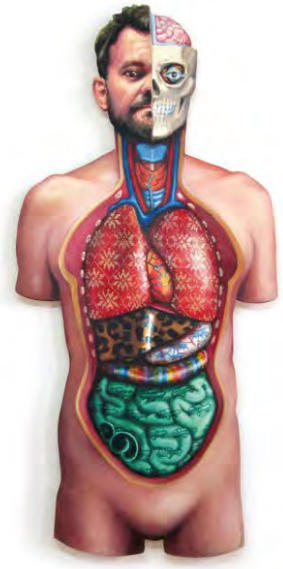


Figura 26. Martín y Sicilia (2015) *¿Qué color de pantalón combina mejor con mi páncreas?*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Si en la posmodernidad se puede decir que el radical triunfo del capitalismo y el consumo han conducido a una «externalización» de la identidad, el desmantelamiento de la arquitectura de los valores «fuertes» —sexo, género, religión, clase social— de la modernidad permitió el afloramiento de un enorme abanico de identidades híbridas, mestizas o ambiguas. Por ejemplo, los roles de género eran casillas estancas en las que los individuos se veían impelidos a encajar, pero las clasificaciones tradicionales se han roto en mil pedazos, creando el contexto para que la identidad pueda emanar no de categorías a las que el individuo se adscribe o de aquellos objetos con los que se identifica, sino de lo que cada persona, en su interior, «realmente» es:

> Se ha dado a entender que en lo más profundo de nosotros es donde se encuentra nuestro verdadero yo, lo que realmente somos, y hacia allí se dirige el estudio médico. Martín y Sicilia parodian esta verdadera identidad radicada en el cuerpo en *el verdadero secreto de Javier Sicilia*. Éste se muestra desnudo al espectador, como si así pudiera decir algo sobre su identidad. (Sánchez Medina, 2010, p. 33)

Figura 27. Martín y Sicilia (2000) *El verdadero secreto de Javier Sicilia.*

El verdadero secreto de Javier Sicilia (2000) (fig.27) es una imagen que, con un registro diferente al del maniquí anatómico, pero en clave igualmente paródica, muestra un individuo que enseña lo que «realmente» es. En la imagen, una fotografía digital, aparece un personaje que entendemos como un exhibicionista abriendo su abrigo —o su albornoz, quizás— para mostrar su cuerpo desnudo. Sin embargo, lo que se muestra ante el espectador no son sus genitales, sino sus nalgas por lo que se trataría de la imagen de un humano imposible, no solo por la improbable contorsión de su cuerpo, sino porque aparece como un sujeto a quien no se le puede adjudicar un gé-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

nero según sus órganos sexuales. Esta filigrana visual, ejecutada en tono paródico, conecta con la propuesta de Beatriz Preciado (2009) de utilizar el ano a modo de instrumento desde el cual poder establecer un «punto cero» para la disolución del carácter binomial devenido de la identidad heterosexual y, desde ahí, sentar las bases para la igualdad entre las personas. La autora propone que el ano es como la mano, en tanto que no tiene sexo ni género, eliminando así la lógica de la identificación y personalización de lo masculino y lo femenino. Asimismo, afirma que la democratización del «uso social» (p. 171) del ano lo convierte en un órgano postidentitario[46], puesto que elimina las fronteras que separaban género, sexo y sexualidad.

Preciado publicó *Terror anal* nueve años después de que se realizara *El verdadero secreto de Javier Sicilia*, pero sus consideraciones sobre el ano parecen idóneas para analizar esta imagen. En ella se cuestiona el concepto de identidad que se nos adscribe en función de la pertenencia a uno de los dos sexos, y que nos impele a comportarnos como varones —en el caso del personaje de la imagen— en base a unos patrones de masculinidad normalizados heredados del heteropatriarcado. Sin embargo, la fotografía no se relaciona necesariamente con un cuestionamiento crítico del género; el personaje que aparece en ella, más que por ser un sujeto de sexo ambiguo, se caracteriza por ser una especie de mutante, un *freak*, que está mostrando aquello que lo distingue, que lo define, de manera que su identidad emana de su singularidad. El personaje de la foto se presenta como un resultado de la disolución de las antiguas identidades «fuertes» en una multiplicidad de identidades mestizas, con frecuencia mutantes y, sobre todo, ambiguas.

Ilustración 5. Martín y Sicilia (2005) *El beso.*

Dos ejemplos de ambigüedad sexual los podemos encontrar en los cuadros *El beso* (2005) (il.5) y *Perdona por las cosas que te dije en invierno* (2016) (fig.28). En el primero de ellos vemos un primer plano de dos boxeadores en el suelo de un *ring* donde uno de los dos protagonistas parece haber sido noqueado por su contrincante.

[46] «El pensamiento feminista, y recientes teorías políticas de la sexualidad inspiradas en los trabajos de Michael Foucault o Jaques Lacan, analizan el régimen postidentitario en que entró el individuo contemporáneo, afirmando que la asignación a nuestra cultura o a nuestro país no es mayor que nuestra pertenencia a un género. Judith Butler da por sentado que "el sujeto como entidad idéntica a sí mismo ya no existe"» (Bourriaud, 2009, p. 40).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

El ganador se inclina sobre el otro, acercando sus labios hacia los del abatido, como si lo fuera a besar. Observando la imagen se podría deducir que se trata de una posible relación entre dos personas del mismo sexo y, por lo tanto, se podrían encasillar en una identidad homosexual. Sin embargo, la imagen no desvela el final de la acción —no se han besado ni se sabe si lo van a hacer—, quizás uno de los boxeadores se ha desmayado a causa de un golpe, y su adversario, preocupado por su compañero, se acerca a este para ver si respira, en un acto de solidaridad interactuando con su contrincante que puede ser leída en clave erótica[47].

Hortensia Moreno (2011) afirma que el boxeo podría considerarse uno de los deportes arquetípicos de la modernidad y sus mitos, como el de la construcción de la masculinidad a partir de la reivindicación de valores tipo; el mérito individual, el coraje, la resistencia y la fuerza corporal, que sublima la violencia del deporte en una compleja trama repleta de connotaciones de género. El cuadro de *El beso* desarticula y desmitifica el concepto de masculinidad asociada a la lucha del hombre contra el hombre, al transformar la competitividad en solidaridad o en una muestra de cariño. Ambas lecturas buscan generar confusión y ambigüedad respecto a sus identidades masculinas[48].

Otro caso de ambigüedad de identidad sexual lo encontramos en el cuadro titulado *Perdona por las cosas que te dije en invierno*[49]. Esta es una pintura cargada de connotaciones que cuestionan la pertinencia o no del sexo, así como la validez del lugar de pertenencia como fuentes fiables para la construcción de la identidad. Por una parte, mantiene un tono similar al cuadro anterior respecto al cuestionamiento de los patrones de masculinidad y, por tanto, señala la inoperatividad del sexo biológico como fuente individual de identidad. Por otra, profundiza en la legitimidad o no de la pertenencia a tal o cual lugar como fuente colectiva de identidad. El cuadro está compuesto por un conjunto de códigos que se proponen al público a modo de rompecabezas, enfocado específicamente en generar ambigüedad respecto a la identidad sexual del protagonista. La escena muestra a un actor desmaquillándose en los camerinos de un teatro, disfrazado con un traje de mujer típico del folclore de las Islas Canarias. Respecto a la naturaleza sexual del actor, en la imagen no encontramos datos suficientes que aclaren si se trata de un individuo travestido[50], de una persona trasn-

[47] Un planteamiento similar sobre los equívocos eróticos entre varones se planteaba, en obras como *Epidemia*, que vimos en el capítulo 4.2. La crisis de la masculinidad tradicional es planteada en estas obras en la intersección entre la crisis de la identidad y el final de la modernidad.

[48] Sánchez Medina (2010) aporta una lectura diferente sobre esta obra abriendo otra vía de análisis: «El juego con la ambigüedad que vemos en ellos, además de abogar por la teoría *queer* expuesta, es un recurso fundamental de la seducción. El hecho de no definir el sexo o la orientación sexual de alguien que conocemos, nos causa un cierto malestar que nos mantiene en vilo, buscando señales en todo momento para saciar nuestra curiosidad y nuestro ímpetu "encasillador"» (pp. 51-52).

[49] A continuación, añadimos un extracto de un texto de Gisbourne (2017), sin embargo, queremos aclarar que, aunque la lectura es correcta, se refiere al cuadro como la *Maga* cuando el verdadero título es *Perdona por las cosas que te dije en invierno*: «el mundo fantástico de maquillaje y payasadas de *Maga* (2016). Es relevante que éste, uno de los trabajos más recientes, presente una figura solitaria y perdida frente a unos espejos de maquillaje de teatro. Es una visión crucial en nuestra comprensión de la puesta en escena de la identidad y, por tanto, nos permite comprender en parte el arte de Martín & Sicilia» (pp. 82-84).

[50] La distinción sexual se refiere al orden físico y biológico, mientras que el género pertenece a una serie de roles construidos socialmente que permite reconocer otro tipo de identidades. Entendemos, por lo tanto, que el travestis-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

género, o de un *drag queen*, ya que no esconde sus atributos masculinos —el bigote— y por tanto no oculta su sexo biológico. Sin embargo, su pose indica que sí ha adoptado la identidad de género basado en los tópicos relacionados con el disfraz que porta[51]. En definitiva, la imagen busca desmantelar la idea de que el sexo sigue siendo, hoy en día, una fuente fiable sobre la que apuntalar las identidades individuales —*ipse*—. Por otra parte, el traje que viste el protagonista es un aspecto a tener en cuenta en tanto que es el elemento bisagra que conecta con otro debate en torno a la validez del lugar de procedencia como fuente de identidad colectiva —*idem*—.

Figura 28. Martín y Sicilia (2016) *Perdona por las cosas que te dije en invierno.*

---

mo lleva consigo una discordancia entre el sexo de la persona que se traviste y los roles que se asignan a cada género.

[51] Esta ambigüedad perseguida por medio de la adopción de un *alter ego* se relaciona con el personaje femenino creado por Marcel Duchamp con el que cambió su identidad bajo el nombre de Rrose Sélavy, la cual no solo se convirtió en modelo para sus fotografías, sino que también firmó algunas de sus obras cuestionando, además, los roles en torno a la autoría de sus trabajos. De modo que podríamos concluir que los autorretratos travestidos en nuestro trabajo, como «los autorretratos fotográficos de Marcel Duchamp travestido como Rrose Sélavy, muestran un yo de identidad sexual escindida, ambigua» (Krauss, 1998, p. 214).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

El traje de «maga»[52] canaria que viste al protagonista se ha convertido, junto con muchos otros símbolos —incluyendo el paisaje—, en uno de los elementos más emblemáticos sobre los que se ha construido lo que comúnmente se denomina «las señas de identidad[53] del pueblo canario». Canarias, por su condición de archipiélago, está sometida a un aislamiento geográfico respecto a las grandes metrópolis. Además, hay que tener en cuenta que las islas son un territorio culturalmente complejo, en el que se mezclan sentimientos de nostalgia de una cultura aborigen colonizada con personas egresadas de Latinoamérica, así como de europeos y españoles que conviven en un conjunto de pequeñas islas que, por su peculiaridad geográfica y su excelente clima, atraen a un gran número de turistas al año. A esto, hay que sumarle que es un territorio ubicado en la ultra periferia de Europa y con una historia relativamente reciente. Estas especificidades, entre otras, han instado desde finales del siglo XIX a tratar de asentar un sentimiento de diferencia conocido como canariedad[54]. La canariedad es un término que alude específicamente al concepto de identidad canaria, y aunque sea una construcción reciente, se hizo presente en parte por las numerosas voces que se alzaron en la búsqueda de la defensa de caracteres definidores de esa identidad.

El fenómeno comienza en las principales ciudades canarias a través de la incorporación de una sensibilidad romántica bajo la influencia ejercida por la colonia británica. A medida que se iban afincando en las capitales del archipiélago, los ingleses fueron de los primeros interesados en destacar las particularidades tanto del pueblo canario, como de su geografía (Abad, 2001). Desde entonces, el debate ideológico entre nacionalismo e internacionalismo ha impregnado, prácticamente, toda la producción artística en Canarias hasta mediados de los años noventa. Este debate es el que intenta presentar, de manera irónica, los cuadros *Perdona por las cosas que te dije en invierno* y *El Teide* (2016) (fig.29). Las tres pinturas se relacionan paródicamente con la exaltación romántica del sentimiento popular y autóctono, conocido como regionalismo, que se instaló en las islas en la primera mitad de siglo XX mediante el intento de dotar a las creaciones hechas en Canarias de una identidad basada en el conocimiento e interpretación del paisaje insular (Mollá, 2001).

[52] Los eventos populares de mayor calado en las Islas Canarias son, por un lado, los carnavales y, por otro, las fiestas tradicionales denominadas como «bailes de mago» o romerías. El uso del disfraz está tan normalizado e integrado en los habitantes de las islas que muchas de las personas que acuden a los eventos folclóricos lo hacen ataviados con una indumentaria no «oficial», es decir, se disfrazan con atuendos que les permiten parecer que portan el traje típico de cada zona. Este tema ha irritado considerablemente a las autoridades políticas de sensibilidades nacionalistas, por lo que han realizado una serie de campañas publicitarias destinadas al buen uso del traje típico para reforzar las señas de identidad canaria. Estas acciones propagandísticas van acompañadas de un manual del buen uso del traje regional para evitar que este se confunda con un disfraz y se lleve con «respeto y orgullo». Por tanto, la «maga travestida» protagonista del cuadro *Perdona por las cosas que te dije en invierno* puede considerarse un oxímoron en sí mismo en tanto que contiene dos imágenes contradictorias—maga y travesti— que persiguen cuestionar la pertinencia de los nacionalismos periféricos en auge tras el deterioro de los Estados-nación como dotadores de las fuentes colectivas de identidad.

[53] Recordemos que en el capítulo 3.3 habíamos apuntado que el autor Ángel Mollá considera que el término seña de identidad se ha convertido en una metáfora muerta.

[54] Canariedad es un término que se refiere específicamente a la identidad canaria (Abad, 2001).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

> Estas visiones de la naturaleza y de las tradiciones insulares siempre subyace una carga sentimental que asegura, no menos que la simplicidad imitativa de sus planteamientos, la comprensión del mensaje. Nada hace pensar que los habitantes de este paradisíaco archipiélago pudieran sentirse afligidos por calamidades sociales (el injusto reparto de la tierra o la dureza de las condiciones del trabajo agrícola) o por catástrofes naturales (tormentas, erupciones, sequías o plagas). En este paisaje arcádico se mueven los campesinos como Adán y Eva antes del pecado: tan felices en sus fiestas patronales y romerías como en las faenas del campo de la mar. (Castro, 1991, p. 20)

Durante la primera mitad del siglo XX, las tendencias artísticas del regionalismo, el costumbrismo y el tipismo fueron impulsadas desde las instituciones oficiales que habían fiscalizado la cultura. En pintura surge una nueva división de subgéneros centrada en representar aquellos símbolos y lugares que resumían el auténtico sentir canario, tales como los balcones típicos de su arquitectura, los decorados florales, las calles mojadas de los pueblos y las ciudades históricas, la frondosidad de sus bosques, sus marinas y, por supuesto, el paisaje árido y seco de las Cañadas del Teide[55]. Junto a estas visiones románticas y regionalistas, las labores de los campesinos fueron también mostradas a través del trabajo de la vida doméstica y de las tareas de los agricultores y labriegos. Entre todas ellas, la imagen de la «maga» destacó como prototipo de la mujer canaria, aquella que disfrutaba en la realización de sus tareas y faenas puesto que estas acontecían en un paraíso al que se conocía como Islas Afortunadas (Abad, 2001). En este sentido, *Perdona por las cosas que te dije en invierno* ironiza sobre la necesidad de adscripción del pueblo canario a una cultura insular a partir del resalte de unos rasgos identitarios que surgen bajo el abrazo de unas premisas regionalistas. La imagen resultante es un relato hecho a la medida que, en la obra que nos ocupa, aparece tematizada como una representación teatral en la que el sistema de valores y costumbres al que alude se termina cuando acaba la función, el protagonista se desmaquilla y, finalmente, se quita el traje. La narración canaria, por tanto, es desvelada en tanto que máscara, artificio de usar y tirar, una personalidad superpuesta sobre el ciudadano que permite la afiliación de este a una comunidad cultural imaginada.

James Donald (2011) considera que ser ciudadano de tal o cuál lugar significa que se tiene un estatus legal como miembro perteneciente a una soberanía política de un pueblo determinado —*demos*— con el que se adquieren ciertas obligaciones y derechos. Afirma que convertirse en ciudadano significa convertirse en un sujeto dentro de un orden simbólico, que aporta datos sobre qué es un ciudadano, pero no sobre quién es, dado que el «ciudadano-sujeto no tiene otra identidad que la producida por la Ley» (p. 290). El personaje de *Perdona por las cosas que te dije en invierno* plantea la canariedad como otra solución empaquetada que, por medio de instrumentos de identificación, genera una red simbólica vinculada al archipiélago que dicta a la ciudadanía qué es, pero también, quién es. El problema reside, según Donald, en la pretensión de identificar a la ciudadanía con estos movimientos locales de carácter nacionalista, pues se corre el peligro de minar la soberanía democrática porque dibuja una línea que divide a quienes son miembros de esa comunidad —*ethos*— y los que no —*demos*—. En ese sentido, el personaje del cuadro se sitúa simultáneamente dentro y fuera de su comunidad, al confrontar su identidad colectiva —presentada como

[55] Fernando Castro Borrego hace esta subdivisión de subgéneros en el texto del catálogo de la exposición titulada *El museo imaginado* (Castro, 1991).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

estereotipo a través del traje típico— con su identidad individual de ambigüedad sexual, fuera de los roles tradicionales y, en consecuencia, en contradicción con la identidad colectiva.

En este sentido, *El Teide* se pintó para señalar la precariedad de los discursos que buscan vincular la pertenencia a una colectividad por razones biológicas, históricas o geográficas, es decir, para remarcar la aleatoriedad de la construcción de la identidad. La escena se desarrolla al borde de una carretera que, en su punto de fuga, confluye con el volcán del Teide, uno de los símbolos de la identidad canaria (Darias Príncipe, 1997), en una de las vistas más habituales en las postales turísticas. Los protagonistas se encuentran cambiando la rueda de su coche tras un inoportuno pinchazo. Este incidente aleatorio y cotidiano, sin embargo, es suficiente para imposibilitar el reencuentro con la montaña como seña de identidad de los personajes, por lo que en este pinchazo reside la génesis de la metáfora que contiene este cuadro: un simple acontecimiento azaroso es capaz de impedir la confluencia entre el pueblo y sus símbolos si estos tienen que ver con «identidades postizas» como son las máscaras, los disfraces, los trajes, el maquillaje o los uniformes. *El Teide*, en definitiva, es una ironía sutil que busca desmantelar, con apariencia de homenaje, la construcción de la identidad colectiva en su aspecto más burdo, es decir, se articula como una metáfora enfocada en señalar, como dice Bourriaud (2009), que «toda identidad cultural es potencialmente deconstruible» (p. 29).

Figura 29. Martín y Sicilia (2016) *El Teide.*

Como toda identidad colectiva, la canariedad se presenta, en resumidas cuentas, como una construcción ideológicamente interesada que responde a la intención de ge-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

nerar un relato con una finalidad bien interna —normalmente funcionar como argumento cohesionador de la comunidad, esto lo vemos en muchos nacionalismos— o bien externa, en el caso concreto de Canarias el ofrecer una imagen de paraíso de clima amable como atractivo turístico. De hecho, el pintor Néstor de la Torre, cuando se trasladó de París a Gran Canaria a principios del siglo XX, pidió que se impusiera un traje típico y la periodicidad de festivales y bailes regionales para construir una estética canaria exportable (Castro, 1991, pág. 24). Así que lo esencial, como advierte Mollá (2000), es ser conscientes de la importancia de «vestir sólo un momento aquel gastado uniforme, no vaya a ser que la nueva identidad postiza, con la costumbre o el hábito (dos metáforas inadvertidas del disfraz), llegue a convertirse en una segunda naturaleza» (p. 2).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

5. La autoficción en la pintura y la fotografía de Martín y Sicilia

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

A lo largo de los capítulos 3 y 4 hemos desarrollado cómo la identidad se problematiza tras la llegada de la posmodernidad. Tal como vimos, el inicio de esta nueva etapa produjo una serie de cambios tan profundos que las fuentes tradicionales que sustentaban y narraban la existencia del individuo se vieron dinamitadas. Esta problematización ha sido el contexto en el que se ha desarrollado nuestro trabajo, además de ser la fuente temática principal sobre la que versa nuestra obra.

En función de ello, podemos afirmar que la producción artística que hemos realizado en el seno del equipo Martín y Sicilia llevada a cabo, tanto la pictórica como la fotográfica, ha buscado plantear los contenidos específicos de esta crisis para operar como piedras, a veces resbaladizas, sobre las que poder pisar para continuar un camino atravesado por ríos. Nuestro objetivo ha sido cartografiar el contexto presente para, al tematizar dichas problemáticas, poder localizar aquellas situaciones delicadas habitadas por la incertidumbre; sin embargo, este ejercicio no nos ha liberado de padecer la contingencia y la constante sensación de desequilibrio propia de nuestra contemporaneidad.

El contenido del siguiente capítulo versa sobre cómo hemos trasladado esas inquietudes a nuestra obra plástica, es decir, qué mecanismos, recursos y lenguajes nos han permitido materializar las cuestiones tratadas en los capítulos anteriores. El primer análisis que se acometerá será el del concepto de la autoficción en tanto que estrategia adoptada en nuestro trabajo para afrontar la disyuntiva identitaria posmoderna. Tras ella, se abordará la diferencia entre la idea de autorretrato y autoproyección contextual. Seguidamente, partiremos del estudio de la pertinencia del álbum familiar, pues, en nuestro caso, supone una herramienta fundamental que nos ha capacitado para establecer un relato —en plena crisis del mismo— que nos aporte algún dato acerca de «quiénes somos». A continuación, se expondrá cómo hemos tratado de construir un árbol genealógico que diera cuenta de nuestros referentes plásticos y conceptuales para, así, poder explicar qué estrategias gramaticales hemos empleado para vincularnos a los artistas que definen nuestra identidad como creadores; una forma, en definitiva, de averiguar de «dónde venimos». Por último, desplegaremos la compleja relación existente entre el sujeto flexible y un contexto proteico que dificulta seriamente un maridaje estable entre ambos.

5.1. El concepto de autoficción

> La construcción, deconstrucción y reconstrucción de su propio yo es el camino crítico con el que Martín y Sicilia van creando una (auto) biografía dialéctica que fluctúa entre la realidad y la ficción. Esta elaboración de una nueva personalidad conjunta, vinculada a la de los dos artistas pero independiente de la de ellos, tiene en cuenta esa ruptura postmoderna que señala la decadencia de los grandes relatos como vía para fijar aquellas «vidas ejemplares», aquellos «hechos hagiográficos», que poseían la expectativa pretenciosa de proyectarse hacia la eternidad. (Gómez de la Cuesta, 2016, pp. 10-12)

El proceso de reconstrucción de nuestros «yoes» a través de la fotografía y la pintura narrativa, tal como apunta Gómez de la Cuesta, podría enmarcarse dentro del género de la autobiografía, puesto que somos autores y, a la vez, protagonistas de las escenas que representamos. Sin embargo, casi ninguna de las imágenes que hemos fabricado corresponde a hechos reales, pues no reflejan escenas reales de nuestra vida ni tienen una trama biográfica. Se trataría, más bien, de unas imágenes basadas en una construcción meditada, artificiosa e intencionada de unos escenarios y unos relatos, en los

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

cuales nos insertamos como actores. Ya advertía Carrillo (2003) que hay que creerse menos nuestras escenas cuanto más naturales y creíbles sean, es decir, «cuanto mejor se oculte el artificio de artista» (p. 3). Independientemente de que en la pintura ilusionista o figurativa todo sea ficción, en nuestro trabajo, desde sus inicios hasta la actualidad, la distinción entre realidad y ficción ha sido una cuestión clave para la comprensión del discurso de toda nuestra obra. Es por ello que se hace necesario explicar la diferencia que existe entre el género de la autobiografía y el de la autoficción para analizar los mecanismos que empleamos en la construcción de nuestras imágenes.

La biografía es un género literario encargado de narrar la historia de la vida de una persona. Etimológicamente, biografía viene del griego y surge de la conjunción entre *bios* —lo referente a la vida— y *graphos* —que alude a lo escrito o a la escritura—. Si además añadimos el prefijo *autos* —por sí mismo— a aquellas narraciones sobre la historia de una persona, se trataría, entonces, de autobiografías: la narración de la vida de sí mismo. Philippe Lejeune (1994) define la autobiografía como un relato retrospectivo que una persona hace sobre su propia existencia y que se centra tanto en su vida individual como en su personalidad. Considera, asimismo, que para que sea posible la autobiografía es necesario que confluya la «trinidad de identidades» entre autor, narrador y protagonista, tal como vimos en el capítulo anterior[56]. Para Paul de Man (1979) lo característico de la autobiografía es la conjunción de la memoria, la metáfora y el lenguaje como espacios en la que dos sujetos se encuentran, «el yo pasado y el yo presente» (Citado en Guasch, 2009, p.18). Según Manuel Alberca Serrano (2012) en la autobiografía el autor pretende defender la verdad mediante lo que Lejeune denomina el pacto autobiográfico: una especie de tratado —acuerdo tácito— que se establece entre el autor y el lector por el que el segundo se compromete a creer lo que el primero le está contando acerca de su historia individual y su personalidad (Guasch, 2009). La autobiografía es, por tanto, un género cuya legitimidad se establece en la medida en que aquello que se cuenta realmente ha sucedido; la veracidad será la condición necesaria para establecer, después, si eso que se cuenta es o no relevante.

El término autoficción fue empleado por primera vez en 1977 por el escritor francés Serge Doubrovsky al referirse a su libro como un texto autobiográfico el cual tituló *Fils*. En su portada escribió la palabra «novela» pero, sin embargo, en la contraportada explicitó que su obra consistía en una «ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales» (Alberca Serrano, 2012, p. 4). Entre sus páginas, el autor se introdujo como protagonista y narrador de la historia, utilizando su propio nombre, por lo que era una especie de «sí mismo» como personaje ficticio. Al contrario que la autobiografía, la autoficción establece con las lectoras y lectores lo que Alberca Serrano (2012) denomina un «pacto ambiguo» (p. 11), en tanto que no hay garantía de veracidad en el texto. Es decir, el autor puede afirmar y negar su identidad al mismo tiempo. En estos casos, inventar un personaje que represente al autor de manera encubierta es una táctica para hablar de uno mismo a través del otro. Ana Jiménez Revuelta (2013) considera que este tipo de autorrepresentaciones enmascaradas suelen ir acompañadas de una cierta impostura, que oculta la individualidad del artista sustituyéndola por una imagen idealizada de sí mismo, un *alter ego* o un personaje de fic-

[56] Vimos esa «trinidad de identidades» tematizada en el cuadro *Las travesuras del modelo.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

ción. En estos casos, la relevancia de los hechos relatados se establece de manera análoga a una novela. En principio, no precisa de la veracidad, pero a diferencia de la novela, se nutre de la persona protagonista de los hechos; es una persona real, existe, con lo cual se establece un espacio de ambigüedad derivada del hecho de que no se tiene seguridad de qué es cierto o qué es invención, o qué parte de la narración está basada en hechos reales.

Esta ambigüedad nutre deliberadamente nuestra producción artística desde sus inicios en 1995. Si observamos la estructura narrativa de nuestras imágenes, podría deducirse que hemos trazado un recorrido autobiográfico a lo largo de esta veintena de años, pues en la gran mayoría de nuestras obras se da la conjunción entre narrador, autor y protagonista. El uso de la autorrepresentación como herramienta para hablar en primera persona de asuntos del pensamiento contemporáneo puede generar la idea errónea de que se trata del relato de episodios de nuestras vidas reales. Nuestro trabajo está pensado para instrumentalizar —e incluso, a veces, tematizar— esa eventual confusión. Para ello situamos nuestras imágenes en el cruce entre dos percepciones: por un lado, buscamos conseguir una sensación de naturalidad en las escenas que genere la impresión, siquiera inconsciente, de que han sido acontecimientos reales, vividos. Por otra parte, las imágenes contienen, en la mayoría de los casos, elementos que hacen dudar de la veracidad de lo que se está contando a modo de «pacto ambiguo» con las y los espectadores.

Figura 30. Martín y Sicilia (2005) *Trampantojo.*

Un ejemplo de esa calculada ambigüedad es la fotografía titulada *Trampantojo* (2005) (fig.30) cuyo tema es, precisamente, la mentira de las imágenes. La escena se

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

ha construido como si fuera una especie de *making off* en donde los personajes aparecen preparando un escenario para una fotografía: es una fotografía cuyo tema es la preparación para una fotografía. Lo que hacen los protagonistas es preparar un trampantojo —término procedente del francés *trompe l´oeil*, trampa para el ojo—, colocando unas pegatinas de helicópteros en un cristal que, sobrepuesto sobre los tejados de Madrid, podrán generar, en una foto posterior, la sensación de que la ciudad está siendo sobrevolada por dichos aparatos, quizás por ser objeto de un ataque o, tal vez, por una exhibición militar. La imagen muestra, en definitiva, una situación en la que los personajes están preparando un burdo escenario para generar una ilusión, una imagen de la realidad que no existe. El conjunto de la escena se presenta de manera verosímil pues no hay nada que hiciera pensar que lo que realmente hacen estos actores es, a su vez, una ilusión. Con la información visual que se ofrece, es algo que puede haber pasado. Sin embargo, tanto el tema de la fotografía, incluso su mismo título, son las pistas para hacer ver que no solo lo que hacen los personajes como protagonistas de la imagen es una trampa visual, sino que también lo que han hecho los personajes, esta vez como autores de la imagen, es igualmente un engaño visual. El trampantojo del título no refiere, por tanto, a lo que hacen los personajes, sino a la propia fotografía, que parece real pero no lo es.

El ataque de los helicópteros a la ciudad es un guiño a otro famoso trampantojo, el episodio que protagonizó Orson Welles en la noche de *Halloween* de 1938, cuando interpretó en directo la invasión extraterrestre ficticia narrada en la obra de Herbert George Wells *La guerra de los mundos* (1898). El «trampantojo» del locutor se hizo célebre porque muchos de los y las oyentes entraron en pánico al confundir realidad con ficción, generando uno de los primeros y más renombrados ejemplos del poder de manipulación de los medios de comunicación. En nuestro caso, la fotografía *Trampantojo* define nuestra naturaleza como autores proyectados en el relato y, a su vez, precisa que, en nuestra obra, la «representación de la vida del autor no es la vida misma, sino su representación» (Jiménez Revuelta, 2013, p. 163). Es decir, no todo lo que se cuenta en el relato es cierto, sin embargo, es interesante recordar las palabras de Alberca Serrano (2012) cuando afirma que hoy, más que nunca, la propia vida es uno de los motores principales para la construcción de la ficción, o tal vez sea una estrategia para seguir hablando de lo que le obsesiona y preocupa al artista pero de una manera indirecta[57]. El autor considera que la autoficción no implica que el autor tenga la libertad para inventar su vida, sino más bien que a través de las historias sobre la propia vida, este pueda explorar y encontrar una identidad que dé sentido a la vida. Del mismo modo, Guasch (2009) argumenta que el retorno del yo como género encarnado en la autoficción surge como un relato adecuado para responder al vacío que dejó la crisis de los grandes relatos de la modernidad. En estos momentos, intentar contar la propia vida tal vez ayude a comprenderla, de modo que estos microrrelatos operan como constructores de sentido (Pineau, 2009).

[57] El episodio narrado por Italo Calvino (1988) acerca del rechazo a la visión directa como método para seguir escribiendo es una buena metáfora para entender el uso de la ficción para afrontar problemáticas reales. El autor desarrolla el mito que narra cómo Perseo consigue matar a Medusa mirándola a través del reflejo de su escudo. Alegóricamente, Medusa encarnaría el papel asignado a los «problemas reales» y la mirada esquiva de Perseo correspondería, en nuestro caso, al uso de la ficción como instrumento empleado para abordar los temas que preocupan al narrador, es decir, los derivados de la erosión de las identidades contemporáneas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Esta construcción de sentido a partir de las historias de vida fue tematizada en nuestro trabajo entre 1996 y 1998 en cuadros como *Buscando el camino* (1996) (fig.31). Esta pieza pertenece a una serie de más de cuarenta pinturas titulada *Estancia en el bosque* (il.6) y está compuesta por distintas escenas recogidas de paseos que hacíamos por los montes de la isla de Tenerife en una suerte de *performance* privado, donde se ejercitaba el caminar como una práctica de desorientación y búsqueda de sentido —del camino—. El ejercicio consistía en cartografiar el espacio recorrido, dejando señales, «apartando ramas y buscando algún claro, algún hallazgo» (Gómez de la Cuesta, 2016, p. 38) para poder recordar el camino en caso de que fuera necesario desandarlo. Estas acciones consistentes en marcar o dejar señales en el bosque eran fotografiadas y pasadas luego a pintura y, así, edificábamos el relato visual de la construcción de una travesía o un sistema de referencias a partir del cual combatir la desorientación y la incertidumbre en el bosque —metáfora visual de nuestra propia desorientación personal— que, como hemos visto, es paradigmática en la posmodernidad.

Figura 31. Martín y Sicilia (1996) *Buscando el camino.*

Estos recorridos de exploración eran un modo de encontrar «materiales efectivos en esa cada vez más ardua tarea que es construirse a sí mismo» (Brea, 2004, p. 120). Además, estaban especialmente diseñados para tratar de localizar un relato válido —temas con los que poder identificarnos— desde donde poder articular un discurso,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

aunque fuera la propia inexistencia del mismo. *Estancia en el bosque*, justamente, tematiza esta ausencia de temas[58], es decir, plantea el trazado de un camino como la toma de conciencia de la ausencia de un *telos*, de un relato que aporte sentido, por lo que el ejercicio de pintar la pérdida y la desorientación convierte nuestro trabajo en un esfuerzo por «reinventar el sentido de una vida que vivimos que a menudo olvidamos que es una construcción» (Salas, 2008).

Omar Pascual Castillo (2019) plantea que nuestro ejercicio de pintar y/o autopintarnos una y otra vez responde a una especie de terapia colectiva para evitar el olvido, en tanto que la construcción del álbum familiar y el árbol genealógico se plantean como estrategias «prosopopéyicas» y, a su vez, como una suerte «de microviajes psíquicos» (p. 12) con destino a la propia biografía. Esta última es, en efecto, el máximo valor en alza dentro del mundo contemporáneo, el valor más vendido —y, por cierto, el que más escasea en los tiempos del capitalismo globalizado—. Nada hay que se desee tanto en las sociedades actuales como —de facto, lo que más falta— el tener «una vida propia» (Brea, 2004, p. 121).

Ilustración 6. Martín y Sicilia (1996) *Serie Estancia en el bosque.*

5.2. Autorretrato y autoproyección contextual

Un retrato es aquella imagen de una persona —modelo— realizada por otro sujeto —artista— por medios gráficos. Los retratos en los que el artista y el modelo son la misma persona se consideran autorretratos. Si bien, en principio, esta aseveración no parece albergar ningún equívoco, sin embargo, exige una matización: la autorrepresentación no siempre lleva implícita la idea de autorretrato. Para José Luis Brea (2004), las obras de la famosa serie *Film Stills* (1977) de Cindy Sherman no pueden ser entendidas como un ejercicio de autorretrato porque, realmente, no lo son. Según el autor, en la obra de Sherman se muestra el carácter no construido del sujeto, es decir, «la imagen es puesta en evidencia como fábrica de identidad» (p. 119) que está

[58] Al respecto de esta serie sostiene Lemes Lemes (2019): «Así pues, la decisión de Martín y Sicilia de representarse en su dificultad de definir el tiempo en el que viven no puede verse, en ningún caso, como diletantismo o como un regodeo manierista en la intertextualidad posmoderna, sino una expresión de la voluntad de reconstruir el sentido de la propia vida, eso sí, desde la conciencia de que no lo tiene de suyo. Por este motivo recorren este escenario postromántico con el estilo burlesco y errante propio de un *gagman*» (p. 86).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

siempre en construcción. En este sentido, la serie *Film Stills* fue uno de los primeros trabajos que trataron sobre la suplantación de la identidad (Gompertz, 2012). Recordemos que, en aquellas obras, la artista se fotografiaba adoptando diferentes estereotipos femeninos inspirados en películas de Hollywood. La artista pretendía abordar una crítica sobre la naturaleza de la cultura contemporánea como generadora de imágenes fabricadas para manipular al consumidor «que ya no es capaz de distinguir entre realidad y ficción, entre verdad y mentira, entre lo real y lo falso» (Gompertz, 2012, p. 321). Asimismo, el autor afirma que el hecho de que la artista elimine el rastro de sí misma, y desaparezca como individuo, le posibilita interpretar cualquier personaje y mutar su identidad.

En nuestra obra, el autorretrato cumple una intención similar al que desempeñan las fotografías de Sherman; su función no es representar la identidad particular del individuo, sino que se presenta como una especie de lienzo en blanco sobre el que poder proyectar cualquier identidad. Esa identidad adoptada y fingida, adherida como una pegatina a la imagen visual de los retratados es, en realidad, lo que es propuesto como contenido de la obra. No obstante, la forma en que hemos empleado esta estrategia presenta notables diferencias. Victor Stoichita (2000) considera el autorretrato como un subgénero del retrato, en el que el autor de la obra se representa a sí mismo en busto, por lo general sobre un soporte rectangular o circular. Para llevarlo a cabo, el artista, como en el caso de los retratos convencionales, parte de una ilustración de su fisonomía que, además, aporte rasgos de su propio carácter. En cambio, para designar a otro tipo de imágenes en las que la figura del autor aparece situada en la obra, pero en un contexto de ficción, emplea el término «autoproyección contextual». Dentro de ella, a su vez, el autor distingue otros cuatro tipos: el «autor textualizado», el «autor disfrazado», el «autor visitante» y el «autor en autorretrato integrado». El historiador denomina «autor textualizado» a las formas de la miniatura medieval en la que el pintor dejaba constancia de su nombre insertándolo en los textos e ilustraciones que realizaba; el «autor disfrazado» se da cuando este se retrata como uno de los personajes de la escena; el «autor visitante» surge cuando el autor aparece como un personaje que no participa en la escena sino que la observa; y finalmente, el «autorretrato integrado» se refiere a las situaciones en las que el autor aparece en el acto de pintar el cuadro que estamos mirando. Estrictamente, esta clasificación de Stoichita hace referencia al arte que se desarrolla entre la Edad Media y el siglo XVIII, pero partiremos de ella para distinguir entre los diferentes tipos de autorrepresentaciones que se dan en nuestro trabajo ya que, por un lado, podemos plantear que nuestras obras no deben ser consideradas como verdaderos autorretratos sino más bien como «autoproyecciones contextuales» y, por otra, porque gran parte de nuestra producción bebe de fuentes de la pintura clásica. Sin embargo, y atendiendo a nuestra línea de investigación, la terminología de Stoichita será útil parcialmente ya que la categoría de «autor textualizado» no es aplicable en nuestro trabajo; es por ello que solo abordaremos las otras tres categorías que, en nuestro caso, serán presentadas en función del siguiente orden: el «autorretrato integrado», el «autor disfrazado» y el «autor visitante».

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

5.2.1. El autorretrato integrado

Figura 32. Martín y Sicilia (2003) *El Graffiti.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

El siglo XVII nos ha dejado numerosos ejemplos de obras en las que el autor se autorretrata en la acción de pintar el cuadro. Uno de los más notables es, quizás, *Las Meninas*. En el cuadro, Velázquez se inserta en la trama haciendo constar, a partir de este recurso, su papel relevante en la pintura. Para llevarlo a cabo, propone un juego retórico del cuadro dentro del cuadro dejando constancia de su presencia como autor que, simultáneamente, está y no está contenido dentro de la pintura. Posteriormente, en 1979, Jeff Wall llevó a cabo una magistral reinterpretación de este recurso en *Picture for women*, poniendo de manifiesto cómo ciertas retóricas de la pintura clásica eran útiles para, precisamente, examinar críticamente y desvelar qué estrategias operan en la construcción de las imágenes. Y naturalmente, para hablar de identidad. Es por ello que, en alguna ocasión, hemos utilizado este mecanismo en nuestro discurso; una de ellas es la obra desarrollada en el capítulo 4.4 *Las travesuras del modelo* (fig.21). Otros ejemplos han sido *El graffiti* (2004) (fig.32)[59] o *La academia* (1996) (fig.33).

El graffiti es un autorretrato doble, en la medida en que los personajes que aparecen en el cuadro son los propios artistas —no simulan ser otras personas— que, a su vez, están pintando un autorretrato en forma de grafiti en la pared de una calle. Entre ambas imágenes se produce un juego especular porque mientras en el primer autorretrato —el de los artistas pintando— los autores dan la espalda al espectador, en el segundo —el de la pared— se presenta a los autores mirando frontalmente, incluso posando como modelos, transmitiendo, tal como escribió Victoria Combalía (1996), una cierta vocación de querer ser representados como figuras mayestáticas icónicas al estilo de Gilbert y George en su primera época. El autorretrato doble permite doblar también las lecturas posibles de la obra: los y las espectadoras no podrían deducir mucho a partir de la actitud de las figuras pintadas sobre la pared puesto que no están representando ninguna acción, a diferencia de los autores que sí están representando la acción de pintar sus propios retratos en una pared —autorretratándose—. Digamos que una pareja se definiría por lo que es y, la otra, por lo que hace. Lógicamente, la obra no se cierra en la ocurrencia de esta fórmula del doble autorretrato, sino que su objetivo es presentar, en clave crítica, los conflictos de nuestra estrategia pictórica: desde cierta perspectiva, nuestra pintura consiste, en este caso, en «vendernos» a nosotros mismos como producto.

La academia es otro ejemplo de pintura formulada desde la óptica de «autor en autorretrato integrado»[60]. Para esta ocasión se construyó un escenario[61] similar al estudio

[59] La obra *El graffiti* tiene dos versiones, ambas realizadas en 2004. Una de ellas es una serigrafía producida por la editorial Arte y Naturaleza de Madrid. La segunda versión, la que se presenta en esta tesis, es propiedad de la Fundación Canaria para el Desarrollo de la Pintura de Las Palmas de Gran Canaria.

[60] En *La academia*, el cuadro que los autores están pintando no se ve, mientras que el tema de la pintura es los pintores pintando que, en este caso, miran al espectador. Puede cuestionarse si esta imagen actúa como un «autorretrato integrado», no obstante, lo hemos incluido en esta categoría en la medida en que el acto de pintar es lo que genera el sentido en la obra.

[61] «Cuando en el fondo se pintaban palacios, columnas, cornisas, estatuas o frontispicios, capaces de imitar una realidad figurada, llegaba el momento de dejarse engañar y entonces el teatro y la pintura quedaban definitivamente unidos en un espacio donde la realidad y la ficción se confundían en una suerte de formas o gestos plástico. […] Entonces, se dice: andamos entre bastidores. Este hecho se dirige a romper de alguna manera la propia representación porque la inclusión de Martín y Sicilia en sus obras tiene un sentido doble: proteger la intimidad mediante un

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

de un pintor o los estudios de las academias privadas de bellas artes. En ese ambiente, con las paredes repletas de cuadros y dibujos académicos, los autores se encuentran pintando y mirando hacia el frente, en dirección a un lugar donde podría situarse el o la modelo de su obra o, por qué no, el espejo donde pudieran verse a ellos mismos y, así, poder retratarse pintando —eventualmente, pintando el cuadro que estamos mirando—. *La academia* es un cuadro de composición clásica interpretado por Betancourt (2006) como «un manifiesto beligerante contra el vacío posmoderno y la falta de ideales de la época a la cual ellos contraponían sus biografías personales» (p. 54). En realidad, esta obra fue pintada en nuestros comienzos con motivo de una exposición titulada *Figuraciones Indígenas* (1996), la cual suponía una primera y provisional afirmación de nuestra identidad. A la pregunta de «¿quiénes somos?» se suscitaba una primera respuesta: somos quienes pintamos quienes somos y lo que somos.

Figura 33. Martín y Sicilia (1996) *La academia.*

Ante la pregunta qué somos, «Sicilia se incluye como el Velázquez de *Las Meninas*» (Sánchez Medina, 2010, p. 172) emulando el gesto del pintor sevillano asomándose tras su caballete llevando la cruz de la Orden de Santiago pintada en su pecho, al igual que Velázquez, que se veía así mismo como un artista, un intelectual, y no como un pintor de oficio —un artesano— (Gallego, 1990). Esta obra, por consiguiente, sugiere la imagen de un autorretrato que reivindica una posición estratégica de identificación conceptual en un contexto determinado. Además, como pintura temprana, anuncia las reglas de juego que se darán en lo sucesivo en nuestra obra como el empleo de la autorrepresentación, la autoficción, la ironía, la metáfora y el uso de alusiones o citas a la historia, tal como veremos en el capítulo 5.4. Asimismo, es capital la defensa de la figuración narrativa, «no como un fin, sino como un medio de acercarse a las imágenes para repensarlas, a la vez que se piensan a sí mismos como con-

encubrimiento y señalar a cierta vacuidad de la realidad para saber dónde está su origen, si en una pintura o en una fotografía. Y saber dónde está la ficción, si en el arte o en la propia realidad» (Corazón, 2005, p. 16).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

sumidores de imágenes» (Lemes Lemes, 2019, p. 88). La pintura figurativa, en definitiva, nos posibilita abordar la crisis de la identidad a través de estas imágenes narrativas a partir de las cuales nos pensamos y nos repensamos.

Ilustración 7.
Caravaggio (1605-1606)
David con cabeza de Goliat.

5.2.2. El autor disfrazado

El «autor disfrazado» es otra de las tipologías de autoproyección contextual establecidas por Stoichita. En ella, el pintor se camufla entre el resto de los personajes interpretando un papel en la historia del cuadro. Este tipo de procedimientos ha sido habitual en la historia del arte tal como lo ejemplifica el cuadro de Caravaggio titulado *David con la cabeza de Goliat* (1605-1606) (il.7). En este caso, el autor no pasa inadvertido pues su retrato ocupa un lugar privilegiado, ya que David sostiene la cabeza de Goliat que no es otro que el propio pintor (Stoichita, 2000). También el mundo del cine nos ha dejado numerosas imágenes en la que sus directores, como Quentin Tarantino o Alfred Hitchcock, «se cuelan» literalmente en sus propias películas por medio de unas interpretaciones muy cortas denominadas cameos.

En nuestro trabajo han sido empleadas ambas versiones de autor disfrazado: la autoproyección contextual que pasa desapercibida y, aquella otra, en la que el autor está literalmente disfrazado y que, además, es el protagonista de la escena. El cuadro de gran formato titulado el *Traidor* (2005) (fig.34) es un ejemplo del primer tipo y Sánchez Medina (2010) lo describe de la siguiente manera:

> Tanto la religión como las *subculturas* comparten el objetivo común de construir una identidad, de buscar aspectos comunes con otros mortales. Probablemente la obra de Martín y Sicilia llamada *El traidor* (2005) haga referencia a este tipo de temática. La imagen muestra una escena callejera (*graffiti* incluido, como telón de fondo) en la que unos individuos se distribuyen en dos grupos. El de nuestra izquierda, con una apariencia *Heavy Metal* un tanto suavizada y con cierta influencia de lo gótico (lo que hoy se podría llamar *Nu Metal*). A nuestra derecha, otros chicos de apariencia más convencional, incluso un tanto repipi. En ambos grupos, los personajes son caracterizados de modo que el espectador deduzca la pertenencia a un grupo identitario determinado por su apariencia. Parece ser que José Arturo Martín le cuenta un secreto a un amigo y traiciona de este modo a su compañero de batallas, Javier Sicilia, que se encuentra en la otra pandilla (a la que Martín pudo pertenecer antes).
> José Arturo traiciona su propia identidad (o la que fue su propia identidad) cuando desvela secretos y confidencias a alguien que no pertenece a su antiguo grupo. Se ha cambiado de bando, se ha puesto en el lugar del otro como hacen los jugadores de fútbol cuando se cambian la camiseta al final del partido, desdramatizando la pertenencia a uno u otro equipo. (p. 26)

La pintura, como bien indica Sánchez Medina, está protagonizada por un grupo de jóvenes identificables con tribus urbanas. Estos suelen tener un alto compromiso estético en su indumentaria y accesorios con el fin de ser reconocidos por los demás, tanto para relacionarse como para tomar distancia con ellas y ellos. El cuadro hace una referencia directa al episodio bíblico en el que Judas traiciona a Jesús, y esta deslealtad, como bien indica el investigador, supone una imagen metafórica de un «cambio de bando» que se relaciona con la relativización y arbitrariedad de las mutaciones identitarias de los sujetos contemporáneos. Respecto al análisis que nos ocupa —la autoproyección contextual—, en dicho cuadro los autores están camuflados en-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

tre el resto de los protagonistas y, salvo por las aclaraciones de Sánchez Medina, la imagen no aporta datos suficientes a partir de los cuales poder identificar a los pintores. Estos se presentan actuando como el resto, sin jerarquías ni especial protagonismo respecto a los demás. Un caso similar lo podemos encontrar en la instalación titulada *El éxodo* (fig.55) que se analizará en profundidad en el capítulo 5.5.3 en la que los autores pasan desapercibidos entre un conjunto de dieciséis figuras que, afectadas por alguna circunstancia, se ven obligadas a abandonar el lugar en el que estaban en una suerte de huida precipitada.

Figura 34. Martín y Sicilia (2005) *El traidor.*

La otra modalidad de «autor disfrazado», tal como se expuso, es aquella en la que el autor aparece actuando como cualquier otro personaje de la escena. Para ello, aparece literalmente disfrazado exponiéndose, por lo tanto, bajo otra identidad. Si tomamos de nuevo como ejemplo el mundo del cine vemos cómo algunos directores dirigen sus películas a la misma vez que actúan en ellas como protagonistas principales. Clint Eastwood, gracias a su capacidad proteica, puede pasar por pistolero en *Sin Perdón* (1992), por un entrenador de boxeo en *Million Dollar Baby* (2004), o un anciano veterano de guerra en *Gran Torino* (2008). En todos estos largometrajes el actor deja de ser él para adoptar la personalidad de aquel al que representa, que no es ni el director, ni el mismo Clint Eastwood, sino aquel que exige el guion —en nuestro trabajo ocurre exactamente lo mismo—.

La fotografía titulada *El quirófano del amor* (2000) (il.8), por ejemplo, utiliza el disfraz como herramienta camaleónica que nos permite, al margen de que seamos los autores de la obra, interpretar el papel de cirujanos en una operación médica o, aparecer como miembros de una tropa de ochos soldados en la instalación comentada en el capítulo 4.2, *El brindis* (fig.7).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

El disfraz aparece así, en las obras, como una manera de establecer una tensión en la imagen en el hecho de que los individuos que aparecen en ella son simultáneamente

Ilustración 8. Martín y Sicilia (2000) *El quirófano del amor*.

personajes de la narración —sean médicos o militares— y personas reales que es fácil identificar en su autorretrato. En el año 2000 realizamos una serie de fotografías que tenían por título *En tiempos difíciles, quién no sepa caminar sobre las aguas que aprenda a caminar sobre los hombres I y II*[62] (fig.35). De nuevo, la estrategia retórica de «autor disfrazado» señala que «bajo el disfraz o la máscara no podemos encontrar la autobiografía» (Jiménez Revuelta, 2013, p. 298) sino la autoficción, es decir, la presencia de los autores en diferentes situaciones interpretando diferentes papeles. Es un modo de devolver al público a la realidad, recordándole que todo es una construcción articulada desde la autoficción. Por otra parte, pone de manifiesto las ventajas del disfraz como herramienta que posibilita la «capacidad para cambiar de capacidad» (Pardo, 2010, p. 169) que se le exige al sujeto posmoderno que se siente, como hemos visto anteriormente, obligado a inventarse, emigrar o cambiar de vida y personalidad constantemente. El disfraz, en este caso, es un recurso retórico que usamos para poder tener una identidad camaleónica y proteica, que nos permita construir un relato de ficción desde diferentes contextos y puntos de vista, puesto que podemos adaptarnos a múltiples situaciones y abordar un abanico discursivo más amplio.

[62] El título de estas dos fotografías está extraído de una ilustración del dibujante Andrés Rábago (El Roto). Asimismo, hay que destacar que estas dos fotografías fueron premiadas con Mención de Honor en el primer concurso de fotografía y pintura del ABC en el año 2000.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 35. Martín y Sicilia (2000) *En tiempos difíciles, quién no sepa caminar sobre las aguas que aprenda a caminar sobre los hombres I y II.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

5.2.3. La visita inesperada

Ilustración 9.
Alberto Durero (1508)
Martirio de 10.000 cristianos.

El «autor visitante» es el recurso empleado por Stoichita para referirse a aquellas escenas en las que el artista aparece en el cuadro como un observador de la escena. En el *Martirio de 10.000 cristianos* (1508) (il.9) de Alberto Durero «el pintor no se apropia ni de los vestidos ni de la apariencia de sus personajes, sino que se presenta por infracción» (Stoichita, 2000, p. 197). Este procedimiento constituía una manera de estar en el cuadro sin estar en la escena afirmando, de esta manera, su importancia, no solo como artífice técnico de la obra, sino como intérprete; es decir, el artista, en tanto que es el que mira, se propone como testigo de lo que ha pasado u ocurrido. Esa idea del pintor como testigo del acontecimiento, que está dentro y fuera de la escena a la vez, la hemos empleado en alguna ocasión para abordar cuestiones que tienen que ver con la identidad. *Los alborotadores* (2004) (fig.36) es un buen ejemplo de ello. La escena se desarrolla en el interior de una casa[63]. A la derecha de la imagen se abren dos puertas que muestran a un grupo de personas hablando, mientras uno de ellos está en el suelo bailando *break dance.* Esa es la escena principal, es lo que se relata en el cuadro: aparentemente, una fiesta de adolescentes. Ocultos tras las puertas de la habitación anexa, los autores del cuadro aparecen como observadores de lo que está ocurriendo, como si acabaran de llegar: uno de ellos mira al espectador, y el otro se asoma por una puerta para observar el baile. La inclusión de los autores en el cuadro se aproxima a lo que describe Stoichita (2000): el autor que visita su propia obra. Como en los cuadros clásicos, los autores se atribuyen el papel de observadores, pero al contrario que en aquellos, la imagen los sitúa simultáneamente dentro y fuera de la escena, es decir, obviamente no forman parte de la fiesta, pero están allí escondidos. Así que la relación entre los observadores y los personajes de la fiesta se puede establecer en términos de la dialéctica de la identidad, son los de aquí, los iguales, que observan a los otros, presentados como intrusos. De esta manera, el cuadro parece sugerir que los personajes de la fiesta han entrado sin permiso en el espacio privado de los que observan, les han robado su espacio vital. Pero eso es a primera vista, porque la situación es deliberadamente ambigua; cabe la posibilidad de que el espacio pertenezca a los personajes de la fiesta y que los intrusos sean los observadores, los otros, los que observan. En cualquier caso, esta dialéctica entre los unos y los otros abre el abanico de las narrativas del cuadro al problema de la identidad, pues la misma escena está escindida por dos espacios o dos mundos que, aun compartiendo contexto, establecen la vivencia de dos realidades diferentes.

[63] Entre 1997 y 2013 estuvimos viviendo y trabajando en Madrid en un amplio piso conocido como Reina 39, que hacía las veces de vivienda y estudio. Dentro de las líneas de trabajo de aquellos años, aquella casa adquirió una relevancia especial porque se convirtió en el principal escenario de los cuadros; es el espacio donde se desarrolla la acción de *Los alborotadores*, pero también de otras obras que se analizan en esta investigación como *La fiesta báquica* (2002), *La alegre convalecencia* (2003) o *Temporada alta* (2005). A partir de 2001 se hicieron regularmente exposiciones colectivas coincidiendo con la feria de arte contemporáneo ARCO.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 36. Martín y Sicilia (2003) *Los alborotadores.*

Por otra parte, hay un poderoso juego de miradas que construye el espacio del cuadro. Los personajes de la fiesta tienen obviamente un papel secundario, pasivo, mientras que la auténtica estructura de las miradas se configura a partir de quién les mira tras la puerta y, también, del personaje que, en primer plano, mira al espectador. Carrillo (2003) afirma que esa mirada posibilita que el campo de la representación se expanda fuera del cuadro, en tanto que el contacto visual que se establece con los y las espectadoras las involucra en lo representado, como en el juego de miradas de *Las Meninas* de Velázquez:

> Súbitamente se ha desvelado la tramoya y me doy cuenta de que he caído en la trampa del comediante; me he creído su engaño: llegué a pensar que M&S pintaba su espacio doméstico vertido en metáfora y en realidad el escenario es decorado y las figuras, actores; no se recrea una escena que pueda haber ocurrido sino una composición precisa que recurre de nuevo a los manuales de arte. Aunque el escenario no sea ya palacio sino piso, aunque los personajes hayan variado sus posiciones, los elementos del cuadro son *Las Meninas*; un grupo de personajes que funciona como foco de la escena, un artista convertido en figura que establece un juego de miradas con quién no está en el cuadro, una puerta que se abre al fondo, y una silueta que observa la escena. (p. 2)

Como advierte Carrillo, el juego de miradas que ha descrito, además de ser esencial para permitir una correcta lectura de la obra, evidencia que la escena es un episodio de autoficción que nada tiene que ver con un acontecimiento autobiográfico. La mirada consciente, por lo tanto, será uno de los elementos primordiales que caracterice a la figura del autor cuando aparezca como personaje en sus cuadros, de ahí la importancia que tiene en nuestra obra. Los cuadros *Los vigilantes* (fig.11) o *Bajo la mesa* (fig.15), analizados en el capítulo 4.3, reproducen esta estrategia, ya que los autores aparecen también definidos como sujetos que están mirando a lo «otro» —identificado, como vimos, como algo amenazante—, solo que ese otro aparecía allí fuera de escena.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

En una línea distinta, en el cuadro titulado *Las tentaciones de José y Javi* (2002) (il.10), la figura del «autor visitante» se hace doble: hay un autor que mira la escena —en este caso un desnudo femenino— mientras que otro autor aparece, a su vez, mirando esa mirada. Se hace entonces un retorcimiento del recurso —el autor visitando al autor visitando su obra— que pone en evidencia que la imagen está usando herramientas de deconstrucción crítica del lenguaje que son características del arte de la posmodernidad.[64]

Ilustración 10. Martín y Sicilia (2002) *Las tentaciones de José y Javi.*

Podríamos concluir afirmando que la utilización de la primera persona y de la aparente forma autobiográfica que posee nuestro trabajo se está usando, constantemente, como «un recurso para esconder o disfrazar un yo velado» (Alberca Serrano, 2012, p. 15) mediante distintos tipos de estrategias entre los que podemos encontrar diferentes versiones del «autor disfrazado» y el «autor visitante». En todos los casos, el propósito es generar una tensión entre el yo que aparece retratado en cada obra y el yo real, el de los propios artistas como una proyección de lo que los espectadores y espectadoras saben de ellos. Cabe decir que los personajes de los cuadros simultáneamente somos y no somos nosotros, o quizás mejor que operan como una suerte de yo desdoblado, como un yo ficticio que en definitiva viene a presentar la figura del indivi-

[64] En *La fiesta báquica* (2002), que comentaremos en el capítulo 5.3.1, el recurso se hace aún más barroco cuando, en la imagen, situado en una habitación, aparece el cuadro de *Las tentaciones de José y Javi*. Se establece entonces una intrincada trama de relaciones entre los espacios de la representación y los de la realidad —que también es representación— y además se complica la escena ampliando el juego de miradas entre los personajes del cuadro con los que aparecen en la escena, «reales», cuya mirada será también relevante.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

duo contemporáneo como una suerte de lienzo en blanco sobre el que colocar, como etiquetas, las identidades.

5.3. Relatos de bolsillo: El álbum familiar

A lo largo de esta investigación, hemos tratado en varias ocasiones cómo la institución familia se ha ido erosionando como fuente primaria de la identidad en la esfera de lo personal. Decía Bauman (2001) que «la familia sirvió durante mucho tiempo como uno de los principales vínculos que relacionan a los seres humanos con la inmortalidad» (p. 182). Las fortunas familiares justificaban los esfuerzos realizados en vida, puesto que las herencias estaban destinadas a pasar de padres a hijos y así sucesivamente y, por lo tanto, durar más que cualquier miembro de la familia. Esto generaba una idea de largo plazo y además aportaba un sentido a la vida, en la medida en que nos hacía sentir que formamos parte de algo mayor que nosotros. Sin embargo, la paulatina desestructuración de la familia, debido a los múltiples factores derivados de la irrupción de los nuevos modos de vida que se han ido comentando a lo largo de esta tesis, han dado pie a generaciones más desapegadas del árbol genealógico, lo que ha acabado por influir en la conformación de las propias biografías individuales (Jiménez Revuelta, 2013).

En el capítulo anterior de esta investigación establecimos una relación entre esa necesidad de encontrarse a sí mismo de los sujetos posmodernos y la autoficción, como instrumento artístico que permitía evocar la idea de la reconstrucción de la propia historia individual. Pero la autoficción no es solamente un medio artístico, sino que puede considerarse un amplio recurso social, en la medida en que constantemente construimos nuestra identidad en torno a las narrativas que inventamos sobre nuestras vidas. En este sentido, Bauman (2001) comenta que las «páginas amarillentas» (p. 182) de los álbumes familiares de fotos, con las imágenes de bautizos, matrimonios y otros eventos, eran la prueba de la longevidad familiar y, por ello, los miembros de la familia debían conservar esos retratos de su intimidad, no solo porque esas imágenes fueran el reflejo de sus experiencias, sino, más bien, porque constituían una herramienta para la definición de su propia identidad. Asimismo, apunta Bauman que cuando la cinta de video sustituyó al álbum familiar como archivo de los eventos personales, los recuerdos podían borrarse y ser sustituidos por unos nuevos una y otra vez. Evidentemente, esto ocurrió únicamente durante el auge del *VHS*, ya que en la actualidad hay mecanismos para conservar las nuevas imágenes sin necesidad de tener que borrar las anteriores; sin embargo, la forma en que la cinta de video permitió la «sobreescritura» de los recuerdos nos sirve como metáfora para hablar sobre la conformación de las identidades palimpsesto que se comentaron en el capítulo 3.3.

Si, como expone Bauman, puede considerarse que en la modernidad el álbum familiar, como un objeto constituido por las imágenes de los acontecimientos relevantes de la vida personal y de la familia, era una expresión paradigmática del modo en que se construía la identidad de una manera coherente, estructurada y con bases sólidas, en la posmodernidad el álbum familiar se disgrega en esa multitud de fragmentos incoherentes, intercambiables y frecuentemente desjerarquizados que encontraría su imagen en los archivos de las películas de video. Tanto en un caso como en el otro, la identidad aparece como un constructo, como un relato constituido por la elección de unos determinados momentos de la vida que aparecen como relevantes y que por ello

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

nos identifican, en oposición a otros que, en cambio, son descartados y relegados al olvido.

Este papel del álbum familiar como fuente de la identidad aparece en nuestra obra desde sus comienzos, en la época en que nuestra pintura buscaba generar una especie de autobiografía ficticia[65]. La obra desprendía un aire hagiográfico «a través de una simulación de efectos: un dispositivo de ficción realidad transmitido por una pintura basada en la banalidad formal de la instantánea fotográfica» (Olmo, 2003, p. 3). La idea de construir la propuesta pictórica como las imágenes de nuestro álbum familiar se hizo evidente en la publicación editada para la exposición *Vidas ejemplares* (1997), que simulaba un álbum de cromos antiguo (il.11), en el que el papel tiene un tono amarillento y en sus páginas hay unos huecos donde las y los lectores podían pegar las imágenes que se adjuntaban aparte. El texto del catálogo, escrito por Carrillo (1997), se titulaba *La verdadera historia de José Arturo Martín y Javier Sicilia,* y era una fabulación acerca de nuestras vidas como artistas, haciendo una especie de semblanza biográfica ficticia que nos presentaba con todos los estereotipos de los artistas de éxito. A pesar del evidente sarcasmo de la narración, de la más que sospechosa insistencia en los guiños a los conceptos de verdad y ficción y de lo poco creíble de los acontecimientos relatados, al final la ambigüedad hizo su efecto y no fueron pocos quienes creyeron que aquella era realmente nuestra vida real. Respecto a los artistas famosos mencionados en el texto, con quienes supuestamente manteníamos una estrecha relación[66], Olmo (2003) explica que «sin embargo, a pesar de innumerables pesquisas en bibliotecas y centros de documentación, así como en internet, no se ha podido verificar ni la existencia de estos artistas ni la veracidad de la información que aporta Ramiro Carrillo» (p. 4).

[65] Entre 1996 y 1998 toda nuestra pintura emulaba fotos de un álbum familiar. De manera muy especial, la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1997 llevaba por título, de manera muy elocuente, *Vidas ejemplares.* De aquella muestra se realizó una publicación donde se hacían comentarios deliberadamente ambiguos sobre la «vida» de los artistas. En aquel momento, aquella supuesta exhibición de intimidades resultaba muy desconcertante; la sobreexposición de la vida privada a través de las redes sociales todavía tardaría, al menos, una década en llegar.

[66] Carrillo nombraba como nuestras referencias a los artistas Walter Hausing, Gertrud Möller y Mario Tagliati, todos ellos personajes ficticios —un americano, un italiano y una alemana, representantes de los países más relevantes en el arte del momento—.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Ilustración 11. Martín y Sicilia (1997) Portada e interior del catálogo *Vidas Ejemplares.*

Los episodios, supuestamente autobiográficos, que se relatan en los cuadros de esta época, operan en el contexto de un espacio de investigación como práctica formadora de la existencia[67] y de construcción de sentido, a partir de supuestos acontecimientos personales. Como hemos visto, esa autobiografía ficticia remite al hecho de que los mecanismos conformadores de la identidad en la posmodernidad se articulan alrededor de la construcción de narrativas personales.

Durante el transcurso de esta investigación hemos rescatado la idea del álbum familiar para realizar una instalación, *Álbum Familiar* (1995-2019) (fig.37), donde la idea del relato autobiográfico se vuelve a proponer como una referencia a los procesos conformadores de la identidad. Sin embargo, en este caso la idea de ficción es retorcida de una manera aparentemente sencilla, pero al mismo tiempo, profundamente barroca. Por una parte, la pieza, esta vez sí, se construye con material «verdadero», pues está conformada por aproximadamente cinco mil fotografías, montadas en álbumes de fotos convencionales, que fueron seleccionadas entre las más de quince mil imágenes «de proceso»: el archivo de nuestro trabajo preparatorio[68] que incluye centenares de bocetos, ensayos, variantes de composición, ideas desechadas y, sobre todo, las escenificaciones que servían de modelo para los cuadros. Todo este repertorio de «fotos-ensayo», como lo denomina Gisbourne (2017), se presentaba ordenado

[67] «Las historias de vida se han consolidado como prácticas de investigación y de formación, superando las críticas realizadas desde los saberes disciplinares conservadores. En este repaso histórico, son hitos importantes la invención de la imprenta, el nuevo estatuto del sujeto moderno y el papel de la escritura autobiográfica. Finalmente, en las décadas recientes han aparecido nuevos paradigmas que relacionan, y a la vez cuestionan, la hibridación entre biología, biografía y poder. En estos nuevos escenarios las historias de vida asumen nuevas funciones como artes formadoras de la existencia» (Pineau, 2009, p. 247).

[68] Sobre la importancia de la fotografía en nuestra obra, Olmo (2003) explicaba: «Pintura y fotografía aparecen ligados de una manera sutil. Tal y como ha venido ocurriendo en las dos últimas décadas a través de estrategias plásticas y visuales provenientes del *Pop*, la pintura ha aceptado, asumido e incorporado la mirada fotográfica más como una perspectiva que como un estilo: el uso del encuadre y del reencuadre fotográfico para construir la escena, la utilización de la fotografía como un bloc de notas o un cuaderno de apuntes, la trasposición a la pintura de los hechos y momentos de los que se ocupa hasta la saciedad la instantánea común del foto-aficionado» (p. 4).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

cronológicamente en una veintena de álbumes y apoyados sobre unas mesas al alcance del público.

En una primera aproximación, el visionado del archivo en su conjunto facilita la comprensión del proceso creativo y aporta datos de interés sobre los pormenores de la fabricación de nuestras pinturas y fotografías, sacando a la luz los complejos procesos de construcción de las imágenes, alejando cualquier duda sobre su eventual sensación de «naturalidad» y, por tanto, poniendo de relieve que en nuestro trabajo no hay componentes azarosos o arbitrarios: el hecho de comprender que las imágenes son cuidadosamente planificadas[69] ayuda a situarlas correctamente como obras de arte.

Sin embargo, lo interesante comienza en un segundo plano, el que permite leerlas como una narración retrospectiva de toda nuestra autobiografía. En contraste con las imágenes pintadas de nuestra primera época, este nuevo álbum se plantea como verdadero, o al menos como verídico, en la medida en que su soporte es la fotografía, y no una fotografía planificada como obra de arte —como es, por ejemplo, *La fiesta báquica* (fig.39)— sino una fotografía instrumental que, por eso mismo, se supone sin demasiado artificio y por tanto creíble; lo que allí aparece estaba pasando realmente. Por otra parte, lo que estaba pasando no era nuestra vida privada, sino imágenes de nuestras tareas profesionales, de alguna manera el *Álbum familiar* respondería a la pregunta de «¿Quiénes somos?» con la respuesta de «somos esos artistas»… somos aquellos que simulan constantemente ser otros. Se da la circunstancia paradójica, entonces, de que cuanto más verídica es la obra más parece hablar de lo ficticio.

En 2006, Betancourt había comentado sobre nosotros que en una época en la que no había grandes ideales por los que luchar, pensábamos que «un buen artista posmoderno tenía que ser capaz de inventarlos, supliendo las carencias utópicas con su propia vida y pasando, sin grandes esfuerzos, del lenguaje de los grandes relatos a la intensidad de las historias privadas» (p. 54). El análisis de Betancourt es acertado porque, efectivamente, nuestra obra se ha caracterizado por «inventar (nos)» un relato «como sí»[70] hubiera pertenecido a historias de nuestras propias vidas privadas, hasta el punto en que hemos terminado por asumir «como sí» se tratara de nuestra propia historia de vida. Ese nuevo relato, supuestamente privado, es propuesto por el autor como una suerte de sustituto de los grandes relatos modernos —la religión, la políti-

[69] Pascual Castillo (2019), comisario de nuestra exposición individual titulada *Un intervalo*, se refiere en el texto del catálogo a *Álbum Familiar* como: «la obra *Álbum Familiar*, 1995-2019, en la que se muestra el arduo procedimiento de sedimentación, selección y edición de imágenes está mucho más cercana a un cuidado proceso de destilación, que al ludismo azaroso de una retahíla de imágenes mundanas. Solo tenemos que hacer una pequeña ecuación aritmética. En estos más de veinte años de trabajo como dúo artístico, Martín y Sicilia, han producido concibiéndolas como obras terminadas entre pinturas, fotografías, dibujos e instalaciones, o al menos obras exhibidas, a pesar de ser susceptibles a ser alteradas en cada versión de su nuevo montaje, un total de entre ochocientos y mil piezas» (pp. 13-20).

[70] Betancourt (2006) se refiere al «como sí» de la siguiente manera: «Pensando en maniobras *Als-Ob* (el "como si" en la filosofía alemana de la percepción ficticia) de inspiración neokantiana, no será difícil entender el curso de la obra de estos dos jóvenes artistas emergentes. Su metodología representacional se basa en adoptar, "como si" fueran ciertos, los tópicos que nuestra tradición cultural pondera como incuestionables asumiendo, de igual manera, la experiencia de la realidad "como si" de una ficción se tratara. Esta operación la realizan, por un lado, a través de una sistemática y productiva confrontación entre nociones perceptivas de realidad y ficción y, por el otro lado, mediante la aplicación de conceptos de representación figurativa que rompen la apariencia convencional del plano bidimensional cerrado» (p. 54).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

ca, la democracia, el progreso— en tanto que espacio de conformación de la identidad individual. En esta línea, *Álbum familiar* sería entonces una especie de cierre discursivo al proponer la idea de que el proceso constructivo de esa ficción que hemos propuesto «como sí» fuera realidad es ahora, de hecho, la realidad que describe nuestra identidad.

Bauman (2001) recuerda que en estos «tiempos líquidos», las parejas ya no se construyen para toda la vida, «hasta que la muerte nos separe» (p. 182), sino que existe una tendencia a que hombres y mujeres hagan y deshagan sus familias en varias ocasiones a lo largo de sus vidas. La familia no aparece ya como una institución nuclear, estática y permanente, sino como algo en construcción, permeable y reconfigurable. En este sentido, la metáfora de la cinta de video es eficaz para ilustrar cómo el sujeto posmoderno ya no tiene un único registro de su historia familiar, sino un registro necesariamente provisional y susceptible de reescritura. De ese modo, la fotografía impresa y ordenada cronológicamente adquiere un significado simbólico interesante en relación al *VHS*, puesto que actúa como registro cuantificable, como un archivo. La propuesta de *Álbum familiar* recoge momentos de la vida desjerarquizados, momentos sin carisma o irrelevantes; en ese sentido se presenta como un archivo compuesto por una sucesión de momentos prefabricados de nuestra actividad profesional, presentada como vida cotidiana —como las historias privadas que decía Betancourt—, que convierten la colección en algo que podríamos llamar «metaalbum», es decir, los documentos gráficos de los procesos constructivos de nuestras «imágenes de la vida cotidiana» son presentados como imágenes de la vida cotidiana. El resultado, por tanto, es un gran álbum doblemente ficticio, plagado de instantáneas cuyo guion responde, como argumenta Jiménez Revuelta (2013) a un modo de entender el paso del tiempo, como mecanismo encargado de evitar olvidar quiénes somos.

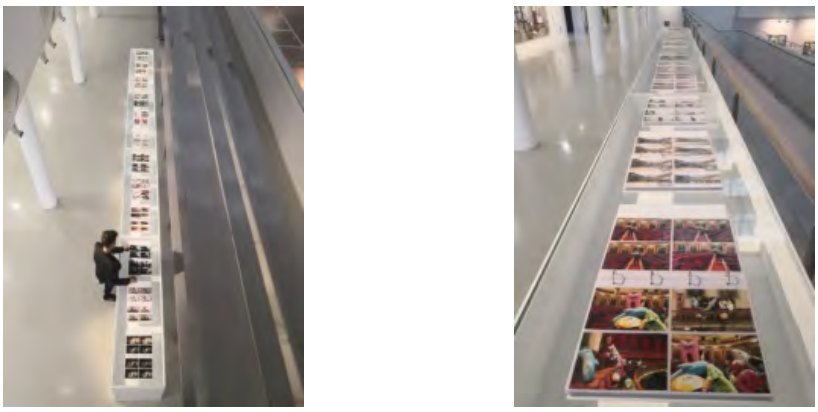


Figura 37. Martín y Sicilia (1995/2019) *Álbum familiar*. (Vista de sala en CEART)

La imagen que comentaremos a continuación, titulada *El nacimiento de la mala pintura* (2002) (fig.38) remite directamente al mito de Butades de la mitología griega y habla, precisamente, de la dificultad a la que se enfrenta el sujeto contemporáneo para «fijar» una imagen fidedigna y verdadera de su historia personal y familiar. El mito cuenta que la hija de Butades quería quedarse con una imagen de su amado antes de que partiera al extranjero. Para ello dibujó el perfil de la sombra que proyectaba

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

su rostro sobre una roca y de este modo obtendría una imagen «fija» y duradera con la que poder recordar al joven (Stoichita, 1997). Sin embargo, nuestra versión del mito apunta justo en sentido contrario; la joven no consigue dibujar bien el rostro de su amado, ya que la sombra es difusa, está en continuo movimiento y resulta muy complicado obtener una imagen fehaciente. Se desvanece porque es incierta, porque ya nada puede garantizar narraciones duraderas para toda la vida, ni siquiera la familia.

Por esta razón, la representación del álbum familiar se ha desplazado del concepto de «familia nuclear arraigada, que se reúnen en el comedor a ingerir los alimentos guisados por alguno de sus miembros en la cocina adyacente, o bien a conversar en el salón, para retirarse después a la privacidad de sus aposentos» (Salas, 2003, p. 16), hacia la representación de otro modo de relaciones sociales, en las cuales las amistades son el centro de las mismas y se da otro tipo de convivencia[71]. Respecto al desplazamiento hacia otro tipo de lugares de residencia, como pisos y talleres compartidos, Salas (2003) comenta lo siguiente:

> Las viviendas metropolitanas están cada día más llenas de transeúntes deslocalizados e ilocalizables (la primera pregunta que hacemos al escuchar el «dígame» que inaugura la inmensa mayoría de nuestros actos comunicativos es «¿dónde estás?») que convierten la frontera entre la esfera pública y la privada, entre la agresiva ciudad y el acogedor hogar, en algo extremadamente laxo. (p. 16)

Figura 38. Martín y Sicilia (2002) *El nacimiento de la mala pintura.*

[71] Respecto al desplazamiento que se produce en torno a la representación de nuestro entorno, Carrillo (2011) explica su trama biográfica: «hacia el otoño de 2002, los diestros cambiaron de tercio, cuando retomaron la pintura de *biopic*. Por aquella época vivían en el 39 de la calle de La Reina, de Madrid, en un amplio piso compartido con un también compartido estudio, y ambos estaban ya plenamente instalados, social y emocionalmente, en la vida de la ciudad. Los dos tenían su familia, por así decirlo, en aquel piso de vida inquieta, siempre abierto a un nutrido trasiego de parroquianos: colegas de los inquilinos, gente del gremio, pintores canarios de visita, amigos de la infancia, los vecinos del inmueble, algún cliente ávido de bohemia, unos artistas berlineses [o cubanos] de paso por la capital. Doy fe de este ajetreo, que aquel otoño los artistas reconocieron como imagen y trasladaron a sus cuadros» (p. 21).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Esta vivienda metropolitana a la que alude Salas es el piso compartido, que ha sido el escenario en el que se ha desarrollado la mayor parte de la representación de nuestros hechos personales, los cuales se han usado para «inventarnos» ese relato «como si» hubieran formado parte de nuestras propias vidas. Para una mejor lectura de este «metaalbum» sobre nuestra vida cotidiana, hemos dividido las entradas autobiográficas en las tres corrientes que propone Pineau (2009): en primer lugar encontraríamos las entradas personales, en segundo lugar, las entradas por la vida misma —biografías, autobiografías e historias de vida— y por último, las temporales —genealogías, memorias, efemérides, crónicas e historias—, tema que se tratará en el capítulo siguiente, dedicado a nuestro árbol genealógico como instrumento de construcción de nuestra identidad creativa.

Ilustración 12. Martín y Sicilia (1997) *Dibujando a Bianca.*

En nuestro trabajo ha sido recurrente la presencia de las «entradas personales» como imágenes que emulan escenas en las que se busca configurar una suerte de contexto familiar y, por tanto, actúan como reflejos de la identidad personal, esbozando el espacio de relaciones y afectos electivos. Desde sus inicios, toda nuestra pintura abundaba sobre la idea de que la familia —como contexto social y emocional que nos viene dado por nacimiento— ha dejado de ser el núcleo estable sobre el que se construye la identidad, para pasar a ser la red de relaciones, forzosamente transitorias y cambiantes, que el individuo va tejiendo en su vida. Como vimos en el capítulo anterior, la escenificación de esa red de relaciones era el tema de los primeros cuadros, que se recogían en la serie *Vidas ejemplares*, como por ejemplo *Dibujando a Bianca* (1996)[72] (il.12), pero fue desarrollada de manera más amplia en la serie titulada *Rela-*

[72] Aunque las obras de esta serie jugaban deliberadamente con la ambigüedad entre realidad —biográfica— y ficción, la relación entre ambos términos era, por otra parte, más problemática de lo que parece, porque si bien todas las escenas eran ficticias, en el sentido de que mostraban situaciones que nunca habían ocurrido, por otra parte muchos de aquellos cuadros mostraban escenas que se pretendía que llegaran a ocurrir: las imágenes de los artistas en Nueva York o conversando con artistas reputados pretendían, al ser escenificadas, que se convirtieran en realidad.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

tos de bolsillo[73], que hicimos entre 2001 y 2004. La serie se componía de pinturas y fotografías que escenificaban situaciones de la vida cotidiana asociadas a nuestro piso compartido en Madrid. *Relatos de Bolsillo* presentaba, por tanto, el contexto de la vivienda que definía Salas, donde se mezclaban distintas situaciones de vida y se entrecruzaban biografías, como un escenario paradigmático donde se llevaban a cabo los procesos de configuración de las nuevas subjetividades, los procesos de desmantelamiento y la reconfiguración de las nuevas identidades posmodernas. Los personajes de aquella casa, necesariamente de paso, se constituían en unidades familiares pasajeras que generaban el espacio de interacción social característico de los tan citados tiempos líquidos, como los define Bauman.

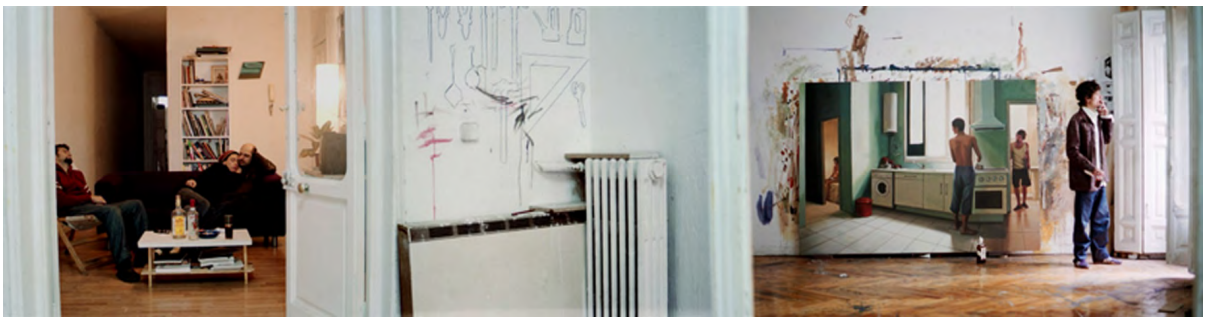


Figura 39. Martín y Sicilia (2002) *La fiesta báquica.*

Un buen ejemplo de esta serie es la fotografía titulada *La fiesta báquica* (2002) (fig.39), —otro caso de «cuadro bisagra»[74] que se comentó en el capítulo 4.3 puesto que se trata de una panorámica en la que ocurren dos escenas simultáneas, divididas por una pared más o menos vacía que funciona como transición entre dos momentos—. En el lado de la izquierda, se encuentra un grupo de personas que se han quedado dormidas mientras tomaban unas copas. A la derecha, el otro personaje parece continuar la fiesta, fumando y bebiendo delante de un cuadro que está dentro de la fotografía[75]. La imagen se inspira en las pinturas holandesas que utilizaban el recurso

---

De esta manera sucede que, si bien las situaciones de los cuadros nunca habían ocurrido, en algunos casos puede decirse que al escenificarse para ser pintadas de hecho llegaron a ocurrir. Puede decirse, entonces, que la biografía realmente se estaba construyendo en el momento de ser pintada. Estas cuestiones se exploraron de manera más afinada en *Álbum familiar*.

[73] *Relatos de bolsillo* es el título de una serie de obras que se expusieron en la galería *L´oeil* de Paris en 2002, en la galería Ferrán Cano de Palma de Mallorca y en la sala San Antonio Abad de las Palmas de Gran Canaria en 2003.

[74] En este caso hablaríamos de «imagen bisagra» puesto que se trata de una fotografía; sea como fuere, la estructura de la imagen responde a las características que planteaba Brioso.

[75] Como vimos en el capítulo 5.2.3 se trata del cuadro *Las tentaciones de José y Javi.* Al margen de las consideraciones sobre el recurso del «cuadro dentro del cuadro», que propone una obra dentro de la foto que reitera y, por tanto, hace más barroca la misma estructura espacial de la fotografía a la vez que, como vimos, complica el juego de las miradas, la presencia del cuadro en la foto propone una instancia de realidad dentro de un juego de ficción: lo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

de incluir un cuadro dentro de otro cuadro —también remite a los cuadros construidos sobre la figura de un personaje que mira por la ventana—. Este carácter intertextual despliega una relación compleja entre el mundo real y el mundo pintado —lo ficticio—. Por una parte, se alude al «mundo real» que serían esos espacios domésticos donde suceden las interrelaciones sociales posmodernas sobre las que construimos nuestro fragmentario y transitorio álbum familiar. Por otra, en lo pintado —el cuadro que se encuentra dentro de la fotografía— hay una nueva supuesta escena doméstica protagonizada por personajes que se desdoblan, que están actuando, tanto dentro, como fuera de la realidad, que es presentada como un «espacio en construcción», obligando al espectador a establecer conexiones entre los distintos planos del relato con el fin de descifrarlo. Esto puede considerarse como una estrategia enfocada a poner en funcionamiento el problema de la construcción de sentido de la propia imagen (Stoichita, 2000). Dado que la imagen es de nuestra autoría —mejor dicho, de la autoría de los personajes que, desdoblados, aparecen en el cuadro y en la fotografía—, la imagen constantemente vuelve sobre sí misma presentando la construcción de la identidad como un problema circular sin solución: somos realmente lo que simulamos que somos realmente.

5.4. Legados y memorias: El árbol genealógico

En esta investigación, hemos estudiado de manera genealógica la evolución de nuestro trabajo para situarlo en términos gramaticales y formales y contextualizar adecuadamente sus fuentes y referencias, lo que resulta esencial para comprender los aspectos generales de nuestro discurso, permitiendo esbozar una suerte de árbol genealógico[76] de nuestro trabajo. Realmente, como forma de investigación y organización, el uso de la genealogía parece un sistema particularmente adecuado para el estudio del arte contemporáneo en la medida en que permite comprender los fenómenos artísticos a partir de sus interacciones e interinfluencias; de hecho, la sucesión de los distintos movimientos artísticos con frecuencia se ilustra a través de una suerte de mapa conceptual que tiene mucho de genealógico.

En el contexto de nuestro trabajo, la cuestión de la genealogía ha estado siempre presente a través de las distintas formas en que hemos hecho visibles las relaciones con nuestros referentes artísticos y culturales, tanto inmediatos —las personas que conforman lo que podría considerarse nuestra «familia artística»— como lejanos, es decir, las y los artistas que podríamos considerar nuestros «antepasados» —aquellas obras del pasado de las que procedemos—. Es extremadamente significativo que en una obra cuyo tema central es la cuestión de la identidad, esa identidad sea descrita, en una parte importante, en términos que hacen explícitas nuestras herencias e influencias con respecto a los y las artistas que han influido o influyen en nuestro trabajo. Es por eso que en nuestra obra la metáfora del árbol genealógico se ha mostra-

---

que sucede en la fotografía es aparatosamente teatral, pero el cuadro paradójicamente es un principio de realidad verosímil, en la medida en que era realmente el cuadro que se estaba pintando en aquel momento en el estudio. Los planos de realidad y ficción se multiplican.

[76] Rafael Arias Carrión (2013) indica que la genealogía se refiere a la «construcción en regresión de un árbol de familia desde sus brotes más recientes hasta su tronco principal» (p. 18).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

do idónea para describir, por así decirlo, nuestra identidad: quiénes somos y de dónde venimos, como artistas y como sujetos, es decir, como artistas que, de manera explícita, se presentan a sí mismos —en tanto que artistas— como modelos de sujeto, como una suerte de figuras en blanco sobre los que experimentar formas de identificarse.

Figura 40. Martín y Sicilia (1997) *Cementerio de artistas.*

Esta cuestión se ha hecho explícita en algunos de los cuadros. Por ejemplo, en *Cementerio de artistas* (1997) (fig.40) se ilustraba de manera expresa nuestra identidad artística presentada como el producto de un cierto árbol genealógico. La idea de un cementerio de artistas que podían, en aquel momento, considerarse nuestros antecedentes —aunque algunos de las y los artistas mencionados no hubieran muerto— los presentaba como una suerte de familia. Los protagonistas se ubican alrededor de un mausoleo, con lo que la imagen pretende sugerir que se está hablando de miembros de la misma familia y que estos forman —o quieren formar— parte de ella. La identidad es presentada entonces no como algo que emana de los vínculos familiares, que se adquieren por nacimiento, sino que sucede, al contrario; la «familia» es presentada como el resultado de la identidad, entendida como el producto de los vínculos que se elige tener entre una multiplicidad posible de referencias. De esta manera, la idea de este cuadro es que, ante la caída de los relatos que proveían de referentes que Bauman calificaría de «sólidos», el individuo contemporáneo construye su identidad

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

desde el conjunto de sus elecciones, que en un contexto de incertidumbre responden frecuentemente a actitudes miméticas. En el cuadro *Jugando a las imitaciones con Dokoupil* (1997) (fig.41), de la serie *Artistas invitados,* escenificábamos expresamente un ejercicio mimético por el cual copiábamos la actitud de un artista de referencia.

Figura 41. Martín y Sicilia (1997) *Jugando a las imitaciones con Dokoupil.*

Tatarkiewicz (1987), en su análisis sobre la historia del concepto de mímesis, considera que hoy en día, «imitación significa más o menos lo mismo que copiar» (p. 301). Copiar, o imitar, es un proceso por el cual hacemos nuestra la singularidad de lo copiado, nos apropiamos de su identidad. Lo copiado era, en el caso que nos ocupa, un artista de referencia, Dokoupil[77]. La imagen escenifica un momento en una supuesta visita al estudio del conocido artista, cuando los protagonistas del cuadro, descritos en aquel momento como artistas jóvenes —en busca de su identidad—, imitan las formas y actitudes de su artista de referencia. El cuadro parece una forma de presentación en sociedad a modo de manifiesto: «somos como él».

Esta manera de proclamar el vínculo con aquello a lo que pretendemos asemejarnos, tanto en *Cementerio de artistas* como en *Jugando a las imitaciones con Dokoupil*, hace visible nuestro árbol genealógico, propuesto como un ejercicio que subraya la importancia de nuestros «antecesores» —por así decirlo, el tronco del árbol— que son imitados tanto en términos de forma como de discurso y, a su vez, contextualiza nuestro trabajo respecto a los y las artistas contemporáneas —las ramas— en las que nos hemos apoyado para la construcción de nuestro relato visual. Esta imagen del ár-

[77] Jiri Georg Dokoupil (Chequia, 1954) es un artista formado en Colonia (Alemania) que saltó al escenario internacional al participar en la Documenta VII (1982) formando parte de los conocidos «Nuevos Salvajes Alemanes». En 1997 era un artista de relevancia internacional basado en Tenerife.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

bol genealógico permite cartografiar, no solo el escenario en el que surge nuestra obra, sino el entorno con el que dialoga actualmente —los brotes más recientes—. Subsidiariamente, escenifica la genealogía de nuestra identidad como artistas, individuos contemporáneos.

Del «tronco» del árbol brotan tres ramificaciones, la primera relacionada con la tradición de la pintura figurativa que narra las escenas de la vida cotidiana, derivada de la pintura costumbrista holandesa de los siglos XVI y XVII. La segunda ramificación conectaría con artistas conceptuales y performativos de la segunda mitad del siglo XX. Por último, estaría la tradición de los artistas que emplean la ironía como pantalla de mediación con el objeto de su discurso.

En ese sentido, y de modo sintético, nuestra obra exhibe una genealogía que tiene su punto de partida en los pintores Velázquez y Rembrandt, de los que tomamos sus formas de integración del autorretrato en sus imágenes que, por otra parte, fueron también referencias para emular sus recursos para la pintura narrativa. En este terreno hemos buscado imitar, también, los procedimientos de autores como Gustave Courbet, Edouard Manet, Edward Hopper y Eric Fischl; estos dos últimos más cercanos a nuestros intereses temáticos en la medida en que retratan individuos situados en escenarios contemporáneos y, por ello, sumidos en atmósferas de interioridad psicológica en las que se expresa la soledad y el desconcierto. En esa misma línea, también nos ha atraído el trabajo de fotógrafos que han mantenido esquemas narrativos similares a los pintores mencionados, como Jeff Wall, Gregory Crewdson y Philip-Lorca di Corcia, así como el de pintores más jóvenes del panorama internacional como son Damian Loeb, Jonathan Wateridge y el tándem formado por Muntean y Rosenblum.

En una segunda ramificación encontraríamos a los artistas que defendieron la integración del cuerpo en el proceso creativo, después de que un grupo de dadaístas «capitaneados» por Marcel Duchamp y Kazimir Malevich cuestionaran la pintura y renunciaran a su componente estético para transformarla en un instrumento «de acción social y arma de combate» (Guasch, 2000, p. 92). Artistas como Piero Manzoni, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Cindy Sherman o Gilbert y George continuaron con la senda que abrió Duchamp, por lo que son una referencia fundamental para la configuración de nuestra genealogía. Por último, la tercera rama que hemos mencionado surgiría con Andy Warhol por ser uno de los pioneros en enfrentarse al concepto de originalidad y pérdida del aura del objeto artístico. Con él brota una rama de artistas que practicaban la ironía como una especie de broma intelectual y cuyas actitudes estaban influenciadas por el postestructuralismo francés y la retórica de la simulación, como es el caso de Jeff Koons. Por otra parte, rescatamos la puesta en escena de la cultura de la mercancía iniciada con el *Pop* y de los productos artísticos desposeídos del concepto de genialidad de la mano de artistas como Tom Wesselmann y Alex Katz.

Dentro de ese marco genealógico y como forma de estructurar la identidad —«eso que somos» como artistas—, presentada como la suma de un conjunto de posicionamientos respecto a una multiplicidad de opciones posibles, acudimos a una serie de recursos «miméticos» —la cita, la alusión, la parodia y el pastiche—, con el fin de hacer visible esos posicionamientos. Se trata de un trabajo de deconstrucción del discurso, por otra parte, característico del arte de la posmodernidad, por el cual la obra de arte se dedica a analizar los elementos del lenguaje que la hacen posible: es decir, nuestra obra se ha ocupado de visibilizar los mecanismos del lenguaje que posibilitan nuestro trabajo, puesto que de manera deliberada ha querido hacer visible su genea-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

logía. En cada uno de los siguientes apartados se analizarán algunos trabajos en relación al uso de estas estrategias.

5.4.1. Citas

Colegir procede del latín *colligere*, que significa «poner juntos», así como insertar o recoger alguna cosa de un discurso, de un libro o una obra de arte y juntarlo en otro contexto (Stoichita, 2000). En eso precisamente consiste el recurso de la cita, en colegir algo que alguien ha creado antes: tomarlo prestado para reproducirlo total o parcialmente en un nuevo trabajo. Como es sabido, es un medio que se emplea normalmente para apoyarse en el autor o autora a quien se menciona, pero también se emplea en ocasiones para rebatirle o incluso para homenajearle. Sin embargo, subsidiariamente, la cita también expone el sistema de referencias de quien la hace, en cierta manera saca a la luz su genealogía. En la historia del arte, del cine, la música o la literatura podemos encontrar numerosos ejemplos en los que se ha hecho uso de la cita: cuadros en los que aparecen cuadros pintados sobre caballetes o colgados sobre las paredes en los que aparecen otros cuadros, películas en las que se insertan fragmentos de otras películas. En el caso del texto escrito, el uso de las normativas de citación hace evidente el empleo de este recurso para construir los argumentos; sin embargo, en las artes visuales el empleo de la cita contiene, lógicamente, otros matices.

Ilustración 13. Martín y Sicilia (1998) *Alegoría real determinante de una fase de cinco años de la vida de José Arturo Martín y Javier Sicilia.*

Herrera Ruíz de Enguino (2014) advierte que «para que una cita pueda considerarse como tal, no es suficiente que una obra sea expuesta en otra obra, sino que además de ello, es necesario que tenga lugar una relación significante entre la obra citada y la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

obra donde esta aparece» (p. 617). De esta manera, la autora no considera una cita la mera reproducción de una obra dentro de otra, sino el empleo de ese recurso con un propósito discursivo. En nuestro trabajo, la cita se enmarca dentro de la ya mencionada estrategia general de poner al descubierto nuestra genealogía, pero además en cada obra tiene, además, propósitos discursivos específicos. La serie pictórica *En el estudio del pintor*[78] es un buen ejemplo de ello. En su conjunto, la colección constituye una cita al cuadro de Courbet *El taller del pintor* (1855), una de las obras más influyentes del Realismo. Cabe plantear, al hilo de la hipótesis que estamos defendiendo, que en aquella obra Courbet hacía una afirmación de su identidad al hacer aparecer en su estudio, como espectadores de sus tareas de pintor, a un numeroso grupo de personalidades de la vida social y cultural parisina, además de otros personajes cuya función en el cuadro es alegórica. En 1999 pintamos una versión del cuadro de Courbet, emulando incluso el título completo del cuadro original, *Alegoría real determinante de una fase de cinco años de la vida de José Arturo Martín y Javier Sicilia,* (il.13) fundamentalmente para apropiarnos de la estrategia del artista de escenificar su estudio como un espacio figurado donde aparecían sus referencias que, al mismo tiempo, eran fuentes de legitimación. En aquel cuadro aparecían nuestras propias referencias del momento, pero el motivo principal del cuadro no es ese, sino el espacio que se abre entre los significados de una estrategia pictórica en 1855 y en 1997. La cita se convierte, por tanto, no solo en el marco de referencia de las obras sino en el elemento central de su discurso. Lo mismo sucede en otras obras de la misma serie, donde puede decirse que el propósito de *El estudio del pintor* se despliega en el espacio, como recorriendo las estancias del taller, que no son otras que las estancias de la pintura. Mencionamos aquí dos ejemplos:

El primero es el cuadro titulado *El salón de los tatuajes* (1998) (fig.42), una escena donde uno de los componentes del equipo tatúa al otro[79] en una estancia que cita a la pintura *Estudioso leyendo* (1631) (il.14) del pintor holandés Rembrandt; el segundo es *El interrogatorio* (1998) (fig.43), donde la escena sucede en un espacio que remite a otro cuadro del mismo artista titulado *Estudioso meditabundo*[80] (1633) (il.15). Ambas escenas funcionan a modo de extensiones de *El estudio del pintor*[81], componiendo una serie de alegorías sobre las ocupaciones teóricas y prácticas de unos artistas en busca de su identidad: relacionarse con sus referentes en unos escenarios que son los escenarios de la pintura.

[78] La serie *El estudio del pintor* se desarrolló entre 1998 y 1999. En total se produjeron 42 cuadros y se expusieron en la galería My Name´s Lolita Art de Valencia y en la feria ARCO 99, en las galerías Val i 20, Juana de Aizpuru y Manuel Ojeda.

[79] Recordemos que, desde el punto de vista de la identidad, es fundamental la idea de un dúo que compone un único artista, como un solo sujeto. Desde esta perspectiva, lo que está ocurriendo en este cuadro tiene un componente reflexivo, ya que una de las partes de la personalidad tatúa, es decir, dibuja de manera permanente en la piel, a la otra. Este hecho resulta relevante en el marco de la identidad dual con la que estamos constantemente especulando.

[80] Lecaldano (1971) se refiere a esta obra como *Estudioso meditabundo*; sin embargo, Todorov (2013) hace referencia a la misma como *Filósofo meditando.*

[81] Ambos cuadros se pintaron con anterioridad a *Alegoría real determinante de una fase de cinco años de la vida de José Arturo Martín y Javier Sicilia.* La serie no tiene una cronología ordenada ni forma un relato organizado; son escenas distintas e independientes, si bien interrelacionadas con un propósito coherente.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 42. Martín y Sicilia (1998) *El salón de los tatuajes.*

Ilustración 14. Rembrandt (1631) *Estudioso leyendo.*

Herrera Ruíz de Enguino (2014) entiende que en ambos cuadros se da la cita ya que, independientemente de que la obra citada aparezca reproducida más o menos literalmente en los cuadros nuevos, la clave residiría en que se produce una apropiación de parte de esa obra, la cual se inserta como parte de un nuevo discurso. Además, se establece una conexión entre las pinturas citadas y las nuevas, pues no se trata solo de escenificar una suerte de paseo por la historia del arte, sino de que el significado de la nueva obra se construya apropiándose, en parte, de los significados de la obra original. Asimismo, en estos cuadros, la cita específicamente a Rembrandt pone de manifiesto nuestra relación genealógica con un artista que es primordial para contextualizar nuestro discurso general sobre la autorrepresentación[82]. Sobre el autorretrato en Rembrandt, dice Stoichita (2009):

> El pintor ha realizado, para ser exactos, cincuenta y nueve lienzos que lo representan, once dibujos y veintiocho grabados. A estas obras deben añadirse algunos autorretratos integrados en cuadros de historia, en los cuales el pintor se representa disfrazado de diferentes personajes. (p. 237)

Para Todorov (2013), cuando el artista se autorretrataba como figurante en cuadros, por ejemplo, relacionados con el tema bíblico del hijo pródigo, pareciera que el pintor quería decirnos «que si él se ve a sí mismo como hijo pródigo, todos nosotros lo

[82] Como vimos en el capítulo 5.2, son muchos los autores que han usado su imagen para proyectarse en sus obras; estos, al igual que Rembrandt, han sido y son una referencia para nosotros en tanto que han explorado con anterioridad muchas de las posibilidades de autoproyección contextual. Nos referimos a Velázquez, Gustave Courbet, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Piero Manzzoni, Andy Warhol, Bruce Nauman, Gilbert y George o Cindy Sherman, entre otros.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

somos» (p. 53). Es decir, si él puede protagonizar esas escenas, todos podemos. Este recurso de insertarse en una escena sagrada y adoptar los roles de los personajes bíblicos servía, entonces «para mostrar el carácter sencillo y corriente» de los protagonistas, para desacralizarlos y convertir esos cuadros de historia bíblica en pinturas de historia de la vida cotidiana (Todorov, 2013). En este aspecto, la cita a estos cuadros haría ver que en nuestro trabajo el autorretrato cumple una función similar, estableciendo capas de significado en la historia que aparece en el cuadro, lo cual nos permite abordar nuestros temas camuflados en escenas de la propia vida cotidiana.

Figura 43. Martín y Sicilia (1998) *El interrogatorio.*

Ilustración 15. Rembrandt (1633) *Estudioso meditabundo.*

Olmo (2003) considera que nuestro trabajo apunta hacia climas narrativos en la representación de los espacios privados y cotidianos, integrando una sensibilidad internacional de interioridad psicológica, similar a la de algunos pintores holandeses del siglo XVII —por ejemplo Rembrandt— que también pintaban el desconcierto de sus contemporáneos. Un esquema narrativo que el autor relaciona con las fotografías de Jeff Wall y Philip Lorca di Corcia que, tal como vimos, para nosotros han supuesto dos referentes ineludibles en tanto que, en ellos, como en Gregory Crewdson, la construcción meticulosa de los escenarios posibilita una representación teatralizada de escenas en las que los personajes actúan como si se tratase de una representación dramatúrgica. El cuadro *El interrogatorio* recuerda a una escena extraída de una película policíaca en la que se ha secuestrado a un personaje para sonsacarle información. La escena propone una reflexión acerca del método que usó Jeff Wall cuando «tomó la historia del arte como un catálogo fijo de obras maestras en las que el artista interroga tratando de desentrañar su significado» (Crow, 2002, p. 158). En este sentido, como ocurre en la obra de Wall, la serie de cuadros titulada *En el estudio del pintor* presenta la historia del arte como un campo de conocimiento del que rescatar discursos y recursos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Resaltando el aspecto de narraciones que caracterizan a estos cuadros, Salas (1999) los describía como películas de cine[83]. Su análisis de *El interrogatorio* era el siguiente:

> Escena cuarta. (en adelante, plano secuencia). Interior (por la mañana tempranito o al caer la tarde). Decididos a conocer, nuestros héroes irrumpen en el hogar de un célebre zahorí de Leiden y, tras arrastrarlo —como James Stewart a Kim Novak—, por la *scala sapientis* lo someten a un hábil interrogatorio en cada descansillo. El holandés, presa de un terrible síndrome de Estocolmo, entabla una gran amistad con los muchachos a los que invita a pasar largas temporadas en su domicilio, pero no suelta prenda.
> Los muchachos comienzan a sospechar que, en realidad, la historia no enseña nada, aunque descubren que es un fenomenal depósito de acontecimientos frustrados por el signo del desarrollo en espera de un nuevo relato que los haga elocuentes y los libre de la extinción. Su fortaleza de ánimo deshace el embrujo mediante el cual *el Mago Ilustrado* dejara a Vanguardia prendada del apuesto Progreso. Nuestros héroes encuentran en tierras barrocas el ungüento oleaginoso que permite conmemorar acontecimientos y trazar así, entre ellos y nuestro presente, una línea que apunte futuros no prefigurados ni eternamente dilatados. (p. 6)

El autor que describe el cuadro con un tono épico y humorístico, desvela la verdadera naturaleza de lo que significa para nosotros ir a las fuentes. El texto sugiere que fuimos a Leiden —ciudad natal de Rembrandt— para «colarnos» en su estudio y secuestrarlo con el fin de sacarle todos los secretos de la pintura. En su estudiado tono de comedia, el texto expresa nuestro empeño y voluntad de usar, como Jeff Wall, la historia del arte como un almacén donde están las piezas para la construcción de los discursos y los recursos para la construcción de un relato. En este sentido, el árbol genealógico se articula como una herramienta, no solo para mostrar el recorrido de artistas que han usado la historia del arte como referencia para la construcción de sus trabajos, y por tanto conforman nuestra «familia», —en los términos en las que hemos considerado aquí lo familiar— sino que, de hecho, suponen nuestro material de trabajo.

Por otra parte, aunque empleamos la cita con regularidad en muchas de nuestras obras, tanto *El interrogatorio* como *El salón de los tatuajes* son ejemplos muy claros de su uso, en el sentido de que, en ambas obras, los personajes realizan acciones con mucha potencia narrativa —respectivamente interrogar a una persona atada y encapuchada, y tatuarse el uno al otro— y que por ello parecen significarse como los temas u objetos de discurso. Sin embargo, estas acciones funcionan casi como una especie de distracción, puesto que el verdadero tema de los cuadros es su fondo, es decir, el hecho de que las acciones se están llevando a cabo en los escenarios de los cuadros de Rembrandt que se están citando[84]. De esta manera, se cumple aquí claramente lo que Herrera Ruiz de Enguino indica para la cita, el hecho de que es recurso

[83] Con motivo de la exposición de la serie *El estudio del pintor* se editó un folleto que emulaba una especie de *story board.* El texto, de Salas, llevaba por título *La leyenda del holandés errante (título por confirmar): apuntes para el relato de la existencia amenazada de José Arturo Martín y Javier Sicilia (título confirmado)* (1999) y consistía en que, previo a la descripción de la imagen, se aportaba unos datos respecto a la numeración y la localización de la escena y, a continuación, el autor la describía como un relato cinematográfico; como si fueran las indicaciones que se dan a los directores de fotografía en la elaboración de una película.

[84] La importancia del escenario es tal que cabe plantear que cambiando estas acciones por otras distintas la significación de los cuadros no se vería demasiado alterada.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

cuya finalidad es una apropiación de su significado. En ese sentido, todo lo que podamos especular sobre lo que implica la imagen de dos sujetos que conforman una identidad dual tatuándose el uno al otro, o la ambigua escena de dos personajes interrogando a un tercero —una cita al cine negro, pero acaso también a la perturbadora idea del proceso de conocer como acto de violencia— son cuestiones secundarias. En realidad, el verdadero contenido de los cuadros radica en la apropiación del significado; tanto en el hecho mismo de la apropiación en sí y en lo que significa, como recurso crítico posmoderno, en tanto cuestionamiento de las convenciones pictóricas, como de la discusión que, en definitiva, se establece con aquello que sirve de referente, en este caso la pintura de un gran artista holandés del siglo XVII.

5.4.2. Alusiones

El concepto de alusión está destinado a sugerir una idea o referirse a alguien sin tener que nombrarlo expresamente. La persona que lee o mira una obra que alude a otra puede entender lo que su autor o autora le está queriendo insinuar, ya que la alusión, como la cita, también remite a una obra ya existente y, en esa medida, incorpora el significado de la obra aludida a su propio significado; sin embargo, al contrario que en la cita, el referente no aparece ni total ni parcialmente en el nuevo trabajo, sino que se señala de manera indirecta. Se trata, por tanto, de un recurso por el cual aquello que es aludido adquiere presencia sin estar realmente allí, física ni visualmente; sin embargo las alusiones forman parte de la genealogía de la obra.

En este apartado abordaremos dos ejemplos del empleo de la alusión como recurso en nuestro trabajo. En este caso, se pone en evidencia la segunda de las ramificaciones que se nombraron en el capítulo 5.4: la de los artistas conceptuales que comenzaron a disolver las barreras entre el objeto artístico y el cuerpo. Los dos casos analizados refieren, en concreto, al de Piero Manzoni y Marcel Duchamp.

Ilustración 16.
Piero Manzoni (1961)
Aliento de artista.
.

Manzoni, artista italiano nacido en 1933 y muerto prematuramente con tan solo 30 años, llevó a sus límites el concepto romántico de genio, haciendo ver que, si el epicentro del proceso artístico estaba en el propio artista, si su producción intelectual debía ser considerada arte, entonces cabría proponer que sus meras decisiones, e incluso sus residuos corporales o sus huellas físicas, también eran arte. Por medio de un certificado que emitía el artista, cualquier cuerpo podía «convertirse» en obra de arte si, previamente, había sido firmado por Manzoni. Sin duda, sus trabajos más conocidos fueron las latas de *Mierda de artista* (1961) en el que enlataba, etiquetaba y ponía a la venta los restos de sus desechos biológicos a un «precio basado en la cotización del oro» (Guasch, 2000, p. 85). Asimismo, y en esta misma línea de trabajo, realizó las piezas tituladas *Aliento de artista* (1961) (il.16 y 16.1) donde, literalmente, se proponía su aliento como objeto artístico «empaquetado» en la simple forma de un globo hinchado. Como la *Mierda de artista*, se trataba de una propuesta irónica y dadaísta, pero, al igual que aquella, culminó en un objeto físico: un globo atado con una cuerda lacrada y montado sobre una base de madera con una pequeña placa donde se inscribe el título de la obra y su autor. Los restos de esta pieza se conservan en la Tate Gallery, pero el globo no es ya más que un pegote de plástico rojo sobre la madera, de forma que, paradójicamente, ahora el objeto artístico no es más que el recipiente que fue pensado por el artista para contener la verdadera «obra de arte», su aliento, del que ya no queda ni rastro.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

La pieza de Manzoni es la referencia del primero de los trabajos que proponemos como ejemplo del uso de la alusión: la fotografía titulada *La alegre convalecencia* (2003) (fig.44) en la que puede verse a una persona en el interior de una cama inflando globos. Como se infiere del título, la imagen se presenta como una situación de convalecencia de una enfermedad, sin embargo, la acumulación de globos propone una escena que parece festiva; hay una especie de ambiente de felicidad melancólica. Obviamente, la acción de inflar globos alude a la obra *Aliento de artista*, de manera que la imagen, que en principio plantea una situación extraña y absurda, se carga de contenido al apropiarse de las significaciones de la pieza de Manzoni. Por otra parte, si consideramos que *Aliento de artista* se constituyó, en su resultado final, como un objeto artístico, *La alegre convalecencia* alude a esta pieza mediante el recurso gramatical de la elipsis, es decir, se trata de lo que Herrera Ruíz de Enguino (2014) denomina «sustitución metafórica» (p. 405) ya que se omite el elemento objetual, pero al mismo tiempo se menciona recordando la acción que lo produjo. Por otro lado, inflar globos es un tratamiento habitual recomendado a los pacientes enfermos de neumonía para que recuperen su capacidad pulmonar, de ahí que la acción de convalecencia que se refleja resignifica irónicamente el contenido posromántico de Manzoni. Si en *Aliento de artista* se exalta la figura del artista como personaje carismático, en *La alegre convalecencia* se presenta al artista como un personaje enfermo que trata de superar su dolencia en el ámbito doméstico, sin rastro alguno de glamour ni aura de genialidad.

Ilustración 16.1. Piero Manzoni (1961) *Aliento de artista.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 44. Martín y Sicilia (2003) *La alegre convalecencia.*

El segundo ejemplo del empleo de la alusión se construye referenciando a la figura de Marcel Duchamp. Como es sabido, la producción intelectual de Duchamp influyó decisivamente en el arte del siglo XX ya que su obra es la responsable del vuelco conceptual que desembocó, en última instancia, en lo que conocemos hoy como arte contemporáneo. La Fundación Joan Miró le dedicó entre 2016 y 2017 una exposición[85] a su conocida pasión por el ajedrez. Sobre dicha exposición afirma el comisario:

> Plantea la hipótesis del ajedrez como fondo continuo de las vanguardias históricas, ya sea como un ocio intelectual, como un residuo de la perspectiva convencional, como un espacio para la reflexión sobre el lenguaje, como un teatro capaz de expresar la dramaturgia

[85] La exposición titulada *Fin de partida. Duchamp, el ajedrez y las vanguardias* fue una producción conjunta entre la Fundación Joan Miró y la Fundación BBVA.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

> de la conciencia, como un juego de guerra o como un tablero donde cuestionar la convención y la regla. (Segade, 2016, p. 5)

El interés que despertó en Duchamp el ajedrez le llevó —supuestamente— a abandonar la práctica artística en 1923 para dedicar todo su tiempo al juego (il.17).

Ilustración 17. Julian Wasse (1963) *Marcel Duchamp jugando al ajedrez en el Pasadena Museum.*

En 1963, con ocasión de su retrospectiva en el Museo de Arte de Pasadena (California, EEUU) Duchamp jugó una partida de ajedrez con una joven desnuda[86] que generó la conocida foto de Julian Wasse que se reproduce en la ilustración 17. La fotografía documenta la partida de ajedrez como performance o acción artística, en la cual Duchamp escenifica lo que parece la tradicional dualidad entre el pintor y la modelo en el contexto de una partida de ajedrez, la metáfora por excelencia del juego intelectual. Puede decirse que esta acción artística pone en escena los componentes arquetípicos de la pintura tradicional, donde el pintor —varón vestido— y la modelo —mujer desnuda— colaboran en desentrañar la problemática del arte. Visto de esa manera, cabe plantear que la performance puede ser considerada, en realidad, una pintura, en la medida en que posee los componentes —el pintor, la modelo y el problema— de lo pictórico.

Esta performance es aludida en la serie de tres cuadros *Jugando al ajedrez* (1996). Como ya se comentó en el capítulo 5.2.1, en aquella época buscábamos un reposicionamiento de lo pictórico tratando de hacer ver que la pintura era, en el contexto de la posmodernidad, una estrategia discursiva que tenía forzosamente que ser leída en clave conceptual. A este respecto Carrillo (2011) afirma que «Martín y Sicilia comenzaron a pintar porque entendieron que era lo más irreverente, rancio, incorrecto, anacrónico y majadero que se podía hacer en 1997» (p. 15). Efectivamente, y como

[86] Se trataba de Eve Babitz, una joven escritora muy vinculada al mundillo artístico de Los Ángeles y en aquel momento pareja del comisario de la exposición.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

bien apunta el autor, la serie de cuadros titulados *Jugando al ajedrez I, II y III* (1997) (fig.45) pertenece a una etapa en que el empleo de la pintura en el contexto de los discursos artísticos contemporáneos buscaba ser un acto provocador. En un escenario dominado por los formatos artísticos posminimalistas[87] y la emergencia de las nuevas prácticas posconceptuales[88], el empleo de la pintura figurativa se consideraba, de manera más o menos generalizada, como algo conservador, cuando no un simple y llano anacronismo. Nuestro planteamiento era que, en aquel contexto, la pintura había recuperado un potencial de irreverencia que la convertía de nuevo en una herramienta de máximo interés. Pero para ello, necesitábamos poner en evidencia que la pintura se distanciaba de su uso convencional y conservador, con lo que, lógicamente, era necesario hacer evidente su genealogía.

Figura 45. Martín y Sicilia (1996) *Jugando al ajedrez I, II y III.*

La serie de cuadros *Jugando al ajedrez* alude directamente a la performance de Duchamp, de cuya significación nos apropiábamos como manera de hacer ver cómo nuestra pintura se ocupaba directamente de los problemas conceptuales —que no técnicos, deliberadamente descuidados— de la pintura. Para ello se realizaron tres cuadros en los que los autores aparecíamos jugando al ajedrez. De los elementos y objetos que se pueden observar en los fondos desdibujados de los tres cuadros, y del atuendo de los protagonistas que es diferente en cada uno de ellos, e incluso, de la observación de la luz, que es también diferente en cada cuadro, se puede deducir que se trata de nuestro estudio. En el segundo cuadro de la serie, al fondo, se puede vislumbrar a un tercer personaje pintando los cuadros, parece ser un asistente que se dedica a ejecutar técnicamente las pinturas mientras los artistas se proponen ocupándose de las labores intelectuales. Toda una declaración de intenciones que encuentra su significado en el contexto de la alusión a la performance de Duchamp.

[87] La exposición de Robert Therrien en el Museo Reina Sofía en 1992 había tenido cierta influencia en el panorama nacional y en particular había creado escuela en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna.

[88] En 1996, la exposición *Traffic*, comisariada por Nicolas Bourriaud en el Centro de Arte Contemporáneo de Burdeos, había situado en el escenario internacional el arte relacional, cuya influencia comenzaba tímidamente a llegar a España.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Por otra parte, a la vez que nos apropiamos de la significación «pictórica» de la *performance* de Duchamp, por otro lado, existen importantes diferencias en nuestros cuadros respecto a ella. En aquella, quienes jugaban al ajedrez eran el artista y la modelo, que pueden ser vistos como el sujeto y el objeto de la pintura, o bien como las dos personas que están a ambos lados del cuadro entendido como plano de la representación[89]. En nuestro caso, la partida de ajedrez se desarrolla entre los dos autores, situados en un plano de igualdad, lo que dimensiona el problema pictórico en el ámbito de la intersubjetividad, conectándolo con las problemáticas de la identidad que estamos estudiando en esta investigación.

5.4.3. Parodia

El término parodia procede del griego *parôdia* y significa, literalmente, «canto aparte». Este se refiere a una imitación deformada de una obra realizada a partir de otra conocida, y que debe ser reconocida para que surja una doble lectura entre la parodia y la obra aludida (Castro Flórez, 1998). Por lo general está impregnada de un tono irónico y humorístico, pero no necesariamente tiene que haber intención de burla, y puede afectar tanto al contenido como a la forma del objeto parodiado.

Dado que habíamos comentado que una de las tres ramificaciones del árbol de nuestra genealogía derivaba en las prácticas irónicas, no es de extrañar que el uso de la parodia sea uno de los recursos de vinculación con los referentes más utilizado en nuestro trabajo. En un texto sobre nuestra obra titulado, precisamente, *Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano,* decía Olmo (2003) que, en un momento determinado, nuestra pintura comenzó a usar tonalidades cromáticas que remitían a una «cierta mala pintura decimonónica que puede encontrarse en los imitadores de Courbet» (p. 4). El autor pone el ejemplo del cuadro de 1999 titulado *Alegoría real determinante de una etapa de cuatro años de la vida artística de José Arturo Martín y Javier Sicilia* —del que ya hablamos en el capítulo 5.4.1—, en el que, en clave paródica, nos basamos en el famoso cuadro de Courbet *El estudio del pintor* (1855). De igual manera que el cuadro del pintor francés, nuestra obra era una pintura de gran formato consistente en un gran retrato de grupo, con más de veinte personajes entre los que se encontraban galeristas como Juana de Aizpuru o Manuel Ojeda, así como artistas locales e internacionales, e incluso, nuestros profesores de la Facultad de Bellas Artes de La Laguna. La parodia, en este caso, referenciaba no solo al cuadro de Courbet sino, principalmente, sus propósitos: pintar una suerte de auto-homenaje presentándose a sí mismo como el personaje central de la vida artística parisina. Nuestro cuadro jugaba a ser un tosco y obvio intento de realizar la misma operación, presentándonos de igual forma en nuestro estudio como centro de atención de un nutrido grupo de personajes del «mundo del arte» nacional. Ciertamente, el cuadro era un homenaje a Courbet, como artista central del Realismo y uno de nuestros princi-

[89] No debe ser casual que la partida de ajedrez se desarrollara en la sala donde se exponía *Le grand verre* (1915-1923), que puede ser considerado la conversión del plano de la representación pictórica en una superficie transparente que deja ver lo que hay delante y detrás del cuadro. De hecho, aquel día Julian Wasse hizo algunas fotografías de la partida de ajedrez desde detrás de *Le grand verre*, de manera que la partida de ajedrez aparecía, enmarcada por la carismática pieza de Duchamp y como fondo de la misma.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

pales referentes, y también, en alguna medida, a los personajes de la escena artística que nos era contemporánea en aquel momento. Por otra parte, se trataba de poner en evidencia cómo en la actualidad el proceso artístico es indisociable de los mecanismos institucionales y, en cierta manera, sociales, en los cuales está llamado a operar. La importancia para el devenir de los proyectos artísticos de la red de relaciones de los y las artistas es un asunto a tener en cuenta, situar ese escenario en el contexto del estudio era una manera radical de considerar esas relaciones, en definitiva, un asunto de orden pictórico.

Sin embargo, todo este juego se lleva a cabo copiando un cuadro conocido, que sitúa en 1997 una estrategia artística de 1855, lo cual solo puede ser leído en clave paródica. Lo que se está haciendo por tanto es una parodia, una farsa, no solo en el sentido de ser una «imitación deformada» de un cuadro sino de su contenido. Courbet es, sin duda, uno de los artistas más importantes del siglo XIX, pero también puede ser visto como un personaje patético en la medida en que exhibía una egolatría y una actitud de artista genial que lo situaba casi como una especie de personaje bufonesco. En ese sentido, la parodia es un recurso que llama la atención sobre la parte cómica de una situación, tanto sobre la idea ególatra y, en buena medida, inocente, de que el artista es algo así como una pieza central del devenir de la cultura humana, como de la propia acción que estamos ejecutando, como artistas posmodernos, de buscar resituarnos en un escenario que no es el nuestro. Digamos que la parodia dibuja a todas las figuras de la representación, artistas, público y personaje homenajeado, como personajes de una suerte de circo, en el que nada debe ser tomado demasiado en serio.

Por lo demás, la parodia se sitúa igualmente como un mecanismo genealógico por el cual la identidad «original» del personaje parodiado es adherida a la de los artistas que la ejecutan, de manera que su identidad pasa a ser, en la línea de lo que hemos visto, una identidad ficcionada e importada.

Ilustración 18. Gustave Courbet (1854) *Buenos días señor Courbet.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Esto puede verse en las diferentes versiones paródicas que realizamos, entre 1997 y 1999, de otro cuadro de Gustave Courbet: *Buenos días señor Courbet* (1854) (il.18). La pintura del francés, que no tuvo en su momento una buena acogida de la crítica, se postulaba como un auténtico manifiesto de la importancia social autoasumida por los nuevos artistas-genio —o, cuando menos, por Courbet— en la modernidad. En él, se pinta ataviado con sus bártulos de trabajo en el momento que se encuentra con su amigo y coleccionista Alfred Bruyas y su criado, a los que mira con actitud altiva. A su vez, Courbet se inspiró en la leyenda del judío errante, que cuenta que un judío le negó agua a Jesús en su camino al calvario y Dios lo condenó a errar eternamente por Europa.

La secuencia de referencias hacia nuevas versiones a partir de un texto, como el que usó Courbet para su cuadro, que a su vez nosotros usamos para posteriores versiones, tiene que ver con la idea posmoderna de que todo texto o imagen es, como afirma Castro Flórez (1998) «la absorción y transformación de otro texto primigenio» (p. 867). De manera que cuando parodiamos a Courbet no estamos realmente copiando una obra original[90], sino añadiendo una nueva capa a la secuencia de capas que, en realidad, componen las imágenes que convencionalmente manejamos. De hecho, la propia obra de Courbet es, a su vez, una versión de una estampa popular sobre el judío errante en la que el artista cambia la jerarquía de los personajes. En la estampa popular, el judío asume una actitud de humildad o vasallaje respecto a los burgueses que se encuentra en el camino, pero en el cuadro de Courbet, el pintor se mostraba desde una posición de superioridad frente a quienes la tenían en la vida real, en un acto de reivindicación y de demanda de reconocimiento social. En las distintas versiones del cuadro dispusimos diferentes jerarquías de los personajes: en el cuadro de la figura 46 colocamos a los personajes en una situación de confusión deliberada, donde es razonable preguntarse quién es el artista.[91] Al respecto, Lemes Lemes (2019) comenta:

> En Buenos días Señor Courbet I y II, los personajes aparecen iluminados por un foco artificial en medio del camino. Este ambiente teatral nos muestra la imagen como una puesta en escena: una apariencia de realidad. El cuadro es una cita directa a la obra del pintor realista Gustave Courbet de 1854: Le rencontré o Bonjour, Monsieur Courbet. Pero mientras que la imagen original representa un encuentro entre Courbet, Alfred Bruyas (su mecenas más impor-tante) y su sirviente, la obra de Martín y Sicilia es un encuentro entre artistas. En primer plano, tres figuras se distinguen del fondo: Courbet a la izquierda portando una mochila, bastón y sombrero, y Martín y Sicilia a la derecha, vestidos elegantemente. El centro del cuadro lo ocupa la figura de Sicilia que, en medio del camino, alza el brazo a su interlocutor como si estuviese dándole alguna indicación o prohibiéndole el paso. La detención en el camino produce una fuerte tensión narrativa que solo es expresada mediante gestos. El espectador es capaz de evocar una historia, pero no puede saber lo que ha ocurrido ni lo que ocurrirá. La escena parece haberse congelado en un momento crucial que nos impide acceder el resto de la trama. La cita nos detiene (como a Courbet) en nuestra deriva. (pp. 86-87)

[90] Como había puesto en evidencia Sherrie Levine con *After Edward Wenston* en 1980.

[91] Podría interpretarse, de hecho, que en realidad los tres personajes de la escena son artistas que, en actitudes diferentes, aparecen situados en un escenario que no recuerda al cuadro original de Courbet sino a un típico paisaje romántico en el que, además, se hace una referencia a Hubert Robert por medio de la ruina de la derecha.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

De esta manera, en definitiva, lo que vemos en la escena es a unos artistas disfrazados de burgueses que homenajean y saludan a un burgués disfrazado de artista; la finalidad de esta calculada ambigüedad es reflejar la contradictoria condición del artista en la sociedad contemporánea, a la vez que, fundamentalmente, insistimos sobre la incertidumbre de los modelos de identidad en la época posmoderna.

Figura 46. Martín y Sicilia (1997) *Buenos días señor Courbet.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

5.4.4. Pastiche

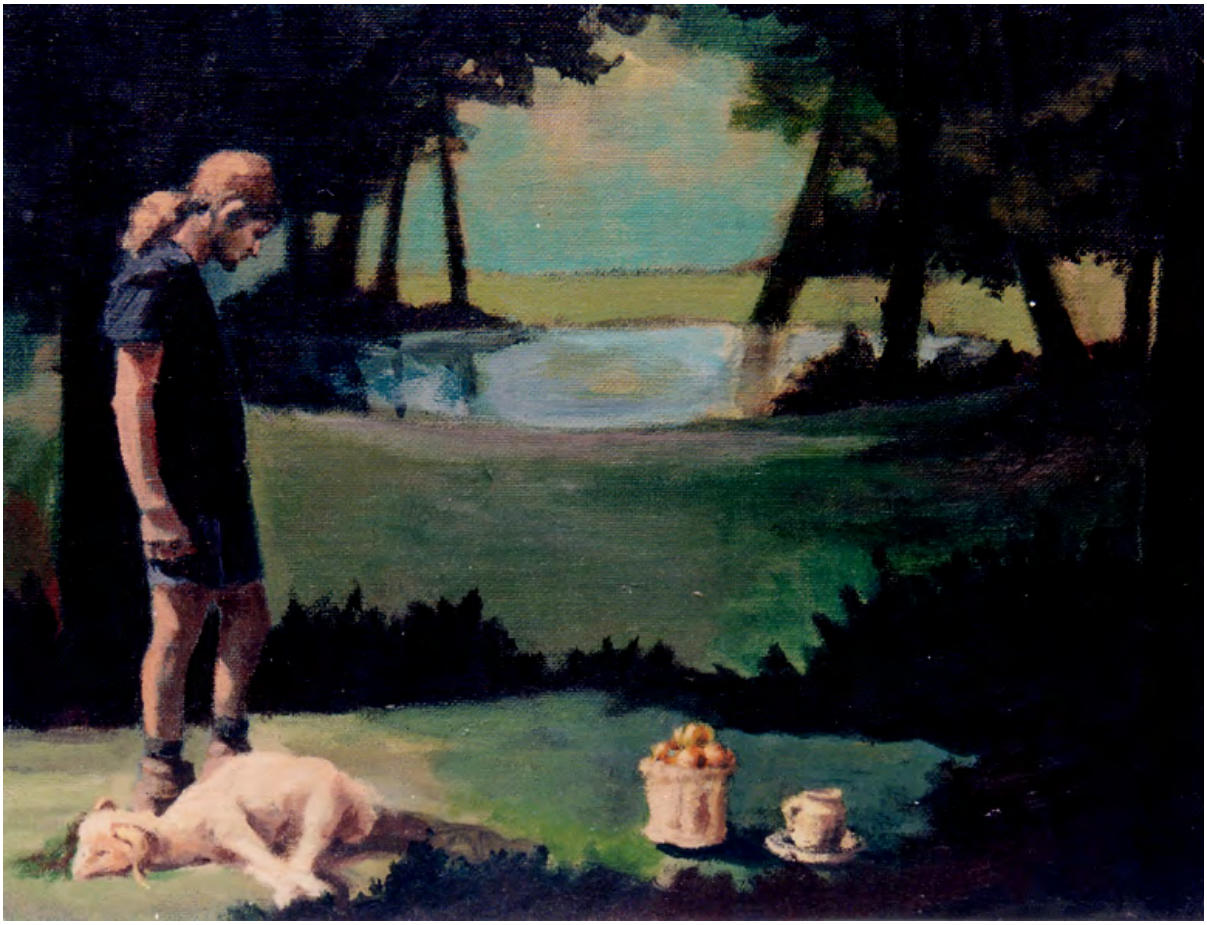


Figura 47. Martín y Sicilia (1997) *Almuerzo campestre.*

Finalmente, hablaremos del pastiche como el último de los recursos genealógicos que hemos empleado en nuestro trabajo. Este articula el carácter intertextual de nuestras imágenes en tanto que se componen como una mezcla de diferentes imitaciones o fragmentos de otras obras o estilos, y se presentan como un nuevo trabajo. Herrera Ruíz de Enguino (2014) advierte que el pastiche puede confundirse con la parodia, sin embargo comenta que este no lleva implícito desvíos en la significación de la nueva obra respecto a las preexistentes, ni tiene un carácter satírico sino más bien neutro. Por tanto, podemos hablar de pastiche cuando nos referimos a imágenes compuestas por diferentes elementos o fragmentos culturales, sean productos de una cita, una alusión o una apropiación. Estos recursos que se incorporan en la nueva obra no tienen por qué pertenecer al mismo género ni estilo, sino que se componen

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

como un palimpsesto de ingredientes diversos y con distintas codificaciones culturales, que vendría a ser una imagen paradigmática de la concepción posmoderna de la cultura[92].

Un ejemplo de pastiche en nuestro trabajo es el cuadro titulado *Almuerzo campestre* (1997) (fig.47) perteneciente a la serie *Estancia en el bosque*[93]. El fondo del cuadro, así como el título del mismo, están inspirados en el cuadro de Edouard Manet, *Le déjeuner sur l`herbe* (1863) (il.19).

Ilustración 19. Manet (1863) *Le déjeuner sur l`herbe.*

Le déjeuner sur l`herbe (1863) debe ser considerado, a su vez, un pastiche, porque es un cuadro compuesto de múltiples referencias y homenajes a los maestros renacentistas. Por una parte, se inspiró en *La tempestad* (1508) de Giorgione; por otra, encontramos claras alusiones al *Concierto campestre* (1510) de Tiziano y, por último, al grabado de Marc Anton Raimondi, «según un dibujo perdido de Rafael di Sanzio titulado *El Juicio de Paris* (1525-30)» (Camesasca, 1973, p. 37). La obra, como es sabido, fue rechazada por el jurado del Salón de 1863, para exponerse más tarde en el *Salón de Refusés.* Según Werner Hofmann (1991), la incomprensión hacia Manet por parte de los críticos no se debía a la mala voluntad o a una negativa por no querer entenderlo sino, más bien, porque el pintor estaba en un proceso de «creación de un nuevo catálogo de modelo de la existencia humana» (p. 41), alejado del repertorio de temas mitológicos y alegóricos de los pintores clásicos, con lo que pocos contemporáneos suyos estaban en situación de comprender aquella pintura.

Al citar aquel cuadro nos apropiamos de todas estas significaciones que se despliegan como un juego para quienes conocen el origen de la referencia. Nuestra pintura pretendía parodiar el pastiche de Manet, que había incorporado tantas referencias en su cuadro, construyendo otro pastiche. Esta es una ya clásica operación del arte de la posmodernidad; al construir un texto con textos construidos a partir de otros textos,

[92] El pastiche es, por ello, uno de los recursos característicos del arte posmoderno; pastiches son las obras de artistas como David Salle, Julian Schnabel, pero también los trabajos de Jeff Wall e incluso Cindy Sherman.

[93] La serie titulada *Estancia en el bosque* fue comentada en el capítulo 5.1 de esta tesis.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

se pone de manifiesto el carácter intertextual de toda la cultura, de todas las imágenes. Además, al hacer visible esa intertextualidad, cada obra de arte viene a exhibir su genealogía. Por lo demás, *Almuerzo campestre* no era solo una parodia del cuadro de Manet, sino que integraba también referencias a bodegones de Zurbarán[94]. La imagen, por tanto, se componía de una figura meditabunda situada en un paisaje que remite al de *Le déjeuner sur l`herbe*, pero sin los personajes. El personaje parece algo así como un operario preparando el escenario para el cuadro, mientras que la comida para el almuerzo procede de una tradición pictórica distinta, el barroco español —que, por otro lado, influyó fuertemente a Manet—. Todo el cuadro es, por lo tanto, un juego con la cultura, proponiendo quizás que Manet se había «equivocado» de referentes al olvidarse de Zurbarán. De ahí la actitud ensimismada del único personaje del cuadro, que es presentado de nuevo como un joven —un sujeto posmoderno—, aparentemente desconcertado —acaso por no tener claro quién es— mientras pasa revista a sus referencias en busca de su identidad.

Ilustración 20. Zurbarán (1635) *Cordero*. *Ilustración 20.1*. (1633) *Bodegón con cuatro vasijas.* *Ilustración 20. 2*. (1633) *Bodegón con cesto de naranjas.*

La última imagen que expondremos como ejemplo de la utilización del pastiche es el cuadro titulado *La señal* (2007) (fig.48). Es una escena aparentemente casual y anodina, pero es una pintura plagada de referencias a distintos artistas: se hace alusión a un cuadro nuestro de la primera época, a dos norteamericanos y, por último, a dos europeos.

En primer lugar, el escenario y la acción del personaje de la izquierda aluden expresamente a un cuadro que pintamos en 1997, titulado el *Urinario* (il.21) que, a su vez, se trataba de una imagen que aludía a la famosa *Fountain* (1917) de Duchamp, haciendo una broma que sugería, como si fuera una irreverencia, emplear el urinario para la función con la que había sido fabricado. *La señal*, por tanto, comienza por ser una alusión a una alusión. En segundo lugar, hay dos referencias más, bastante más sutiles: por una parte, para la representación de la escena se utilizó un baño público cuyas paredes estaban decoradas con unos azulejos que recuerdan, por color y forma, a la escultura *Untitled (Stack)* (1967) (il.22), del artista minimalista Donald Judd[95]. La referencia es tan leve que fácilmente pasa desapercibida, pero una vez se revela

[94] Se trata de *Cordero* (1635) (il.20), *Bodegón con cuatro vasijas* (1633) (il.20.1) y *Bodegón con cesto de naranjas* (1633) (il.20.2).
[95] Judd produjo un gran número de versiones de esta pieza, con un número variable de estantes —normalmente 10 o 12, como en este caso— y en distintos colores, acabados y materiales. La versión a la que aludimos es de acero galvanizado y lacado y se encuentra en el MoMA de Nueva York.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

no puede dejar de verse. Por otra parte, la reluciente superficie cromada del secador de manos remite por si sola a la estética pop, y en especial recuerda aluden a la serie de aceros inoxidables de Jeff Koons, en concreto, a la pieza titulada *Rabbit* (1986) (il.23), uno de los iconos más carismáticos del arte posmoderno.

Ilustración 21. Martín y Sicilia (1997) *El urinario*

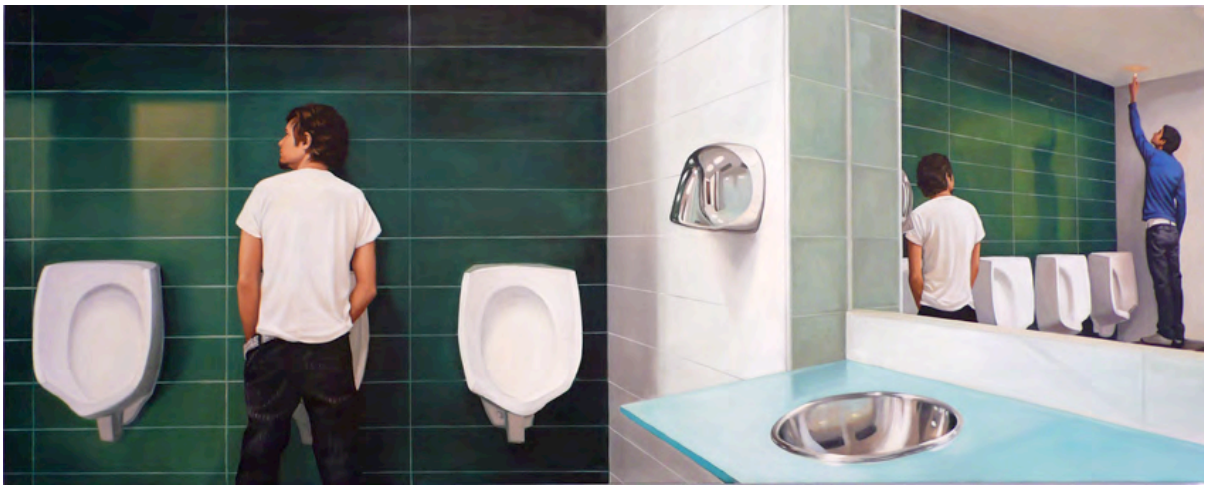


Figura 48. Martín y Sicilia (2007) *La señal*.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Ilustración 22.
Donald Judd (1967)
Untitled.
.

Ilustración 23
Jeff Koons (1986)
Rabbit.

Ilustración 24. Dokoupil trabajando en su estudio de Praga (2003).

A la derecha de la imagen se puede observar, a través de un espejo, lo que está ocurriendo a la izquierda de la escena: otra persona, subida en una silla, está dejando una señal en el techo de los baños públicos con el humo de un mechero encendido, aludiendo directamente a otro de los artistas que han constituido para nosotros una referencia —como explicamos en el capítulo 5.4—: Jiri Georg Dokoupil, que ha producido centenares de cuadros pintados con humo de vela (il.24 y 24.1).

Esta trama de homenajes, referencias y alusiones escondidas en una imagen banal convierten a *La señal*, por tanto, en un excelente ejemplo de pastiche, en la medida que se articula como un *collage* de citas que componen una imagen poliédrica envuelta en una textura aparentemente plana. La obra se compone como un juego, como una especie de jeroglífico listo para ser descifrado, donde nada es lo que parece, empezando por el hecho de que el juego de espejos hace que lo que está a la izquierda del cuadro —y fuera de éste— aparezca a la derecha, dentro del espacio de la representación. Esta composición rebuscada da la pista para descifrar el cuadro, en el sentido de que la obra puede comenzar a comprenderse si atendemos a aquello que tiene presencia en el cuadro pero está fuera de éste. Es decir, a la trama de alusiones, que se despliegan ante los y las espectadoras como las ramas de nuestro árbol genealógico.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

5.5. Hacia unas figuras sin fondo

A nivel general, uno de los aspectos en que hemos incidido, durante la presente investigación, al respecto del problema de la identidad, ha sido en las cuestiones derivadas de las complejas relaciones del sujeto contemporáneo con su contexto, es decir, entre la figura y el fondo. En nuestra obra, cuando hablamos de «figuras» nos referimos necesariamente a aquellos personajes que representan determinadas acciones y que tienen una personalidad pastiche. Como hemos visto, los individuos que aparecen en nuestros cuadros son presentados como sujetos paradigmáticos de la posmodernidad, que actúan como camaleones, tomando en préstamo continuamente fragmentos de identidad asignadas por el guion, adecuándolos a la situación que requiera el contexto para que, de este modo, se articule el relato que el público ve, escucha e interpreta. En el espacio de la representación, el fondo es la parte más alejada a los ojos del público, pero es y forma parte del escenario que, a su vez, contextualiza la trama para dotarla de significado. También se llama fondo al telón que limita el escenario en su parte posterior. Este, en ocasiones, es usado como parte de la escenografía, adquiriendo las significaciones adheridas al contexto. En las artes plásticas, y en particular en la pintura, tradicionalmente la relación fondo/figura permite que la forma destaque por medio de la delimitación de sus contornos. Estos pueden estar integrados, fundidos, entrecruzados o totalmente recortados y separados de su fondo (Castro Flórez, 1998).

En este capítulo se analizará el progresivo divorcio entre fondo y figura que se ha dado en nuestra obra desde que comenzamos a trabajar en 1995. Desde entonces, puede decirse que los personajes han ido «entrando y saliendo» del cuadro —cambiando de forma— sin un aparente orden cronológico. Sin embargo, veremos que estas modificaciones se dan cuando se está tratando, entre otras cosas, sobre la paulatina erosión que están sufriendo los contextos en los que encuentran su sujeción las identidades. Hemos ordenado secuencialmente el proceso de escisión de la figura y su fondo en una narración compuesta por tres episodios, en los que la figura —el protagonista— va abandonando progresivamente el cuadro —el escenario— hasta quedar totalmente aislada, sin fondo ni contexto. Hemos denominado a estos tres episodios figura en pintura englobada, figura en pintura expandida y figura recortada sin fondo.

5.5.1. Figura en pintura englobada

Para explicar el recurso de la figura en pintura englobada, entendida no como cuadro convencional sino como imagen con vocación expresa de funcionar como metarrelato, se hará un breve análisis del cuadro titulado *Armario de los disfraces* (1998) (fig.49) el cual narra lo que podría ocurrir dentro de un cuadro en su sentido más literal. Los dos personajes que están a la derecha serían los actores que se visten tras las bambalinas para saltar al plano de la representación. En sentido figurado «dentro del cuadro», en lo que parece ser un armario, guardan los disfraces —alegoría del tropo— que se usarán para la interpretación de la escena. A la izquierda, la pareja que se asoma por el marco de la ventana que se ve al fondo encarna el rol de público, que está mirando a través del marco del cuadro hacia el espacio de la representación. Una posible interpretación de la escena podría ser la imagen que verían los personajes de un cuadro si estos tuvieran vida, pero en cualquier caso, se sugiere un juego que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

anuncia, como bien apunta Salas (1999) «las constantes del relato, juegos barrocos entre el plano de la representación y el de la realidad; la escena no es la vida, es "simplemente" el único lugar desde el que puede ser experimentada» (p. 6)

Figura 49. Martín y Sicilia (1998) *Armario de los disfraces***.**

Como afirma el autor, la imagen se compone de juegos retóricos que generan una paradoja entre realidad y ficción siguiendo la línea de lo que Stoichita (2000) denomina cuadros en trampantojo, es decir, que se presentan como «realidades ficticias» (p. 261). Este cuadro especula con lo ficticio de la construcción pictórica, en tanto que muestra la construcción del relato desde dentro. Representa la acción previa a la actuación de los personajes en el propio cuadro, como ese momento imaginario en que estos están a punto de montar la escena, o acaso están en un intermedio entre dos actos. Aunque como apunta Salas, la combinación de los espacios de representación resulte un tanto barroca, lo cierto es que la forma general del cuadro está constituida por el contorno que delimita el objeto —cuadro— compuesto por lo que Castellano (2019) compara con la pestaña del menú de capas del *Photoshop*. Es decir, una com-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

binación de escenarios de representación a modo de capas. La primera sería el lugar en el que se encuentran las y los espectadores del cuadro real, es decir la realidad. La segunda se trataría del lugar en el que están los actores que van a interpretar la escena y que pertenece al territorio de la ficción. Por último, la tercera de las capas, aquello que está detrás de la ventana, se proyecta hacia un mundo ilusionado que tiene que ver con el espacio en el que se mueve el espectador ficticio. Para referirnos a la primera capa, la que separa lo real de lo ficticio, utilizaremos un extracto de un texto de Facundo Tomás (1998) como punto de partida para el análisis de las formas que delimitan el espacio pictórico:

> El cuadrángulo de ángulos rectos remite a la instauración del marco como elemento segregador entre el espacio figurado y el espacio real, como conformador de la «puesta en escena» de la pintura. […] La representación como principio absoluto: sustitución de la magia de la presencia por la racionalidad de la ilusión¸ el marco como frontera del terreno de lo irreal». (p. 122)

El autor comenta que el borde de la forma cuadrangular del objeto pictórico o fotográfico constituye un marco, una ventana que proyecta la mirada a un mundo artificioso que nada tiene que ver con el lugar en el que se mueve el público. Es decir, la ventana como ese espacio simbólico delimitado por los bordes del objeto convierte a la pintura, separada ya de la realidad, en la representación de un relato metafórico sobre esa realidad que sucede dentro de sus límites. En el *Armario de los disfraces* se establece, además, un juego de miradas entre el espectador real que está fuera de los límites del cuadro y el espectador ficticio que está en su interior, en la tercera capa mencionada anteriormente. De manera análoga a lo que sucede en *Las Meninas,* los y las espectadoras del cuadro se ven «introducidos» en este por la mirada de los personajes, entrando como personajes en el juego de la representación, sin estar en ella realmente.

En el terreno de la representación, y enmarcado entre los bordes del bastidor, se encuentra el personaje de la pintura de gran formato titulada *El espectador precavido* (2016) (fig.50). Este personifica a un sujeto que entra por el patio de butacas de un teatro decimonónico para asistir a una representación. El personaje porta consigo un ramo de flores y una caja con tomates. Ambos elementos tienen un carácter simbólico que se relacionan directamente con el título de la obra —*El espectador precavido*—. Aunque quizás sea excesivamente literal, los objetos que lleva en sus brazos indican que el protagonista está asistiendo a una representación que no sabe si será meritoria de recibir aplausos —flores— o abucheos —tomates—, pero que paradójicamente es su representación en tanto que, aunque interprete el papel de público, se encuentra en un espacio virtual, ficticio, en la tercera capa. La voluntad del protagonista de este cuadro, como en los cuadros barrocos, «no es salir hacia el espectador, sino atrapar a este e introducirlo de lleno» (Tomás, 1998, p. 176) en su relato. Es decir, puede indicar que el sujeto no quiere salir del relato porque sabe que el interior de la escena es ese único lugar donde, como comentaba Salas, la vida puede ser experimentada. En esta pintura, el personaje aún está integrado en la escena, englobado y particularizado en un contexto delimitado por la propia obra, que separa la realidad de la ficción, el arte de la vida, pero que los conecta metafóricamente. Este cuadro funciona, en términos generales, con las mecánicas de la pintura tradicional; lo que distingue a su personaje respecto a los de las pinturas convencionales es que este «espectador precavido» está ahí precisamente para poner en evidencia todas estas dialécticas. La alusión al teatro, que parece clara en *Armario de los disfraces*, resulta

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

aquí obvia. Pero el contexto general de nuestro trabajo permite deducir que esa representación a la que se alude —a la que el personaje se ha preparado para asistir— es la representación pictórica.

Figura 50. Martín y Sicilia (2016) *Espectador precavido*.

Sin embargo, los protagonistas de la siguiente imagen (fig.51) —continuando con la metáfora del teatro— aunque siguen actuando en la segunda capa, dentro de los límites del cuadro, en ese espacio de representación que los engloba e identifica con su contexto, parecen estar asumiendo que, como actores —o, si se prefiere, como sujetos sin identidad a la búsqueda de una identidad «postiza»—, se sitúan en un estado de continua metamorfosis de sus identidades en tanto que su contexto, —sus escenografías— cambian según el guion[96]. La «función» acentúa la idea de que los actores

[96] Es interesante señalar que, si bien la imagen es una ficción, como todas nuestras obras contiene un componente de «realidad», en la medida en que el escenario donde se realizaron los trabajos preparativos para el cuadro son los almacenes del CAAM —Centro Atlántico de Arte Moderno— de Las Palmas de Gran Canaria, y en concreto la sección donde se conservan más de medio centenar de pinturas y fotografías de nuestra autoría. Lo que hacemos en esta imagen es simular el borrado de nuestra genealogía mediante el supuesto repintado de los cuadros.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

son conscientes de que la posmodernidad, aunque parece suave, no descansa, por lo que se anticipan a sus efectos y desdibujan los fondos que contienen, por ahora, sus identidades camaleónicas entre los bordes del cuadro.

Figura 51. Martín y Sicilia (2019) *Dele color al difunto remake II (depósito de museo).*

El acto se puede interpretar desde dos puntos de vista: el primero, que los protagonistas, cansados de interpretar papeles en consonancia con la escenografía, deciden anular el contexto para, desde ahí, tratar de volver a reconocerse. O quizás, por el contrario, reflexionen que tal vez el derrumbe de los metarrelatos ha dejado un vacío como señal de una pérdida irreversible de un escenario —fondo— capaz de sujetar sus identidades —figura—, y por eso estén representando una acción de borrado, o vaciado, como síntoma de su tiempo. De esta manera, si el conjunto de nuestra pintura nos presenta como personajes sin identidad que van deambulando por diferentes escenarios, apropiándose de sus connotaciones, este cuadro escenifica precisamente el borrado de todo aquello donde nosotros, como sujetos contemporáneos, encontrábamos acomodo: al borrar los escenarios se borra también la memoria y la genealogía, de manera que este cuadro, siendo en su estructura una escena con un contexto y, por tanto, del tipo que hemos denominado «figura en pintura englobada», prefigura sin embargo, el abandono de este modelo de dialéctica figura/fondo, pues puede decirse que los personajes están aquí, no solo borrando su genealogía, sino preparando su salida del cuadro «como esa isla rodeada de realidad por todas partes» (Tomás, 1998, p. 199). De algún modo se está anunciando el desmoronamiento del marco como ese

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

espacio que contiene una sucesión escalonada de planos y el advenimiento de la figura en pintura expandida como paso previo al divorcio definitivo entre fondo y figura.

5.5.2. Figura en pintura expandida

> Las imágenes de Sicilia y Martín son una agenda de encuentros circunstanciales, más o menos significativos, trufados de los actos y motivaciones, tan cotidianos como inciertos, de unos individuos con manifiestas dificultades para encajar en su contexto. Uno de esos escenarios que tradicionalmente lo fueron de la correlación orgánica entre fondo y figura y hoy son testigos privilegiados de la *dualidad* del yo y el mundo externo, es el espacio doméstico (Salas, 2003, p. 16, en cursiva en el original).

La cita que abre este apartado corresponde a un texto de Salas, publicado en 2003, que acompañaba a una serie de fotografías[97] que abordaban la pérdida del espacio doméstico como aquel lugar que aportaba sensación de pertenencia a tal o cuál familia, a tal o cuál identidad[98]. El autor planteaba en aquel texto cómo la integración de los individuos en una sociedad que los acoge y los acomoda —un aspecto fundamental, como hemos visto, en las mecánicas de conformación de la identidad individual— encuentra su expresión visual en la relación figura/fondo. La organicidad de esta relación, en la tradición de la pintura, puede ser concebida como imagen de la propia organicidad de la relación entre los individuos y su contexto. El momento histórico en que esa organicidad comienza a desmantelarse y los individuos son lanzados a desanclarse de las fuentes tradicionales de la identidad para llegar a ser personajes sin identidad, coincide en el tiempo con el momento en que la pintura comienza a desanclar las figuras de su fondo. En la posmodernidad, el creciente desarraigo del individuo encuentra su expresión en unos cuadros en los que, cada vez más, el fondo ya no será el contexto de sentido en que las figuras se disponen de manera coherente, sino un espacio ajeno en el que las figuras van a estar cada vez más desencajadas.

En nuestra obra, la dinámica por la cual las figuras se desanclan de los fondos no es un proceso secuencial y ordenado cronológicamente, no se trata de una línea de avance de nuestro discurso, sino más bien un recurso que comenzamos a emplear como una forma de renegociar los fundamentos de lo pictórico —la continuidad del espacio de la representación en esa segunda capa— pero que progresivamente va teniendo más sentido en el contexto de la reflexión general que propone nuestro trabajo. Un buen ejemplo de ello es un cuadro de 2008, *No hay mejor defensa que un buen ataque* (fig.52). No fue de los primeros cuadros que hicimos en esa modalidad de «figura en pintura expandida», ni tampoco significó un cambio de rumbo determinante en nuestro discurso en esta línea; sin embargo, contiene los elementos de aquello que estamos hablando pues las figuras están «en tránsito» de desanclarse de un fondo en el que parecen ya no encajar.

---

[97] La serie se publicó en 2003 como proyecto editorial en el número 14 de la revista Sublime, editada en Madrid. El proyecto fotográfico estaba comentado en el texto de Salas, que llevaba por título *Cómo está el servicio.*

[98] El tema de la pérdida del hogar se trató en el capítulo 3.3.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 52. Martín y Sicilia (2008) *No hay mejor defensa que un buen ataque.*

La imagen muestra a cuatro protagonistas —uno de ellos ausente, se intuye por su sombra proyectada sobre uno de los planos— esgrimiendo unas escobas en el interior de una casa. El lenguaje corporal de sus poses indica que se trata de una situación de tensión, parecen estar adoptando una actitud defensiva ante un posible peligro[99]. Los protagonistas parecen estar sufriendo aquella angustia a la que se refería Farizo (2018) en el capítulo 4.3 cuando hablaba de la vulnerabilidad que se siente ante la pérdida del hogar como aquello que determina un lugar en el mundo. Pero ese estado de autoprotección de los actores, preparados para defenderse con los medios que tienen a su disposición —que los convierte en personajes patéticos— podría responder al miedo, como diría Salas, de que el espacio doméstico pierda esa función de encuadre del individuo que, en el cuadro, se refleja alegóricamente en la relación de fondo y figura.

No hay mejor defensa que un buen ataque es el testigo que menciona Salas del desdoblamiento de ese yo —figura— que está en la frontera entre el exterior y el interior —el fondo— del cuadro, protagonizado por esos individuos con «manifiestas dificultades para encajar en su contexto», en los límites del marco. El protagonista que se encuentra en el primer plano, «se defiende de la desidentidad arrancando hacia ade-

[99] Vemos, en ese sentido, conexiones con los cuadros analizados en el capítulo 4.3 como *Temporada alta* o *Bajo la mesa.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

lante» (Hopenhayn, 1997, p. 112), saliéndose literalmente del cuadro tanto por sus márgenes como por su alejamiento físico del fondo. El cuadro se despliega hacia afuera, hacia el público, por medio del solapamiento de capas construidas con maderas recortadas que siluetean los contornos de la figura del protagonista y su escoba. Brioso (2011) encuentra en las naturalezas muertas de Zurbarán y Sánchez Cotán un punto de conexión entre este tipo de cuadros-bisagra y las figuras recortadas sin fondo, o como él las denomina, las siluetas espaciadas, que trataremos en el siguiente apartado. El autor apunta que en aquellos bodegones barrocos también encontramos dos mundos unidos por el marco de una ventana que los comunica. Las verduras o el cordero muerto[100] apoyados en el mismo marco del cuadro, generan un trampantojo que aún vincula lo que está a punto de salir. Ese esfuerzo de las figuras por desvincularse del fondo, que se practicaba en ocasiones en los bodegones barrocos como un juego con la representación, se convierte en un importante elemento discursivo en el arte de la posmodernidad. En nuestro cuadro, el sujeto, como las naturalezas muertas, está a punto de desvincularse por completo del espacio doméstico, como escenario simbólico de aquello aún no contaminado por la fractura de los relatos —contextos— que daban sentido a las identidades.

Esta fuga de las figuras respecto al plano de la representación se justifica bajo la inercia adaptativa que han experimentado los sujetos posmodernos del siglo XX y XXI (Castellano, 2019). Sin embargo, esa huida hacia adelante de los individuos puede decirse que no está exenta de una actitud políticamente dicotómica. Por una parte, se respira una cierta actitud combativa —que reacciona ante la amenaza de un horizonte incierto— y, por otra, se entiende que hay un abandono de las utopías, los personajes están más preocupados de lo incierto que de pensar de manera crítica su realidad tras la caída de los grande relatos, con lo cual los sujetos, a la vez que, por así decirlo, pasan a la acción, paradójicamente pierden su capacidad de agencia; esto es expresado en el cuadro proponiendo unos individuos que se arman absurdamente con escobas. Es por ello que el personaje central se encuentra a la vez dentro y fuera de la escena, basculando entre el miedo a salirse del cuadro y el consiguiente repliegue hacia los dogmas conocidos y la necesidad de estar fuera de él y aceptar la contingencia. Siguiendo a Lipovetsky (1992), puede decirse que el protagonista del cuadro, como sujeto posmoderno, está tan enamorado de la autonomía como poco inclinado a los excesos, del mismo modo que se siente alérgico a las órdenes sublimes y es hostil al caos. Este se encuentra en el dilema entre, por una parte, la imposibilidad de identificarse ya con una interpretación unitaria de las cosas y el atrincheramiento en una verdad única, quizás por el miedo a la razón moderna que ha dado pruebas suficientes para remontar tras el desastre[101]. Por otra reconoce el desgaste de energía que ha supuesto la pérdida de sentido que se vuelve inseparable de su infructuosa búsqueda, con lo que tiende a desaparecer en una suerte de huida hacia la desvinculación integral respecto a su contexto, negándose a sí mismo en una «plasticidad que en el fondo la elude y que elude el fondo» (Hopenhayn, 1997, p. 117).

[100] El que citábamos en *El Almuerzo campestre* (fig.47).

[101] Nos referimos al «desastre» que se trató en el capítulo 4.2 como metáfora del escenario que dejó el derrumbe de las certezas y la caída de los grandes relatos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 53. Martín y Sicilia (2013) *Dele color al difunto.*

En esta situación parecen estar ya plenamente los protagonistas de la instalación titulada *Dele color al difunto* (2013) (fig.53). Los personajes de esta pieza son figuras exentas, situadas en el espacio y rodeados de objetos reales como cubos de pinturas, papeles de periódicos, rodillos y brochas, simulando estar cubriendo de blanco un paisaje que cita a los del pintor Claudio de Lorena, que les sirve de telón de fondo. La instalación, un precedente del cuadro homónimo de 2019 que vimos en el apartado anterior, parece relatar la vocación de los personajes de desvincularse de su memoria —de su genealogía— ante la imposibilidad de permanecer entre los límites de un marco que se torna contingente y que ya no es capaz de sujetar las identidades. Lo que sí podemos observar es que, esta vez, los actores abandonan el marco como esa «isla rodeada de realidad por todas partes» —segunda capa— y «ponen los pies en el suelo» del espacio expositivo —primera capa— para, desde ahí, darle la espalda al público y tapar su propio fondo de color blanco. El título de la instalación anuncia la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

«voluntad de la pintura de romper el marco que separa de la vida y acabar con la condición metafórica que ese marco le otorga» (Tomás, 1998, p. 222).

El ataque al concepto de cuadro ventana no significa que se esté afirmando la muerte de la pintura sino, más bien, del fondo de la pintura como expresión simbólica del sustrato de la identidad. Los personajes están pintando de blanco sus fondos como acción irónica de su visión ante el inevitable y paulatino desgaste de sus identidades. No podemos deducir si la actitud de vaciar de contenido el contexto se ha adoptado desde la impotencia que genera la dificultad para estar continuamente adaptándose a un contexto y a una mutación perpetua de sus identidades, o más bien se trata de un gesto destinado a la reconstrucción de un relato de la vida, desde un nuevo escenario en el que el color blanco se toma como punto de partida, sin referentes, sin convicciones ni seguridad, pero también sin herencias indeseadas. Algo así como la propuesta, en este momento ya nostálgica, de vuelta a la tradición minimalista.

Figura 54. Martín y Sicilia (2019) *Dele color al difunto remake III* (inauguración).

Ante la hipótesis que planteamos anteriormente acerca de esa dicotomía en la que está inmerso el sujeto contemporáneo y que, como hemos visto, hemos representado en la duda de los personajes entre permanecer en el cuadro —en el relato— o salirse de él, en 2019 realizamos una posterior versión de esta cuestión, *Dele color al difunto remake III (inauguración)* (2019) (fig.54)[102]. Los personajes, vestidos formalmente

[102] Esta instalación se realizó por primera vez en el Centro de Arte La Regenta de las Palmas de Gran Canaria en 2017 en el marco de la exposición titulada *Perdona por las cosas que te dije en invierno*, pero la versión definitiva se hizo con motivo de la exposición *Un intervalo* para el Centro de Arte Tomás y Valiente en 2019, con la particularidad que en esta segunda ocasión se cubrió el fondo del mural de blanco justo después de haber terminado el paisaje. La imagen de la figura 54 corresponde a esa segunda versión.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

con chaqueta y corbata, se sitúan delante de un gran paisaje que cita el fondo de la pintura de William Turner titulada *Vista de Orvieto* (1828) —parcialmente cubierta de blanco, podríamos decir a medio repintar— y parecen estar en una inauguración: mientras el individuo de la derecha corta una cinta a modo de acción inaugural, el de la izquierda parece estar dando un discurso o explicaciones a la prensa.

La instalación básicamente es un diorama en el que su fondo se está cubriendo de blanco, con chorretones de pintura —quizás el signo paradigmático de la «vuelta a la pintura» de los años ochenta— que van cayendo desde la parte superior hasta abajo. Las diferentes intensidades de blanco y las pinceladas desordenadas indican que aquello que se está inaugurando podría no ser la obra, sino el proceso de desvinculación definitivo entre las figuras y su fondo. La ceremonia anuncia el desmontaje sistemático de las certezas que se han ido comentando a lo largo de esta investigación, además de señalar de qué modo este desgaste «de los valores, nos [des] ubica en un mundo blanco, frío, deshumanizado, en y con el que resulta difícil identificarse» (Salas, 2008, p. 12). La alusión a la pintura de los años ochenta evidencia que el tramo final de la modernidad ya había hecho *tabula rasa*, de ahí que la instalación deba entenderse, más bien, en clave irónica sobre la toma de conciencia de la contingencia, la pérdida de sentido y la incertidumbre. Los individuos, de espaldas al escenario que ya no les sirve de contexto, inauguran con ridícula formalidad su recién adquirida condición de figuras sin fondo. Se celebra con una ceremonia el advenimiento de ese sordo, elegante y disimulado nihilismo que nada permuta en una nueva verdad, de manera que estos personajes en realidad no inauguran, sino clausuran, la dialéctica entre el fondo y la figura (Hopenhayn, 1997).

5.5.3. Figura recortada sin fondo

La primera pieza que hicimos de figuras recortadas aisladas de los fondos fue *Las carantoñas* (1996), un acrílico sobre madera recortada en la que el aislamiento de los personajes del fondo, inspirado en la forma de tratar las figuras en las imágenes de los artistas Gilbert y George, buscaba precisamente enfatizar la idea de que la figura de los artistas debía funcionar como un icono, como una suerte de imagen o logotipo de su arte.

Como vemos, el recurso tal como lo empleábamos en 1996 aproximaba la propuesta al lenguaje del *Pop*, de no ser porque la aparatosa factura pictórica de las imágenes las hacía funcionar en el contexto de la tradición de la pintura. El uso de la pintura en aquel momento, dominado por la crítica a la representación y tras la aparente clausura de los distintos debates alrededor de la abstracción, podía ser entendido desde su condición de *trompe l'oeil*, enfatizando el carácter discursivo de la representación. De manera muy significativa, los personajes aparecían haciendo burlas y muecas, negando así la condición de iconos que el propio formato parecía imponer. Inicialmente, la ausencia de fondo tras las figuras se enmarcaba en ese contexto centrado en la reflexión sobre lo pictórico y el carácter de la figura como signo. La conversión de los personajes en unas figuras recortadas se anclaba, además, en la referencia a la cultura popular y a los dioramas con que, en ocasiones, se utilizan para anunciar todo tipo de productos en los espacios públicos. Esa referencia a imágenes publicitarias y populares se entendía, por ello, como un añadido al carácter irreverente que pretendía contener nuestro trabajo. Esto explica que el recurso se fuera empleando de forma

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

ocasional en los años siguientes, sin estar enmarcado, con carácter general, en un proceso de «escape» de la figura de los fondos. El carácter retórico de este recurso aparecería algunos años más tarde.

En este apartado se analizarán dos instalaciones de figuras sin fondo, *El éxodo* (2008) (fig.55) y *Los turistas* (2005) (fig.56). Ambos trabajos son imágenes que exponen, en diferente medida, preocupaciones alrededor del problema de la desvinculación del sujeto de los antiguos contextos en los que asentaba su identidad que, como hemos visto, encuentra su expresión pictórica en la dialéctica figura/fondo.

Contrariamente a lo que sucede en *Las carantoñas*, en estas obras el objetivo del recurso de la figura recortada no es convertir a los personajes en iconos ni problematizar la pintura aproximándola a los territorios del *Pop*, sino abiertamente presentar unos sujetos sin contexto. La problemática que se deriva de la ausencia de fondo la expuso perfectamente Carrillo en 2008:

> *El éxodo*, de Martín & Sicilia, a pesar de su título tan épico, es una obra incompleta. Dieciséis figuras sin fondo. O, lo que es lo mismo, dieciséis personajes mostrando sus emociones ante una situación que ha sido escamoteada del cuadro. Un rosario de actitudes perturbadoras cuya causa, por «decisión artística», desconocemos.
> Como recurso retórico es, cuando menos, extraño: se supone que las obras con estructura narrativa se fundamentan en la reacción de unos personajes ante las circunstancias devenidas de un contexto que establece, o cuando menos sugiere, las causas y consecuencias de sus acciones. Si esta relación no se cumple, el entramado narrativo se rompe, y entonces estaríamos hablando de otra estrategia discursiva, de las muchas que hay en el arte contemporáneo.
> Lo chocante de «*El éxodo*» es que describe una escena que por todas partes reclama su pertenencia a una historia; las actitudes de las figuras abren interrogantes de tipo narrativo [«algo ha pasado aquí; la situación traerá consecuencias»], pero su causa, el elemento que nos permitiría interpretar la evidente perturbación de los personajes, el escenario del cuadro, no existe.
> Martín & Sicilia han creado una pintura compuesta por un rosario de figuras sin fondo. Dieciséis personajes sin contexto, aislados, desanclados de una historia tan invisible como imprescindible para situarlos en un lugar y en un sentido. (p. 252)

El autor se pregunta qué ha ocurrido con el escenario del cuadro que sustentaba y daba sentido a la narración, además de cuestionar cuál es el verdadero origen de la decisión de aislar a estos dieciséis personajes de su historia y desanclarlos de su contexto. Las dudas del autor difícilmente las podremos contestar con una única respuesta, dado que la razón del divorcio definitivo entre fondo y figura se debe a un crisol de decisiones que se tratarán a continuación.

A este respecto, Gisbourne (2005) coincide con Carrillo al afirmar que estas instalaciones de figuras recortadas hablan «de figuras que poco a poco se desvinculan de un fondo protector cuando se exponen a lo indeterminado del espacio de la sala y se recortan de un contexto que ya no les pertenece» (p. 3) y especula con que tal decisión pueda estar relacionada con nuestra condición de isleños:

> Ambos pintores proceden de Tenerife, puede ser que esto enfatice el doble concepto de isla y aislamiento, ambas palabras significando «hacer una isla de: poner en una isla» (isla), y «ser colocado» en una situación separada como una isla (aislar). (Gisbourne, 2005, p. 3)

Más allá de las interpretaciones derivadas de nuestra procedencia, esta idea conecta con lo que comentamos anteriormente del abandono del marco como esa «isla rodea-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

da de realidad por todas partes», en tanto que se está aislando a las figuras de su contexto y se están poniendo en un espacio vacío de paredes blancas. Cabe plantear que Gisbourne acierta de plano en su diagnóstico: los personajes están aislados, aunque quizás no porque seamos isleños, sino porque el aislamiento es la condición de los individuos en las sociedades posindustriales. Rotos o difuminados los vínculos de familia y religión, las sociedades contemporáneas configuran unos escenarios que, para bien o para mal, dejan a los individuos sin entornos de relación predeterminados al convertirlos, como apuntaba Carrillo, en personajes sin historia, en protagonistas de un relato sin relato.

Figura 55. Martín y Sicilia (2008) *El éxodo.*

Un año después de que se expusiera esta instalación por primera vez[103], Nicolás Bourriaud publicó *Radicantes* (2009), que curiosamente terminaba con una interpretación

[103] *El Éxodo* se mostró por primera vez en la exposición titulada *Distorsiones, documentos, naderías y relatos* en el CAAM —Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria—, comisariada por Alicia Murria,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

acerca del Éxodo, aquel episodio del Antiguo Testamento en el que el pueblo hebreo se liberó de Egipto, dejando atrás la estructura opresiva de la maquinaria estatal con sus jerarquías, sus dioses y sus pirámides. Planteaba el autor que una huida debe evaluarse en términos de «transportabilidad» (p. 114), es decir, hay que dejar atrás todo lo que sea excesivamente pesado como para ser transportado por una persona. La huida es algo, por tanto, que siempre se hace en precario, que en sí mismo supone el esfuerzo por cambiar un contexto dañino por un destino incierto, que es, en cierta manera, un espacio en blanco. La huida por parte de las y los protagonistas de *El éxodo* respecto a su fondo es, en sí, una metáfora del recorrido que se hace hacia adelante asumiendo, con ello, el abandono de unas pertenencias —acaso también de sus identidades— que venían dadas y que ya resultaban demasiado pesadas. Al fin y al cabo, afirma Bourriaud, lo moderno no es otra cosa que un éxodo, un acto de desplazamiento hacia otro espacio; en el caso del pueblo hebreo, de manera significativa, hacia el desierto, como ese lugar en el que debían construirse una nueva identidad «donde cuanto más fácil es estampar una huella, más fácil es borrarla. Una ráfaga de viento lo hará. Y los desiertos son lugares ventosos» (Bauman, 2011, p. 49). Los personajes de *El éxodo* son como la figura del peregrino que Bauman eligió como metáfora para definir la personalidad moderna, en una continua tarea de construcción identitaria. Sin embargo, el divorcio del sujeto moderno con el contexto dejó un mundo poco hospitalario para los peregrinos, «al ganar la batalla, la perdieron, lucharon para que el mundo fuera más sólido y acabaron por hacerlo flexible» (Bauman, 2011, p. 49). Y cambiante. El autor comenta que el problema de las identidades posmodernas no es tanto fijarlas cómo evitar que se anclen, y así mantener abiertas todas las posibilidades.

Esta manera de describir la conformación de las nuevas identidades es muy cercana a la figura contemporánea del turista nómada y desarraigado, del vagabundo que está en todas partes, pero no pertenece a ningún lugar. Esta imagen fue la que desarrollamos en *Los turistas* (2005), literalmente una escena sin escenario, en la que dos jóvenes hacen *auto stop* rodeados de maletas, realmente un considerable equipaje. Si antes comentamos que una huida debe evaluarse en términos de transportabilidad, podría interpretarse que los personajes de esta instalación están haciendo todo lo contrario. Con tanto equipaje, va a resultar difícil que alguien les recoja. Aun así, la acción denota su voluntad de desplazamiento, de un lugar indeterminado —sin fondo, pero con pertenencias— a no sabemos dónde. La imagen plantea una paradoja respecto a la idea que propone Bauman del turista, en tanto que no está exenta de una problemática adherida al divorcio entre fondo y figura. El dilema está en que, al desaparecer totalmente el fondo como «ese contexto en el que nos reconocemos como orgullosos padres, viajeros con inquietudes, joviales amigos, exitosos cazadores» (Salas, 2008, p. 9) —imagen de esa maquinaria que dejó atrás el pueblo hebreo, metáfora de la modernidad pesada— en ese momento la propia figura, afirma Salas, «esa forma que perfila y se hace reconocible a un individuo, se hace incierta» si no lleva consigo sus pertenencias. Estos personajes, que literalmente no están en ningu-

---

Néstor Torrens y Gopi Sadarangani en enero de 2008. Después se expondría en otras salas de exposiciones, galerías y bienales que se pueden consultar en el anexo dedicado a las fichas catalográficas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

na parte, tienen su vida a cuestas[104] y se postulan como sujetos que se definen en tanto que están en movimiento, en cambio. Habitan la incertidumbre.

Figura 56. Martín y Sicilia (2005) *Los turistas.*

En esa medida, la instalación se postula como una imagen que representa la idea del vagabundo que propone Bauman, un personaje perpetuamente en movimiento —ya sea en su cuerpo físico o en su identidad—. El movimiento constante, el continuo

[104] Como el personaje de *El penitente*, que vimos en el capítulo 4.3.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

desplazamiento significa estar en guardia contra los compromisos a largo plazo (Bauman, 2011).

> Las siluetas espaciadas de Martín y Sicilia [*Los turistas* (fig.56), *Plan B* (fig.12), *El brindis* (fig.7), *Paraíso* (fig.5)] funcionan como apariciones de un original perdido. Su carácter recortado, de una foto o cuadro que no conocemos y su enclave en el espacio vacío, habla de esa doble naturaleza de la imagen: han sido arrancadas de un arquetipo o modelo perdido, han sido impuestas en un lugar que les resulta extraño, ajeno […] no crean una trama, un tejido en relación con el espacio que construya una narrativa. Todas tienen un carácter estrictamente verbal, cada uno de los antes mencionados pueden ser resumidas en un verbo: esperar (*Los turistas*), apuntar (*Plan B*), brindar (*El brindis*), mirar (*Paraíso*). (Brioso, 2011, pp. 60-64)

Como bien apunta Brioso, la imagen de *Los turistas* no aporta datos acerca de su procedencia, de su identidad como pertenecientes a tal o cual lugar, pueden ser de cualquier sitio y tener una identidad incierta, no anclada a ningún contexto. La identidad, ese estigma que, durante siglos, adquiríamos al nacer y conservábamos hasta morir en función de nuestro sexo, nuestro linaje, religión, color de piel, lengua o comunidad; y que en la modernidad sólida se convirtió en algo por alcanzar mediante un arduo trabajo, en la posmodernidad se ha convertido en un lastre, en una especie de *gadchet*, un complemento ajeno al individuo que, en la medida en que nos dificulta la movilidad —geográfica, laboral, biográfica—, hay que impedir que se nos pegue (Bauman, 2011).

Los individuos quedan así convertidos en personajes indefinidos o, si acaso, definidos por «una plétora de identidades elegibles y reconstruibles» (Béjar, 2007, p. 176). La identidad líquida y proteica así obtenida dicta la necesidad de deshacerse de las pertenencias adquiridas con más celeridad y, de este modo, facilitar una mayor adaptabilidad a un fondo que muta constantemente, que dificulta seriamente apropiarse de una interpretación y creer en ella dada su inestabilidad e imprevisibilidad. En este sentido, el recurso de las siluetas recortadas hace referencia a las tramoyas de las escenografías teatrales, las cuales «se podían meter y sacar del escenario a conveniencia» (Gisbourne, 2017, p. 81); la relación de los personajes con esos escenarios cambiantes refleja la imposibilidad del sujeto contemporáneo de identificarse con un contexto, un escenario y una trama fija o estable. Ni protagonistas ni público pueden ya reconocerse en un escenario vacío, más parecido a un croma verde que a un fondo acotado en los límites del marco que comentamos anteriormente. Ambas tienen que lidiar en un contexto tan proteico como las identidades de quienes actúan en el plano de la representación. Béjar (2007) señala que ya quedan pocas cosas que puedan considerarse fiables y firmes, que recuerden «al grueso lienzo de la modernidad en el que podíamos pintar el itinerario de nuestras propias vidas. […] El contexto, por el contrario, es ahora un cuaderno, donde se puede escribir, borrar y escribir de nuevo una identidad temporal» (p. 127). En este nuevo entorno, la dificultad a la que se enfrenta el individuo posmoderno reside en «caer bien», sin perder demasiado el equilibrio, cuando es arrojado constantemente a un vasto mar sin cartas de navegación, brújula ni horizonte.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

6. Conclusiones

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

El objeto de estudio de esta investigación se ha centrado en el análisis del problema de la identidad en la posmodernidad, y de manera concreta, en la manera en que este ha sido tratado en la obra que hemos venido realizando durante más de veinte años. Para acometerla, como bien se indicó en la introducción, se planteó una doble estructura de análisis que, a su vez, descansaba en las estrechas relaciones que se establecían entre ambas. En función de ello, la primera parte se dedicó al estudio teórico de las características y los condicionantes a partir de los cuales se generó una concepción de la identidad, como afirma Bauman, problemática. En la segunda parte, y a partir del marco teórico generado en la primera fase, se llevó a cabo un análisis encaminado a desvelar de qué manera nuestra obra ha tematizado un problema que, en nuestro caso, entendemos crucial del momento presente.

La evolución del concepto de identidad fue abordada en el bloque teórico que, como hemos visto, hemos desarrollado en los capítulos 2 y 3. En ellos, y a partir de un acercamiento general a la historia de Occidente, establecimos como marco de aproximación las diferencias existentes entre la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad. Del despliegue de las causas sociales y económicas, pudimos concretar que durante la premodernidad la identidad estuvo basada en categorías como la raza, el sexo, la religión o el Estado-nación, siendo además asumidas por el individuo desde su nacimiento. Fue durante la modernidad, sin embargo, cuando surge la idea de individuo tal como hoy lo conocemos, en tanto que sujeto definido por unas etiquetas incuestionables: la autonomía y la libertad. De esta manera, el individuo moderno asistirá a la posibilidad de trascender su nacimiento labrándose un proyecto de vida a partir del cual pudiera formar parte de una clase social determinada, cuyo concepto de sí mismo vendría definido por su formación, estado civil, economía etc. Finalmente, durante la etapa posmoderna, asistimos a la conformación de las subjetividades posfordistas en donde la identidad requerirá de flexibilidad, nomadismo, adaptación y una constante construcción del «yo». Vimos cómo esta situación ha terminado por situar al sujeto posmoderno en un emplazamiento movedizo y vulnerable que le ha hecho sufrir numerosos estados como ansiedad, anomia, desconcierto o fragilidad. Estas sensaciones aparecen analizadas a partir de las causas que las generan, a saber: la crisis de los grandes relatos, la incertidumbre y, finalmente, la crisis de identidad.

Esta primera fase permitió dotarnos de material teórico estable a partir del cual ordenar las aportaciones de nuestra producción plástica entre 1995 a 2015. Asimismo, se ha contrastado el material bibliográfico de esta primera etapa con la relación de textos disponibles sobre nuestra obra, sirviendo para el análisis del relato visual que hemos propuesto, al aportar lecturas específicas sobre nuestra producción. En esa etapa hemos podido organizar y proporcionar evidencias de que nuestras obras funcionan como textos visuales que hablan del sujeto contemporáneo, definido como un personaje atrapado en una dinámica en la que se ve empujado a una constante mutación de su identidad con el objetivo de adaptarse, cambiar de capacidades —y de domicilio si es necesario— para poder conservar su puesto de trabajo y estar a la altura de las demandas de los nuevos sistemas de producción. En el capítulo 4 hemos visto cómo nuestra obra ha reflejado que estas contingencias, dibujando un sujeto desorientado que no pertenece a ningún lugar, con su hogar en continuo movimiento, y que por ello habita en la incertidumbre y en una profunda crisis de identidad.

Finalmente, en el capítulo 5 se establecieron los mecanismos textuales y los recursos narrativos que nuestra obra ha puesto en funcionamiento para abordar la tematización del problema de la identidad. Hemos proporcionado evidencias de que la autoficción,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Ilustración 25 y 25.1. Martín y Sicilia (2016) Vista de sala en Instituto Cabrera Pinto. La Laguna.

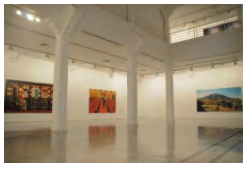


Ilustración 26, 26.1 y 26.2. Martín y Sicilia (2017) Vista de sala en La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria.

Ilustración 27 y 27.1. Martín y Sicilia (2018) Vista de sala en Centro de Arte Juan Ismael. Fuerteventura

como la estrategia general que hemos empleado en nuestra obra, es un instrumento artístico de gran valor para visibilizar y reflexionar sobre las problemáticas «reales» que, como artistas e individuos —en nuestro caso, varones— de la época posmoderna nos conciernen.

En el capítulo 5.2, pudimos constatar una conexión entre la autoficción de nuestra obra y la autoproyección contextual de nuestras representaciones, en tanto que se postulan como una suerte de pantallas sobre las que proyectamos identidades y, de esta manera, se hace visible el marco general del problema. En el capítulo 5.3, examinamos cómo esta decisión deliberada de establecer un discurso desde la autoficción se postula, entonces, como una suerte de declaración de principios a partir de la cual, nuestro equipo, constituido como un sujeto intersubjetivo, y consciente de la inviabilidad de las grandes narraciones, establece un cuaderno de bitácora descrito a partir de unas coordenadas dibujadas desde el espacio de lo íntimo y lo local. Desde ahí, en el capítulo 5.4 analizamos el formato de álbum familiar, introduciendo el concepto de genealogía para examinar la manera en que nuestra obra, concebida como material intertextual —una amalgama de citas, alusiones, parodias y pastiches—, dejaba constancia de su sistema de referencias, su árbol genealógico, con lo cual pudimos demostrar que nuestra propia manera de trabajar constituye por sí misma un discurso sobre la identidad fluida posmoderna, además de situar el contexto desde el cual nos constituimos como sujetos.

Por otro lado, y retrotrayéndonos al concepto de la autoficción, hemos visto como ambos recursos —el *Álbum familiar* y el árbol genealógico— funcionan como estrategias capaces de contener y sujetar las identidades, como un fondo que dota al individuo de un contexto en el que poder reconocerse. El problema reside en que cuando el sujeto consigue por fin adaptarse a su contexto, este muta, por lo que asistimos a un proceso de «vaciado» de los fondos de la pintura como metáfora del desvanecimiento constante de los contextos. Este dilema se trató en el capítulo 5.5, desarrollando la dialéctica entre figura y fondo que constituye una de las características principales de nuestra obra.

Con estos materiales hemos construido el relato visual en el que nuestra obra —en realidad, una selección de cincuenta y ocho imágenes, catalogadas en el anexo— ha proporcionado evidencias de que nuestro trabajo, tanto visto en su conjunto como, de manera particular, en un número significativo de sus obras individuales, aborda de forma intencionada y coherente las problemáticas sobre la identidad en la posmodernidad.

En cuanto a la fase práctica de este estudio, es decir, la parte de investigación artística de esta tesis doctoral, hemos producido un importante conjunto de obras que han reforzado y completado, y en algunos casos culminado, las líneas de investigación precedentes. Es necesario aclarar que esta fase no ha sido posterior a las dos fases teóricas —las abordadas en los capítulos 2-3 y 4-5 respectivamente—, sino que se ha desarrollado paralelamente a estas. Es decir, el desarrollo de la investigación se ha producido simultáneamente en el plano teórico, a partir del estudio bibliográfico y el análisis crítico de obras anteriores, y en el plano de la investigación artística, mediante la producción de pinturas e instalaciones, de manera que estos dos planos se han retroalimentado mutuamente. Esto explica el hecho de que algunas de las obras producidas durante la elaboración de la tesis estén también en el relato visual que hemos construido.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

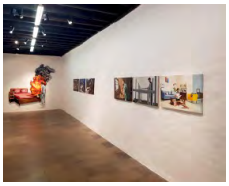


Ilustración 28. Martín y Sicilia (2018) Vista de sala en Galería Artizar. La Laguna.

No obstante, lo anterior, el cuerpo de obra producido se ha organizado en cuatro proyectos expositivos, tres nacionales y uno internacional, que han abordado asuntos específicos —que se detallarán a continuación— sobre el tema de la tesis, y que deben ser considerados las principales conclusiones de la investigación

El primer proyecto, titulado *Perdona por las cosas que te dije en invierno* (2016, 2017, 2018) [105] y desplegado a su vez en tres exposiciones, se planificó expresamente para llevar a cabo una primera cartografía de los diferentes conceptos y temas que hemos utilizado en nuestro trabajo, como son la construcción del yo, la identidad, la biografía, el hogar, el álbum familiar, los mapas y cartografías, la crisis de las masculinidades, las micropolíticas, las ficciones y simulacros y por último, la incertidumbre. Estos temas fueron recogidos en una publicación titulada, precisamente, *Martín y Sicilia: The handbook of concepts*, en el que se analizaron una serie de líneas de investigación, muchas de ellas abordadas en esta tesis, y otras, susceptibles de ser desarrolladas en futuras investigaciones.

De la producción artística realizada específicamente para esta exposición, entre 2015 y 2016, ya en el marco de la investigación, como hemos comentado algunas de las obras se han incluido en el relato visual que vertebra esta tesis. Pero, en general, cada una de estas nuevas pinturas que conformaron la exposición itinerante desarrollaba y expandía un concepto concreto de nuestro trabajo que fue estudiado por el comisario Fernando Gómez de la Cuesta en el amplio ensayo publicado en el catálogo del proyecto. Las obras seleccionadas no tienen una secuencia cronológica, en tanto que las imágenes utilizadas están relacionadas con cuestiones que habíamos ido tratando desde 1995. A este respecto, Gómez de la Cuesta (2016) argumenta que la muestra:

> Conecta una selección de obras efectuadas durante sus más de veinte años de carrera creativa junto con piezas actuales, y lo hacen, no con una pretensión retrospectiva, sino con la voluntad de dejar en evidencia que estos temas recurrentes siempre han estado presentes en su reflexión, generando nuevas lecturas acumulativas. (p. 8)

La incorporación de trabajos de diferentes épocas tenía, además, como objetivo hacer un amplio estudio de nuestra genealogía, con lo que la museografía de las tres exposiciones se diseñó como un gran árbol genealógico desplegado en la salas.

El segundo proyecto, titulado *De buena casa buena brasa* (2018)[106] (il.28) fue estratégicamente configurado para abordar dos aspectos específicos de esta tesis. Por una parte, la serie *Tutorial para la construcción de una mesa* (2018), que se analizó en el capítulo 4.1, se pintó con el objetivo de poner en relieve las cuestiones generales desarrolladas en el capítulo 2, dedicado a la evolución de la identidad por las tres fases de la historia; premodernidad, modernidad y posmodernidad. El resto de las obras

[105] *Perdona por las cosas que te dije en invierno*, fue una exposición individual comisariada por Fernando Gómez de la Cuesta, que se celebró en el Instituto de Canarias Cabrera Pinto en San Cristóbal de La Laguna (il.25 y 25.1), de noviembre de 2016 a enero de 2017, itinerando más tarde a la sala de arte La Regenta en Las Palmas de Gran Canaria, de abril a junio de 2017 (il.26, 26.1 y 26.2), y al Centro de Arte Juan Ismael de Fuerteventura, de octubre de 2017 a febrero de 2018 (il.27 y 27.1). Estas exposiciones constaban de una treintena de obras entre pinturas, fotografías e instalaciones, de las cuales se produjeron ex profeso, ocho pinturas de gran formato y una fotografía mural.
[106] Proyecto realizado en la Galería Artizar de San Cristóbal de La Laguna en septiembre de 2018, para la que se produjeron un total de catorce obras. La exposición ha quedado catalogada en un anuario editado por la galería.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

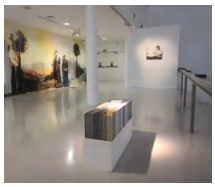
Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

estaban orientadas a escenificar las problemáticas derivadas de esa identidad camaleónica que las condiciones del capitalismo globalizado exigen de los individuos contemporáneos, y cómo esa necesidad de adaptabilidad les ha afectado a su relación con un hogar que sienten que ya no les pertenece

El tercer proyecto expositivo abrió una línea discursiva a la que se le dedicó una exposición entera en el Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada, titulada *Un intervalo* (2019) (il.29 y 29.1). En ella se desarrolló y profundizó ampliamente sobre los temas que tratamos en el capítulo 5 de esta investigación. Por una parte se produjo la segunda versión del *Álbum familiar*[107] y, por otra, se expusieron un gran número de piezas que trataban sobre las problemáticas que existen entre fondo y figura.



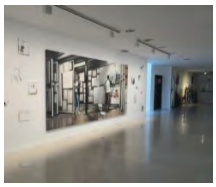


Ilustración 29 y 29.1
Martín y Sicilia (2019)
Vistas de sala en CEART.
Fuenlabrada. Madrid

En su conjunto, estos tres proyectos expositivos conforman, con el último que trataremos a continuación el cuerpo principal de la investigación artística producida *ex profeso* para esta tesis, constituido por un total de veintinueve obras[108]. Estos trabajos desarrollan como textos visuales el discurso sobre las problemáticas de la identidad contemporánea, escenificando la complejidad de la cuestión y generando imágenes que buscan describir a esos nuevos individuos que han surgido de la crisis de la identidad en la posmodernidad. En su conjunto, consideramos que esta investigación artística contiene los suficientes argumentos para dar por demostrado nuestra hipótesis de que la autoficción constituye una herramienta gramatical y conceptual del relato visual válida para el análisis crítico del problema de la identidad en la era posmoderna.

Por otra parte, del estudio teórico-práctico realizado se deriva la conclusión de que todo el discurso sobre el desdibujamiento de la identidad en tiempos de incertidumbre es expresado en el formato que en el capítulo 5.5.3 llamamos figuras recortadas sin fondo, que, como vimos, sin seguir una línea de evolución ordenada, ha tenido cada vez más presencia en nuestra producción. Esta conclusión se elaboró a fondo y se formalizó en una instalación, que debe ser considerada como la culminación del discurso de esta tesis.

La pieza se concretó en el contexto de un proyecto específico realizado para la 13ª edición de la Bienal de la Habana[109]. Esta instalación plantea el formato de figura recortada sin fondo dentro de un juego donde se entremezclaron la primera y la segun-

[107] El *Álbum familiar*, como vimos en el capítulo 5.3, es una instalación realizada en 2019 y compuesta por cinco mil fotografías de nuestro archivo de producción tomadas entre 1995 y 2019. Se expuso por primera vez en TEA (2018), en el contexto de una exposición titulada *Crisis? What crisis? Cap 2*, y una segunda vez en la referida exposición del Centro de Arte Tomás y Valiente en junio de 2019. Para esta segunda exposición, comisariada por Omar Pascual Castillo, está prevista una itinerancia por diferentes centros de arte del panorama nacional.

[108] Durante el transcurso de esta investigación se han hecho, además, otras dieciséis exposiciones entre las cuales destacamos: *Shermi Rubati* (2016) en la Galería Paola Verrengia en Salerno, la *IX Bienal de Lanzarote*, ARCO y *Art Miami* en 2017. *Art Verona*, *Context New York*, *Arte Fiera* en Bolonia y *Kunst Rai Art Amsterdam* en 2018; y en 2019, *Turn Over* en Italia e *Impermanencias* en la Galería Nina Menocal, en México DF. Sin embargo, estos proyectos no estaban articulados con el contenido de esta tesis doctoral y por tanto son muy complementarios. El cuerpo principal de la investigación artística vinculada a la tesis se expuso en los cuatro proyectos que aquí se mencionan.

[109] Esta instalación se construyó específicamente para ser expuesta en la 13ª edición de la Bienal de la Habana, en la sección oficial titulada *Detrás del Muro; escenarios líquidos*, comisariada por Juan Delgado. La pieza se instaló en un muro del conocido Malecón de la Habana y permaneció en el exterior hasta la clausura de la Bienal. Esta tenía, entre otros objetivos, dialogar con el público, en tanto que, junto a la instalación, se colocaron unos balones de ba-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

da capa de las que hablamos en el capítulo 5.5. Es decir, aquí los personajes se encuentran sin fondo preparados para ese escenario de «croma verde», pero la imagen que aparece en ese croma —que los contextualiza— es la propia realidad. La obra a la que nos referimos es *The basket people* (2019) (fig.57).

Figura 57. Martín y Sicilia (2019) *The basket people.*

La instalación consiste en cuatro aros de baloncesto con sus correspondientes tableros, en los que, en tres de ellos, se han colocado unas figuras de unos individuos vestidos solo con pantalón corto —como si fueran bañistas o jugadores de baloncesto callejero—con unas poses que sugieren que han sido lanzados contra los tableros para encestar —como si fueran ellos el balón con el que se está jugando— y se han quedado atascados entre los aros y sus redes. De una manera deliberadamente humorística, la imagen propone la idea del individuo contemporáneo como un sujeto inerte y sin agencia, poco más que el objeto de un juego, sin capacidad real de tomar decisiones o actuar, sino adaptarse como puede a las exigencias de un guion, ante un fondo de palimpsesto y proteico y ante la lógica de una continua adaptabilidad que exige el contexto, para tratar de no quedarse incrustado en una identidad fija a la que es lanzado —pongamos ese aro de baloncesto—, que lo ate nuevamente a un contexto

---

loncesto para que la ciudadanía pudiera jugar con ellos, usando las figuras situadas en los aros como tableros de baloncesto.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

tan hostil como la situación en la que se encuentran los protagonistas de nuestra instalación.

La pieza sigue la línea comentada en el capítulo 5.5 y sus apartados, en relación con el significado alegórico del divorcio figura/fondo en la pintura; sin embargo, agrega un elemento nuevo en relación a piezas anteriores, y es que el contexto de la instalación —el croma verde convertido en realidad— es un muro cerrado y sin uso entre dos edificios en una zona del Malecón de la Habana. Si en las obras de figuras recortadas como *El Éxodo* o *Los Turistas* aparecían unos personajes desconcertados a los que se había hurtado su contexto —y, por tanto, como obras de arte, las instalaciones pueden funcionar indistintamente en cualquier espacio o sala de arte—, en esta pieza en concreto, los personajes se relacionan con el entorno urbano concreto de La Habana. Es allí en donde se presentan en su condición de sujetos despojados de su identidad y de su capacidad de intervención en su devenir. Cuba es, probablemente, el último bastión de la utopía comunista que cayó simbólicamente con el Muro de Berlín, y La Habana, sin duda, es un espacio donde se manifiestan muchas de las contradicciones del capitalismo. En ese escenario, donde el capitalismo no ha llegado y sin embargo se sienten poderosamente sus efectos —tanto en cuanto a las consecuencias del bloqueo económico del país como en cuanto a las ansiedades que genera la maquinaria del deseo de consumo—, es donde se han instalado las pinturas que reproducen lo que queda de los sujetos que, producto de ese capitalismo que —en La Habana— simultáneamente está y no está, han devenido en poco más que objetos de juego. Irónicamente, los tableros de baloncesto que forman la instalación son plenamente funcionales, y se ofrecen a la gente del barrio para que puedan «echarse unas partidas», de manera que, paradójicamente, la imagen final del aislamiento y desolación del individuo posmoderno se ofrece como dispositivo generador de contexto. La interacción entre público y obra, desincrusta a los personajes del territorio de la ficción y, por otra parte, hace participar a las y los espectadores en la ficción mediante el juego. En este intercambio de roles, el público, convertido en contexto, es en definitiva lo que da sentido a la imagen.

Esto plantea un desdibujamiento de los límites entre las capas que comentamos en el capítulo 5.5. En el apartado de la figura en pintura englobada, el marco sostenía la narración por el maridaje entre fondo y figura en el territorio de una ficción «rodeada de realidad por todas partes». Sin embargo, en el caso de la instalación que estamos analizando, los papeles se han invertido, los protagonistas han salido del plano de la representación, colocados en la vida misma, y el público ha entrado en el juego, participando de la ficción mediante la interactuación con la pieza. *The basket people* sugiere que el tránsito entre fondo y figura, público y fondo, figura y público, permite una circulación entre capas, que genera una interdependencia adaptativa, en la que, cuando la figura consigue camaleonizarse con su fondo, este muta, y así sucesivamente en una suerte de tiempo circular, en el que el sujeto queda atrapado entre sus redes; ese trozo de pared vacío, encajado entre los marcos de las puertas de los cuadros bisagra que permitía la convergencia entre las dos acciones, ese tiempo muerto entre dos momentos como un territorio de colisión entre dos realidades —la figura y el fondo—.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Ilustración 31. Martín y Sicilia (2019) *The basket people.*

Por todo ello, podríamos concluir que *The basket people* es una aproximación desalentadora al problema de la identidad en cuanto que propone a unos personajes desarmados, atascados en un dispositivo —un contexto proteico— que ya no es capaz de contener ni acumular acontecimientos y recuerdos imposibles de borrar, como lo eran el *Álbum familiar* o el árbol genealógico, destinados a responder a la pregunta de quiénes somos, tras el desplome y deslegitimación del sistema de certezas que sujetaban las identidades. Con la transformación de los sistemas de producción, los hombres y las mujeres viven en una continua sensación de incertidumbre que les impele a estar en una constante y fatigante reinvención de sí mismos.

Ante la pregunta de quiénes somos, *The basket people* parece responder: somos esas personas sin fondo que son lanzadas una y otra vez al angustioso juego del intercambio perpetuo de identidad en el que hemos quedado atrapadas, en un ir y venir de múltiples realidades que se encuentran en una constante y recurrente metamorfosis, y que por ahora, parece no tener una salida a corto plazo, a no ser, que ante tal situación, decidamos ponernos algún bigote postizo y fingir que somos realmente aquellas personas que fingimos ser.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

7. Anexo: fichas catalográficas

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 1.
Martín y Sicilia (2018).
Tutorial para la construcción de una mesa, San José.
[Acrílico sobre lienzo. 43 x 81 cm].

Exposiciones:
Individual. (2018). *De buena casa, buena brasa*. Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2018). *De buena casa, buena brasa*. Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (2019). *Bienal de la Habana Off*. Espacio de Arte Contemporáneo. La Habana.
Bibliografía:
Galería Artizar (Ed.). (2018). *Anuario Artizar*. Santander.
Colección: Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna.

Figura 2.
Martín y Sicilia (2018).
Tutorial para la construcción de una mesa, Henry Ford. [Acrílico sobre lienzo. 43 x 81 cm].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Exposiciones:
Individual. (2018). *De buena casa, buena brasa*. Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (2019). *Bienal de la Habana Off*. Espacio de Arte Contemporáneo. La Habana.
Bibliografía:
Galería Artizar (Ed.). (2018). *Anuario Artizar*. Santander.
Colección: Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna.

Figura 3.
Martín y Sicilia (2018).
Tutorial para la construcción de una mesa, Ingvar Kamprad.
[Acrílico sobre lienzo. 43 x 81 cm].

Exposiciones:
Individual. (2018). *De buena casa, buena brasa*. Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (2019). *Bienal de la Habana Off*. Espacio de Arte Contemporáneo. La Habana.
Bibliografía:
Galería Artizar (Ed.). (2018). *Anuario Artizar*. Santander.
Colección: De Rivera Lamos de Espinosa, Madrid.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 4.
Martín y Sicilia (2008).
The crash.
[Acrílico sobre madera recortada. Medidas variables].

Exposiciones:
Individual. (2009). *Dominios privados y vías públicas.* Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Colectiva. (2009). *Bushwick*. Pocket Utopia, Nueva York.
Colectiva. (2010). *Viena Art Fair*. Galería Nina Menocal. Viena.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Carrillo, R. (2008). Martín y Sicilia, no va más. *Mag Show Room*, 87-91.
Otero, J. (2010). Martín y Sicilia de visita en la funeraria. *Untitled*, 10-20.
Colección: Particular, Nueva York.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 5.
Martín y Sicilia (2010).
Paraíso.
[Acrílico sobre madera recortada. Medidas variables].

Exposiciones:
Individual. (2011). *Black Friday*. TEA, Santa Cruz de Tenerife.
Individual. (2015*). Dime quién soy y te diré quién eres*. Galería Kir Royal, Valencia.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Wendt, S. (2012). *Fresh Painting.* Oslo: Stenersen Museum.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife

Figura 6.
Martín y Sicilia (2010)
Epidemia.
[Acrílico sobre madera recortada. Medidas variables].

Exposiciones:
Individual. (2011). *Black Friday*. TEA. Santa Cruz de Tenerife.
Individual. (2014). *Los maridos no cenan en casa*. Galería N2, Barcelona.
Individual. (2017). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Individual. (2018). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Centro de Arte Juan Ismael, Arrecife, Fuerteventura.
Colectiva. (2019). *Crisis? What Crisis? Cap 3*. TEA. Santa Cruz de Tenerife.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Eds.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Castellano, T. (2019). Sobre la substransación de obra plástica a imagen digital. En *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas.* Madrid: Plaza y Valdés [pendiente de publicación].
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 7.
Martín y Sicilia (2005).
El brindis.
[Acrílico sobre madera recortada. Medidas variables].

Exposiciones:
Individual. (2008). *Una sarta de mentiras*. Galería Ferrán Cano, Barcelona.
Colectiva. (2005). *ARTCOLOGNE*. Galería Ferrán Cano, Colonia.
Colectiva. (2006). *MACO*. Mackey Gallery, México DF.
Colectiva. (2006). *ARCO*. Galería Ferrán Cano, Colonia.
Colectiva. (2006). *II Encuentro Europeo de Arte*. Palacio de Sástago, Zaragoza.
Colectiva. (2007). *Arte, sátira y subversión.* Casa de América, Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B. Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar*.
Espinosa de los Monteros, S. (2005). Maco. *Art Nexus, 5*(62), 24.
Rubio, E. (2005). MACO. *Spot*(34), 76-77.
Robinson,W. (10 de Febrero de 2006). Obtenido de Artnet: http://www.artnet.com/magazineus/features/robinson/robinson2-22-06.asp.
Matos, D. (2007). *Arte, sátira y subversión.* Madrid: Casa de América.
Barro, D. (2007). *Interzon@s 06: II encuentros Europeos con el arte joven.* Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday*. Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Miranda, R. (6 de Marzo de 2006). El arte joven de vanguardia se cita en el Palacio de Sástago. *El Periódico*, p. 36.
Azpeitia, Á. (9 de Marzo de 2006). Fértil debate de medios. *Heraldo de Aragón*, p. 6.
Europa Press. (1 de Marzo de 2006). El Palacio de Sástago abre sus puertas al II Encuentro Europeo con el Arte Joven. *Heraldo de Aragón*, p. 43.
Méndez, M. (1 de Febrero de 2006). Martín y Sicilia muestran en Reina 39 las obras de Murillo, Otero y Álamo. *La Opinión*, p. 16.
Eva. (27 de Octubre de 2005). Open Space bei 39. Art Cologne. *Esta- Direkt*, p. 36-37.
Colección: Museo de Arte Contemporáneo de Villajoyosa, Alicante.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

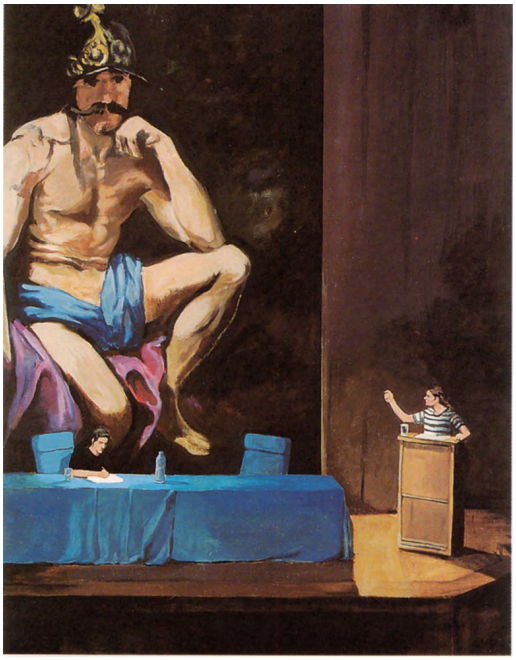


Figura 8.
Martín y Sicilia (1997).
La conferencia.
[Acrílico sobre madera. 110 x 100 cm].

Exposiciones:
Individual. (1997). *Vidas ejemplares*. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.
Individual. (2017). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (1997). *Vidas ejemplares.* Santa Cruz de Tenerife: Círculo de Bellas Artes.
Herrera Ruiz de Enguino, N. (2014). *Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica.* Bilbao, País Vasco: EHU Press (UPV/EHU).
Colección: Rafael Valenciano, Santa Cruz de Tenerife

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 9.
Martín y Sicilia (2002).
La ducha.
[Óleo sobre lienzo. 95 x 186 cm].

Exposiciones:
Individual. (2003). *Relatos de bolsillo*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Individual. (2002). *Escenas de la vida cotidiana*. Galería de L´oeil París.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Relatos de bolsillo, Galería Ferrán Cano.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Martín et Sicilia* (Les Carnets de la Creation ed.). París: Editions de L´oeil.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (Mayo-junio de 2003). Ninguna imagen surge de la improvisación o del azar. (C. Echevarría, Entrevistador).
Rojas, A. (11 de Diciembre de 2002). Relatos cotidianos. *Pleamar*, pp. 1-3.
Colección: Doris Palomino, Madrid.
Observaciones: Hay una versión fotográfica de *La ducha*.

Figura 10.
Martín y Sicilia (2008).
Gallinita ciega.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

[Acrílico sobre madera recortada. 100 x 140 cm].

Exposiciones:
Individual. (2008). *Una sarta de mentiras*. Galería Ferrán Cano, Barcelona.
Colectiva. (2009). *Caro amico*. Galería Torbandena, Trieste.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral
Cano Darder, F. (2010). *Galería Ferrán Cano 1989-2010.* (F. Cano, Ed.) Barcelona: Ferrán Cano.
Colección: Particular, Italia.

Figura 11.
Martín y Sicilia (2007).
Los vigilantes.
[Acrílico sobre madera recortada. Medidas variables].

Exposiciones:
Colectiva. (2006). *Art Forum Berlín*. Galería Nina Menocal, Berlín.
Colectiva. (2006). *Scope London*. Galería Nina Menocal, Londres.
Colectiva. (2007). *Balelatina*. Galería Nina Menocal, Basel.
Colectiva. (2007). *Art Palma*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Colectiva. (2008). *ARCO*. Galería Ferrán Cano, Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Menocal, N. (Ed.). (2007). *Balelatina 07.* México: Nina Menocal.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (20 de Mayo de 2014). Martín y Sicilia, no va más. 87-91. (R. Carrillo, Entrevistador)
Ingeborg. (29 de Septiembre de 2006). Kreativer markt Berlín. *Berliner Zeitung*, p. 2.
Charles Rump, H., y Stiller, V. (7 de Octubre de 2006). Renaissance der Bildwerke. *Die Welt*, p. 30.
Kust Gucken. (1 de Octubre de 2006). *Der TagesHandbookspiegel*, p. Portada.
Torío, M. (2008, Febrero 14). Arranca ARCO con la suspensión de Art Cologne Palma. *El Mundo*, p. 88.
Betancourt, J. C. (2012). *Sieben grüne sterne.* Dreieich: Kunstraum Dreieich.
BIDA. (2007). *Bienal Internacional del Deporte en el Arte.* (M. Moriarty, Ed.) Madrid: Consejo Superior de Deportes (CNICD).
Estévez, R. (2007). *Balelatina 07.* (N. Menocal, Ed.) Bogotá: Mottif.
Redacción. (Febrero de 2009). Entrevista Martín y Sicilia. *NT/702, La Revista*, 16-20.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Vega, R. (2019). Cartilla de nuevos modales. *La sombra del ciprés*, 12.
Colección: Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

Figura 12.
Martín y Sicilia (2005).
Plan B.
[Fotografía sobre *foam* recortado. Medidas variables].

Exposiciones:
Individual. (2005). *Plan B.* Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2008). *Una sarta de mentiras*. Galería Ferrán Cano, Barcelona.
Colectiva. (2007). *Arte, sátira y subversión.* Casa de América, Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B. Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar.*
Vela, A. (Ed.). (2005). *Fotonoviembre.* Santa Cruz de Tenerife: Centro de Fotografía Isla de Tenerife.
Hernández, C. (2006). *Canarias Dak´art 2006.* Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Matos, D. (2007). *Arte, sátira y subversión.* Madrid: Casa de América.
Colección: Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.

Figura 13.
Martín y Sicilia (2005).
Visita inesperada II.
[Óleo sobre lienzo.140 x 260 cm].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Exposiciones:
Individual. (2005). *High season*. M:A Contemporary, Berlín.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B. Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar*.
Colección: Particular, Roma.

Figura 14.
Martín y Sicilia (2005).
Temporada alta.
[Óleo sobre lienzo. 130 x 250 cm].

Exposiciones:
Individual. (2005). *High season*. M:A Contemporary Galerie, Berlín.
Individual. (2016). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (2005). *Arte Santander.* M:A Contemporary Galerie, Santander.
Colectiva. (2007). *Arte, sátira y subversión.* Casa de América, Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B. Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar*.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Matos, D. (2007). *Arte, sátira y subversión.* Madrid: Casa de América.
Colección: Fundación San Cristóbal de La Laguna.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 15.
Martín y Sicilia (2007).
Bajo la mesa.
[Óleo sobre lienzo. 100 x 165 cm].

Exposiciones:
Individual. (2007). *Aforo completo*. Galería Nina Menocal, México DF.
Colectiva. (2007). *Balelatina*. Galería Nina Menocal, Basel.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Carrillo, R. (2008). Martín y Sicilia, no va más. *Mag Show Room*, 87-91.
Betancourt, J. C. (2012). *Sieben grüne sterne.* Dreieich: Kunstraum Dreieich.
Redacción. (Febrero de 2009). Entrevista Martín y Sicilia. *NT/702, La Revista*, 16-20.
Colección: Particular, Miami.

Figura 16.
Martín y Sicilia (2018).
En el recuento de los daños.
[Acrílico sobre madera recortada. 236 x 250 cm].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Exposiciones:
Individual. (2018). *De buena casa, buena brasa.* Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Bibliografía:
Galería Artizar (Ed.). (2018). *Anuario Artizar.* Santander.
Padrón, M. (Septiembre de 2018). Somos dramaturgos de la ficción. *Con Estilo*(37), 34-35.
Editorial. (6 de Septiembre de 2008). El ser humano a través del tiempo. *La Opinión*, p. 41.
Colección: Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna.

Figura 17.
Martín y Sicilia (2013).
La entrevista.
[Acrílico sobre lienzo. 100 x 270 cm].

Exposiciones:
Individual. (2013). *Dele color al difunto.* Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2014). *Por el infierno que merecí.* Galería Nina Menocal. México DF.
Individual. (2016). *Lo que tú digas cariño.* Ses Cases Noves. Santanyí. Mallorca.
Colectiva. (2016). *Premios Villa de Santanyí.* Ses Cases Noves. Santanyí. Mallorca.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
III Premi Vila de Santanyí. (2015). Santanyí: Ajuntament de Santanyí.
Soria, S. (Diciembre de 2015). Martín y Sicilia; protagonistas de su historia. *Le Cool*.
Colección: Ajuntament de Santanyí.
Observaciones: Primer premio del Premio Vila de Santanyí 2005.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 18.
Martín y Sicilia (2013).
El penitente.
[Acrílico sobre madera recortada. 110 x 130 cm].

Exposiciones:
Individual. (2013). *Dele color al difunto.* Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2014). *Por el infierno que merecí.* Galería Nina Menocal. México DF.
Colectiva. (2014). *Justmad*. Galería Casa Cuadrada. Madrid.
Colectiva. (2015). *Artistas de la galería*. Galería Casa Cuadrada. Bogotá.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Colección: Galería Casa Cuadrada, Bogotá.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

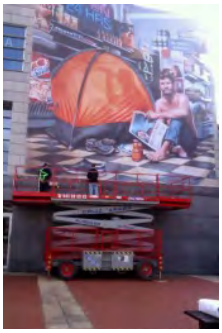


Figura 19.
Martín y Sicilia (2012).
Occupy the 24.
[Acrílico sobre lienzo. 100 x 190 cm].

Exposiciones:
Individual. (2013). *Que nos quiten lo bailado.* Momo Gallery. Johannesburgo.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Carrillo, R. (2008). Martín y Sicilia, no va más. *Mag Show Room*, 87-91.
Scholten, G. (2006). *Living in Luxembourg with recipes by a selection of its best chefs.* Ottweiler: Druckerei.
Colección: Georges Backes, Luxemburgo.
Observaciones: Hay una versión de Occupy *the 24*. (fig.19.1) que se expuso en la fachada del Museo Vasco de Arte Contemporáneo, ARTIUM.

Figura 19.1.
Martín y Sicilia (2012).
Occupy the 24 II.
[Acrílico sobre lienzo. 1000 x 1000 cm].

Exposiciones:
Individual. (2014). *Grey Flag.* Artium. Vitoria.
Bibliografía:
Carrillo, R. (2008). Martín y Sicilia, no va más. *Mag Show Room*, 87-91.
Agenda. (2013). Grey Flag. *L-Link*, 164.
Colección: Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM Vitoria.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 20.
Martín y Sicilia (2017).
Serie *Alquiler vacacional*.
[Compuesta por 4 cuadros. Acrílicos sobre lienzo. 43 x 81 cm cada uno].

Exposiciones:
Individual. (2018). *De buena casa, buena brasa*. Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (2017) *XI Bienal de Lanzarote*. Charco de San Ginés. Lanzarote.
Bibliografía:
Galería Artizar (Ed.). (2018). *Anuario Artizar*. Santander.
Padrón, M. (Septiembre de 2018). Somos dramaturgos de la ficción. *Con Estilo* (37), 34-35.
Editorial. (6 de Septiembre de 2008). El ser humano a través del tiempo. *La Opinión*, p. 41.
Colección: Particular: Madrid y San Cristóbal de La Laguna.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 21.
Martín y Sicilia (2000).
Las travesuras del modelo.
[Acrílico sobre lienzo. cm].

Exposiciones:
Individual. (2001). *Curiosos impertinentes.* Galería Miguel Marcos. Barcelona.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Colección: Particular, Palma de Mallorca.

Figura 22.
Martín y Sicilia (2003).
Intercambio clandestino de camisetas.
[Acrílico sobre lienzo. 24 x 33 cm c/u].

Exposiciones:
Individual. (2003). *Relatos de bolsillo.* Galería Ferrán Cano. Palma de Mallorca.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Relatos de bolsillo, Galería Ferrán Cano.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Sánchez Medina, R. (2010). *La figura humana en el arte canario contemporáneo (Tesis doctoral).* La Laguna: ULL.
Colección: Particular, Palma de Mallorca.

Figura 23.
Martín y Sicilia (2011).
Catálogo de bigotes.
[21 dibujos a carboncillo y fieltro sobre papel. 50 x 50 cm].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Exposiciones:
Individual. (2011). *Black Friday*. TEA. Santa Cruz de Tenerife.
Individual. (2011). *Tipping point*. Galería Nina Menocal, México DF.
Individual. (2011). *Entre carbones*. Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (2011). *Art Platform*. Galería Nina Menocal. Los Ángeles.
Colectiva. (2012). *Draw the line*. Lieb Kranz Galerie. Berlín.
Colectiva. (2013). *Justmad*. Galería Artizar. Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Entre Carbones.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) San Cristóbal de La Laguna: Estudio Artizar.
Colección: Particular: Nueva York, Londres, Madrid, México, Santa Cruz de Tenerife y Los Ángeles.

Figura 24.
Martín y Sicilia (2011).
Black Friday II.
[Acrílico sobre madera recortada. 200 x 360 cm].

Exposiciones:
Individual. (2011). *Black Friday*. TEA. Santa Cruz de Tenerife.
Colectiva. (2013). *Juego de máscaras*. TEA. Santa Cruz de Tenerife.
Colectiva. (2013). *Juego de máscaras*. La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Castellano, T. (2019). Sobre la substransación de obra plástica a imagen digital. En *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. Madrid: Plaza y Valdés [pendiente de publicación].
Colección: TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

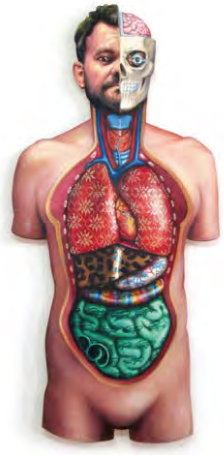
Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 25.
Martín y Sicilia (2003).
Decisión de vital importancia I.
[Óleo sobre lienzo. 95 x 186 cm].

Exposiciones:
Individual. (2003). *Relatos de bolsillo.* Galería Ferrán Cano. Palma de Mallorca.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Relatos de bolsillo, Galería Ferrán Cano.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Sánchez Medina, R. (2010). *La figura humana en el arte canario contemporáneo (Tesis doctoral).* La Laguna: ULL.
Herrera Ruiz de Enguino, N. (2014). *Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica (Tesis doctoral).* Bilbao, País Vasco: EHU Press (UPV/EHU).
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (Mayo-junio de 2003). Ninguna imagen surge de la improvisación o del azar. (C. Echevarría, Entrevistador).
Colección: Jim Swope, Palm Beach.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 26.
Martín y Sicilia (2015).
¿Qué color de pantalón combina mejor con mi páncreas?
[Acrílico sobre madera recortada. 67 x 145 cm].

Exposiciones:
Individual. (2015*). Dime quién soy y te diré quién eres*. Galería Kir Royal, Valencia.
Colectiva. (2016). *Art Madrid*. Galería Kir Royal. Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Cornejo, A. (2016). *Art Madrid.* Madrid: Art Madrid.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.
Observaciones: En 2016 se realizó una edición de serigrafías a partir de la obra *¿Qué color de pantalón combina mejor con mi páncreas?* a cargo de la Editorial Tentarte de Madrid.

Figura 27.
Martín y Sicilia (2000).
El verdadero secreto de Javier Sicilia.
[Fotografía, 7 x 4 cm].

Exposiciones:
Individual. (2001). *Curiosos impertinentes.* Galería Miguel Marcos. Barcelona.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Colectiva. (2000). *IV Bienal de Miniaturas, autorretratos.* Ermita Gran Poder. Bajamar.
Colectiva. (2001). *IV Bienal de Miniaturas, autorretratos.* Ateneo. San Cristóbal de La Laguna.
Bibliografía:
Pascual, M. Á. (Junio de 2002). Martín y Sicilia se ponen el mundo por montera. *La Fotografía, 91*, 6-10.
Toral, A. (2000). *IV Bienal de miniaturas, autorretratos.* San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias.
Sánchez Medina, R. (2010). *La figura humana en el arte canario contemporáneo (Tesis doctoral).* La Laguna: ULL
Colección: Toni Dorta, Las Palmas de Gran Canaria.

Figura 28.
Martín y Sicilia (2016).
Perdona por las cosas que te dije en invierno.
[Acrílico sobre lienzo. 180 x 320 cm].

Exposiciones:
Individual. (2016). *Perdona por las cosas que te dije en invierno.* Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2017). *Perdona por las cosas que te dije en invierno.* La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Individual. (2018). *Perdona por las cosas que te dije en invierno.* Centro de Arte Juan Ismael, Arrecife, Fuerteventura.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 29.
Martín y Sicilia (2016).
El Teide.
[Acrílico sobre lienzo. 180 x 340 cm].

Exposiciones:
Individual. (2016). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2017). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Individual. (2018). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Centro de Arte Juan Ismael, Arrecife, Fuerteventura.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.

Figura 30.
Martín y Sicilia (2005).
Trampantojo.
[Fotografía. 80 x 63 cm].

Exposiciones:
Individual. (2005). *High season*. M:A Contemporary, Berlín.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Individual. (2005). *Plan B.* Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2006). *Aforo completo.* Galería Nara Roesler, Sao Paulo.
Individual. (2007). *Exceso de equipaje.* Galería Nina Menocal, México DF.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B. Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar.*
Roesler, D. (2008). *Roesler Hotel.* Sao Paulo: Galería Nara Roesler.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral
Colección: Particular, Sao Paulo.

Figura 31.
Martín y Sicilia (1996).
Buscando el camino.
[Acrílico sobre lienzo. cm].

Exposiciones:
Individual. (1997). *Hotel y Arte.* Galería Manuel Ojeda, Sevilla.
Colectiva. (1997). *Mundo, Magia, Memoria.* Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (1998). *New Art.* Galería Manuel Ojeda, Barcelona.
Colectiva. (1998). *ARCO.* Galería Manuel Ojeda, Madrid.
Bibliografía:
Combalía, V. (1996). En C. Pinto, *Mundo, Magia, Memoria.* San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
Lemes Lemes, M. (2019). *De la identidad a la intimidad en el arte canario contemporáneo: la escuela de La Laguna (tesis doctoral).* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Laguna.
Colección: Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 32.
Martín y Sicilia (2004).
El graffiti.
[Acrílico sobre lienzo. 190 x 120 cm].

Exposiciones:
Individual. (2003). *Relatos de bolsillo*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Individual. (2003). *Los vecinos no tienen por qué enterarse*. San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.
Individual. (2017). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Colectiva. (2004). *Imagen y representación.* Arte y Naturaleza, Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Relatos de bolsillo, Galería Ferrán Cano.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Matos, D. (2004). *Imagen y representación.* Madrid: Arte y Naturaleza.
Durán, L. (22 de Octubre de 2003). José Arturo Martín y Javier Sicilia vuelcan en sus "Relatos de bolsillo" su locura medida. *Diario de Mallorca*, p. 41.
Colección: Fundación Canaria Para el Desarrollo de la Pintura. Las Palmas de Gran Canaria
Observaciones: En 2004 se realizó una edición de serigrafías a partir del cuadro de *El graffiti* a cargo de la Editorial Arte y Naturaleza de Madrid.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 33.
Martín y Sicilia (1996).
En la academia.
[Acrílico sobre madera. 183 x 100 cm].

Exposiciones:
Individual. (1997). *Vidas ejemplares*. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.
Individual. (2017). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Individual. (2018). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Centro de Arte Juan Ismael, Arrecife, Fuerteventura.
Colectiva. (1996). *Figuraciones indígenas*. La Granja, Santa Cruz de Tenerife.
Colectiva. (1996). *Figuraciones indígenas*. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.
Colectiva. (1997). *Figuraciones indígenas*. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Colectiva. (2019). *Crisis? What Crisis? Cap. 3.* La Regenta, TEA Santa Cruz de Tenerife.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (1997). *Vidas ejemplares.* Santa Cruz de Tenerife: Círculo de Bellas Artes.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral. Colección: Sabater, Santa Cruz de Tenerife.
Observaciones: Hay una versión fotográfica de *En la academia*.

Figura 34.
Martín y Sicilia (2005).
El traidor.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

[Acrílico sobre lienzo. 130 x 280 cm].

Exposiciones:
Individual. (2005). *High season*. M: A Contemporary, Berlín.
Colectiva. (2006). *Bienal de la Habana*. Casa Luz y Oficios, La Habana. Cuba.
Colectiva. (2006). *Colectiva*. Galería Nina Menocal, México DF.
Colectiva. (2007). *MACO 07*. Galería Nina Menocal, México DF.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B. Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar*.
Roesler, D. (2008). *Roesler Hotel.* Sao Paulo: Galería Nara Roesler.
Sánchez Medina, R. (2010). *La figura humana en el arte canario contemporáneo (Tesis doctoral).* La Laguna: ULL
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Wendt, S. (2012). *Fresh Painting.* Oslo: Stenersen Museum.
Redacción. (Febrero de 2009). Entrevista Martín y Sicilia. *NT/702, La Revista*, 16-20.
Colección: Particular, México DF.

Figura 35.
Martín y Sicilia (2000).
En tiempos difíciles, quién no sepa caminar sobre las aguas, que aprenda a caminar sobre los hombres.
[Fotografía. 180 x 220 cm].

Exposiciones:
Individual. (2001). *Curiosos impertinentes*. Galería Miguel Marco, Barcelona.
Individual. (2002). *Escenas de la vida cotidiana*. Galería del L´oeil, París.
Colectiva. (1998). *III Bienal de Miniaturas, el mar.* Ermita Gran Poder. Bajamar.
Colectiva. (1999). *III Bienal de Miniaturas, el mar.* Ateneo. San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (1999). *Convergencias divergencias*. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
Colectiva. (1999). *Espacio abierto*. Galería Ferrán Cano, Barcelona.
Colectiva. (2001). *ARCO*. ABC, Madrid.
Colectiva. (2014). *El arte en la ínsula de Don Quijote*. Museo El Quijote, Güímar.
Bibliografía:
Zaya, A. (1999). *Convergencias Divergencias.* Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Delgado, A. (2014). *El arte en la ínsula de Don Quijote.* Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Cultural. (12 de Febrero de 2000). Premios ABC. *ABC*, p. 43.
Colección: TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife.
Observaciones: Mención de Honor. Premio ABC de Fotografía 2001.

Figura 36.
Martín y Sicilia (2004).
Los alborotadores.
[Óleo sobre lienzo. 140 x 300 cm].

Exposiciones:
Individual. (2003). *Los vecinos no tienen por qué enterarse.* San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.
Individual. (2005). *High season.* M: A Contemporary, Berlín.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B. Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar.*
Scholten, G. (2006). *Living in Luxembourg with recipes by a selection of its best chefs.* Ottweiler: Druckerei.
Roesler, D. (2008). *Roesler Hotel.* Sao Paulo: Galería Nara Roesler.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Wendt, S. (2012). *Fresh Painting.* Oslo: Stenersen Museum.
Colección: Georges Backes, Luxemburgo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

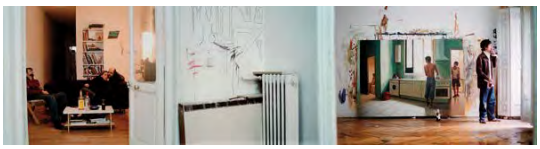
Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 37.
Martín y Sicilia (1995/2019).
Álbum familiar.
[Selección de 5000 fotografías. Medidas variables].

Exposiciones:
Individual. (2019). *Un intervalo*. CEART, Fuenlabrada, Madrid.
Colectiva. (2018). *Crisis? What crisis? Cap 2.* TEA. Santa Cruz de Tenerife.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2019). *Un intervalo.* Madrid: Ayuntamiento Fuenlabrada.
Salas, R. (2019). *Crisis? What crisis? Cap 2.* Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.

Figura 38.
Martín y Sicilia (2002).
El nacimiento de la mala pintura.
[Fotografía 50 x 124 cm].

Exposiciones:
Individual. (2002). *Escenas de la vida cotidiana*. Galería del L´oeil., París.
Individual. (2003). *Relatos de bolsillo*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Individual. (2003). *Los vecinos no tienen por qué enterarse.* San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.
Colectiva. (2004). *Artcologne.* Galería Ferrán Cano, Colonia.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Martín et Sicilia* (Les Carnets de la Creation ed.). París: Editions de L´oeil.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Relatos de bolsillo, Galería Ferrán Cano.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Colección: Particular, Colonia.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 39.
Martín y Sicilia (2002).
La fiesta báquica.
[Fotografía 30 x 116 cm].

Exposiciones:
Individual. (2002). *Escenas de la vida cotidiana*. Galería del L´oeil, París.
Individual. (2003). *Relatos de bolsillo*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Individual. (2003). *Los vecinos no tienen por qué enterarse.* San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria
Individual. (2005). *High season*. M: A Contemporary, Berlín.
Colectiva. (2004). *Artcologne.* Galería Ferrán Cano, Colonia.
Colectiva. (2015). *Fotonoviembre*. TEA, Santa Cruz de Tenerife.
Colectiva. (2019). *Crisis? What crisis? Cap 3*. TEA, Santa Cruz de Tenerife.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Martín et Sicilia* (Les Carnets de la Creation ed.). París: Editions de L´oeil.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Relatos de bolsillo, Galería Ferrán Cano.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Colección:
Henrique Faria, nueva York.
Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Ediciones de L´oeil, París.
TEA Espacio de las Artes de Tenerife.

Figura 40.
Martín y Sicilia (1997).
Cementerio de artistas.
[Acrílico sobre lienzo. 130 x 220 cm].

Exposiciones:
Colectiva. (1998). *ARCO*. Galería Manuel Ojeda, Madrid.
Bibliografía:

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Martín, A. (15 de Febrero de 2001). Martín y Sicilia, dos artistas canarios en ARCO 01. *La Gaceta de Canarias*, p. 18.
Colección: Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

Figura 41.
Martín y Sicilia (1997).
Jugando a las imitaciones.
[Acrílico sobre lienzo. 97 x 130 cm].

Exposiciones:
Individual. (1997). *Vidas ejemplares*. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (1997). *Vidas ejemplares.* Santa Cruz de Tenerife: Círculo de Bellas Artes.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Martín et Sicilia* (Les Carnets de la Creation ed.). París: Editions de L´oeil.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Colección: Jiri Georg Dokoupil, Berlín.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 42.
Martín y Sicilia (1998).
El salón de los tatuajes.
[Acrílico sobre lienzo. 38 x 46 cm].

Exposiciones:
Individual. (1999). *En el estudio del pintor*. Galería My Name´s Lolita Art, Valencia.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (1999). *En el estudio del pintor*. Valencia: My Name´s Lolita Art.
González, I. (2000). Galerías. *Descubrir el Arte* (21), 24.
Rojas, A. (166 de Febrero de 1999). Dispar balance de galerías en ARCO. *Canarias 7*, p. 69.
Colección: Particular, Valencia.

Figura 43.
Martín y Sicilia (1998).
El interrogatorio.
[Acrílico sobre lienzo. 38 x 46 cm].

Exposiciones:
Individual. (1999). *En el estudio del pintor*. Galería My Name´s Lolita Art, Valencia.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (1999). *En el estudio del pintor*. Valencia: My Name´s Lolita Art.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 44.
Martín y Sicilia (2003).
La alegre convalecencia.
[Fotografía 30 x 56 cm].

Exposiciones:
Individual. (2003). *Relatos de bolsillo*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Individual. (2003). *Los vecinos no tienen por qué enterarse.* San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.
Colectiva. (2004). *Artcologne*. Galería Ferrán Cano, Colonia.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Relatos de bolsillo, Galería Ferrán Cano.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Soria, S. (Diciembre de 2015). Martín y Sicilia; protagonistas de su historia. *Le Cool*.
Colección: Particular, Antonio Zaya.

Figura 45.
Martín y Sicilia (1997).
Jugando al ajedrez I, II y III.
[Acrílico sobre madera recortada. 30 x 40 cm].

Exposiciones:
Individual. (1997). *Vidas ejemplares*. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife. Colectiva. (2019). *Crisis? What crisis? Cap 3*. TEA, Santa Cruz de Tenerife.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (1997). *Vidas ejemplares.* Santa Cruz de Tenerife: Círculo de Bellas Artes.
Colección:
46.1. Martín y Sicilia, San Cristóbal de La Laguna.
46.2. Amaretto Disaronno, Santa Úrsula.
46.3. Ramiro Carrillo, Santa Cruz de Tenerife.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por: Javier Sicilia Rodríguez
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Fecha: 19/12/2019 12:54:40

Ramiro Carrillo Fernández
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
19/12/2019 15:11:49

María de las Maravillas Aguiar Aguilar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 46.
Martín y Sicilia (1997).
Buenos días señor Courbet.
[Acrílico sobre lienzo. 100 x 70 cm].

Exposiciones:
Colectiva. (1998). *ARCO*. Galería Manuel Ojeda, Madrid.
Bibliografía:
Pinto, C., Combalía, V., y Zaya, O. (1996). *Mundo, Magia, Memoria.* (C. Pinto, Ed.) San Cristóbal de La Laguna, España: Ayuntamiento de La Laguna.
Lemes Lemes, M. (2019). *De la identidad a la intimidad en el arte canario contemporáneo: la escuela de La Laguna (tesis doctoral).* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Laguna.
Colección: Particular, Barcelona.

Figura 47.
Martín y Sicilia (1997).
Almuerzo campestre.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

[Acrílico sobre lienzo.27 x 35 cm].

Exposiciones:
Individual. (1997). *Hotel y Arte.* Galería Manuel Ojeda, Sevilla.
Colectiva. (1997). *Mundo, Magia, Memoria.* Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (1998). *New Art.* Galería Manuel Ojeda, Barcelona.
Colectiva. (1998). *ARCO.* Galería Manuel Ojeda, Madrid.
Bibliografía:
Pinto, C., Combalía, V., y Zaya, O. (1996). *Mundo, Magia, Memoria.* (C. Pinto, Ed.) San Cristóbal de La Laguna, España: Ayuntamiento de La Laguna.
Lemes Lemes, M. (2019). *De la identidad a la intimidad en el arte canario contemporáneo: la escuela de La Laguna (tesis doctoral).* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Laguna.
Colección: Particular, Madrid.

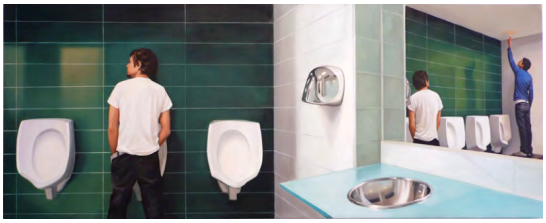


Figura 48.
Martín y Sicilia (2007) *La Señal.*
[Óleo sobre lienzo. 100 x 260 cm].

Exposiciones:
Individual. (2007). *Aforo completo*. Galería Nina Menocal, México DF.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Colección: Particular, Houston.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 49.
Martín y Sicilia (1998).
El armario de los disfraces.
[Acrílico sobre lienzo.80 x 100 cm].

Exposiciones:
Individual. (1999). *En el estudio del pintor*. Galería My Name´s Lolita Art, Valencia.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (1999). *En el estudio del pintor.* Valencia: My Name´s Lolita Art.
Colección: Particular, Valencia.

Figura 50.
Martín y Sicilia (2016).
Espectador precavido.
[Acrílico sobre lienzo. 190 x 300 cm].

Exposiciones:
Individual. (2016). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2017). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Individual. (2018). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Centro de Arte Juan Ismael, Arrecife, Fuerteventura.
Colectiva. (2016). *Art Marbella*. Galería Casa Cuadrada, Marbella.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Gisbourne, M. (Febrero de 2017). Martín y Sicilia: puesta en escena de la vida como experiencia. *art.es* (70-71), 76-97.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 51.
Martín y Sicilia (2019).
Dele color al difunto remake II.
[Acrílico sobre lienzo. 200 x 400 cm].

Exposiciones:
Individual. (2019). *Un intervalo*. CEART, Fuenlabrada, Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2019). *Un intervalo.* Madrid: Ayuntamiento Fuenlabrada.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.
Observaciones: Hay una primera versión de cuadro *Dele color al difunto remake.*

Exposiciones:
Martín y Sicilia. (2018). *De buena casa, buena brasa*. Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Colectiva. (2019). *Bienal de la Habana Off*. Espacio de Arte Contemporáneo. La Habana.
Bibliografía:
Galería Artizar (Ed.) (2018). *Anuario Artizar*. Santander.
Colección: Galería Artizar.

Figura 52.
Martín y Sicilia (2008).
No hay mejor defensa que un buen ataque.
[Acrílico sobre lienzo y madera recortada. 90 x 200 cm].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Exposiciones:
Individual. (2016). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2017). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Individual. (2018). *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. Centro de Arte Juan Ismael, Arrecife, Fuerteventura.
Colectiva. (2008). *Artforum Berlín*. Galería Nina Menocal, Berlín.
Colectiva. (2008). *Pulse Miami*. Galería Nina Menocal, Miami.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Bibliografía: Galería Artizar, San Cristóbal de La Laguna.

Figura 53.
Martín y Sicilia (2013).
Dele color al difunto.
[Acrílico sobre pared y madera recortada. 300 x 320 cm].

Exposiciones:
Individual. (2013). *Dele color al difunto.* Galería Artizar. San Cristóbal de La Laguna.
Individual. (2014). *Por el infierno que merecí.* Galería Nina Menocal. México DF.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
Colección: Galería Nina Menocal, México DF.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 54.
Martín y Sicilia (2019).
Dele color al difunto remake II, instalación. [Acrílico sobre pared y madera recortada.300 x 750 cm].

Exposiciones:
Individual. (2019). *Un intervalo*. CEART, Fuenlabrada, Madrid.
Bibliografía:
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2019). *Un intervalo.* Madrid: Ayuntamiento Fuenlabrada.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.

Figura 55.
Martín y Sicilia (2008).
El éxodo.
[Acrílico sobre madera recortada. Medidas variables].

Exposiciones:
Individual. (2008). *Una sarta de mentiras*. Galería Ferrán Cano, Barcelona.
Colectiva. (2008). *Distorsiones, documentos, naderías y relatos*. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
Colectiva. (2009). *Bienal de Inca, Urbanea*. Inca, Las Palmas de Gran Canaria.
Colectiva. (2010). *Artefiera*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Bibliografía:
Carrillo, R. (2008). Distorsiones, documentos, naderías y relatos. En A. Murria, G. Sadarangani, y N. Torréns, *Distorsiones, documentos, naderías y relatos* (pp. 252-255). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Sierra, M. (2009). *Urbanea.* Palma de Mallorca: La fundació CulturalEs Convent, Inca.
Betancourt, J. C. (2009). The La Laguna School. En *Restrospainting.* Berlín: Gobierno de Canarias.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Cano Darder, F. (2010). *Galería Ferrán Cano 1989-2010.* (F. Cano, Ed.) Barcelona: Ferrán Cano.
Colección: Martín y Sicilia, Santa Cruz de Tenerife.

Figura 56.
Martín y Sicilia (2005).
Los turistas.
[Acrílico sobre madera recortada. Medidas variables].

Exposiciones:
Individual. (2005). *High season*. M:A Contemporary, Berlín.
Individual. (2006) *Aforo completo.* Galería Nara Roesler, Sao Paulo.
Individual. (2007) *Docks Art Fair*. Galería Nina Menocal, Lyon.
Individual. (2008). *Una sarta de mentiras*. Galería Ferrán Cano, Barcelona.
Colectiva. (2006). 9ª *Bienal de la Habana-Berlín*. Luz y oficios, La Habana.
Colectiva. (2007). *Art Palma*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
Colectiva. (2007). *Overheat*. NDSM, Amsterdam.
Bibliografía:
Roesler, D. (2008). *Roesler Hotel.* Sao Paulo: Galería Nara Roesler.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B. Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar*.
Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.
Observaciones:
De esta instalación se han hecho tres versiones.
Colección:
1ª Versión, colección particular, Lyon.
2ª Versión, colección particular, Sao Paulo.
3 Versión, colección Ayuntamiento de Murcia.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Figura 57.
Martín y Sicilia (2019).
The basket people.
[Acrílico sobre madera recortada. Medidas variables].

Exposiciones:
Colectiva. (2019). 13ª *Bienal de la Habana,* Detrás del Muro, Malecón, La Habana.

Bibliografía:
Alfonso García, J., y González Lorente, M. (2019). *XIII Bienal de la Habana: la construcción de lo posible.* La Habana: Lam Artecubano Ediciones.
Medina, F. (15 de Abril de 2019). *TheGuardian*. Obtenido de The Guardian, Best Photo of the day: https://www.theguardian.com/news/gallery/2019/apr/15/sumo-stretches-and-a-fist-full-of-bees-mondays-top-photos
Vincent, M. (24 de Abril de 2019). *La precariedad hecha arte toma La Habana*. Obtenido de El País: https://elpais.com/cultura/2019/04/24/actualidad/1556116661_726542.html
Medina, F. (15 de Abril de 2019). *Las imágenes del día*. Obtenido de El País: https://elpais.com/elpais/2019/04/15/album/1555338346_771287.html
Metrópolis. (30 de Abril de 2019).Obtenido de rtve: http://www.rtve.es/fotogalerias /bienal-habana-2019-panorama-internacional/206055/martin-sicilia/8/
Photos News y Top Stories. (15 de Abril de 2019). Obtenido de Tokio Daily News: https://tokyodailynews.com/today-in-pictures-april-15-2019-photos-news-top-stories-the-straits-times/
Roris Sianturi, H. (15 de Abril de 2019). *Kegilaan Seni Kembali Mencuat Lewat Havana Biennial*. Obtenido de Gatra: https://www.gatra.com/detail/news/410447/international/kegilaan-seni-kembali-mencuat-lewat-havana-biennial

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

A slam-dunk work of art. (16 de Abril de 2019). Obtenido de The Straits Times: https://www.straitstimes.com/multimedia/photos/a-slam-dunk-work-of-art

Reuters. (15 de Abril de 2019). *VOA Cambodia*. Obtenido de A look at the best news photos from around the world: https://www.voacambodia.com/a/april-15-2019-day-in-photos/4876777.html

Revista Ñ. (2019). Bienal de La Habana. *Pressreader*, 10.

Alberdi Benítez, V. (19 de Abril de 2019). *Granma*. Obtenido de Escenarios artísticos en el Malecón: http://www.granma.cu/cultura/2019-04-19/escenarios-artisticos-en-el-malecon-19-04-2019-21-04-31

Amerise, A. (16 de Abril de 2019). *EFE*. Obtenido de Art invites discussion on Havana's Malecon: https://www.efe.com/efe/english/entertainment/art-invites-discussion-on-havana-s-malecon/50000264-3954623#

Creutzmann, S. (18 de Abril de 2019). *Gettyimages*. Obtenido de 190 Havana Biennial stock pictures and images: https://www.gettyimages.co.uk/photos/havana-biennial?mediatype=photographyyphrase=havana%20biennialysort=mostpopular

Creutzmann, S. (17 de Abril de 2019). *Messenger new*. Obtenido de The picture of the week: https://www.msn.com/en-us/kids/people-places/pictures-of-the-week-april-19-2019/ss-BBW8wyg?;sa=Uy;ved=0ahUKEwiK6pij1uXRAhWEzLwKHeGcCakQFgj8BDBjy%25252525252525253Busg=AFQjCNHfsZBgYmXJLAKZD7wqjViaJdUvjQ#image=19

Diario, E. N. (16 de Abril de 2019). *The World News*. Obtenido de Nicaragua: https://theworldnews.net/ni-news/el-arte-se-toma-el-malecon-de-la-habana-el-nuevo-diario

Marsh, S. (15 de Abril de 2019). *Reuters*. Obtenido de Art frenzy takes over Havana as biennial kicks off: https://in.reuters.com/article/cuba-art/art-frenzy-takes-over-havana-as-biennial-kicks-off-idINKCN1RR07Q

La Prensa Gráfica, El Salvador. (17 de Basket Abril de 2019). Obtenido de XIII Bienal de La Habana: https://www.laprensagrafica.com/cultura/Galeria-Cuba-proyecta-su-XIII-Bienal-de-La-Habana-20190417-0277.html

Espinosa, R. (16 de Abril de 2019). *CNBC TV 18*. Obtenido de Art frenzy takes over Havana as biennial kicks off: https://www.cnbctv18.com/photos/buzz/art-frenzy-takes-over-havana-as-biennial-kicks-off-2955531.htm

Colección: Wilfredo Lam, La Habana.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

8. Bibliografía

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

8.1. Bibliografía general

Aaronson, D., Fortenberry, D., y Morrill, R. (6 de Enero de 2016). *Phaidon.* Obtenido de Get to know Robert Longo's Men in the Cities: https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/january/06/get-to-know-robert-longo-s-men-in-the-cities/.

Abad, Á. (2001). *La identidad Canaria en el arte.* La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.

Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración.* Madrid: Akal.

Alberca Serrano, M. (2012). Umbral o la ambigüedad autobiográfica. *Círculo Lingüístico Aplicada a la Comunicación*, 3-23.

Alonso, L. (2005). *La era del consumo.* Madrid: Siglo XXI.

Anderson, P. (2000). *En los orígenes de la posmodernidad.* Barcelona: Anagrama.

Arias Carrión, R. (2013). Nietzsche y el método crítico genealógico. *Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*(13).

Azúa, F. d. (1999). *Baudelaire y el artista de la vida moderna.* Barcelona: Anagrama.

Ballesteros, J. (1990). *Posmodernidad: Decadencia o resistencia.* Madrid: Tecnos.

Bauman, Z. (2009). *El arte de la vida.* Barcelona: Paidós.

Bauman, Z. (1999). *En busca de la política.* Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina. S.A.

Bauman, Z. (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres.* Barcelona: Gedisa.

Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada.* Madrid: Cátedra.

Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2005). *Identidad.* Madrid: Losada.

Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos.* Barcelona: Ensayo Tusquets.

Bauman, Z. (2011). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall, y P. du Gay (Edits.), *Cuestiones de identidad* (pp. 40-58). Buenos Aires: Amorrortu.

Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento.* Barcelona: Gustavo Gili.

Beck, U. (2002). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad.* Barcelona: Paidós.

Béjar, H. (1988). *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad.* Madrid: Alianza.

Béjar, H. (2007). *Identidades inciertas: Zygmunt Bauman.* Barcelona: Herder.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Bengoechea, M. (Enero de 2015). Cuerpos hablados, cuerpos negados y el fascinante devenir del género gramatical. *Bulletin of Hispanic Studies*(92), 1-24.

Berger, P., y Luckmann, T. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Berger, P., Kellner, H., y Berger, B. (1979). *Un mundo sin hogar: (modernización y conciencia).* Santander: Sal Terrae.

Bermejo, D. (2012). Identidad, globalidad y pluralismo en la condición posmoderna. *Pensamiento, 68*(257), 445-475.

Bourriaud, N. (2007). *Postproducción.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bozal, V. (1999). *Necesidad de la ironía.* Madrid: La balsa de la Medusa.

Bozal, V. (2006). *Estudios de arte contemporáneo I. La mirada de cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo.* Madrid: La Balsa de la Medusa.

Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.* Murcia: Cendeac.

Buckingham, W., Burnham, D., Hill, C., J.King, P., Marenbon, J., y Weeks, M. (2011). *El libro de la filosofía.* Madrid: Akal.

Burke, P. (1993). *El renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia.* Madrid: Alianza.

Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo.* Madrid: Tecnos.

Calvino, I. (1988). *Seis propuestas para el próximo milenio.* Madrid: Siruela.

Camesasca, E. (1973). *Maestros de la pintura. Manet.* Milán: Noguer-Rizzoli.

Cardona, F. L. (1996). *Mitología griega.* Barcelona: Edicomunicación,S.A.

Castro Flórez, F. (1998). *Diccionario Akal de estética.* Madrid: Akal.

Castro, B. (1991). El museo imaginado:creación y crítica. En C. Borrego (Ed.), *El museo imaginado* (pp. 14-55). Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Connor, S. (1996). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad.* Madrid: Akal.

Correa, E., y Girón, A. (2004). *Economía financiera contemporánea.* México DF: Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial.

Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano.* Madrid: Akal.

Darias Príncipe, A. (1997). El Teide. En J. F. Estévez González, *Símbolos de la identidad canaria* (págs. 100-101). La Laguna: Centro de Cultura Popular Canaria.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Daros, W. (2015). La creación de la modernidad. *Invenio*(34), 39-54.

Daza, H. (Mayo-Agosto de 2010). La sociedad moderna. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, 16*(2), 61-83.

De Azúa, F. (2002). *Diccionario de las Artes.* Barcelona: Anagrama.

De Man, P. (1990). *Resistencia a la teoría.* Madrid: Visor.

Del Río, E. (1997). *Modernidad, posmodernidad (cuaderno de trabajo).* Madrid: Talasa.

Díaz Espinoza, R. (Julio-Diciembre de 2013). El proyecto filosófico de la modernidad y su crítica desde el exterior constitutivo. (C. Latinoamericanas, Ed.) *Contextualizaciones Latinoamericanas*(9).

Donald, J. (2011). El ciudadano y hombre de mundo. En S. Hall, y P. du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 281-314). Buenos Aires: Amorrortu.

Durkheim, E. (1982). *La división del trabajo social.* Madrid: Akal.

Eagleton, T. (1998). *Las ilusiones del posmodernismo.* Buenos Aires: Paidós.

Fayer, A., y Salinas, J. (2017). *La empresa camaleón, las 6 claves de su salto evolutivo.* Madrid: Lid.

Fischer, E. (1993). *La necesidad del arte.* Barcelona: Planeta Agostini.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., y Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900.* Madrid: Akal.

Fromm, E. (2004). *El miedo a la libertad.* Buenos Aires: Paidós.

Gallego, J. (1990). Catálogo. En o. Domínguez, A. Pérez Sánchez, y J. Gallego. *Velázquez.* Madrid: Ministerio de Cultura.

García Cabrera, P. (2012). *Antología.* Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Pedro García Cabrera.

Gellner, E. (1994). *El arado, la espada y el libro: La estructura de la historia humana.* Barcelona: Península Ideas.

Gellner, E. (2005). *Razón y cultura.* Madrid: Síntesis.

Giddens, A. (1990). *Las consecuencias de la modernidad.* Madrid: Alianza.

Giddens, A. (1994). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea.* Barcelona: Península.

Gleeson, D. (Junio-Julio de 2010). Jonathan Wateridge. *Aesthetica Magazine, 35*.

Gompertz, W. (2012). *¿Qué estás mirando?* Epublibre.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza Forma.

Guasch, A. M. (2004). *Arte y globalización.* Bogotá: Facultad de Bellas Artes.

Guasch, A. M. (2009). *Del archivo al índice.* Madrid: Siruela.

Habermas, J. (1991). *El discurso filosófico de la modernidad.* Madrid: Taurus Humanidades.

Habermas, J. (1998). La modernidad, un proyecto incompleto. En J. C. Baudrillard, *La Posmodernidad.* Barcelona: Kairós.

Habermas, J., Baudrillard, J., Said, E., y Jameson, F. (1998). *La Postmodernidad.* Barcelona: Kairós.

Han. (2012). *La sociedad del cansancio.* Barcelona: Herder.

Han. (2014). *La agonía del eros.* Barcelona: Herder.

Han. (2016). *El aroma del tiempo.* Barcelona: Herder.

Han. (2016). *Tipología de la violencia.* Barcelona: Herder.

Harvey, D. (2004). *La condición de la posmodernidad.* Buenos Aires: Amorrortu.

Hofmann, W. (1991). *Nana. Mito y realidad.* Madrid: Alianza Forma.

Hopenhayn, M. (1997). *Después del nihilismo: de Nietzsche a Foucault.* Barcelona: Andrés Bello.

Ibáñez Rodríguez, J. (1984). *La perspectiva sociológica. Historia, Teoría y Método.* Madrid: Taurus.

Jiménez Revuelta, A. (2013). *La autobiografía en la fotografía contemporánea.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Judt, T. (2010). *Algo va mal.* Lectulandia.

Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio.* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitéctos Técnicos, Consejería de Educación, Fundación CajaMurcia.

Krauss, R. (1998). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.

Krauss, R. (2006). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid: Alianza Forma.

Lecaldano, P. (1971). *La obra pictórica completa de Rembrandt* (Clásicos del arte ed., Vol. 19). Barcelona: Rizzoli Editores.

Legros, R. (2006). El nacimiento del individuo moderno. En B. Foccroulle, R. Legros, y T. Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte* (pp. 63-102). Buenos Aires: Nueva Visión.

Lipovetsky, G. (1992). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Lipovetsky, G. (1993). *La era del vacío.* Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, G. (2003). *Metamorfosis de la cultura liberal.* Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, G. (2003). *Metamorfosis de la cultura liberal: ética, medios de comunicación, empresa.* Barcelona: Anagrama.

Lira Rosiles, J. (2009 de Noviembre de 2013). *Escritos y narrativas*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2018, de http://escritosynarrativas.blogspot.com/2013/11/respuesta-la-pregunta-que-es-la.html

López Fernández, M. (Julio-diciembre de 2009). El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores. *Iberofórum. Revista de Ciencias sociales de la Universidad Iberoamericana, IV*(8), 130-147.

Lyon, D. (2005). *Posmodernidad.* Madrid: Alianza.

Lyotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna.* Madrid: Cátedra.

Lyotard, J. F. (1987). *La Posmodernidad explicada a los niños.* Barcelona: Gedisa.

Martínez Sahuquillo, I. (1998). Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico. *REIS*(84), 223-242.

Martínez Sahuquillo, I. (noviembre-diciembre de 2006). La identidad como problema social y sociológico. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*(722), 811-824.

Marx, K. (1976). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858 (vol. 1).* Madrid: Siglo XXI.

Mateo Girón, J. (2008). Zygmunt Bauman: una lectura líquida de la posmodernidad. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, 1-26.

Medina Bravo, P., y Rodrigo Alsina, M. (2006). Posmodernidad y crisis de identidad. *Revista Científica de Información y Comunicación*(3), 125-146.

Mollá, Á. (2001). (En) señas de identidad. En O. Britto, *Canarias Siglo XX* (pp. 47-78). Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

Moreno Esparza, H. (Junio de 2011). El boxeo como tecnología de la masculinidad. *La ventana. Revista de estudios de género, 4*(33).

Pardo, J. L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura.* Barcelona: Círculo de Lectores.

Picó, J. (1988). *Modernidad y postmodernidad.* Madrid: Alianza.

Pineau, G. (2009). Las historias de vida como artes formadoras de la existencia. *Cuestiones pedagógicas*, 247-265.

Preciado, B., y Hocquenghem, G. (2009). *Terror anal.* Barcelona: Melusina.

Quevedo, A. (2001). *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard.* Navarra: ENUSA.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Quevedo, A. (2002). Trabajo ordinario y nihilismo contemporáneo. (G. Ed, Ed.) *Pontificia Universitá della Santa Croce*, 137-146.

Ramonet, I. (1998). *Pensamiento crítico vs pensamiento único.* Madrid: Temas de Debate.

Ramos, D. (Enero-Junio de 2013). La investigación narrativa y las prácticas artísticas comunitarias:algunas posibilidades, encuentros y desencuentros. *Calle 14, 7*(10), 61-73.

Redacción. (27 de Octubre de 2012). *www.abc.es.* Obtenido de www.abc.es: https://www.abc.es/20121027/local-madrid/abci-esponja-hello-kitty-pelea-201210270150.html

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro.* México, DF: Siglo Veintiuno Editores.

Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad.* Barcelona: Paidós.

Río, E. (1992). *Crítica de la política en Occidente.* Madrid: Talasa.

Río, E. (1997). *Modernidad, posmodernidad (Cuaderno de trabajo).* Madrid: Talasa.

Roche Cárcel, J. (Marzo de 2012). Tiempo líquido y cultura de la incertidumbre. (Routledge, Ed.) *International Review of Sociology:*, *22*(1), 137-162.

Ródenas Utray, P. (1997). Aunque todo cabe, no todo vale. (argumentos para una teoría de la injusticia). En *Ética y modernidad* (pp. 81-102). San Cristóbal de La Laguna: Ateneo.

Safón Cano, V. (1997). ¿Del Fordismo al Postfordismo?.El advenimiento de los nuevos modelos de organización industrial. En *I Congreso de Ciencia Regional de Andalucía. Andalucía en el umbral del siglo XXI* (pp. 310-318). Cádiz: Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones.

Saiz Ruiz, S. (2008). *Realidad contra identidad.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Salas, R. (2008). Y, sin embargo, se mueve. En J. Otero, *Y, sin embargo, se mueve* (p. 9-17). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.

San Cornelio Esquerdo, G. (2002). *Cartografías de la identidad: Seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital.* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Scretti, F. (2012). Publicidad en la política, política en la publicidad. *Pensar la publicidad, 6*(1), 35-61.

Segade, M. (2016). Fin de partida. Duchamp, el ajedrez y las vanguardias. En M. Segade, *Fin de partida. Duchamp, el ajedrez y las vanguardias.* Barcelona: Fundación Joan Miró.

Sennett, R. (1977). *El declive del hombre público.* Nueva York: Editorial Península.

Sennett, R. (2006). *La cultura del nuevo capitalismo.* Barcelona: Anagrama.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo.* Barcelona: Anagrama.

Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro.* Barcelona: Serbal.

Stoichita, V. (2009). *Cómo saborear un cuadro.* Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

Stoichita, V. (1997). *Breve historia de la sombra.* Madrid: Siruela.

Suárez, A., y Vidal, M. (1987). *El Siglo XX* (Vol. IX). (Planeta, Ed.) Barcelona.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de las 6 ideas.* (Sexta ed.). (F. R. Martín, Trad.) Madrid: Tecnos.

Taylor, C. (2006). *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna.* Paidós.

Thiebaut, C. (2002). La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno). En V. Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II.* Madrid: La Balsa de la Medusa.

Todorov, T. (2013). *Elogio de lo cotidiano.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Toffler, A. (1980). *La tercera ola.* Bogotá: Plaza y Janes.

Tomás, F. (1998). *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo.* Madrid: La balsa de la Medusa.

Truffaut, F. (2016). *El cine según Hitchcock.* Madrid: Alianza Editorial.

Universidades, C. d. (s.f.). *www.gobiernodecanarias.org*. Obtenido de http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/ensenas/producto/asi-no-recomendaciones-a-tener-en-cuenta-antes-de-ponerte-un-traje-de-mago/

Vásquez Rocca, A. (2011). La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.*

Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.* Barcelona: Gedisa.

Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud para un análisis de las formas de vida contemporáneas.* Madrid: Traficantes de sueños.

Von Beyme, K. (1993). *Teoría política del siglo XX. De la modernidad a la posmodernidad.* Madrid: Alianza.

Weber, M. (1988). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo.* Barcelona: Península.

Wellmer, A. (1988). La dialéctica de la modernidad y posmodernidad. En J. Picó, *Modernidad y postmodernidad* (pp. 103-140). Madrid: Alianza.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

8.2. Bibliografía específica sobre Martín y Sicilia

Agenda. (2013). Grey Flag. *L-Link*, 164.

Alberdi Benítez, V. (19 de Abril de 2019). *Granma*. Obtenido de Escenarios artísticos en el Malecón: http://www.granma.cu/cultura/2019-04-19/escenarios-artisticos-en-el-malecon-19-04-2019-21-04-31

Alfonso García, J., y González Lorente, M. (2019). *XIII Bienal de la Habana: la construcción de lo posible.* La Habana: Lam Artecubano Ediciones.

Amerise, A. (16 de Abril de 2019). *EFE*. Obtenido de Art invites discussion on Havana's Malecon: https://www.efe.com/efe/english/entertainment/art-invites-discussion-on-havana-s-malecon/50000264-3954623#

Azpeitia, Á. (9 de Marzo de 2006). Fértil debate de medios. *Heraldo de Aragón*, p. 6.

Barro, D. (2007). *Interzon@s 06: II encuentros Europeos con el arte joven.* Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.

Betancourt, J. C. (2006). El sistema instalativo-pictórico de martín y sicilia. *Contemporánea*(3), 53-56.

Betancourt, J. C. (2009). The La Laguna School. En *Restrospainting.* Berlín: Gobierno de Canarias.

Betancourt, J. C. (2012). *Sieben grüne sterne.* Dreieich: Kunstraum Dreieich.

BIDA. (2007). *Bienal Internacional del Deporte en el Arte.* (M. Moriarty, Ed.) Madrid: Consejo Superior de Deportes (CNICD).

Brioso, J. (2011). Del no lugar al buen lugar. En J. A. Martín, y J. Sicilia, *Black Friday* (pp. 49-71). Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.

Britto, O. (Ed.). (2003). *Espacio C.* Camargo: Ediciones El Umbral.

Britto, O. (2001). Fotonoviembre. En A. Vela (Ed.), *Fotonoviembre.* Santa Cruz de Tenerife: Centro de Fotografía Santa Cruz de Tenerife.

Britto, O. (Ed.). (2002). *Espacio C.* Camargo: Ediciones El Umbral.

Britto, O. (Ed.). (2004). *Espacios contemporáneos. Colección Espacio C.* Camargo: Ediciones El Umbral.

Britto, O. (Ed.). (2001). *Canarias Siglo XX.* Madrid: Gobierno de Canarias.

Cano Darder, F. (2010). *Galería Ferrán Cano 1989-2010.* (F. Cano, Ed.) Barcelona: Ferrán Cano.

Carrillo, R. (1997). La verdadera historia de José Arturo Martín y Javier Sicilia. En J. A. Martin, J. Sicilia, y M. y. Sicilia (Ed.), *Vidas Ejemplares.* Santa Cruz de Tenerife: Círculo de Bellas Artes.

Carrillo, R. (2003). Obra referencial sublime. *Sublime*, 42-43.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Carrillo, R. (2003). Tengo un trato. En J. A. Martín, y J. Sicilia, *Los vecinos no tienen porqué enterarse.* Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Carrillo, R. (2008). El éxodo. En A. Murria, G. Sadarangani, y N. Torréns, *Distorsiones, documentos, naderías y relatos* (pp. 252-255). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Carrillo, R. (2008). Martín y Sicilia, no va más. *Mag Show Room*, 87-91.

Carrillo, R. (2011). Black Friday. En J. A. Martín, y J. Sicilia, *Black Friday.* Santa Cruz de Tenerife: TEA.

Castellano, T. (2019). Sobre la substransación de obra plástica a imagen digital. En *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas.* Madrid: Plaza y Valdés [pendiente de publicación].

Charles Rump, H., y Stiller, V. (7 de Octubre de 2006). Renaissance der Bildwerke. *Die Welt*, p. 30.

Colección Testimonio. (2001). Barcelona: Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona.

Combalía, V. (1996). En C. Pinto, *Mundo, Magia, Memoria.* San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.

Corazón Ardura, J. L. (2005). Martín y Sicilia: entre la figuración y el disfraz. En J. A. Martín, y J. Sicilia, *High season-Plan B* (pp. 16-23). Santa Cruz de Tenerife: Estudio Artizar-m:a contemporary.

Corazón Ardura, J. L. (2008). Ultraperiferia. *Sublime, 19*, 14.

Cornejo, A. (2016). *Art Madrid.* Madrid: Art Madrid.

Creutzmann, S. (18 de Abril de 2019). *Gettyimages*. Obtenido de 190 Havana Biennial stock pictures and images: https://www.gettyimages.co.uk/photos/havana-biennial?mediatype=photographyyphrase=havana%20biennialysort=mostpopular

Creutzmann, S. (17 de Abril de 2019). *Meseger new*. Obtenido de The picture of the week: https://www.msn.com/en-us/kids/people-places/pictures-of-the-week-april-19-2019/ss-BBW8wyg?;sa=Uy;ved=0ahUKEwiK6pij1uXRAhWEzLwKHeGcCakQFgj8BDBjy%252525252525253Busg=AFQjCNHfsZBgYmXJLAKZD7wqjViaJdUvjQ#image=19

Cultural. (12 de Febrero de 2000). Premios ABC. *ABC*, p. 43.

Delgado, A. (2014). *El arte en la ínsula de Don Quijote.* Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

Diario, E. N. (16 de Abril de 2019). *The World News*. Obtenido de Nicaragua: https://theworldnews.net/ni-news/el-arte-se-toma-el-malecon-de-la-habana-el-nuevo-diario

Díaz, G. J. (19 de Junio de 2004). No pueden ser más cínicos y más rotundos. *ABC*, p. 34.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Durán, L. (22 de Octubre de 2003). José Arturo Martín y Javier Sicilia vuelcan en sus "Relatos de bolsillo" su locura medida. *Diario de Mallorca*, p. 41.

Ebony, D. (2004). Front Page. *Art in America*, 37.

Editorial. (6 de Septiembre de 2008). El ser humano a través del tiempo. *La Opinión*, p. 41.

Espinosa de los Monteros, S. (2005). Maco. *Art Nexus, 5*(62), 24.

Espinosa, R. (16 de Abril de 2019). *CNBC TV 18*. Obtenido de Art frenzy takes over Havana as biennial kicks off: https://www.cnbctv18.com/photos/buzz/art-frenzy-takes-over-havana-as-biennial-kicks-off-2955531.htm

Estévez, R. (2007). *Balelatina 07.* (N. Menocal, Ed.) Bogotá: Mottif.

Europa Press. (1 de Marzo de 2006). El Palacio de Sástago abre sus puertas al II Encuentro Europeo con el Arte Joven. *Heraldo de Aragón*, p. 43.

Eva. (27 de Octubre de 2005). Open Space bei 39. Art Cologne. *Esta- Direkt*, pp. 36-37.

Farizo, V. (2018). De buena casa, buena brasa. En *Anuario Artizar 2018.* Santander: Nocapaper Books and More.

Franco, V. (2014). Martín y Sicilia al filo de la realidad. *Mag Show Room*, 78-81.

Frigstad, G. O. (11 de Febrero de 2004). Postkart fra Cuba. *Aflepoften*, p. 45.

Galán, M. (Enero-Febrero de 2004). Bienales. *Art.es* (1), 86.

Gisbourne, M. (2005). Martín y Sicilia. En J. A. Martín, y J. Sicilia, *High season- Plan B* (p. 2-3). Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar.

Gisbourne, M. (Febrero de 2017). Martín y Sicilia: puesta en escena de la vida como experiencia. *art.es* (70-71), 76-97.

Gómez de la Cuesta, F. (2016). Manual de conceptos. En J. Martin, y J. Sicilia, *The Handbook of concepts.* Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

González, I. (2000). Galerías. *Descubrir el Arte* (21), 24.

González, F. (2009). *Diálogos.* Las Palmas de Gran Canaria: APM.

Hentschel, H. (Enero de 2004). Havana Biennial. *Kunstforum* (2004), 377.

Hernández, C. (2006). *Canarias Dak´art 2006.* Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

Hernández, Y., Pons, M., y Fominaya, Á. (2005). *La colección.* Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Herrera Ruiz de Enguino, N. (2014). *Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica.* Bilbao, País Vasco: EHU Press (UPV/EHU).

Ingeborg. (29 de Septiembre de 2006). Kreativer market Berlín. *Berliner Zeitung*, p. 2.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Korsvold, K. (6 de Fbrero de 2004). Skjerper konkurransen. *Aflepoften*, p. 7.

La Prensa Gráfica, El Salvador. (17 de Abril de 2019). Obtenido de XIII Bienal de La Habana: https://www.laprensagrafica.com/cultura/Galeria-Cuba-proyecta-su-XIII-Bienal-de-La-Habana-20190417-0277.html

Lemes, M. (2019). *De la identidad a la intimidad en el arte canario contemporáneo: la escuela de La Laguna (tesis doctoral).* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Laguna.

Marsh, S. (15 de Abril de 2019). *Reuters*. Obtenido de Art frenzy takes over Havana as biennial kicks off: https://in.reuters.com/article/cuba-art/art-frenzy-takes-over-havana-as-biennial-kicks-off-idINKCN1RR07Q

Martín, J. A., y Sicilia, J. (1997). *Vidas ejemplares.* Santa Cruz de Tenerife: Círculo de Bellas Artes.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (1999). *En el estudio del pintor.* Valencia: Galería My Name´s Lolita Art.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Relatos de bolsillo, Galería Ferrán Cano.* Madrid: Ediciones El Umbral.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Black Friday.* Madrid: Ediciones El Umbral.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2019). *Un intervalo.* Madrid: Ayuntamiento Fuenlabrada.

Martín, A. (15 de Febrero de 2001). Martín y Sicilia, dos artistas canarios en ARCO 01. *La Gaceta de Canarias*, p. 18.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2003). *Martín et Sicilia* (Les Carnets de la Creation ed.). París: Editions de L´oeil.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (Mayo-junio de 2003). Ninguna imagen surge de la improvisación o del azar. (C. Echevarría, Entrevistador)

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). *High Season-Plan B.* Berlín: M:A Contemporary-Galería Artizar.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2005). Remesa de niños adoptados. En IFEMA (Ed.), *ARCO05* (pp. 110-111). Madrid: IFEMA.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2006). El combate. En N. Cortés (Ed.), *Espai Quatre* (pp. 123-141). Palma de Mallorca: Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2009). Bajo la mesa. En N. Menocal, *Hot Art Fair Basel* (p. 46). México: Nina Menocal.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2009). Los turistas. En *Canarias ida y vuelta* (pp. 22-23). Madrid: Gobierno de Canarias.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2011). *Entre Carbones.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) San Cristóbal de La Laguna: Galería Artizar.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2013). Tiroteados. En *Feria Iberoamericana de Arte* (p. 102). Caracas: Fia.

Martín, J. A., y Sicilia, J. (2016). *The Handbook of Concepts.* (J. A. Martín, y J. Sicilia, Edits.) Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

Martín, J. A., y Sicilia, R. (2004). Remesa de niños adoptados. En *New Art* (pp. 156-157). Colonia: Art Cologne.

Matos, D. (15 de Marzo de 2009). *Paisajes (im) personales*. Recuperado el 12 de Mayo de 2019, de https://www.cubaencuentro.com: https://www.cubaencuentro.com/dennys-matos/blogs/paisajes-im-personales/martin-y-sicilia-pintura-satira-y-parodia-que-se-bifurcan

Matos, D. (2004). *Imagen y representación.* Madrid: Arte y Naturaleza.

Matos, D. (2005). Martín y Sicilia: en la pintura que se bifurca. En M. y. Sicilia, *High seasson- Plan B* (pp. 5-11). Berlín: M:A Contemporary - Galería Artizar.

Matos, D. (2007). *Arte, sátira y subversión.* Madrid: Casa de América.

Medina, F. (15 de Abril de 2019). *Las imágenes del día*. Obtenido de El País: https://elpais.com/elpais/2019/04/15/album/1555338346_771287.html

Medina, F. (15 de Abril de 2019). *The Guardian*. Obtenido de Best Photo of the day: https://www.theguardian.com/news/gallery/2019/apr/15/sumo-stretches-and-a-fist-full-of-bees-mondays-top-photos

Méndez, M. (1 de Febrero de 2006). Martín y Sicilia muestran en Reina 39 las obras de Murillo, Otero y Álamo. *La Opinión*, p. 16.

Miranda, R. (6 de Marzo de 2006). El arte joven de vanguardia se cita en el Palacio de Sástago. *El Periódico*, p. 36.

Mollá, Á. (14 de Septiembre de 2000). Esto no es un cuadro. (Martín y Sicilia, Entrevistador) San Cristóbal de La Laguna.

Mollá, Á. (2001). *Esto no es una fotografía.* Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Njami, S. (2001). *IV Rencontres de la photograpie africane.* (S. Njami, Ed.) París: Ministerio de la Cultura du Mali.AFAA.

Olmo, S. (2003). Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano. En Martin y Sicilia, *Relatos de bolsillo* (pp. 3-5). Palma de Mallorca: Ediciones El Umbral.

Otero, J. (2010). Martín y Sicilia de visita en la funeraria. *Untitled*, 10-20.

Padrón, M. (Septiembre de 2018). Somos dramaturgos de la ficción. *Con Estilo* (37), 34-35.

Palerm, J. M. (2001). *La Manzana Verde.* (J. M. Palerm, Ed.) Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Pascual Castillo, O. (2019). Un intervalo. En J. A. Martín, y J. Sicilia, *Un intervalo* (pp. 5-35). Fuenlabrada: CEART.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Pascual, M. Á. (Junio de 2002). Martín y Sicilia se ponen el mundo por montera. *La Fotografía, 91*, 6-10.

Pérez Martín, A. (2003). *Las tentaciones de San Antonio.* (A. Pérez Martín, Ed.) Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Pinto, C., Combalía, V., y Zaya, O. (1996). *Mundo, Magia, Memoria.* (C. Pinto, Ed.) San Cristóbal de La Laguna, España: Ayuntamiento de La Laguna.

Redacción. (2001). Félix y Dunia. *Elle, 173*, 61.

Redacción. (Febrero de 2009). Entrevista Martín y Sicilia. *NT/702, La Revista*, 16-20.

Reuters. (15 de Abril de 2019). *VOA Cambodia*. Obtenido de A look at the best news photos from around the world: https://www.voacambodia.com/a/april-15-2019-day-in-photos/4876777.html

Revista Ñ. (2019). Bienal de La Habana. *Pressreader*, 10.

Robinson, W. (10 de Febrero de 2006). *Artnet*. Obtenido de Artnet: http://www.artnet.com/magazineus/features/robinson/robinson2-22-06.asp

Roesler, D. (2008). *Roesler Hotel.* Sao Paulo: Galería Nara Roesler.

Rojas, A. (16 de Febrero de 1999). Dispar balance de galerías en ARCO. *Canarias 7*, p. 69.

Rojas, A. (11 de Diciembre de 2002). Relatos cotidianos. *Pleamar*, pp. 1-3.

Roris Sianturi, H. (15 de Abril de 2019). *Kegilaan Seni Kembali Mencuat Lewat Havana Biennial*. Obtenido de Gatra: https://www.gatra.com/detail/news/410447/international/kegilaan-seni-kembali-mencuat-lewat-havana-biennial

Rubio, E. (2005). MACO. *Spot*(34), 76-77.

Salas, R. (2003). Cómo está el servicio. *Sublime, 14*, 16.

Salas, R. (2019). *Crisis? What crisis? (¿Tiene forma la catástrofe?). Cap 2.* Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.

Salas, R. (1999). La Leyenda del Holandés Herrante. En J. A. Martín, J. Sicilia, y M. y. Sicilia (Ed.), *El estudio del pintor.* Valencia: My Name is Lolita Art.

Salas, R. (2008). *Arte en Canarias.* San Cristóbal de La Laguna: Texto inédito.

Sánchez Medina, R. (2010). *La figura humana en el arte canario contemporáneo (Tesis doctoral).* La Laguna: ULL.

Scholten, G. (2006). *Living in Luxembourg with recipes by a selection of its best chefs.* Ottweiler: Druckerei.

Sierra, M. (2009). *Urbanea.* Palma de Mallorca: La fundació Cultural Es Convent, Inca.

Solans, P. (2006). *Premi Ciutat de Palma 2006.* Palma de Mallorca: Casal Solleric.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Soria, S. (Diciembre de 2015). Martín y Sicilia; protagonistas de su historia. *Le Cool*.

Toral, A. (2000). *IV Bienal de miniaturas, autorretratos.* San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias.

Torío, M. (14 de Febrero de 2008). Arranca ARCO con la suspensión de Art Cologne Palma. *El Mundo*, p. 88.

Valcárcel, E. (1996). *Figuraciones indígenas.* Santa Cruz de Tenerife, España: Gobierno de Canarias.

Vaupel, M. (22 de Octubre de 2005). Das Millionenspiel. *Tranding Idden*, p. 43.

Vela, A. (Ed.). (2001). *Fotonoviembre.* Santa Cruz de Tenerife: Centro de Fotografía Isla de Tenerife.

Vela, A. (Ed.). (2005). *Fotonoviembre.* Santa Cruz de Tenerife: Centro de Fotografía Isla de Tenerife.

Vincent, M. (24 de Abril de 2019). *La precariedad hecha arte toma La Habana*. Obtenido de El País: https://elpais.com/cultura/2019/04/24/actualidad/1556116661_726542.html

Wendt, S. (2012). *Fresh Painting.* Oslo: Stenersen Museum.

Wendt, S. (2003). *Postkart fra Cuba.* Hovikoden: Henie-Onstad Kunstenter.

Worring. (29 de Octubre de 2004). Pollenflug in Kölner Sammlungen. *Kölner Stadt-Anzeigner*, p. 28.

Zaya, A. (1999). *Convergencias Divergencias.* Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Zaya, A., y Rodríguez Enriquez, H. M. (2003). *8ª Bienal de la Habana.* Madrid: Cromat.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57

Universidad de La Laguna
Oficina de Sede Electrónica
Entrada
Nº registro: 2019/113058
Nº reg. oficina: OF002/2019/109333
Fecha: 19/12/2019 17:19:35

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
La autenticidad de este documento puede ser comprobada en la dirección: https://sede.ull.es/validacion/

Identificador del documento: 2330967 Código de verificación: ivRwgXDG

Firmado por:	Javier Sicilia Rodríguez *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	Fecha: 19/12/2019 12:54:40
	Ramiro Carrillo Fernández *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	19/12/2019 15:11:49
	María de las Maravillas Aguiar Aguilar *UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA*	24/01/2020 11:46:57