

# El Gran Libro de la Historia del ARTE

de Martín y Sicilia



# El Gran Libro de la Historia del **ARTE** de Martín y Sicilia

Un proyecto comisariado por  
Fernando Gómez de la Cuesta

Del 9 de abril al 10 de julio de 2021  
Casa de la Cultura Agustín de la Hoz



Organiza



Colaboran



## **Cabildo de Lanzarote**

Presidenta: María Dolores Corujo Berriel  
Consejero de Cultura: Alberto Aguiar Lasso

## **Ayuntamiento de Arrecife**

Alcaldesa: Astrid María Pérez Batista  
Concejal de Cultura: José Alfredo Mendoza Camacho

## **Exposición**

Coordinación general: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote  
Idea y desarrollo del proyecto: José Arturo Martín, Javier Sicilia y Fernando Gómez de la Cuesta  
Artistas: José Arturo Martín y Javier Sicilia  
Comisario: Fernando Gómez de la Cuesta  
Textos: Fernando Gómez de la Cuesta y José Ramón Betancort Mesa  
Creatividad y diseño gráfico: Víctor G. Moreno (Estudio Sombra)  
Actividades divulgativas: Estefanía Camejo Quintero  
Fotografías: José Arturo Martín y Javier Sicilia  
Traducción: Dácil Sánchez  
Aseguradora: MAPFRE España Compañía de Seguros y Reaseguros, S.A.  
Transporte: Logística y Transportes Eduardo Ramos, S.L.  
y Gestiones Artísticas Canarias, S.L.  
Impresión folleto: Imprenta Minerva, S.A.  
Impresión de vinilos y cartelas: Efímera Publicidad

## **Catálogo**

Coordinación general: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote  
Idea y desarrollo de la publicación: José Arturo Martín,  
Javier Sicilia y Fernando Gómez de la Cuesta  
Artistas: José Arturo Martín y Javier Sicilia  
Textos: Fernando Gómez de la Cuesta, Javier Sicilia Rodríguez,  
José Arturo Martín Morales y José Ramón Betancort Mesa  
Diseño y maquetación: Víctor G. Moreno (Estudio Sombra)  
Fotografías: José Arturo Martín, Javier Sicilia, Efraín Pintos y Carlos Reyes  
Impresión: Lugami Artes Gráficas, S.L.

Agradecimientos institucionales: Auteide, S.L., Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Colección APM del CAAM, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Arrecife, Galería Artizar, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Colección Arte CFIT y Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias. Sala de Arte La Regenta y Sala de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de Tenerife

Colecciones de entidades colaboradoras y de propietarios particulares: Colección Auteide S.A., Colección APM y Colección del Centro Atlántico de Arte Moderno (Cabildo de Gran Canaria), Colección Arte CFIT, TEA Tenerife Espacio de las Artes y Centro de Fotografía Isla de Tenerife (Cabildo de Tenerife), Colección del Gobierno de Canarias (Sala de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria y Sala de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de Tenerife), Colección MIAC de los Centros de Arte, Cultura y Turismo (Cabildo de Lanzarote), Galería de Arte Artizar, Horacio Umpiérrez Sánchez y David Ramos, Nieves Arceo Delgado, Lourdes Carrillo Fernández, Ramiro Carrillo Fernández, Esther Díaz Estébanez León, Dolly Fernández Casanova, Conrado González Melián, Lorena Robayna Curbelo, Juan José Sabater Díaz y Rafael Álvaro Valenciano Pío

Datos de la impresión del catálogo: dimensiones 21 x 27 cm (cerrado). Impreso a 4/4 tintas en papel estucado semimate de 135 gr. (interior) y a 4/4 tintas en papel estucado semimate plastificado mate de 350 gr. (exterior). Encuadernación rústica y cosido con hilo vegetal

- © de esta edición del catálogo 2021: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote
- © de los textos: los autores
- © de las obras: los artistas
- © de las fotografías: los fotógrafos
- © de las traducciones: la traductora
- © del diseño y maquetación: el diseñador

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta publicación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares

Depósito Legal: GC 126-2021  
ISBN: 978-84-122877-7-6

Este libro está dedicado a los pioneros Martín y Sicilia:  
José Arturo Martín Mesa y Eleuterio Sicilia Santos.

Queremos aprovechar estas líneas para agradecer a todos aquellos que han contribuido y contribuyen a que esta aventura continúe siendo extraordinariamente satisfactoria y enriquecedora.

A nuestras amigas y amigos, pilar fundamental de nuestra existencia. A nuestros compañeros de profesión, a los que tanto debemos y de los que seguimos aprendiendo en la batalla, codo con codo, a pesar del ruido de los bombarderos.

A nuestro querido director Ramiro Carrillo y a Verónica Farizo por estar ahí siempre. A nuestra *groupie* número uno, Maite Parra Dávila, con carnet vitalicio.

A nuestra familia y a nuestros hermanos y hermanas que, junto con nuestros sobrinos, disfrutan de este viaje con el mismo entusiasmo que nosotros. Pero sobre todo queremos mostrar un eterno agradecimiento a nuestras madres, maestras de oficio y de vida.

Mil gracias Carmencita y Charo.

Agradecimientos del comisario:  
a José Arturo y Javier, a Pepe Betancort. A Pau, Pere, Àngels y Maria Antònia, porque sin ellos nada sería posible.

# Contenido

- 10** **Introducción**  
Fernando Gómez de la Cuesta
  
- 17** **1. Arquitectura de jardín, el Renacimiento**  
José Ramón Betancort Mesa
  
- 20**     **1.1. La toma de conciencia del autor: el humanismo renacentista**  
José Arturo Martín
  
- 22**     **1.2. El pintor ilusionista: *El prestidigitador***  
José Arturo Martín
  
- 26**     **1.3. La meticulosa elección de la escenografía: el paisaje científico**  
José Arturo Martín
  
- 33** **2. Barroco**  
Fernando Gómez de la Cuesta
  
- 38**     **2.1. La conferencia sobre Velázquez y otros dioses de la guerra en decadencia**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 44**     **2.2. Interrogatorio sobre los secretos de la pintura en el salón de los tatuajes**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 50**     **2.3. Ceremonias de decapitación en la pintura barroca: bodegón de cabezas cortadas**  
José Arturo Martín
  
- 54**     **2.4. La mujer barbuda**  
José Arturo Martín
  
- 60**     **2.5. El autorretrato ecuestre**  
José Arturo Martín
  
- 69** **3. Neoclasicismo**  
Fernando Gómez de la Cuesta
  
- 72**     **3.1. El nacimiento de la mala pintura**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 77** **4. Romanticismo**  
José Ramón Betancort Mesa
  
- 80**     **4.1. Dele color al difunto**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 87** **5. Realismo**  
Fernando Gómez de la Cuesta
  
- 88**     **5.1. Buenos días, señor Courbet**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 92**     **5.2. Las travesuras del modelo**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 99** **6. Impresionismo y postimpresionismo**  
Fernando Gómez de la Cuesta
  
- 100**    **6.1. Almuerzo campestre**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 105** **7. Vanguardias históricas**  
José Ramón Betancort Mesa
  
- 110**    **7.1. Jugando al ajedrez con Marcel Duchamp**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 116**    **7.2. La alegre convalecencia, una reflexión sobre el dadaísmo**  
Javier Sicilia Rodríguez
  
- 118**    **7.3. Dele color al difunto. Blanco sobre blanco**  
Javier Sicilia Rodríguez

123	<b>8. Pop Art</b> José Ramón Betancort Mesa
126	<b>8.1. Los vigilantes, cortes y recortes del pop</b> Javier Sicilia Rodríguez
132	<b>8.2. Los accidentes de tráfico como herencia de Andy Warhol</b> Javier Sicilia Rodríguez
141	<b>9. Nueva figuración</b> José Ramón Betancort Mesa
144	<b>9.1. Edward Hopper sí es tu padre</b> Javier Sicilia Rodríguez
151	<b>10. Happening</b> José Ramón Betancort Mesa
156	<b>10.1. No hay mejor defensa que un buen ataque</b> Javier Sicilia Rodríguez
163	<b>11. Arte conceptual</b> Fernando Gómez de la Cuesta
164	<b>11.1. El mapa conceptual como cartografía</b> Javier Sicilia Rodríguez
167	<b>12. Land Art</b> Fernando Gómez de la Cuesta
168	<b>12.1. Estancia en el bosque</b> Javier Sicilia Rodríguez
175	<b>13. Posmodernidad</b> Fernando Gómez de la Cuesta
178	<b>13.1. La foto posada y pintura de grado cero: <i>La fiesta báquica</i></b> Javier Sicilia Rodríguez
182	<b>13.2. El derrumbe de los grandes relatos</b> Javier Sicilia Rodríguez
184	<b>13.3. La crisis de las identidades posmodernas</b> Javier Sicilia Rodríguez
202	<b>Anexo</b> El Pequeño Museo del Gran Libro de la Historia del Arte de Martín y Sicilia
212	<b>Bibliografía</b>
214	<b>Martín y Sicilia</b>
216	<b>Fernando Gómez de la Cuesta</b>



El Gran Libro  
de la Historia del  
**ARTE**  
de Martín y Sicilia

Textos

Fernando Gómez de la Cuesta  
José Ramón Betancort Mesa  
Javier Sicilia Rodríguez  
José Arturo Martín

# Introducción

Fernando Gómez de la Cuesta

*El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia.*

Walter Benjamin

No estamos frente a un proyecto cualquiera, no nos encontramos ante una publicación convencional, en realidad nos hallamos ante una gran aventura, un viaje extraordinario por la Historia del Arte acompañados por las derivas, por las sugerentes declinaciones de la obra de Martín y Sicilia, una pareja de artistas que lleva toda la vida metiendo sus manos en las entrañas de la creación pretérita, de la presente y de la futura. A partir del propio discurso de José Arturo Martín y Javier Sicilia, vamos estableciendo unos itinerarios llenos de recovecos, de conexiones y de retroalimentaciones que terminan por construir esa (otra) Historia del Arte, aquella que les ha ayudado en su búsqueda de una identidad propia en el contexto social y cultural de la posmodernidad. Ambos se encargan de generar un universo artístico desde donde buscan dar forma a su singular imaginario, a su peculiar identidad visual e intelectual, hundiendo sus raíces en los conceptos de genealogía, de cartografía, de tradición, de herencia, de inspiración, de influencia, de incertidumbre, de crisis de sentido, de destrucción, de demolición y de reconstrucción.

Hay en este proyecto un encuentro con el público, una necesidad explicativa, didáctica, pedagógica, pero también un componente sanador, curativo, de desvelamiento, de reconocimiento, de desprejuicio, de libertad y de autonomía. Una manera de mostrar poniendo en valor las fuentes, los referentes, el discurso formal e ideológico, estableciendo las coordenadas de ese gran mapa de conceptos bajo el que subyace una estrategia metodológica que indaga en esa identidad contemporánea elaborada a partir de la acumulación de infinitas aportaciones. Una forma de cartografiar los escenarios propios para entablar diálogos, lecturas interpretativas, con los referentes y las fuentes de la Gran Historia del Arte, allí de donde beben Martín y Sicilia para construir su propio discurso, aquel que apela a lo autobiográfico, a lo narrativo, a lo cotidiano, a lo conceptual, a lo performático, a lo irónico, donde las citas, las alusiones, la parodia, la ironía o el pastiche, juegan a generar nuevas ideas, a pervertir conceptos, a redactar (de nuevo) *El Gran Libro de la Historia del Arte*, éste que ahora tenemos en nuestras manos.

En los últimos veinticinco años, el colectivo Martín y Sicilia ha desarrollado un proyecto artístico que se ha concretado en una enorme producción, fundamentalmente pictórica, que se encarga de ir narrando una suerte de autobiografía simulada que pone los dedos en las llagas de la contemporaneidad.



Unas ficciones con apariencia de realidad que se apoyan en ese acervo insondable de imágenes del que hablábamos justo antes, una historia visual que aquí estudiamos de manera genealógica, en términos gramaticales y formales que pretenden contextualizar adecuadamente, en sus fuentes y en sus referencias, todo aquello que resulta esencial para comprender los aspectos generales de su discurso, pero que, de igual forma, también ayuda a explicar todos esos movimientos artísticos a partir de sus interacciones y de sus mutuas interferencias. *El Gran Libro de la Historia del Arte* establece un mapa conceptual que hace visibles las relaciones de Martín y Sicilia con sus referentes artísticos y culturales, tanto inmediatos, aquellas personas que conforman su «familia artística», como lejanos, los artistas que podríamos considerar sus «antepasados». Resulta posmodernamente significativo que una obra como la de Martín y Sicilia, que posee como uno de sus temas centrales el estudio de la identidad, sea descrita en términos que hacen explícitas sus herencias e influencias, un método idóneo para descubrir quiénes son, de dónde vienen y hacia dónde van.

Esta identidad de Martín y Sicilia es un camino voluntario pleno de decisiones bien tomadas, de sendas recorridas. Mientras los relatos rígidos y poderosos que fijaban las grandes genealogías iban desmoronándose a su alrededor, ellos han ido construyendo un árbol resiliente lleno de matices muy flexibles y de brotes verdes.

*Jugando a las imitaciones  
con Dokoupil (1997)*  
Martín y Sicilia  
97 x 130 cm  
Acrílico sobre lienzo

Un árbol genealógico que permite cartografiar, gracias a sus raíces, a sus ramas y a su tronco, no solo el escenario desde el que surge su obra, sino el entorno con el que ésta dialoga. Las raíces operan como el sustrato del que provienen Martín y Sicilia, el contexto al que pertenecen, la cultura que les es propia, la formación inicial que han tenido; el tronco contiene todos aquellos antecedentes desde los que han construido las frondosas ramificaciones que dan forma a su discurso creativo. De ese tronco, pilar fundamental, brotan tres grandes ramificaciones básicas: la primera relacionada con la tradición de la pintura figurativa que narra las escenas de la vida cotidiana partiendo del costumbrismo holandés de los siglos XVI y XVII, la segunda conectaría con los artistas conceptuales y performativos de mitad del siglo XX en adelante, y por último, podemos mencionar la tradición de los artistas que emplean la ironía como pantalla de mediación con su propio discurso.

En ese sentido, y de modo sintético, su obra exhibe una ascendencia que parte de pintores como Velázquez, Caravaggio o Rembrandt, de los que toman sus formas de integrar el autorretrato y sus recursos narrativos. Un terreno en el que también han buscado imitar las maneras de autores como Courbet, Manet, Hopper y Fischl, estos dos últimos cercanos en el tiempo, en intereses y en esos temas que retratan individuos contemporáneos sumidos en atmósferas psicológicas que expresan soledad y desconcierto. En esa misma línea, también establecen vínculos con el trabajo de Jeff Wall, Gregory Crewdson y Philip-Lorca di Corcia, así como pintores actuales del panorama internacional como Damian Loeb, Jonathan Wateridge y el tándem constituido 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 Duchamp y Malévich cuestionaran la pintura para transformarla en instrumento, vinieron Manzoni, Beuys, Nauman, Sherman o Gilbert and George para continuar y profundizar por esa senda llena de representaciones y auto-referencias. Por último, la tercera de estas ramas, tiene a Warhol como pionero en enfrentarse al concepto de originalidad y a la pérdida del aura de las piezas, con él aparecen muchos creadores que practican la ironía intelectual influenciados por el posestructuralismo y la retórica de la simulación, ese es el caso de Jeff Koons, mientras que, por otra parte, nuestros artistas se interesan por la cultura de la mercancía iniciada por el Pop y los productos artísticos desposeídos del concepto de genialidad de Wesselmann o Katz.

Pasen, miren y lean, esto es, nada más y nada menos, que *El Gran Libro de la Historia del Arte de Martín y Sicilia*.



*Cementerio de artistas*  
Martín y Sicilia (1998)  
160 x 250 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección del Gobierno de Canarias  
Centro de Arte La Regenta  
(Las Palmas)



*Pintando el jardín* (1998)  
Martín y Sicilia  
135 x 195 cm  
Acrílico sobre lienzo





# 1. Arquitectura de jardín, el Renacimiento

José Ramón Betancort Mesa

Como sabemos, el movimiento cultural conocido como Renacimiento, que se desarrolla principalmente entre los siglos XV y XVI de la Edad Moderna, se caracteriza por impulsar entre los principales países occidentales europeos las ideas de una corriente de pensamiento denominada *Humanismo*, que reivindica una nueva concepción del hombre y del mundo que lo rodea, fundamentada en valores de la cultura grecolatina y la exaltación contemplativa de la naturaleza. Esta nueva concepción humanística que define al Renacimiento se extrapola a todos los niveles o campos, es decir, a las Artes, la Política, las Ciencias y el Pensamiento, desde la que se defiende una visión antropocentrista en la que «el hombre es la medida y el centro de todas las cosas», frente a la visión teocentrista de la Edad Media.

Dentro de las diferentes manifestaciones artísticas renacentistas, la pintura en este fecundo período de la Historia del Arte se caracteriza, entre muchas otras cosas, por exaltar e incorporar el *paisaje* dentro de la representación figurativa tanto en los temas religiosos como en los paganos o cotidianos. El paisaje representado en el Renacimiento, sobre todo en Italia, invita a ser vinculado con localizaciones cercanas. Hay un proceso de identificación paisajística de algo que es conocido, que es cercano y, por tanto, que es propio. Se representa la campiña de la Toscana, edificios, contextos urbanos y jardines de ciudades como Florencia. Se retrata un paisaje que ya no representa una naturaleza desconocida, salvaje o que es una amenaza, sino todo lo contrario. Encontramos un territorio doméstico, ordenado y acotado que se convierte en un escenario o decorado donde se ubica o tiene lugar una escena dada. Hay, incluso, una intencionalidad de envolver o unir el discurso narrado al contexto paisajístico para que ambos se armonicen y se unan bajo una misma configuración discursiva y plástica.

A su vez, dentro de esta corriente que incorpora la representación paisajística a la pintura hay que destacar el importante papel jugado por la introducción del *jardín renacentista italiano*. Se trata de un espacio natural domesticado, inspirado en los ideales clásicos de orden y belleza de la Antigüedad Grecolatina, que se vincula a la nueva arquitectura renacentista y que parecen destinados ya no para albergar o plantar legumbres, frutas y verduras, sino para la relajación y el aislamiento, es decir, para el placer y la contemplación de una naturaleza ordenada y organizada, decorada con árboles, arbustos, fuentes, muros y poyetes.

Tomemos para el análisis y como obra de referencia el famoso óleo sobre tabla titulado *La Anunciación* de Leonardo da Vinci, probablemente realizada en Florencia entre los años 1472 y 1475. Se trata de una pieza clave, vinculada a la pintura renacentista del *Cinquecento* italiano, en la que se representa con la misma minuciosidad de las tablas flamencas, cómo el Arcángel Gabriel anuncia la concepción de Jesús a la Virgen María. En esta pieza, más allá de la escena de tema religioso, adquiere un protagonismo especial el paisaje ajardinado que vemos representado en varios planos hasta que se diluye en el horizonte (con la técnica del *sfumato*).

*Señalando el jardín* (2000)  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
60 x 81 cm  
Acrílico sobre lienzo

Pero, sobre todo, interesa que la escena representada se contextualiza en un jardín de una villa burguesa florentina, que se caracteriza por su cuidada decoración de árboles, arbustos y césped, en un ambiente aislado, placentero y ordenado.

Pensemos y coloquemos junto a *La Anunciación* de Leonardo da Vinci varias piezas de Martín y Sicilia, *Señalando el jardín* (2000), *Los impostores* (2000), *El prestidigitador* (2000), *Barriendo el jardín* (2000), *El cartógrafo* (2000), *Discutiendo el proyecto* (2000) y *El pintor compulsivo de paisajes románticos* (2000). Aunque las separan, históricamente hablando, más de quinientos años, en ellas observamos como denominador común el recurso genealógico de la alusión para referirse al mismo tipo de escenario paisajístico: el jardín renacentista italiano del *Cinquecento*.

Encontramos una curiosa extrapolación temporal. Se trata de un viaje de ida y de vuelta al pasado, pero realizado en un escenario común para ambas traslaciones en el tiempo. Expliquémoslo. En *La Anunciación* de Leonardo da Vinci se representa un tema religioso acontecido en Judea que hacía más de 1400 años que había ocurrido, según la Biblia. Sin embargo, Da Vinci lo representa en un jardín florentino que pudiéramos ubicar entre 1472 y 1475; es decir, trae a su presente un hecho del pasado y lo contextualiza en un jardín de su tiempo.

Vayamos ahora a las piezas de Martín y Sicilia. Aquí encontramos otro viaje. Representan escenas cotidianas y actuales protagonizadas por los artistas en el mismo o parecido contexto ajardinado de Leonardo y que identificamos con el escenario del jardín florentino renacentista, es decir, hechos actuales en un espacio de hace más de 550 años. Obviamente, tanto la escena bíblica de Leonardo como las escenas contemporáneas de Martín y Sicilia comparten un mismo espacio: un escenario o jardín renacentista que es testigo invariable. Se convierte, por tanto, en un paradigma contextual significativo que sirve para todas las escenas para la construcción de una identidad artística propia.

Efectivamente, ese mismo escenario que le permite a Leonardo acercar este hecho religioso a la cotidianeidad de su tiempo, posibilita también a Martín y Sicilia a reubicar y representar escenas cotidianas suyas (como son el hecho de organizar y prepararse de forma previa para pintar en un jardín o realizarse un tatuaje) en el mismo espacio temporal. Tanto Leonardo como Martín y Sicilia comparten y toman el paisaje ajardinado renacentista para la configuración de dos identidades artísticas: la identidad florentina en la pintura religiosa del *Cinquecento* italiano de Da Vinci y la identidad contemporánea en el contexto social y cultural de la Posmodernidad de Martín y Sicilia.

En efecto, Martín y Sicilia podían haber buscado cualquier otro contexto escenográfico actual o cercano donde ambientar dichas escenas (tanto la del tatuaje como la preparación previa antes de ponerse a pintar en el jardín). Pero no lo hacen. Han buscado de manera intencionada este espacio temporal del *Cinquecento*. En esta alusión paisajística, el jardín renacentista sirve como marco de referencia altamente significativo, dado que desean que lo identifiquemos como un *locus amoenus* sobre el que se fundamenta la búsqueda de una identidad cultural que los defina artísticamente.



A nuestro juicio, la elección de un escenario ordenado y decorado como ese jardín florentino evidencia cierta intencionalidad que invita a contemplar relajada y placenteramente las escenas protagonizadas por los propios artistas. Pero no sólo se busca que queden inmortalizadas sin más como testimonios de su trabajo cotidiano. No. Al compartir el mismo marco referencial que la representación religiosa protagonizada por el Arcángel y la Virgen, hay también un deseo que los transporta y los transmuta a otro estadio social y cultural. A partir de ahora, Martín y Sicilia comparten el mismo status que los personajes bíblicos, porque unos y otros al contextualizar dichas acciones en el mismo jardín se convierten todos «en medida y en el centro de todas las cosas».

*Los impostores* (2000)  
Martín y Sicilia  
150 x 150 cm  
Acrílico sobre lienzo

## 1.1. La toma de conciencia del autor: el humanismo renacentista

José Arturo Martín

Desde la Antigüedad hasta los difusos límites de la última etapa del Medievo, se consideraba que las obras de arte creadas por artesanos para glorificar la imagen y la palabra de Dios eran inspiradas o dictadas por un don divino. Dentro de este enorme periodo, numerosas obras maestras gozan de un extraordinario reconocimiento en la historia del arte, pero muchas veces desconocemos su autoría. Sobre este tema, Ernst Rebel (2008) expone que el afán de protagonismo de un artesano a la hora de reivindicar la autoría de un producto realizado con sus propias manos era entendido como un acto de soberbia —por lo tanto, pecado capital— considerando como «único autor merecedor de gloria a Dios, porque toda vida, toda belleza y toda espiritualidad, de las que las construcciones, figuras, imágenes y joyas terrenales no son más que un trasunto, llevan de algún modo la firma del artista máximo, el Deus Artifex» (p. 8). El mundo creado por Él es la obra de arte verdadera y todo lo que incluye su creación no concibe otra firma que no sea la suya. De alguna manera, siguiendo esta afirmación, todos los artesanos, hasta la llegada del Renacimiento, serían asistentes de Dios en su tarea.

A partir de los siglos XIV y XV comenzó a manifestarse en Europa, al principio de una manera más o menos tímida y luego de una forma más generalizada, una nueva forma de concebir la producción de piezas de arte —pintura, dibujo, escultura— por la cual éstas empezaban a ser merecedoras de ser rubricadas por sus autores. Aquellas obras fueron los primeros ejemplos realizados por algunos artesanos que comenzaban a reivindicar la importancia de dejar constancia, de alguna manera, de la autoría de su producción artística, de cara a un entorno que comenzaba a demandar su producto. Tenemos numerosas referencias de que los artesanos especializados en un oficio eran expertos en desempeñar su tarea de la manera requerida sin que para ello tuviera que ser necesario profundizar en otras materias. Los artesanos dominaban las técnicas relacionadas con su trabajo y, habitualmente, no se caracterizaban por tener formación en otras disciplinas, tal vez por desinterés o tal vez por falta de acceso a la información necesaria, pero sobre todo porque su función no era elaborar ideas creativas, sino representar patrones de manera excelente.

Si queremos encontrar uno de los detonantes que provocará un cambio de rumbo en las dinámicas pedagógicas de los artesanos y sus gremios, y supondrá una influencia fundamental en la historia del arte de los siglos venideros, tenemos que trasladarnos a la Italia del *Quattrocento* y a la contribución al pensamiento humanista que supuso el trabajo de un grupo de eruditos, entre los que se encontraba el italiano Francesco Petrarca (1303-1374). A través de la traducción de textos originales escritos en latín y griego de la antigüedad clásica greco-romana, Petrarca evidenció el retroceso que supuso para el ser humano el modelo de educación cristiana del Medievo, y puso de manifiesto la importancia de los estudios liberales para la construcción de un «hombre universal» con habilidades enfocadas a la gramática, la dialéctica, la retórica, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música.

La construcción de un individuo merecedor de ser partícipe en la comprensión de los misterios de la creación divina, de la que el ser humano forma una parte fundamental dentro de las ciencias y las artes.

Gracias a este nuevo paradigma de docencia y formación, el pintor artesano anónimo se reformulará como firma —como marca comercial— reivindicando la paternidad de la obra ideada y creada por él mismo con exclusiva calidad y originalidad, reclamándose como un individuo intelectual, que se define no en base a lo que hace con sus manos sino al ejercicio libre del pensamiento y, por tanto, demandando su puesto dentro de las artes liberales —al mismo nivel que los arquitectos, los poetas, los científicos y los filósofos— lo que le permitirá, con el tiempo, gozar de una mayor autonomía y autoridad a la hora de aceptar y ejecutar los encargos recibidos.

Teniendo en cuenta la evolución profesional y social del artesano durante los siglos XIV y XV, es inevitable plantearse la cuestión que versa sobre cuándo es idóneo empezar a utilizar el término «artista» en lugar del término «artesano». De acuerdo con esta pregunta, Rebel (2008) afirma que «artista es un concepto relativamente moderno como profesión y condición social, y en el espacio europeo sólo existe, en sentido estricto, desde el siglo XV» (p. 6).

## 1.2. El pintor ilusionista: *El prestidigitador*

José Arturo Martín

La mimesis o la imitación de la naturaleza, donde los artistas utilizan, en el ejercicio de su oficio, juegos ilusorios visuales con la ayuda de artes plásticas para imitar lo visible, era un tipo de práctica considerada, desde la Antigüedad, como antinatural. Tal como nos comenta Cid Priego (1984), en la antigua Grecia, «el arte se tenía por oficio servil, cívicamente indigno y equiparable a la prostitución. Platón condenó el Arte y expulsó a los artistas de su República por peligrosos, mentirosos y mixtificadores. Por ser una amenaza social» (p.178). Podríamos relacionar estas acusaciones con la progresiva conquista de una fidedigna representación de la realidad —la naturaleza y el hombre— por parte de los artistas que, en su producción y gracias a sus logros técnicos, mostraban una evolución de cierto engaño visual o trampantojo, en forma de pintura, que se reflejaba en la incauta retina del espectador.

En cierto sentido, los pintores en el siglo XV eran catalogados, desde el púlpito de una inquisidora religión católica, como ilusionistas, magos, prestidigitadores o charlatanes. Debido a los siglos de oscurantismo que dura la Edad Media, donde el acceso al conocimiento estaba restringido para una gran parte de la ciudadanía, la credulidad del pueblo resultaba de una enorme candidez. Cuestionando la inocencia de sus conciudadanos y defendiendo la idea de un «hombre nuevo» con capacidades para ser culto y librepensador, el pintor de los Países Bajos, el Bosco (Hieronymus Bosch, 1450-1516) pinta el cuadro *El prestidigitador (L'escamoteur)* (1475-80).

El tema representado en la tabla es una escena de la vida cotidiana de la época, muy alejada de los trabajos por los que sería reconocido en el futuro —*El jardín de las delicias* (1500), *El carro de heno* (1500-02), *Las tentaciones de San Antonio* (1505-06)— donde aglutinaba y dispersaba, como si de un cosmos se tratase, toda una imagería e iconografía de un mundo católico-fantástico delirantemente propio. La representación del maligno con múltiples máscaras, la poca resistencia de la humanidad a los placeres mundanos, la tentación del demonio y el irremediable destino de los incautos que son tentados, marcan el temario de toda la carrera profesional del Bosco al servicio de una manera de ilustrar los apocalípticos textos sagrados muy característica. De los incautos que son tentados por la avaricia habla la pintura *El prestidigitador* (1475-80).

El Bosco representa una escena grupal donde un ilusionista entretiene a los transeúntes con un truco de magia callejera universal: el «trile» o «el juego de la bolla». Frente a una mesa, el mago ejecuta sus juegos ilusorios para diez espectadores que se detienen frente al espectáculo. El timador se encuentra, con gran protagonismo dentro de la composición, aislado a la derecha de la mesa sobre la que ha colocado diferentes artefactos. Frente a él, destacando entre el grupo de espectadores, se encuentra la víctima, a la que es fácil distinguir gracias a su espalda forzosamente curvada, posiblemente para ver más de cerca dónde está el truco o para escupir una rana que le sale de la boca. Se desconoce si la rana que se encuentra sobre la mesa ya ha sido vomitada por la víctima con anterioridad.



*El prestidigitador* (1475)  
Hieronymus Bosch  
Óleo sobre tabla  
53 x 65 cm

*El prestidigitador* (2000)  
Martín y Sicilia  
81 x 60 cm  
Acrílico sobre lienzo

El timado sufre por partida doble su penitencia por el pecado de la avaricia ya que, mientras se encuentra distraído por el ilusionista, un joven monje le está robando la bolsa de caudales a su espalda. Reflexionando sobre las posibles identificaciones entre la figura del ilusionista y la figura del pintor, Luis Peñalver Alhambra (1995) se formula las siguientes preguntas: «¿Quién mejor que el pintor para comprender la trama «diabólica» de la ilusión? ¿Quién mejor que aquel que vive la pintura y conoce, por su arte, el poder de la sugestión y el engaño de las imágenes?» (p. 221). Se podría exponer que Peñalver Alhambra sugiere que la actitud del Bosco a la hora de representar esta escena podría ser, desde la posición de pintor, disfrazarse bajo la figura del prestidigitador, tal vez porque el artista, en el ejercicio de su oficio y bajo las influencias morales de la época, conoce:

... las artimañas que utiliza el Mago más poderoso y tramposo de todos, el Diablo, para tentar a los crédulos mortales. Y se sirve de las formas envolventes —aquí de los recipientes, vasos o copas— para ocultar el secreto de las metamorfosis: el misterio del engaño. (p. 214)

Martín y Sicilia hacen referencia a este cuadro del Bosco en *El prestidigitador* (2000), no sólo «escamoteando» al pintor su título sino también la estructura narrativa, partiendo de su composición pictórica y ordenación de personajes, reduciendo el número de participantes a dos: el mentiroso y el crédulo. Su obra es un autorretrato doble donde los pintores utilizan el recurso del «autorretrato clandestino», una ramificación dentro del género de la autorrepresentación donde el artista utiliza el disfraz para hablar y actuar bajo la piel de un personaje que no es él. Un modelo de autorretrato donde el hacedor interpreta el rol de otra persona, convirtiéndose en su alter ego y, por tanto, identificándose íntimamente con su personaje. Rafael Argullol (2013), hace alusión a este arquetipo en concreto en el que el pintor se esconde bajo un disfraz, un paradigma de autorretrato donde «el artífice se cubre, y al unísono se descubre, por medio de distintas máscaras, o bien encarnando personajes con los que se siente identificado. Bajo el camuflaje caben los más diversos papeles, desde la exaltación al martirio» (p. 6).

En *El prestidigitador* (2000), Martín y Sicilia se camuflan bajo los roles de los protagonistas principales de la obra referida, careciendo de importancia qué papel interpreta cada uno de los pintores, pues los autorretratos no son disfraces que tengan que ver con la biografía de los autores, o tal vez sí. A la derecha, en la posición del mago, se encuentra Martín que posee, al igual que el mago en el cuadro del Bosco, un sombrero propio de persona acaudalada, complemento de vestuario que utilizaba el mentiroso para dar confianza al cándido, camuflando así su condición de pobre estafador. En este caso Martín sustituye la bola y los cubiletes por el «truco de la chistera», complemento de vestuario que, a la vez, es símbolo de nobleza y, en el caso de los prestidigitadores, un receptáculo conectado con el mundo de la magia como contenedor que expulsa inesperadas maravillas. En el caso de la pintura de Martín y Sicilia, de la chistera van manando billetes sin medida. Billetes que van flotando en el aire mientras el crédulo espera atento y curioso por saber dónde está el truco, cuánto tiempo durará y, sobre todo, de cuánto dinero estamos hablando.

La pintura de Martín y Sicilia «le roba la cartera» de la tematización al Bosco, subrayando la antigua idea del pintor como un ilusionista, prestidigitador y charlatán, actualizándose con un enfoque alejado de los textos bíblicos de su referente, y acercándose a una temática que pretende una reflexión sobre el arte contemporáneo y los entresijos de la mercantilización de la obra de arte. En este sentido, habría que preguntarse sobre la figura del mentiroso y del crédulo que representan Martín y Sicilia y qué personaje arquetípico dentro de la industria del arte están interpretando los pintores en la escena de *El prestidigitador* (2000).

Hablando sobre este cuadro de Martín y Sicilia, Ángel Mollá (2000) nos comenta acerca de «la pertinencia del recuerdo fabulado de algún que otro fenómeno inquietante, a la vez dramático y banal: por ejemplo, que aún hay quien sueña que el ingenio y el talento se conviertan en billetes verdes (sobre un fondo de arcadia renacentista)».



### 1.3. La meticulosa elección de la escenografía: el paisaje científico

José Arturo Martín

Entre las numerosas escenografías paisajísticas, reales o ficticias, utilizadas por Martín y Sicilia en sus autorrepresentaciones teatrales, destaca un prototipo pictórico en particular que se repite en varias ocasiones y al que ya hemos hecho mención anteriormente, refiriéndonos al cuadro *El prestidigitador* (2000). Este fondo pictórico paisajístico, que bien podría ser un telón de tramoya, es la recreación del paraíso que pintó Leonardo da Vinci en su cuadro *La Anunciación* (1472–1475), escena donde se observa la comúnmente representada visita del Arcángel San Gabriel a la Virgen María como mensajero de «buenas nuevas». El paisaje dentro de la composición que plantea Leonardo ocupa un papel secundario pero resulta imprescindible dentro de la escena histórica. Este arquetipo de paisaje renacentista, donde las siluetas de árboles oscuros simulando un jardín ordenado, son una coordenada importante para Martín y Sicilia en su reflexión acerca de elegir entre lo que significa representar el paisaje en clave de orden —la naturaleza controlada por el hombre— o, por el contrario, decantarse por el caos y el paisaje sublime e ingobernable, donde el ser humano es un personaje ínfimo. En este referéndum, el relato de la acción es el que decide. La biblioteca paisajística pictórica a la que recurren Martín y Sicilia dentro de la historia del arte para las escenografías de sus representaciones es reconocible y puede ser catalogable a la hora de relacionarla con los movimientos artísticos correspondientes y justificar su significado. No será la última mención que haremos sobre el género pictórico paisajístico dentro de la obra de Martín y Sicilia pero, en el caso que nos ocupa, haremos un recorrido por las obras donde los artistas ordenan los árboles en el cuadro a la manera renacentista de Leonardo.

Este modelo de paisaje, recurrente por su forma y significado, es el utilizado para el autorretrato *El cartógrafo* (2000). En esta representación teatral, el actor Sicilia, embelesado frente al estructurado espectáculo que está contemplando, tatúa en la espalda de su compañero Martín el diseño del paisaje que observa, aprendido de Leonardo, con el fin de que su piel sea un mapa viviente del paraíso en el que se encuentra, con la firme intención de que su geolocalización no quede en el olvido. El paisaje de Leonardo en la espalda de Martín se convertirá en un documento que les servirá de ayuda para encontrar, tras sus aventuras y desventuras por otros parajes, el camino de regreso a lo que ellos consideran su particular Shangri-La.

La presencia del ciprés como árbol de orden y rectitud es una constante en los paisajes controlados de Martín y Sicilia. En el diseño de paisaje, el ciprés goza de una importancia de primer orden, no sólo por su morfología, sino por sus connotaciones religiosas, con la particularidad de ser el árbol preferido para ser plantado en los cementerios, siendo el acompañamiento botánico habitual de la muerte y los muertos. Su forma de lengua afilada que apunta metros hacia el cielo hace que el ciprés sea relacionado, en diferentes culturas y religiones, con el ascenso de las almas hacia el paraíso ultraterrenal.



*Barriendo el Jardín* (2000)  
Martín y Sicilia  
81 x 60 cm  
Acrílico sobre lienzo

Vigilante perenne como símbolo y ejemplo de eternidad, desde el punto de vista de la arquitectura paisajística, es un elemento aglutinador que ordena el resto de coníferas en el jardín creado por Leonardo. La presencia del ciprés en los jardines de Martín y Sicilia nos lleva a reflexionar acerca de la morfología y finalidad de la construcción pictórica que representan, con una escenografía que se mueve entre el paraíso y el camposanto.



Superior:  
*Discutiendo el proyecto* (2002)  
 Martín y Sicilia  
 33 x 46 cm  
 Acrílico sobre lienzo

Inferior izquierda:  
*El pintor compulsivo de paisajes románticos I* (2002)  
 Martín y Sicilia  
 33 x 46 cm  
 Acrílico sobre lienzo

Inferior derecha:  
*El pintor compulsivo de paisajes románticos II* (2002)  
 Martín y Sicilia  
 33 x 46 cm  
 Acrílico sobre lienzo

Martín y Sicilia no sólo se apropian del jardín ajeno, sino que lo utilizan para todo tipo de acciones y eventos, acotándolo con unos muros bajos que refuerzan el orden paisajístico requerido. En las pinturas *Barriendo el Jardín* y *Señalando el jardín* (2000) de la serie *Los curiosos impertinentes*, los actores representan el principio y el final de un evento concreto, que los artistas omiten con una enigmática elipsis. En el cuadro *Señalando el jardín*, Sicilia decora el entorno natural con banderines, objeto que simbólicamente nos remite a una fiesta, mientras que en *Barriendo el jardín*, Martín es el último responsable, tras la celebración, de limpiar y dejarlo todo en perfecto orden. Desconocemos el número de personas que asistieron a dicha ceremonia privada, porque en ningún momento aparecen en escena, tal vez porque los invitados son los espectadores que se encuentran fuera de plano.

Hemos enumerado varias lecturas sobre este modelo de paisaje creado por Leonardo da Vinci en el que habitan los actores Martín y Sicilia en las citadas representaciones. Una de las interpretaciones acerca del significado de este escenario concreto habla sobre la recreación del paraíso terrenal utópico y ficticio idealizado por el ser humano. Otra lectura está enfocada a la presencia de cipreses y muros arquitectónicos que reordenan el paisaje a la manera de una necrópolis, subrayando la idea de que un paraíso y un cementerio pueden coexistir en la misma localización. Y esta localización, además, puede ser desacralizada y convertida en un lugar ideal para la celebración de eventos mundanos.

Los cuadros *Discutiendo el proyecto* y *El pintor compulsivo de paisajes románticos I y II* (2002) nos abrirán el campo de los múltiples usos y funciones que los artistas aprovechan del paisaje de Leonardo: el jardín como estudio del pintor y el pintor autorretratado en su estudio, donde el artista se convierte en asunto artístico pintándose pintando.

En el tríptico podemos observar que el paisaje se ha convertido en un lugar de trabajo. Martín y Sicilia han trasladado, a su polivalente jardín particular, sus utensilios de faena, apoyando sus lienzos de gran formato sobre los cipreses y los abetos a su alrededor, que son usados como improvisados caballetes. El jardín de Leonardo muta en un estudio, entendido como espacio para la confrontación de ideas y también en taller, el lugar donde artesanalmente darán forma a parte del próximo proyecto al que se tendrán que enfrentar. Los pintores se representan en el ejercicio de su oficio con las herramientas propias de su trabajo (paleta, pinceles, lienzos) dentro del espacio que los cobija, un jardín mental donde, como hemos podido relatar, se mezcla lo banal, lo doméstico, lo íntimo y lo sagrado. En ningún momento de estas representaciones que hemos relatado, con el paisaje de Leonardo como referencia, Martín y Sicilia han negado ser unos impostores.



*Anunciación* (1472-1475)  
Leonardo da Vinci  
98 x 217 cm  
Óleo sobre tabla



*El cartógrafo* (2000)  
Martín y Sicilia  
81 x 100 cm  
Acrílico sobre lienzo





## 2. Barroco

Fernando Gómez de la Cuesta

Dicen que el origen del término Barroco fue una palabra antigua que designa a un tipo de perla singular, irregular, deforme pero bella. Un estilo que se desarrolló durante todo el siglo XVII y parte del XVIII aglutinando una serie de manifestaciones desiguales, bizarras, que contravenían la norma que hasta ese momento imperaba. Aquél fue un término dudoso, peyorativo en ocasiones, socarrón en otras, burlesco y negativo las más de las veces. Todo eso empezó a cambiar con los textos y las ideas de Burckhardt, de Wölfflin, de d'Ors, estudiosos que detectaron y describieron las cualidades del Barroco, unos intelectuales que comenzaron a verbalizar, a definir, a visibilizar una nueva sensibilidad que entendía esta forma de hacer como una actitud opuesta a la clásica, donde prima la pulsión del creador, la sensibilidad del artista, pero también lo extraño, lo grotesco, el gusto extremo, incluso el mal gusto. Barroco es un concepto difícil de definir. No puede ser sencillo dar contenido a algo que ampara a personalidades tan diversas como Velázquez, Rembrandt, Artemisia Gentileschi, Caravaggio, Ribera o Rubens. En realidad debe ser un término de una complejidad enorme y, sobre todo, de unas fronteras inciertas llenas de ramificaciones, de peculiaridades, de divergencias.

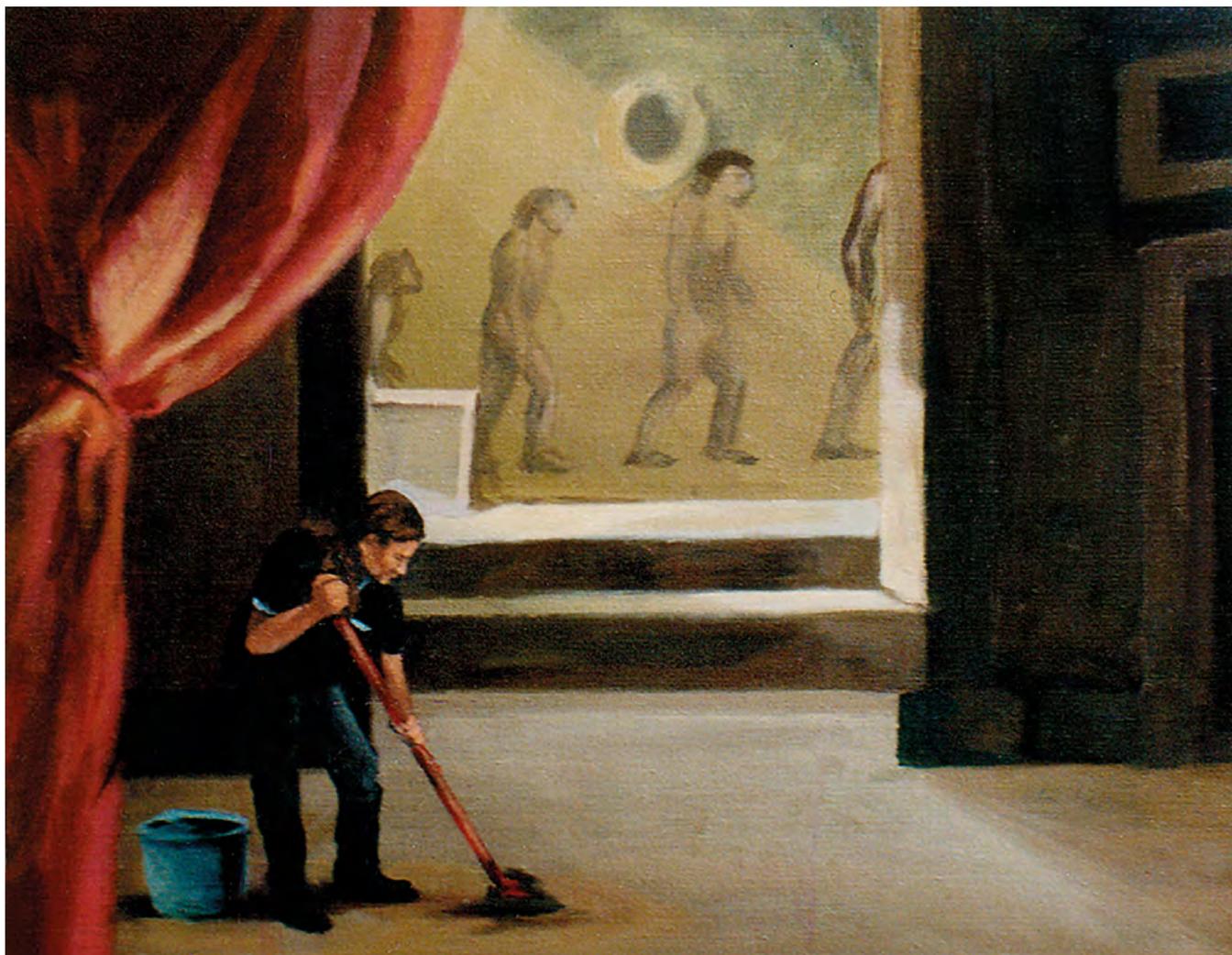
Un escenario tan polarizado como ese, es el que atrae la atención de José Arturo Martín y Javier Sicilia, un campo de investigación extenso, colmado de matices, de derivas y de unos argumentos que han acompañado gran parte de los itinerarios creativos de esta pareja. De inicio puede resultar curioso que a unos artistas que practican una pintura de grado cero, que ponen el foco en cuestiones formales y conceptuales distintas a la genialidad o a la singularidad del trazo, les pueda resultar tan atractiva una época que se caracteriza, entre otras cosas, por un temperamento creativo basado en lo individual, en lo subjetivo, en la diferencia, en el talento. Sin embargo, la extraordinaria capacidad de Martín y Sicilia para observar, asimilar, seleccionar, transformar y producir, se aplica a muchos elementos formales y contenidos temáticos, inequívocamente barrocos, que les llevan a fijar su atención en piezas muy reconocibles de entre todo el acervo que este productivo estilo incorporó a la Historia del Arte.

No parece necesario entrar a pormenorizar todas esas características que definieron un movimiento tan profuso, pero sí que resulta oportuno detenerse en algunas cuestiones importantes. Con el Barroco, el interés por la figura del héroe clásico transmuta hacia una fascinación por personajes que evidencian esa dialéctica que se produce entre lo bueno y lo malo, el deber ser y el ser, los ideales y las pasiones, la ética y el vicio. Es por ese motivo que personajes decadentes, incluso patéticos, pueden comparecer como protagonistas de algunas de las obras más significativas de este estilo. En la construcción de esa humanidad que defienden Martín y Sicilia, definida de una forma absolutamente heterogénea, al margen de estereotipos, convenciones y prejuicios, también prestan especial atención a todas esas figuras que representan la diferencia, la libertad y la autodeterminación, aquellas que expresan ese carácter poliédrico y mutante del ser.



*Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864)  
Eduardo Rosales  
400 x 290 cm  
Óleo sobre lienzo

*En la habitación de la heredera* (1998)  
(detalle)  
70 x 85 cm  
Acrílico sobre lienzo



*La fábula de Aracne*  
(*Las hilanderas*) (1657)  
Diego Velázquez  
222,5 x 293 cm  
Óleo sobre lienzo

*Borrando las huellas* (1998)  
Martín y Sicilia  
37 x 45 cm  
Acrílico sobre lienzo



*El Sueño de Jacob* (1639)  
José de Ribera  
133 x 179 cm  
Óleo sobre lienzo

*Jose desnudo* (1997)  
Martín y Sicilia  
28 x 23 cm  
Acrílico sobre lienzo

No es casualidad que el cuadro empleado como portada de la presente publicación sea el titulado *La conferencia* (1997). En él aparecen Martín y Sicilia impartiendo una lección magistral sobre Historia del Arte, detrás de ellos, sobre la pantalla que refuerza su ponencia y a un tamaño colosal, se proyecta *El Dios Marte* (1640) de Velázquez, una conocida obra que nos muestra a la deidad de la guerra en la mitología romana como un hombre cansado, melancólico, con una musculatura que acaba de abandonar la plenitud para iniciar el declive, un dios humanizado y un tema, el militar, al que Martín y Sicilia recurren abundantemente para explicar la decadencia del concepto de masculinidad, un planteamiento que, de diferente manera, también hallamos en otras piezas trascendentales de estos artistas: *Dejad que los niños se acerquen a nosotros* (1999), *La siesta* (2000), *El brindis* (2005) o *El bingo* (2016).

Ese gusto barroco por la singularidad y lo extraordinario es llevado al extremo en la búsqueda de personajes extraños, peculiares, fenómenos de la naturaleza como los retratados por Ribera en *La mujer barbuda* (1631), o *Brigida del Río, la barbuda de Peñaranda* (1590) de Sánchez Cotán, y que Martín y Sicilia asumen en obras tan paradigmáticas como su propia *Mujer barbuda* (2000). Pero también es verdad que ese movimiento no sólo puso su foco sobre todas aquellas imágenes de lo inusual, de lo variopinto, de lo singular, de lo degenerado, de lo decadente o de lo pasional, sino que también se encargó de representar las figuras de poder en una época absolutista donde reyes y gobernantes acumulaban una autoridad hegemónica. Fruto de ese interés surge una amplia genealogía de retratos ecuestres que Martín y Sicilia, por supuesto, también investigan, procesan y se apropian. En *Javier Sicilia a caballo* y *José Arturo Martín a caballo*, los artistas se sitúan como protagonistas de esas piezas, montados a caballo, con pose egregia pero atuendo convencional, que juega, de nuevo, a la ridiculización de las convenciones, de los estereotipos y, por encima de todo, de esas fórmulas iconográficas de poder que el Barroco se había encargado de fijar.

*Los childrens* (1998)  
 Serie *El estudio del pintor*  
 Martín y Sicilia  
 37 x 45 cm  
 Técnica mixta sobre lienzo  
 Colección APM  
 Centro Atlántico de Arte Moderno  
 Cabildo de Gran Canaria



*Niño con locomotora,  
 niña con túnel* (1985)  
 Díptico  
 81,5 x 60,5 cm  
 Acrílico sobre lienzo

Pero quizá el gran tema barroco que se une de una forma más evidente con los planteamientos de Martín y Sicilia es aquél que incorpora al artista, su estudio, su taller y su oficio como protagonista de sus obras. Una reivindicación de la figura del creador y de su trabajo que, como no puede ser de otro modo, nos ubica en la senda de grandes maestros como el propio Velázquez, Goya o Rembrandt. Si algo caracteriza las piezas de Martín y Sicilia es ese recurso permanente de situarse como personajes principales de las mismas, una autorrepresentación que tiene mucho que ver con algunos conceptos sobre los que esta pareja suele reflexionar: identidad, biografía, ego, construcción del yo, pero también, en este caso, sobre la propia profesión de pintor, sobre la labor intelectual y creativa, sobre aquello a lo que ambos se dedican. Tanto en *La academia* (1996), como en *Preparados para lo peor* (1998), Martín y Sicilia parten de *Las Meninas* de Velázquez (1656) para fijar posiciones en torno a estas cuestiones. Del mismo modo concentran su atención en los *Autorretratos* o en la serie de *Estudiosos* de Rembrandt, influencia que se puede observar de una manera evidente en *El Salón de los tatuajes* (1997), *El maestro* (1997), *Trazando un recorrido por Europa* (1998) o *El interrogatorio* (1998). Incluso la contemporánea *Niño con locomotora, niña con túnel* (1984) de Dokoupil, tiene algo que ver en esas piezas primerizas de Martín y Sicilia, como *Los childrens* (1998) o *Borrando las huellas* (1998), que abordan todos estos aspectos.



*Lección de Anatomía con  
las Equipo Límite (1998)*  
Martín y Sicilia  
100 x 120 cm  
Acrílico sobre lienzo



*Lección de Anatomía (1632)*  
Rembrandt  
169,5 x 216,5 cm  
Óleo sobre lienzo

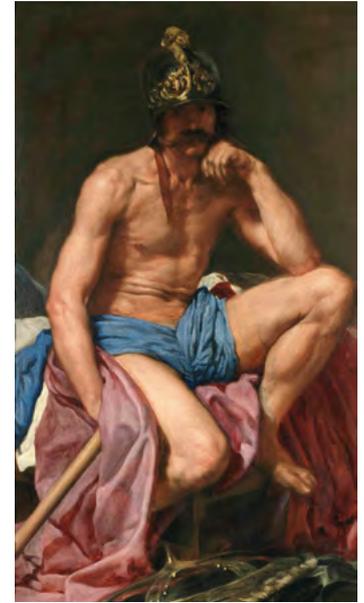
## 2.1. La conferencia sobre Velázquez y otros dioses de la guerra en decadencia

Javier Sicilia Rodríguez



*El brindis* (2005)  
Martín y Sicilia  
Medidas variables  
Acrílico sobre  
madera recortada

La instalación titulada *El Brindis* (2005) se compone de ocho personajes decadentes y patéticos realizados en acrílico sobre madera silueteada que representan, en tamaño natural, a un conjunto de hombres 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), donde 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 —la modernidad— en el que existían relatos que aportaban sentido a la existencia.



*El Dios Marte* (1640)  
Diego Velázquez  
181 × 99 cm  
Óleo sobre lienzo

*La conferencia* (1996)  
Martín y Sicilia  
130 x 120 cm  
Acrílico sobre madera  
Colección particular

Respecto a la propia acción del brindis, podría decirse 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 y en cierta manera, es una forma de proponer una masculinidad en decadencia en tanto que imagen de una crisis de época. Es por ello que la imagen se relaciona con el cuadro *El dios Marte* o *El descanso de Marte* de Velázquez, al que los artistas aluden con la pintura titulada *La conferencia* (1997).

Esta se trata de una escena en la que los protagonistas parecen estar dando una conferencia. En el cuadro no queda explícito el motivo de la charla, aunque Ramiro Carrillo (1997) interpreta que los personajes estaban dando una lección 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),



*Dejad que los niños se acerquen a nosotros* (1999)  
Martín y Sicilia  
195 x 195 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección Auteide S.A.

*La conferencia* activa «tanto las connotaciones adheridas a la obra de Velázquez como nuevas vías significantes que surgen a causa de su reubicación», pues la obra de este pintor provoca ya de por sí extrañeza.

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). Incluso, los atributos bélicos que rodean al personaje subrayan el carácter aparatoso y grotesco de un dios que ha perdido su poder. La importancia de la fecha en la que Velázquez pintó el cuadro coincide con la derrota de los famosos Tercios de Flandes tras la batalla de Rocroy en 1643, un acontecimiento que anunció el declive del ejército español.



*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.

*El bingo* (2016)  
Martín y Sicilia  
180 x 320 cm  
Acrílico sobre lienzo

En relación a este aspecto, la instalación *El brindis* y el cuadro *El bingo* fusionan 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*, *El bingo*, *Dejad que los niños se acerquen a nosotros* y *La siesta*, 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 las pinturas que hemos citado anteriormente 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.

Para el cuadro titulado *La academia* se construyó un escenario similar al estudio 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,



*Preparados para lo peor* (1998)  
Martín y Sicilia  
195 x 130 cm  
Acrílico sobre lienzo

así, poder retratarse pintando —eventualmente, pintando el cuadro que estamos mirando—. *La academia* es una pieza de composición clásica interpretada por Juan Carlos 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». En realidad, esta obra fue pintada a sus comienzos con motivo de una exposición titulada *Figuraciones indígenas* (1996), la cual suponía una primera y provisional afirmación de su identidad. A la pregunta que se hacían los autores de «¿quiénes somos?» se suscitaba una primera respuesta: somos quienes pintamos quienes somos y lo que somos.

Ante la pregunta qué somos, Sicilia se incluye como el Velázquez de *Las Meninas* 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—. 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 sus obras como el empleo de la autorrepresentación, la autoficción, la ironía, la metáfora y el uso de alusiones o citas a la historia.



*La academia* (1996)  
Martín y Sicilia  
100 x 183 cm  
Acrílico sobre madera  
Colección particular



*Las Meninas* (1656)  
Diego Velázquez  
318 x 276 cm  
Óleo sobre lienzo

## 2.2. Interrogatorio sobre los secretos de la pintura en el salón de los tatuajes

Javier Sicilia Rodríguez



*El Salón de los tatuajes* (1997)  
Martín y Sicilia  
38 x 46 cm  
Acrílico sobre lienzo

El cuadro titulado *El salón de los tatuajes* (1998), se trata de una escena donde uno de los componentes del equipo Martín y Sicilia tatúa al otro en una estancia que cita a la pintura *Estudioso leyendo* (1631) del pintor holandés Rembrandt; el siguiente cuadro es *El interrogatorio* (1998), donde la escena sucede en un espacio que remite a otra obra del mismo artista titulada *Estudioso meditabundo* (1633). Ambas escenas funcionan a modo de extensiones de la serie *El estudio del pintor*, componiendo unas 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.

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 elemento 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



*Estudioso leyendo* (1631)  
Rembrandt  
68 x 48 cm  
Óleo sobre madera

*El maestro* (1997)  
Martín y Sicilia  
22 x 27 cm  
Acrílico sobre lienzo

apropiándose, en parte, de los significados de la obra original. Asimismo, en estos cuadros, la cita específicamente a Rembrandt pone de manifiesto la relación genealógica de Martín y Sicilia con este artista que es primordial para contextualizar su discurso general sobre la autorrepresentación.

Para Todorov (2013), cuando el artista se autorrepresentaba 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 somos». 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.



Superior:  
*El interrogatorio* (1998)  
 Martín y Sicilia  
 38 x 46 cm  
 Acrílico sobre lienzo

Inferior:  
*Estudio meditabundo* (1632)  
 Rembrandt  
 29 x 33 cm  
 Óleo sobre lienzo

En este aspecto, la cita a estos cuadros haría ver que en el trabajo del dúo el autorretrato cumple una función similar, estableciendo capas de significado en la historia que aparece en el cuadro, lo cual les permite abordar sus temas camuflados en escenas de la propia vida cotidiana.

Santiago B. Olmo (2003) considera que el trabajo de los artistas canarios 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 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 dramática. 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). 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.

Resaltando el aspecto de narraciones que caracterizan a estos cuadros, Salas (1999) los describía como películas de cine. 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 unguento 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 los artistas ir a las fuentes. El texto sugiere que fueron a Leiden —ciudad natal de Rembrandt— para «colarse» 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 su «familia», —en los términos en los que hemos considerado aquí lo familiar— sino que, de hecho, suponen su material de trabajo.

Por otra parte, aunque emplean la cita con regularidad en muchas de sus 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.

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.



*Trazando un recorrido por Europa* (1998)  
Martín y Sicilia  
80 x 100 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección particular

### 2.3. Ceremonias de decapitación en la pintura barroca: bodegón de cabezas cortadas

José Arturo Martín



*Judith decapitando a Holofernes* (1611)  
Artemisia Gentileschi  
199 cm × 162,5 cm  
Óleo sobre lienzo

Numerosos textos bíblicos, principalmente en el Antiguo Testamento, nos hablan de la decapitación como método de ajusticiamiento, tanto a los mártires de Dios como a los soldados del Diablo. Goliat, San Juan Bautista u Holofernes son algunos de los personajes cuyas cabezas rodaron por las sagradas escrituras. Teniendo en cuenta el analfabetismo imperante en la Europa renacentista donde la mayoría de la población no sabía leer ni escribir, la Iglesia Católica debía convertir sus textos en imágenes para inocular esos conceptos que creía necesarios para los iletrados feligreses, tarea que fue encargada a pintores y escultores. Los pintores no dudaron en utilizar una sangrienta crudeza a la hora de ilustrar esos textos, probablemente, con el moralizante propósito de provocar desasosiego en las masas, intentando reconducir su actitud pecadora y ayudando así a la captación de más seguidores a la fe católica. Martín y Sicilia utilizan esta tematización bíblica de ejecución para sus autorretratos, pero antes de llegar a los trabajos donde abordan esta cuestión, haremos un recorrido sobre cómo la historia del arte ha tratado el tópico del descabezamiento humano, constatando el repetido número de ocasiones en las que se ha pintado el cercenamiento del mismo cuello por encargo, teniendo especial atención en los relatos de Judith y Holofernes, David contra Goliat y Salomé pidiendo la cabeza de San Juan Bautista.



*Judith y su criada* (1619)  
Artemisia Gentileschi  
114 cm × 93,5 cm  
Óleo sobre lienzo

Una de las famosas ceremonias de decapitación perteneciente al Antiguo Testamento, que ha sido frecuentemente representada en la historia del arte, trata sobre la relación de Judith y Holofernes. Judith es una bella viuda que se encuentra impotente ante el inminente asedio de su pueblo, Betulia, por parte de soldados asirios. Aprovechando el amor que siente hacia ella el general enemigo Holofernes, la joven despliega sus encantos para seducirlo y emborracharlo en su tienda de campaña. Cuando Holofernes cae inconsciente por ebriedad, Judith aprovecha la ocasión para cortarle la cabeza con su propia espada y llevársela como trofeo en un saco, siempre contando con la inestimable colaboración de su criada, acabando así con el asedio a su pueblo. La historia de la decapitación de Holofernes por parte de la heroica Judith fue pintada en numerosas ocasiones en el Renacimiento, haciendo especial mención a obras como *Retorno de Judith a Betulia* de Sandro Botticelli (1470), *Judith* de Andrea Mantegna (1495) o los diferentes cuadros que pintó Lucas Cranach el Viejo sobre este ajusticiamiento, destacando *Judith victoriosa* (1530). En el Barroco, este texto bíblico continuó siendo una fuente de inspiración para los pintores, representándose con evolucionadas técnicas que profundizaban en la brutalidad del acto con exquisito detalle. La pintora Artemisia Gentileschi representó el momento de este descabezamiento concreto en *Judith decapitando a Holofernes* (1611) y el momento de la huida de la justiciera tras la decapitación en *Judith y su criada* (1619). Artemisia, reconocida pintora de gran prestigio entre la aristocracia europea, se especializó en figuras heroicas femeninas y, según James Hall (2015), se podría asumir la identificación de la pintora con el personaje de Judith porque «fue violada por un colaborador de su padre pintor, que posteriormente fue juzgado y condenado. Sus numerosas representaciones de Judith, asesina de Holofernes, han sido interpretadas como autorretratos» (p. 134).

Si continuamos con el análisis sobre maneras de decapitación en la pintura barroca, tenemos que hacer especial mención al pintor lombardo Michelangelo Merisi di Caravaggio (1571-1610), uno de los pintores más afamados del movimiento barroco europeo y, al mismo tiempo, uno de los artistas con peor reputación personal. La versión que pintó Caravaggio de la historia de *Judith y Holofernes* (1599), fue un referente para la primera pintura que hizo Gentileschi sobre este tema. El ejercicio de observación de la realidad que rodea a Caravaggio le conduce a utilizar recursos alejados del clasicismo imperante, recursos innovadores relacionados con la distorsión de la iluminación, la ausencia de fondo y punto de fuga que se pierde en la oscuridad, la realista y colorida carnalidad que acompaña al sufrimiento de los actores acorde con el tema propuesto, y la verosimilitud en los gestos de dolor de los cuerpos y los rostros de los modelos utilizados para interpretar a los personajes bíblicos de sus pinturas que, particularmente, encontraba entre la gente de la calle —los pobres, los olvidados, los proscritos—.

Años después de pintar *Judith y Holofernes*, Caravaggio tratará con pintura otro tema bíblico donde la decapitación tiene una importancia fundamental: *David con la cabeza de Goliat* (1606). Nos encontramos ante una pintura de historia, que simboliza una popular escena también del Antiguo Testamento, David contra Goliat, episodio narrado en el primer Libro de Samuel (17, 38-50). No vamos a detenernos demasiado en desgranar esta historia universalmente conocida, pero si vamos a poner el foco en la información que se esconde tras la pintura de Caravaggio. En ella vemos a un joven David convertido en héroe, gracias al impensable triunfo que ha supuesto vencer al gigante Goliat con muy pocos recursos armamentísticos, pero con la enorme ayuda de Dios, convirtiéndose en el responsable de salvar a todo su pueblo de la invasión de los enemigos filisteos, cuyo principal guerrero era el derrotado Goliat.

La particularidad que contiene esta representación de la victoria de la pureza y la bondad frente a la barbarie, radica en que esconde un autorretrato clandestino del propio artista y no precisamente bajo los rasgos faciales de la figura del héroe. Caravaggio utiliza su propio rostro para interpretar el papel del gigante Goliat decapitado, distorsionando las proporciones de la cabeza cortada, que es la suya propia. En este ejercicio de autorrepresentación, el artista se identifica con el villano celebrando la muerte del pecador al que hay que condenar eternamente. Analizando dentro este autorretrato clandestino las motivaciones y objetivos del autor, y si tenemos en cuenta los parámetros propios del género que se relacionan con el deseo de autoconocimiento y autoafirmación de la personalidad, podríamos afirmar que el autor se encuentra sumido en un pozo de vergüenza del que sólo puede escapar con un ejercicio pictórico autoinculpatario como el que realiza con este autorretrato. No podemos obviar que en numerosas biografías del pintor se destaca que mató a un hombre y huyó de la justicia, sin parar de pintar, hasta el día de su muerte a los 39 años.

Por la vía de las ceremonias de decapitación anteriormente señaladas se abren dos caminos a escoger a la hora de autorrepresentarse. Los ejemplos de Gentileschi y Caravaggio nos servirán de escala para examinar la dinámica que ha llevado a los artistas Martín y Sicilia a identificarse, no con el triunfo del héroe cercenador —que representa los modelos católicos de honor, pureza y devoción— sino con el sufrimiento



*David con la cabeza de Goliat* (1606)  
Caravaggio  
125 x 101 cm  
Óleo sobre lienzo



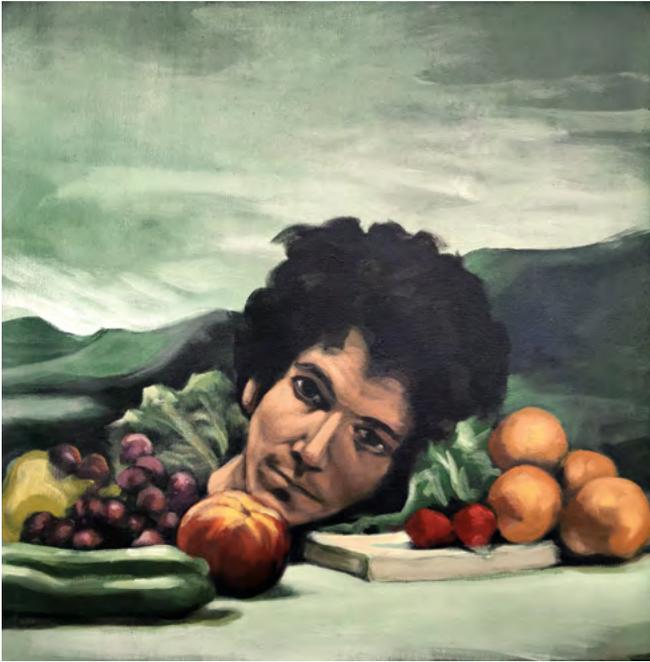
*Cabeza de San Juan Bautista* (1644)  
José de Ribera  
60 x 73 cm  
Óleo sobre lienzo



*El gran banquete* (2000)  
Martín y Sicilia  
195 x 130 cm  
Acrílico sobre lienzo

del villano decapitado —que representa el pecado, la degeneración y el sufrimiento— entre las llamas de un metafórico infierno que no se apagará durante toda la eternidad. Sin embargo existe otro texto, que enlaza el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, relacionado con la historia del descabezamiento de San Juan Bautista, que Martín y Sicilia usan para sus bodegones de cabezas cortadas. Aquí el cuello cercenado no pertenece a un enemigo de Dios sino a un mártir de la causa: el profeta que predijo la llegada del Mesías, y tuvo la oportunidad de bautizarlo con sus propias manos. San Juan Bautista acabó decapitado por el capricho de Salomé, la seductora hijastra de Herodes Antipas, que tras una sugestiva danza dedicada a su padrastro, el gobernador no tuvo otro remedio que concederle lo que ella desease. La cabeza de San Juan Bautista pidió ella. Se convierte entonces en un símbolo en forma de trofeo de la victoria del mal contra el bien muy propia de los mártires de Cristo, al igual que representa una futura reliquia con poder sanador para los males de la humanidad. Sobre la ilustración de este texto sagrado en concreto, haremos referencia a la pintura *La cabeza de San Juan Bautista* de José de Ribera (1644).

Con el cuello cercenado se autorretrataron Martín y Sicilia en la serie *Bodegón de cabezas cortadas*, en las obras *Naturaleza muerta I* (2000), *Naturaleza muerta II* (2000) y *El gran banquete* (2000), exhibidas en la exposición individual *Los curiosos impertinentes* en la galería Miguel Marcos de Barcelona (2000). Y se puede observar, en estas tres piezas, como convergen las referencias pictóricas y temáticas anteriormente señaladas. En las tres pinturas, las cabezas de Martín y Sicilia han sido ofrecidas en bandeja en lo que podría ser una celebración al aire libre, dispuestas sobre una mesa entre diferentes manjares. Sin embargo el color de los rostros, que continúan con los ojos abiertos como el Goliat de Caravaggio, gozan de una saludable saturación carnal, lo que nos lleva a pensar que las cabezas de los artistas no llevan mucho tiempo cercenadas y no han llegado a la palidez cerúlea de *La cabeza de San Juan Bautista* de José de Ribera.



La lectura de los textos bíblicos sobre decapitaciones y sus representaciones artísticas nos lleva a preguntarnos acerca del juego de Martín y Sicilia a la hora de autorretratarse ofreciendo sus cabezas en bodegones pictóricos. Si el modelo de referencia es *David con la cabeza de Goliat* de Caravaggio (1606), los artistas están ejecutando un autorretrato clandestino auto inculpatario. Podríamos, entonces, afirmar la identificación de los artistas con el opresor, con el enemigo culpable y condenable. El autorretrato se convierte, entonces, en la autoimagen de un pecador que merece que ruede su cabeza a manos de una heroína o de un héroe que, en estos cuadros, se encuentra fuera de plano y que, perfectamente, podría tratarse de Judith o de David. Aunque también, la lectura podría estar enfocada sobre la idea de que las cabezas de Martín y Sicilia se identifican con la figura del mártir, del profeta cuya cabeza estaría disponible al capricho de cualquiera que deseara reclamarla, como Salomé tras su danza, servida en una bandeja.

Los autorretratos donde se exhiben con cierta ironía las cabezas de los propios artistas cortadas y servidas en bandeja, entre diferentes manjares, continuarán siendo un tema recurrente en la historia del arte. La investigación de Martín y Sicilia, más allá de la pintura barroca, nos conectará con ejemplos como el autorretrato del pintor expresionista y surrealista James Ensor en *Los cocineros peligrosos* (1896) donde el artista representa a unos cocineros en un restaurante, condimentando su propia cabeza y la de otros artistas para dársela como alimento a los críticos de arte de la revista *L'Art Moderne*, que esperan hambrientos en el comedor.

Al igual que Ensor, la lectura de los autorretratos de Martín y Sicilia estará relacionada con una autobiografía ficticia, en su mayoría planteada como un juego de máscaras, un circo donde el artista se sentirá tremendamente libre para ponerse en la piel de cualquier personaje y donde se apostará por la verosimilitud, aunque sea un espejismo.



Superior izquierda:  
*Naturaleza muerta I* (2000)  
Martín y Sicilia  
60 x 60 cm  
Acrílico sobre lienzo

Superior derecha:  
*Naturaleza muerta II* (2000)  
Martín y Sicilia  
60 x 60 cm  
Acrílico sobre lienzo

Inferior derecha:  
*Los cocineros peligrosos* (1896)  
James Ensor  
38 cm x 46 cm  
Óleo sobre tabla

## 2.4. La mujer barbuda

José Arturo Martín

En el ejercicio de investigación sobre la retórica y la gramática de la pintura barroca, Martín y Sicilia centran su análisis en los límites del género del retrato, explotando sus característicos recursos estilísticos, al igual que ciertas temáticas concretas para, posteriormente, aplicarlas a su catálogo de autoimágenes, bajo la forma de autorretrato clandestino o enmascarado. El dúo de artistas recuperan de la pinacoteca del siglo XVII una modalidad de retrato que ponía el foco en modelos que se alejaban del ideal clásico de belleza renacentista y que nada tenían que ver con los retratos oficiales que los artistas solían pintar, por encargo, para las personas pudientes. Existía una curiosidad científica sobre aquellos seres humanos que habían nacido con ciertas discapacidades físicas o mentales y que acabaron siendo objeto de atención, convirtiéndose en modelos bajo el pincel de artistas como Diego Velázquez (1599-1660) o José de Ribera (1591-1652). En el caso de Velázquez, al igual que pintó a la realeza y a toda su corte, también retrató a enanos, deformes y retrasados mentales, fenómenos cuya presencia en los círculos sociales del entorno de palacio tenía como objetivo entretener a los cortesanos y a la realeza con sus inesperadas rarezas e inclasificables espectáculos. Estos retratos fueron pintados con una cierta actitud irreverente por parte de Velázquez por equiparar, en formatos y poses, a los príncipes y a los deformes.

Entre la galería de fenómenos que pintó Velázquez, y que han sido objeto de estudio para la pintura de Martín y Sicilia, podemos destacar el retrato de *El bufón Calabacillas* (1639), *El bufón Don Sebastián de Mora* (1645) o *El bufón llamado Don Juan de Austria* (1632-1633), pintura donde el artista disfraza al bufón de la corte con el uniforme del héroe de la batalla de Lepanto, «proponiendo al espectador un juego sutil e inteligente sobre los límites entre la realidad y la ficción, entre la identidad individual y la identidad histórica o social» (Javier Portús, 2007, p. 328).

Durante el año 2000, Martín y Sicilia pintaron la serie *Los curiosos impertinentes*, imitando el formato tradicional del retrato individual barroco —de cuerpo entero, con fondo arquitectónico, paisajístico o neutro— donde los artistas interpretaban una amplia variedad de personajes que se proponían como arquetipos absolutos. Repitiendo la actitud de Velázquez a la hora de retratar el esplendor y la desdicha en la corte de Felipe IV bajo su particular forma de mirar, Martín y Sicilia crean una galería de modelos con estereotipos reconocibles, autorrepresentándose bajo un amplio espectro de identidades sociales que van desde la aristocracia —La diva y el dandy—, a personajes de barraca de circo y seres humanos deformes propios de un «freak show» —*Los siameses* y *La mujer barbuda*—.

Al incluir Martín y Sicilia, dentro de su metafórico «armario de disfraces», el traje de una mujer barbuda observamos una conducta que pretende imitar la mirada analítica que tenían los pintores barrocos anteriormente citados, compartiendo con ellos una cierta manera de curiosidad científica, que se traducía en la representación naturalista de los fenómenos extraordinarios que se desarrollaban a su alrededor.



*La diva* (2000)  
Martín y Sicilia  
81 x 60 cm  
Acrílico sobre lienzo



*Madame de Pompadour* (1751)  
Quentin de la Tour  
177 x 130 cm  
Pastel sobre papel

La importancia de la perturbadora presencia de las mujeres barbudas quedó patente y documentada por las artes y las ciencias en el siglo XVII, principalmente en tratados de fisionomía y de literatura científica donde, lejos de dar una explicación concluyente al hirsutismo que sufrían las mujeres de la época, se explicaba el fenómeno bajo unos parámetros morales cercanos al concepto de «mujer salvaje», refiriéndose a la hembra que padecía una equivocación de humores internos propios del macho, anomalía que atendía a causas antinaturales o demoníacas. Bajo la óptica de Pilar Pedraza (2012) el científico del XVII no admite que una mujer tenga barba porque es un atributo exclusivamente masculino y, por tanto, no le pertenece por naturaleza (p. 79).

Afortunadamente en el mundo de las artes, dentro del campo de la literatura, el tema del vello facial en la mujer fue tratado de una manera menos inquisitorial, acercándose más al género de la comedia. Podríamos poner aquí como ejemplo el episodio XXXIX de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1615), donde se narra la desventura que sufre el noble hidalgo, y su fiel acompañante, a la hora de ejecutar el encargo que le ruega la barbada condesa Trifaldi, presa de un hechizo maligno junto a todo su séquito de doncellas, que ha provocado un exagerado aumento de vello facial en todas las féminas de palacio. Las afectadas por esta anomalía trasladarán sus súplicas a Don Quijote y a Sancho para que ajusticien al culpable del encantamiento, el gigante Malamumbro con el fin de que, tras su muerte, desaparezca el hechizo y, por tanto, las barbas de sus bellos y femeninos rostros.

En la tradición pictórica no podemos concretar si el tema de la mujer barbuda está tratado en tono de comedia o de tragedia pero sí podemos afirmar que tiende a ser un fiel documento científico. *La mujer barbuda* de José de Ribera (1631) es uno de los cuadros más resaltables sobre este tema —con permiso del retrato de *Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda*, de Sánchez Cotán (1590)— convirtiéndose en el principal referente de Martín y Sicilia para la realización del cuadro del mismo título que fue pintado, con medidas similares, en el año 2000. La mujer barbuda representada por El Españoleto fue el único retrato que se le hizo al «milagro de la naturaleza» Magdalena Ventura, una natural de la región del centro de Italia, Accumoli, cuya popularidad llamó la atención del Virrey de Nápoles que, curioso por su existencia, comisionó al pintor un retrato del fenómeno amamantando a su hijo, en compañía de su marido, para su colección. La pintura de Ribera, más que un retrato de familia, fue el documento de un caso clínico por encargo.

Observando los dos cuadros podemos enumerar múltiples y evidentes similitudes, pero vamos a centrarnos en las diferencias entre este documento pictórico de José de Ribera y la ficción pictórica de Martín y Sicilia. En el cuadro de Martín y Sicilia no aparece la figura del marido, ni tampoco ocupa espacio en la composición el texto explicativo insertado por José de Ribera para la correcta catalogación de la obra, donde se reseña el nombre de la persona retratada, el nombre del autor y su posición profesional, fecha de realización y nombre de la persona que hace el pedido. Todos estos datos encabezados por un titular en letras mayores que reza: «un gran milagro de la naturaleza». En la obra de Ribera, la mujer que amamanta al bebé, que supera la cincuentena, sufre un hirtusismo severo que se evidencia con



*La mujer barbuda* (2000)  
Martín y Sicilia  
195 x 130 cm  
Acrílico sobre lienzo.



*La mujer barbuda* (1631)  
José de Ribera  
196 x 127 cm  
Óleo sobre lienzo

una espesa y larga barba, a la vez que con una incipiente calvicie que intenta disimular bajo un gorro. La mujer barbuda representada por Martín y Sicilia, por el contrario, nos muestra a una joven doncella que, perfectamente, podría pertenecer a la corte de la condesa Trifaldi, del capítulo del *Quijote* anteriormente citado. Una joven sin problemas de alopecia, con la piel tersa y una larga melena propia de una adolescente. No parece existir sentimiento de vergüenza en la ficticia mujer barbuda pictórica de Martín y Sicilia. La mujer barbuda se llama Javier Sicilia Rodríguez y se retrata con pechos lactantes de mujer pero no es una mujer. Es el retrato de un artista que hace de mujer barbuda. La diferencia más reseñable entre las dos obras es que la pintura de Martín y Sicilia es un autorretrato.

Las motivaciones y objetivos que tuvieron los artistas a la hora de enfrentarse a un autorretrato, desde la época del Renacimiento, solían ser similares: investigación tecnológica, deseo de autoconocimiento, autoafirmación de la personalidad, aspiraciones sociales y ansias de inmortalidad. Sumando lo anterior a los modelos de referencia para la pintura de Martín y Sicilia, el ánimo a la hora de identificarse con una atracción de feria viene a poner el foco sobre el componente discriminatorio existente a la hora de hablar de los cuerpos no normativos, motivación que puede ser aplicable a temas relacionados con la defensa de todo aquél que por cuestión de género, raza, religión o economía reciba un trato excluyente.

Otro de los intereses que lleva a los artistas a identificarse con una criatura que sólo entiende su mundo bajo la curiosa mirada de «los otros», está relacionada con el paralelismo que plantean Martín y Sicilia entre el artista y el monstruo, tema señalado anteriormente en el cuadro de Caravaggio *David sujetando la cabeza de Goliath*, donde el artista se autorretrata identificándose con el enemigo de la cristiandad y no con su salvador. En este caso, la mujer barbuda que nos ocupa no representa ninguna amenaza para nadie, sólo para aquellos que se sientan perturbados por la presencia de una figura que desestabiliza su débil estructura moral. Este juego relacionado con la transidentidad, que practican Martín y Sicilia, en palabras de Pilar Pedraza (2012):

Es fruto y parodia de una tradición espectacular de una sociedad machista que disfruta cambiando los papeles de género de un modo cómico, inversión carnavalesca, y además eslabón perdido, pero por debajo de este nivel está el otro: el de la mujer humana con barba, y por encima el nivel mítico, el de la mujer pilosa salvaje, la Venus barbuda, la Santa Librada y las barbas milagrosas. (p. 79-80)



## 2.5. El autorretrato ecuestre

José Arturo Martín



*Carlos V en la batalla de Mühlberg (1548)*  
Tiziano 335 x 283 cm  
Óleo sobre lienzo

Martín y Sicilia utilizan el retrato ecuestre autónomo como modelo de imagen de poder. El análisis historiográfico sobre la evolución de este subgénero del retrato, dentro del campo escultórico, pictórico y fotográfico, marca al dúo unas coordenadas concretas a la hora de manejar las diferentes connotaciones políticas, económicas, religiosas y de propaganda militar que caracteriza este arquetipo de retrato, siendo posteriormente extrapolables a sus obras *Autorretrato ecuestre I* y *Autorretrato Ecuestre II*, (2000). A lo largo de la historia del arte, los retratos de gobernantes a caballo estaban vinculados con la práctica militar, siendo un privilegio reservado para aquellos conquistadores que buscaban hacer propaganda del recuerdo de su figura, de sus virtudes y de su linaje. Reyes y emperadores, como actores principales, se centraron, según García Moreno (2010), en la «búsqueda de una obra de arte magnífica que les reflejase psicológicamente a ellos, y a todo su reino, a la perfección», (p. 47), tarea que fue encargada a los artistas. Uno de los principales elementos que identifican a un retrato ecuestre como imagen de poder, y que será un requisito formal para el recorrido que haremos por la historia del arte hasta llegar a los autorretratos ecuestres de Martín y Sicilia, será que la figura humana retratada deberá estar a lomos del caballo y no con los pies en la tierra. Para conseguir el efecto de magnificencia adecuada, las obras de referencia tendrán que tener, como nexo común, la representación individual de una escena de monta. Descartaremos entonces, en nuestro análisis, aquellos retratos donde el jinete se encuentre descabalgado, para no profundizar en las ramas que nos conducen al retrato con caballo o al arte equino.

La primera referencia, de la que parten Martín y Sicilia, es *La estatua ecuestre de Marco Aurelio*, (176). Es la única, y anónima, escultura en bronce que se conserva del Imperio Romano antes del comienzo de la cristiandad, y la única que se salvó de ser fundida para la fabricación de monedas y armamento por parte de la iglesia católica en siglos posteriores. Esta escultura, de 4,24 metros de altura, es la representación de un emperador victorioso capaz de domar la fiera de un caballo para acabar con la ferocidad del enemigo, mientras encarna una actitud magnánima a la hora de relacionarse con sus soldados y su pueblo. El caballo, como símbolo de fuerza y poder, reforzaba la confianza en la imagen del jinete representado en la victoria. El retrato ecuestre escultórico se convirtió en un exclusivo vehículo de propaganda para las figuras de poder, necesitadas de resaltar la dignidad de su imagen y la de su territorio, durante tiempos convulsos, a la vez que buscaba ganarse el respeto de sus vasallos, pero sobre todo el de sus enemigos. La estatua de Marco Aurelio fue un referente para los escultores del Renacimiento que imitaron la manera de los artesanos de la Antigüedad Clásica en el reto de construir e igualar, en forma y talento, la dificultad técnica y económica que conllevaba la producción de una escultura en bronce de estas características, para convertirse en herramienta de propaganda militar y religiosa exhibida en espacios públicos.

Pero centrándonos en la pintura, la traducción de la tridimensionalidad escultórica a la bidimensionalidad pictórica del retrato ecuestre, sin perder un gramo de espectacularidad, fue llevada a cabo por el pintor italiano renacentista Tiziano Vecellio di Gregorio (1490-1576) con el cuadro *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548), que podemos disfrutar en el Museo del Prado. En este cuadro vemos representado al monarca como un victorioso soldado de la iglesia católica a lomos de un embravecido caballo, en el fragor del combate, terminando de vencer, lanza en mano, a sus enemigos protestantes. Según Steffano Zuffi (2000), «de esta obra maestra, desciende la fortuna del retrato ecuestre, del Renacimiento en adelante, proponiendo finalmente en pintura un género que la estatuaría clásica y renacentista había afrontado de manera repetida». El retrato ecuestre de Tiziano como prototipo pictórico abre múltiples vías para los pintores venideros, ayudando a la dramatización bidimensional, con ilusión de tridimensionalidad, de una escena bélica. Zuffi (2000) sentencia que «a partir de Tiziano, el retrato a caballo mantendrá siempre un tono de triunfo o de parada militar» (p. 110).



*Felipe IV, a caballo* (1635)  
Diego Velázquez  
304 x 317 cm  
Óleo sobre lienzo

Destacaremos a Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) como los principales discípulos de Tiziano, que continuaron y evolucionaron el subgénero del retrato ecuestre, en ese tono de triunfo del que habla Zuffi. Al igual que con el retrato de Carlos V de Tiziano, los artistas anteriormente citados, se permitieron la actitud juguetona de experimentar con la inverosimilitud de ciertas poses y puntos de vista, con fines cercanos al espectáculo simulado, en un momento clave donde la pintura y la ficción se daban la mano con fines publicitarios. El análisis desarrollado por Martín y Sicilia para la elaboración de sus autorretratos ecuestres hace especial hincapié en la obra que Velázquez realizó para Felipe IV en la corte de los Austrias, una serie de cuadros que fueron exhibidos en espacios privados, con un modelo de instalación pictórica y arquitectónica diseñada para exaltar la moral del monarca y su corte, en plena época de decadencia militar. Martín y Sicilia se alimentan del «set de rodaje» que el pintor organiza, del tableau vivant de actores, escenografía y attrezzo en dos ejemplos concretos: el retrato de *Felipe IV, a caballo* (1635) y en el Retrato ecuestre del conde duque de Olivares (1638). Sobre este prototipo de espectáculo visual propagandístico simulado y su éxito, Norbert Schneider (1995), nos comenta que «como los retratos ecuestres gozaban de una gran demanda en la corte española, Velázquez pintó una serie de caballos sin jinetes: sobre los corceles colocó más tarde a sus clientes» (p. 126).



*Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, a caballo* (1638)  
Diego Velázquez  
314 x 240 cm  
Óleo sobre lienzo

El retrato ecuestre continuó siendo un vehículo publicitario requerido para aquellos que manejaban las riendas del poder. Desde el Rey Sol hasta Napoleón, el modelo tizianesco continuó siendo un referente para los artistas, que eran solicitados frecuentemente por las altas esferas para ensalzar a los miembros de los gobiernos. El producto fue ganando espectacularidad con el paso de los años. El cuadro que ejecuta el pintor Jacques-Louis David (1748-1825) en donde Napoleón Bonaparte atraviesa el Gran San Bernardo (1800), sobrepasa la inverosimilitud de sus antecesores, con una imagen plagada de guiños simbólicos que ayudan a reforzar la pertinencia de la continuidad del retratado en el ejercicio autoritario.



*José Arturo Martín a caballo* (2000)  
Martín y Sicilia  
248,5 x 179,5 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección del Gobierno de Canarias  
Sala de Arte La Regenta (Las Palmas)



*Javier Sicilia a caballo* (2000)  
Martín y Sicilia  
247 x 179,5 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección del Gobierno de Canarias  
Sala de Arte La Regenta (Las Palmas)



*Napoleón Bonaparte atraviesa el Gran San Bernardo* (1800)  
Jacques-Louis David  
243 x 231 cm  
Óleo sobre lienzo



*Bonaparte cruzando los Alpes* (1848)  
Paul Delaroché  
289 x 222 cm  
Óleo sobre lienzo

El exceso de pomposidad y teatralidad acabarán por rebajar la calidad artística y la relevancia de este paradigma de retrato imperial como imagen promocional. Napoleón se convirtió en un ejemplo de jefe de estado militar al que la historia del arte retrató a lomos de un caballo en la victoria para terminar señalándolo cabalgando en la derrota. El ocaso de la figura histórica del héroe en la batalla se convierte también en tema pictórico que, al contrario que Jacques-Louis David, se representa con una visión más realista del personaje, con imágenes que difícilmente podrían servir para promocionar la figura de un pretendido semidiós. Es el caso del pintor romántico Paul Delaroché (1797-1859), especializado en pintura de historia, que retrató al «vencedor vencido». La idea de narrar la vulnerabilidad de un líder en momentos de derrota, tras un suceso militar desfavorable, se plasma en la pintura *Bonaparte cruzando los Alpes* (1848), donde Delaroché nos presenta la imagen del jinete vencido ante inclemencias de todo tipo, como antítesis de lo que pretendía David con su modelo de retrato de un emperador en la contienda. Podríamos establecer aquí un paralelismo entre el cuadro de Delaroché y el cuadro *El Dios Marte* de Diego Velázquez (1640), a la hora de pintar la decadencia de los héroes y su trágico e irremediable destino.

Toda esta imaginería iconográfica en forma de cabalgata carnavalesca será reformulada por los artistas Martín y Sicilia con la idea de transcribir las claves del retrato ecuestre imperialista en un formato de autorretrato ecuestre contemporáneo. Los ejemplos de pintores que se han retratado a lomos de un caballo en la historia del arte son escasos. No tenemos constancia de que ningún escultor o pintor del Renacimiento o del Barroco tuviese la osadía de autorretratarse cabalgando a lomos de un corcel como herramienta de propaganda profesional o personal. Tenemos que llegar al Romanticismo para encontrarnos con el pintor alemán Franz Krüger, que se autorretrata en el cuadro *Paseo a caballo del príncipe Guillermo de Prusia en compañía del artista* (1836), donde se autorretrata junto a su ilustre cliente en un ejercicio de autoafirmación y de horizontalidad social, construyendo una autoimagen que muestra la estrecha familiaridad del pintor con la realeza. También tenemos constancia, en el romanticismo español, de un autorretrato ecuestre, en 1870, del pintor Ricardo Balaca y Orejas Canseco, un artista que se autorrepresenta a las maneras del retrato burgués acomodado de la época, dando especial importancia, dentro de la composición, al entorno natural.

Analizando los autorretratos ecuestres de Martín y Sicilia, observamos que quedan muy pocos elementos definitorios de aquellas representaciones del poder imperial. Si bien se recuperan los guiños formales a Velázquez y Tiziano, la actitud de los pintores al autorretratarse nos conecta con la pintura desacralizada de Delaroché. Asumiendo que aquellos tiempos de gloria han pasado, Martín y Sicilia se encuentran en parada militar. Los artistas, disfrazados con gabardinas propias de detectives privados, sin ningún elemento que identifique su estatus social o su rango militar, están pasando revista a una tropa indeterminable que se encuentra fuera de plano: el espectador. Esa tropa de espectadores no son los mismos ingenuos a los que iban dirigidos los mensajes de autoridad y de supremacía imperialista que los pintores barrocos quisieron transmitir, subrayando la autoridad del retratado al tiempo que su valor social, político y religioso. No son los mismos incautos que se dejaban fácilmente seducir por grandes pinturas de jinetes en la batalla.

Los artistas se proyectan en alerta ante un futuro lleno de incertidumbre, construyendo dos autoimágenes donde se ridiculiza al héroe en un formato igual de anacrónico que los retratos ecuestres fotográficos de algunos dictadores de la primera mitad del siglo XX, que preferían posar a lomos de un caballo que subidos a un coche. Zuffi (2000) nos cuenta que «personajes como Hitler y Mussolini corrieron gustosos el riesgo de parecer grotescos con tal de presentarse en posturas imperiales, montados sobre corceles blancos» (p. 110).

Para la elaboración de estos autorretratos ecuestres, los pintores se fotografiaron a lomos de una yegua, pero dado el peligro que suponía su bravura, decidieron pintar al jinete y al caballo por separado, a la manera de Velázquez.



*La siesta* (2000)  
Martín y Sicilia  
146 x 114 cm  
Acrílico sobre lienzo





*El suicida* (1999)  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
50 x 80 cm  
Fotografía

### 3. Neoclasicismo

Fernando Gómez de la Cuesta



*Antonio Ugarte y su esposa  
María Antonia Larrazábal (1833)*  
Vicente López Portaña  
146 x 196 cm  
Óleo sobre lienzo

*La trinchera (ca. 1999)*  
Martín y Sicilia  
38 x 46 cm  
Técnica mixta sobre lienzo  
Colección APM  
Centro Atlántico de Arte Moderno  
Cabildo de Gran Canaria

Tras aquella luz excéntrica, polarizada, puntual y subjetiva del Barroco, el imparable devenir de la Historia del Arte nos devuelve, entre finales del XVIII y principios del XIX, a esa luz central, general y con vocación de omnisciencia de un Neoclasicismo que recupera a los héroes y a sus actos heroicos como protagonistas de sus relatos, una reconstrucción de los mitos que siempre ha estado presente, de una manera u otra, en las narraciones de José Arturo Martín y Javier Sicilia. Este interés por fabular desde la tradición clásica es un tipo de recurso que ha servido a esta pareja de artistas para elaborar gran parte de sus discursos, un análisis que siempre emprenden desde una perspectiva crítica y con un desarrollo que se extiende durante la sucesión de obras que ellos mismos van elaborando. Así ocurre con el mito del nacimiento de la pintura y de la escultura, una fábula clásica que sitúa en el retrato que realizó la joven corintia Kora, hija de un artista del siglo VII a.C. llamado Butades, del joven del que estaba enamorada antes de que éste partiera de viaje. Para ello proyectó, con la ayuda de una luz, el perfil del chico sobre la pared, recorriendo su contorno con un carboncillo.

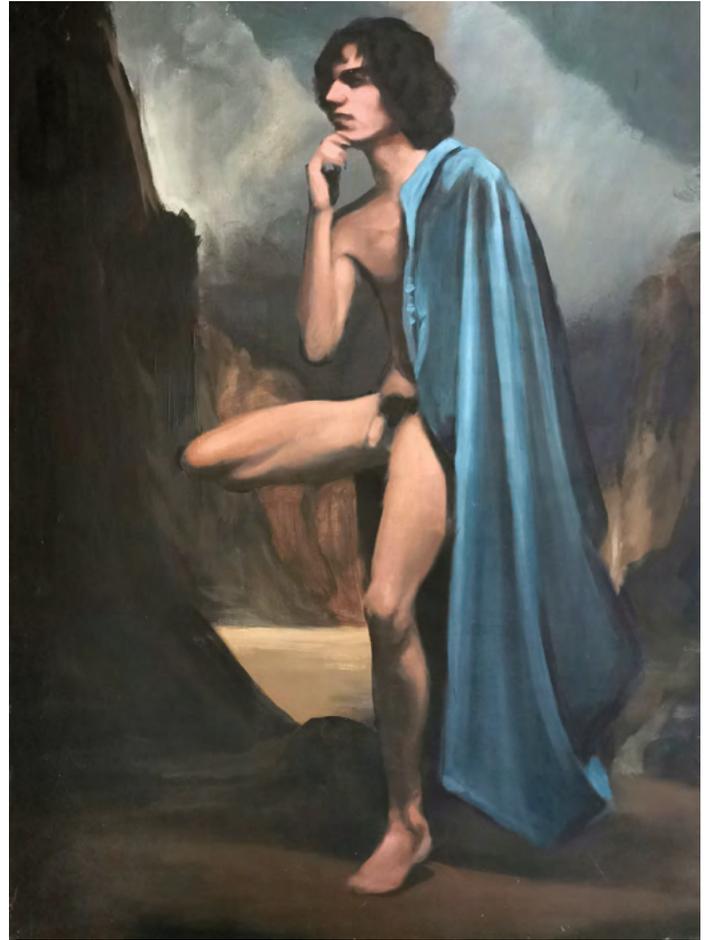


*La muerte de Marat (1793)*  
Jacques-Louis David  
162 x 128 cm  
Óleo sobre lienzo



Posteriormente, su padre, le dio relieve con arcilla y lo coció. Este nacimiento de la (buena) pintura, emanado directamente del mito griego que recogieron artistas neoclásicos como Joseph Wright y su *Doncella corintia* (1782-1784) o más específicamente *La invención del arte del dibujo* (1791) de Joseph-Benoît Suvée, es el punto de partida de Martín y Sicilia para una reflexión que nos interpela sobre la representación de las ideas, sobre la desmaterialización de la imagen y sobre aquel otro mito, el de la caverna platónica, que nos hace cuestionarnos nuestra ubicación y función real en esa zona liminar situada entre el mundo sensible y el inteligible. En sus piezas *El nacimiento de la mala pintura I* (2002) y *El nacimiento de la mala pintura II* (2016), Martín y Sicilia «fracasan» en su búsqueda de la (auto)representación realista y fidedigna, pero triunfan en la construcción de una metáfora compleja sobre la contemporaneidad y sobre esta incertidumbre e indeterminación en la que andamos sumidos.

Efectivamente, el Neoclasicismo, sus modelos y sus recursos, les sirven a Martín y Sicilia como un vehículo alegórico para la expresión de conceptos complejos como los que desarrollan en *Ideal clásico de belleza I y II* (2000) a partir de *Edipo y la esfinge* (1808-25) de Ingres o *El suicida* (1999) según *La muerte de Marat* (1793), el conocido cuadro de David.



Página anterior:

Superior:

*Modelos clásicos de belleza* (1997)

Martín y Sicilia

100 x 130

Acrílico sobre lienzo

Colección Horacio Umpiérrez y David Ramos

Inferior:

*Edipo y la esfinge* (1808-25)

Jean-Auguste-Dominique Ingres

189 x 144 cm

Óleo sobre lienzo

Izquierda:

*Ideal clásico de belleza* (2000)

Martín y Sicilia

81 x 60 cm

Acrílico sobre lienzo

Derecha:

*Ideal clásico de belleza II* (2000)

Martín y Sicilia

81 x 60 cm

Acrílico sobre lienzo

### 3.1. El nacimiento de la mala pintura

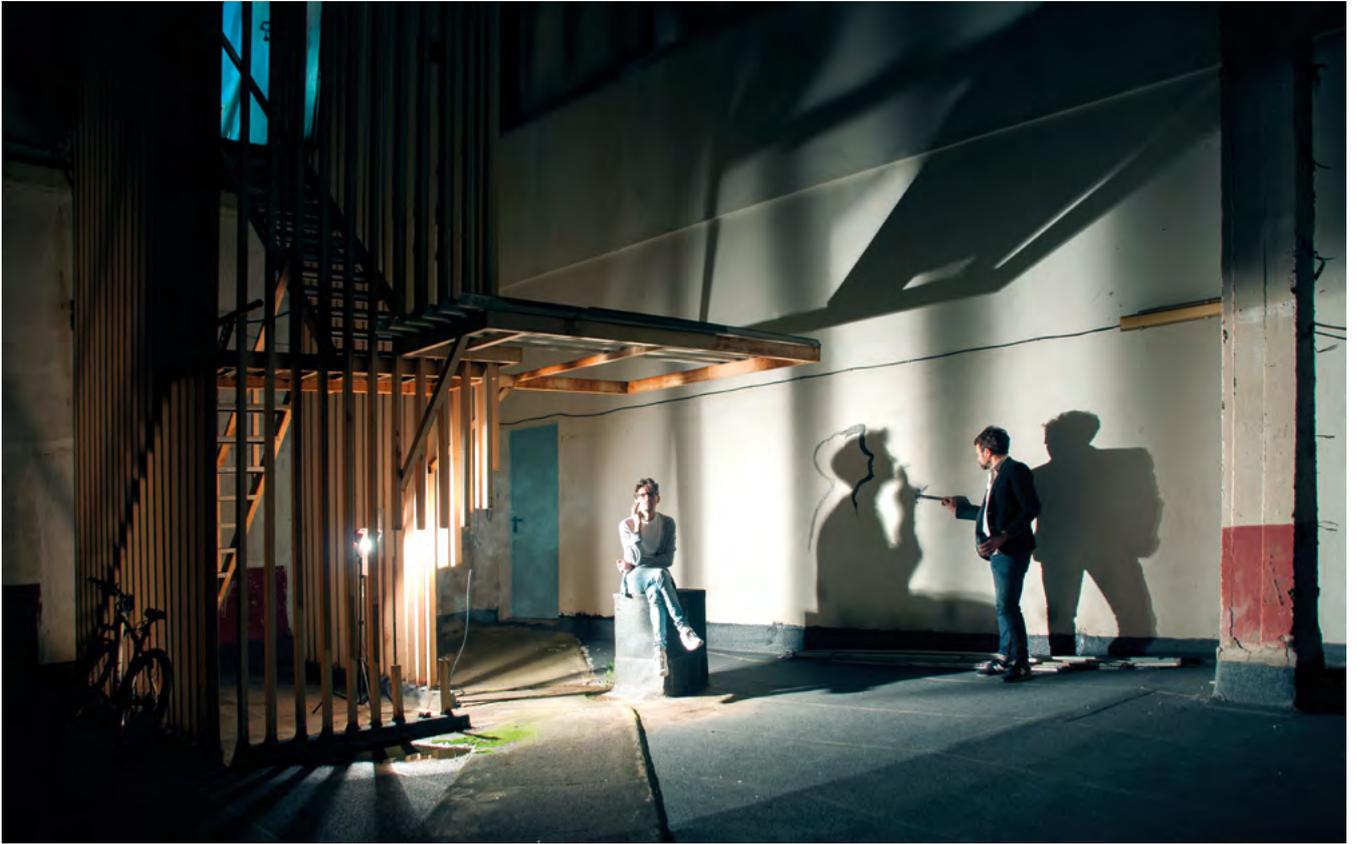
Javier Sicilia Rodríguez

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». 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, han dado pie a generaciones más desapegadas del árbol genealógico, lo que ha acabado por influir en la conformación de las propias biografías individuales.

Las páginas amarillentas 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.

Las imágenes que comentaremos a continuación, tituladas *El nacimiento de la mala pintura* (2002) y *El nacimiento de la mala pintura II* (2016) hablan 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. Ambas fotografías remiten directamente al mito de Butades de la mitología griega, y en concreto, al cuadro del pintor neoclasicista Joseph-Benoit Suvée (1791). 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 su rostro sobre una roca y de este modo obtendría una imagen «fija» y duradera con la que poder recordar al joven. Sin embargo, las versiones de Martín y Sicilia del mito apuntan justo en sentido contrario; ninguno de los protagonistas 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 en estos tiempos de incertidumbre, ya nada puede garantizar narraciones duraderas para toda la vida... ni siquiera la familia.



*El nacimiento de la mala pintura II* (2016)  
Martín y Sicilia  
Medidas variables  
Fotografía



*The invention of the art of drawing* (1791)  
Joseph-Benoit Suvée  
267 x 131,5 cm  
Óleo sobre lienzo.





*El nacimiento de la mala pintura* (2002)  
Martín y Sicilia  
50 x 124 cm  
Fotografía



## 4. Romanticismo

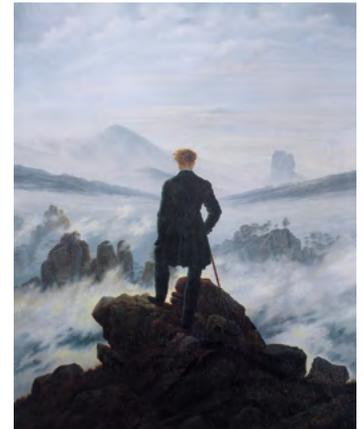
José Ramón Betancort Mesa

Por Romanticismo vamos a entender el movimiento cultural y artístico que surge en Alemania e Inglaterra a finales del siglo XVIII y que se extiende por toda Europa y América hasta finales del siglo XIX, caracterizándose principalmente por su rechazo al espíritu neoclásico y academicista de la Ilustración y por la defensa de la personalidad individual, rebelde, libre y contradictoria del ser humano, así como por la exaltación de la Naturaleza como expresión personal, subjetiva o tormentosa del individuo. Se trata de un movimiento importante que influirá de forma significativa en diferentes ámbitos del pensamiento, de la literatura, de la política y de la Historia el Arte, contribuyendo de forma decisiva a la futura aparición de movimientos artísticos como el Modernismo o las Vanguardias Históricas del siglo XX.

En líneas muy generales, dentro del Romanticismo podemos encontrar tres grandes momentos: a) el Prerromanticismo (entre finales del siglo XVIII y 1820) con figuras como el pintor alemán Caspar David Friedrich o el español Francisco de Goya; b) el Romanticismo propiamente dicho (hasta 1850) con maestros de la pintura como el francés Eugène Delacroix o los británicos William Turner y John Constable; y, finalmente, c) el Posromanticismo (hasta finales del siglo XIX), con autores como el belga Antoine Wiertz o el español Eugenio Lucas Velázquez.

Desde un punto de vista estético, el Romanticismo se caracteriza por oponerse diametralmente al racionalismo y a las normas clásicas. Esta predilección por apartarse de los cánones estéticos tradicionales contribuirá a propiciar el gusto por la obra de arte inacabada, desajustada, difuminada o abierta a la interpretación, frente al ideal neoclásico de pieza perfecta, proporcionada, equilibrada, acabada y cerrada. Esto, a su vez, contribuye a buscar referentes estilísticos fuera del mundo de lo enciclopédico y lo erudito, acercándose a ámbitos como la fantasía, lo legendario, el misterio, lo esotérico, lo oculto o lo extraño como expresiones contrarias a la razón y lo científico.

Otro aspecto fundamental del Romanticismo es la defensa de la personalidad individual, del subjetivismo, de las emociones personales y del espíritu contradictorio del ser humano. Se aboga por la conciencia del yo, como entidad autónoma e independiente, frente a la conciencia universalista y racional del siglo XVIII. Esto lleva asociado, por una parte, la exaltación de la rebeldía y libertad del individuo, que inspirará y alentará episodios tan importantes como la Revolución Francesa, las revueltas burguesas europeas, la independencia de las colonias americanas o el auge de los nacionalismos, así como del liberalismo económico y la revolución industrial; y, por otra parte, propiciará también la irrupción de la figura del creador romántico, entendido como un dios o demiurgo al que se le asocian valores como la originalidad y la creatividad, así como la construcción de la figura del héroe romántico, identificado con personalidades legendarias situadas al margen de las convenciones como el pirata, el aventurero, el libertador, el luchador, el explorador, etc.



*El caminante sobre  
el mar de nubes* (1818)  
Caspar David Friedrich  
74,8 x 94,8 cm  
Óleo sobre lienzo

*Esperando el ocaso* (1996)  
(detalle)

Martín y Sicilia  
100 x 183 cm  
Acrílico sobre madera recortada  
Colección particular

Tanto el creador como el héroe romántico chocarán contra una realidad material, mundana y cruel que les ocasionará sufrimiento, rechazo, exclusión, incompreensión o desconexión con el mundo que los rodea, necesitando por ello huir o escapar hacia otros espacios, siendo la muerte (o el suicidio) muchas veces la única salida posible. De ahí deriva la nostalgia por los paraísos perdidos personales (la infancia), así como el gusto por visitar lugares exóticos (sur de Europa, Oriente Próximo, África, Asia...) o por descubrir épocas pasadas como la Edad Media o las civilizaciones de la Antigüedad. Este culto a lo diferente, a lo distinto, frente a lo común o repetido, derivará en la búsqueda y la valoración de lo nacional, lo local o las tradiciones populares como expresión de algo único.

Y, finalmente, encontramos en el Romanticismo una de las contribuciones más significativas dentro de la Historia del Pensamiento Estético, el descubrimiento e identificación de la Naturaleza como expresión o territorio que conecta con el espíritu inconformista, individual, contradictorio y rebelde del hombre contemporáneo. Tanto J.J. Rousseau como J.W. Goethe, vinculados al movimiento del *Sturm und drang*, nos proponen una sensibilidad ligada a la Naturaleza y que se fundamenta en la necesidad de que para conocer el paisaje natural hay que sentirlo, es decir, salir del gabinete científico y de las bibliotecas. Quizá la imagen plástica que mejor representa esta nueva sensibilidad romántica se encuentra ilustrada en el cuadro *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich, realizado probablemente entre 1817 y 1818. El paisaje deja de ser un telón de fondo, un escenario que acompaña y que embellece una escena, una historia o un personaje. El paisaje y la naturaleza adquieren ahora una significación que nos trasciende.

De ahí deriva la fascinación por las montañas y los volcanes, los ambientes apartados, solitarios, lúgubres y desapacibles. Aparecen bosques, ruinas, páramos, acantilados y cumbres acompañados por tormentas o mares embravecidos. Hay en este redescubrimiento del paisaje un sentimiento que provoca tanto la admiración por lo inmenso, lo indómito y lo inconmensurable de la Naturaleza, como el panteísmo al sentir bajo los pies el vértigo de la altura al asomarnos al abismo o al estar ante lo desconocido. Encontramos, en definitiva, una sugestión por lo sublime que inspirará la creación de una poética del paisaje, desde una dimensión espiritual y mística. Esta misma inspiración la encontramos en la pieza *Esperando el ocaso* de Martín y Sicilia en la que ambos artistas de espaldas al espectador también se presentan ante la inmensidad etérea y envolvente de un mar de nubes, recreando las mismas connotaciones semánticas del ocaso, del paisaje y del personaje romántico de Friedrich.



*Sin título* (1997)  
Martín y Sicilia  
27 x 35 cm  
Óleo sobre lienzo  
Colección APM  
Centro Atlántico de Arte Moderno  
Cabildo de Gran Canaria



*El paso de San Gotthard* (1804)  
William Turner  
98,5 x 68,5 cm  
Acuarela

## 4.1. Dele color al difunto

Javier Sicilia Rodríguez



*Paisaje idílico con la huida a Egipto* (1663)  
Claudio de Lorena  
193 x 147 cm  
Óleo sobre lienzo



*Que no corra más la sangre dijo el capitán... desde ese momento comenzaron a ahorcarlos* (1999)  
Martín y Sicilia  
195 x 195 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección del Gobierno de Canarias  
Sala de Arte Contemporáneo  
de Santa Cruz de Tenerife

*Qué no corra más la sangre, dijo el capitán. Desde ese momento comenzaron a ahorcarlos* (1999) es el título de la pintura que los artistas Martín y Sicilia usaron para representar la condena de muerte que dos militares ejercen sobre un sujeto vestido de blanco —quizás Malevich—. La escena se desarrolla en el interior del *Paisaje idílico con la huida a Egipto* del pintor romántico Claudio de Lorena y plantea la ejecución de aquellos artistas de vanguardia que apostaban por la muerte de la pintura, encarnada en la representación metafórica del blanco como buque insignia de una actitud que promovía la tabula rasa como punto de partida.

Quince años más tarde, los artistas se contestan a sí mismos, en una suerte de «ajuste de cuentas con la historia» pintando la instalación titulada *Dele color al difunto* (2013). Los protagonistas de la escena son dos 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 al pintor romántico Claudio de Lorena, que les sirve de telón de fondo. La instalación, un precedente del cuadro homónimo de 2019 que veremos en el apartado dedicado a



las vanguardias históricas, 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» y «ponen los pies en el suelo» del espacio expositivo para, desde ahí, darle la espalda al público y tapar su propio fondo de color blanco. El título de la instalación anuncia la voluntad de la pintura de romper el marco que separa de la vida y acabar con la condición metafórica que ese marco le otorga.

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 *El Vado* de Claudio de Lorena —sus referentes— 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 que los militares de la escena anterior trataron de evitar sin éxito.



Superior:  
*The opening* (2017)  
 Martín y Sicilia  
 400 x 500 cm  
 Acrílico sobre pared  
 y madera recortada

Inferior:  
*El vado* (1644)  
 Claudio de Lorena  
 68 x 99 cm  
 Óleo sobre lienzo

Ante la hipótesis que plantearon anteriormente acerca de esa dicotomía en la que está inmerso el sujeto contemporáneo y que, como hemos visto, han representado la duda de los personajes entre permanecer en el cuadro —en el relato— o salirse de él, en 2019 realizaron una posterior versión de esta cuestión, *Dele color al difunto remake III (inauguración)* (2019). Los personajes, vestidos formalmente 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 ha convertido en uno de los temas centrales de la obra de Martín y Sicilia, y además, señala 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).

Por otra parte, la alusión a la pintura de los años ochenta, en concreto, al cuadro del pintor norteamericano Marc Tansy, 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).



*Dele color al difunto* (2013)  
 Martín y Sicilia  
 Medidas variables  
 Instalación, acrílico sobre madera  
 recortada y pared



*Triunfo sobre la maestría II* (1987)  
 Mark Tansey  
 247 x 173 cm  
 Óleo sobre lienzo



*Dele color al difunto remake III*  
*(Inauguración) (2019)*  
Martín y Sicilia  
300 x 750 cm  
Pintura acrílica sobre pared y madera  
Instalación mural



*Vista de Orvieto* (1828)  
Joseph Mallord William Turner  
91,4 x 123,2 cm  
Óleo sobre lienzo



## 5. Realismo

Fernando Gómez de la Cuesta

Empieza a hablarse de Realismo de una forma autónoma e independiente, con contenidos que superan el mero vínculo con la realidad, a partir de la reacción de Baudelaire y de algunos otros creadores contra el recargado y exagerado sentimiento romántico de la Francia de mediados del XIX. El Realismo, además de evitar ese amaneramiento, prescinde también de la heroicidad clásica y de las mitologías extraordinarias para girarse hacia situaciones, personajes y objetos que tienen que ver con la cotidianidad, pero también con la lucha de clases y con la revolución industrial. Términos que apelan directamente a la vida, al trabajo, al desempeño y a los medios de subsistencia, para explicar una serie de relatos que conectan con las vivencias reales, personales, con las rutinas de la gente corriente en contextos próximos y reconocibles.

Es precisamente desde este punto de partida donde la obra de Martín y Sicilia asume algunas de las cualidades que le son consustanciales, una búsqueda en ámbitos muy cercanos, de historias fácilmente identificables, para construir una serie de narraciones (extra)ordinarias que dan forma a un cuerpo discursivo donde se cuestionan los valores preestablecidos mediante una dialéctica, sutilmente insumisa, que se posiciona frente a los grandes temas que la contemporaneidad plantea. Este Realismo crítico y político es una de las estructuras más consistentes de todas aquellas en las que se apoya la construcción creativa de Martín y Sicilia, en ocasiones de forma paródica, irónica, en otras ingeniosamente reivindicativa y posicionada, a veces apelando a una deliberada mala pintura de muy buena calidad, en muchas otras a una fineza ideológica que devasta convenciones anquilosadas desde la inteligencia y cierta osadía. Prueba de todo eso puede ser la adaptación que realizan de *Le concert champêtre* (1857) de Corot que ellos titulan *Concierto campestre con Bianca* (1998), o su singular *Las travesuras del modelo* (2000) a partir de un cuadro homónimo de Madrazo (1885) que les sirve para expresar algunas cuestiones que han resultado recurrentes en su obra: el uso del autorretrato, la construcción del yo o la autoría

Sin embargo, son las tres versiones que de la icónica obra de Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet* (1853), realizan nuestros artistas: *Buenos días, señor Courbet I* (1997), *II* y *III* (1998), las que mejor ejemplifican su relación con estos conceptos. La conocida escena, reinterpretada por Martín y Sicilia, se convierte en un juego sofisticado sobre cuestiones que tienen que ver con la consideración del artista, pero que también se refieren al hecho creativo como un acto de relevancia social y de posible trascendencia institucional, incluso histórica. La gestión del ego *courbetiano* y su voluntad de situarse en una determinada jerarquía es reproducida sarcásticamente por Martín y Sicilia, sin dejar, por ello, de evidenciar la situación de reconocimiento contradictorio en el que se encuentra la figura del artista en aquella época y en la actual. Un planteamiento que también podemos encontrar en la pintura *Alegoría real determinante de una etapa de cuatro años de la vida artística de José Arturo Martín y Javier Sicilia* (1998), que toma como modelo *El estudio del pintor* (1855) del propio Courbet.



*El sueño* (1866)  
Gustave Courbet  
135 x 200 cm  
Óleo sobre lienzo

De la serie  
*El salvamento* (2005)  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
30 x 40 cm  
Óleo sobre lienzo

## 5.1. Buenos días, señor Courbet

Javier Sicilia Rodríguez

No es de extrañar que el uso de la parodia y las prácticas irónicas sean uno de los recursos de vinculación con los referentes más utilizado en el trabajo de Martín y Sicilia. De hecho, en un texto sobre su obra titulado, precisamente, *Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano*, decía Olmo (2003) que, en un momento determinado, su pintura comenzó a usar tonalidades cromáticas que remitían a una «cierta mala pintura decimonónica que puede encontrarse en los imitadores de Courbet». 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* en el que en clave paródica, se basaban en el famoso cuadro de Gustave Courbet, *El estudio del pintor* (1855), una de las obras más influyentes del Realismo.

De igual manera que el cuadro del pintor francés, su 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, sus 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

El cuadro de Martín y Sicilia jugaba a ser un tosco y obvio intento de realizar la misma operación, presentándose de igual forma en su 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 sus principales referentes, y también, en alguna medida, a los personajes de la escena artística que les era contemporánea en aquel momento. Por otra parte, se trataba de poner en evidencia cómo en la actualidad el proceso artístico es indisoluble 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 están ejecutando, como artistas



*Buenos días, señor Courbet* (1854)  
Jean Désiré Gustave Courbet  
129 x 149 cm  
Óleo sobre lienzo

*Buenos días, señor Courbet I* (1997)  
Martín y Sicilia  
55 x 46 cm  
Acrílico sobre lienzo

posmodernos, de buscar resituarse en un escenario que no es el suyo. 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.

Esto puede verse en las diferentes versiones que realizaron, entre 1997 y 1999, de otro cuadro de Gustave Courbet: *Buenos días, señor Courbet* (1854). 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 ellos usaron 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». De manera que cuando parodian a Courbet no están realmente copiando una obra original, sino añadiendo una nueva capa a la secuencia de capas que, en realidad, componen las imágenes que convencionalmente manejan.

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 dispusieron diferentes jerarquías de los personajes: en el cuadro de la izquierda colocaron a los personajes en una situación de confusión deliberada, donde es razonable preguntarse quién es el artista. Al respecto, Moneiba 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 importante) 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)

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, insisten sobre la incertidumbre de los modelos de identidad en la época posmoderna.



*Buenos días, señor Courbet II* (1998)  
Martín y Sicilia  
73 x 100 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección particular

## 5.2. Las travesuras del modelo

Javier Sicilia Rodríguez

En el contexto de la crisis de identidad, la investigación artística de Martín y Sicilia 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 su obra desde sus comienzos: el uso del autorretrato.



*Las travesuras del modelo* (1885)  
Raimundo de Madrazo y Garreta  
95,2 x 66 cm  
Óleo sobre lienzo



*Las travesuras del modelo* (2000)  
Martín y Sicilia  
61 x 83 cm  
Acrílico sobre lienzo

Abordaremos el papel del autorretrato en su trabajo en diferentes capítulos de este libro; 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) es una versión de una obra de Raimundo de Madrazo y Garreta pintado en 1885, 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 «narrador» de la anécdota—, en este caso tanto el modelo, como el pintor ausente, como el narrador son la misma persona, pues ésta adopta los roles de autor, protagonista y guionista. Todos ellos confluyen en una suerte de «trinidad de identidades» que enfatiza el carácter paradójico de la construcción del «yo» como «nosotros» en su trabajo, es decir, señala la particularidad de la reconstrucción de una identidad conjunta, lo cual es particularmente relevante en el caso de Martín y Sicilia 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)

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 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 desdobra el concepto tradicional de autor, sino que, de hecho, se visibiliza el propio desdoblamiento que ya sucede habitualmente en su 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 su 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.



*El estudio del pintor* (1855)  
Jean Désiré Gustave Courbet  
361 x 598 cm  
Óleo sobre lienzo

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». 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 el caso de Martín y Sicilia, como artistas de la posmodernidad, el «yo» también se ha convertido en protagonista en tanto que sus cuerpos y rostros son el objeto de prácticamente todas sus representaciones. De ello podría deducirse que todo su trabajo parece estar impregnado de ese «culto» hacia sus personalidades. Sin embargo, la idea de coautoría resulta fundamental para interpretar correctamente la estrategia de auto representación en su 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 sus personalidades como sujetos-autores.







*Alegoría real determinante de una  
etapa de cuatro años de la vida  
artística de José Arturo Martín y  
Javier Sicilia (1998)  
Martín y Sicilia  
150 x 240 cm  
Acrílico sobre lienzo*



## 6. Impresionismo y postimpresionismo

Fernando Gómez de la Cuesta

Después de algunas de las cuestiones abordadas en capítulos anteriores, puede parecer contradictorio querer explicar cualquier pretensión impresionista o postimpresionista en la pintura de José Arturo Martín y Javier Sicilia. Es cierto que esta pareja no suele fijar su interés en elementos tan formales como aquellos que se refieren al gesto, al trazo, a su agilidad, a la velocidad de la pincelada, a la intensidad, a la vibración o a su volumen; también resulta evidente que no es la captación de la luz, del instante concreto, de la atmósfera o del movimiento, ninguna de las pulsiones sensoriales que persiguen Martín y Sicilia, al menos, de manera prioritaria. Sin embargo, tanto los impresionistas como nuestro dúo de artistas, realizan una reivindicación extraordinaria de la propia autonomía de la pintura, una concurrencia que es, sin duda, el punto de partida que justifica la redacción de este texto en una publicación como la que aquí nos ocupa.

En todo caso, también hay otras cuestiones que hacen pertinente poner el foco en estos dos movimientos artísticos que abarcan desde la segunda mitad del siglo XIX a principios del siglo XX, unas corrientes que se pueden situar en relación a los itinerarios creativos de Martín y Sicilia, estableciendo vínculos sutiles —y no por ello menos ciertos— entre todas estas maneras de pensar y de hacer. La referencia principal de la que parte la pareja es la del artista francés Édouard Manet y de obras tan reconocibles como *El ferrocarril* (1873) o *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). Es verdad que también hay puntos de conexión con Paul Cézanne y la serie de *Les joueurs de cartes* (1894-1895), o con Vincent Van Gogh y *Los comedores de patatas* (1885), pero es en la obra de Manet donde encuentran un mayor amparo formal y conceptual para el desarrollo de sus particulares propuestas. Son piezas como *Almuerzo campestre* (1997) o *La taquilla II* (2013) donde esta influencia se hace más evidente, un comienzo que apela a una apariencia estética que, Martín y Sicilia, se encargan de completar con algunos elementos característicos de sus propias investigaciones personales.

Efectivamente, tanto en las dos obras comentadas, como en la fotografía titulada *Pelando papas* (2005), Martín y Sicilia introducen algunos conceptos que aparecen de forma habitual en sus planteamientos. Tomando como punto de inicio ese contexto, ese paisaje, esa composición, ese ambiente y esa luz impresionista, nuestra pareja de artistas introduce un misterio, un enigma, que convierte aquellos espacios, en muchas ocasiones emplazamientos felices o bellos, en escenarios inquietantes, en aquellos lugares donde algo —quizás dramático— está a punto de suceder. Este carácter desasosegante se completa con otro aspecto formalmente turbador como es el de la construcción de la imagen a través del recurso del pastiche, un mecanismo donde el insondable archivo visual que nos precede, se pone al servicio de unos creadores que investigan, analizan, recopilan, reordenan e intervienen todo lo que les precede —y les interesa— en un acto extraordinario y sugerente de postproducción.



*Los comedores de patatas* (1885)  
Vincent Van Gogh  
82 x 114 cm  
Óleo sobre lienzo

*Pelando papas* (2005)  
(detalle)

Martín y Sicilia  
94 x 120 cm  
Fotografía

Colección APM  
Centro Atlántico de Arte Moderno  
Cabildo de Gran Canaria

## 6.1. Almuerzo campestre

Javier Sicilia Rodríguez



Uno de los recursos gramaticales que los artistas han empleado en su trabajo para relacionarse con su genealogía es el pastiche. Este articula el carácter intertextual de sus 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.

El pastiche puede confundirse con la parodia, sin embargo, éste 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 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.

En 1997 Martín y Sicilia pintaron un cuadro pastiche titulado *Almuerzo campestre* inspirado en el cuadro de Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), que a su vez debe ser considerado 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). 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 incompreensión 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, 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, Martín y Sicilia se apropian —como Jeff Wall en su fotografía *The Storyteller* (1986)— de todas estas significaciones que se despliegan como un juego para quienes conocen el origen de la referencia. La 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 contruidos a partir de otros textos, 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. La imagen, por tanto, se componía de una figura mediatubunda 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.



*Naturaleza muerta con limones,  
naranjas y una rosa* (1633)  
Francisco de Zurbarán  
62,2 x 109,5 cm  
Óleo sobre lienzo



*The Storyteller* (1986)  
Jeff Wall  
229 x 437 cm  
Transparencia sobre caja de luz



*Agnus Dei* (1635-1640)  
Francisco de Zurbarán  
37,3 x 62 cm  
Óleo sobre lienzo

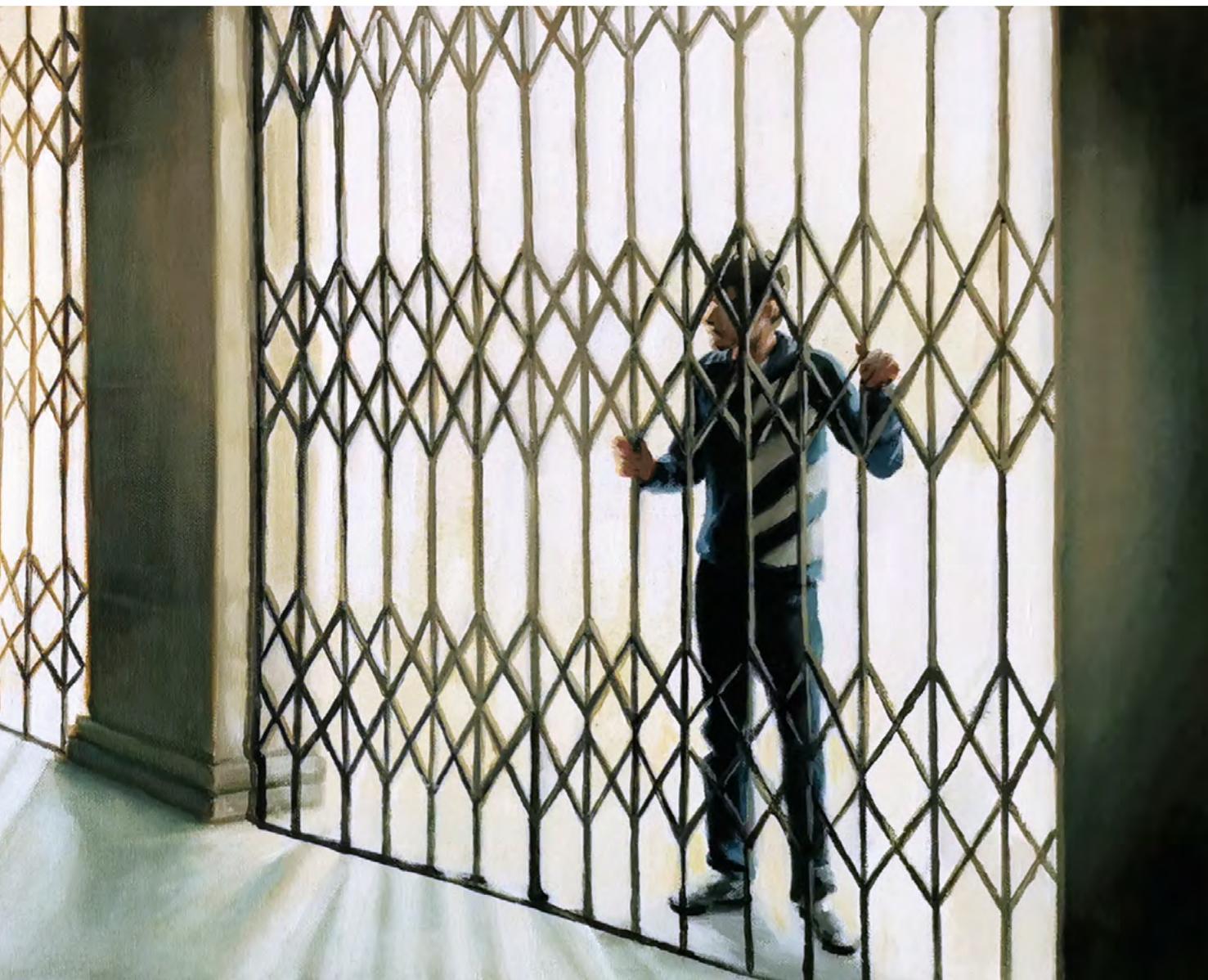
Página anterior:

Superior:  
*Almuerzo campestre* (1997)  
Martín y Sicilia  
27 x 35 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección particular

Inferior:  
*Le déjeuner sur l'herbe* (1863)  
Édouard Manet  
208 x 264,5 cm  
Óleo sobre lienzo



*La taquilla II* (2013)  
Martín y Sicilia  
40 x 100 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección particular



*El ferrocarril* (1873)  
Édouard Manet  
93,3 x 111,5 cm  
Óleo sobre lienzo



## 7. Vanguardias históricas

José Ramón Betancort Mesa

Una parte importante de la fundamentación teórica de lo que hoy podríamos definir como Arte Contemporáneo descansa sobre las decisivas y transgresoras aportaciones estéticas e intelectuales que se realizaron en el primer tercio del siglo XX, durante el complejo y abigarrado período denominado como Vanguardias Históricas y bajo la configuración de diferentes y rupturistas movimientos artísticos que se sucedieron de manera concatenada y simultánea bajo distintas denominaciones, tales como el fauvismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, el cubismo o el surrealismo, entre otros. Buscan romper y transformar los lenguajes artísticos desde parámetros como la rebeldía a las normas, el cambio de paradigmas y la defensa legítima de axiomas como lo lúdico, lo irracional, lo irónico, lo mordaz, lo inmoral, lo inusual, lo iconoclasta, lo deportivo o lo sorprendente.

Estos movimientos artísticos se contextualizan dentro de un poliédrico y convulso momento histórico caracterizado por la crisis estructural del modelo político, económico y cultural de la sociedad burguesa occidental. Una época que se encuentra marcada por dos conflictos bélicos mundiales, el crack económico de 1929, el auge de los movimientos obreros o el surgimiento de ideologías totalitarias. Junto a estos acontecimientos, la cultura en estos años recibe la influencia del pensamiento filosófico y científico de la mano de Einstein, Freud, Kierkegaard, Nietzsche, Ortega y Gasset o Schopenhauer que hablan del ser humano como un individuo contradictorio, vulnerable, inestable y deseoso de romper con su pasado. Teorías como la del inconsciente o la interpretación de los sueños de Freud serán fundamentales y decisivas para entender muchos de estos movimientos artísticos.

En efecto, las Vanguardias Históricas propician un clima de cambio y de ruptura con los cánones estéticos procedentes de los movimientos artísticos decimonónicos. Se rechaza lo figurativo y lo convencional. Se respira un deseo de combatir lo establecido, de saltarse las reglas y las convenciones. Por ello, la profunda y determinante renovación estilística que imponen las Vanguardias se configura desde el frontal rechazo a las formas y lenguajes tradicionales. Se busca lo nuevo y lo moderno. Se exaltan los avances científicos y tecnológicos, así como los nuevos valores asociados a la velocidad, a las máquinas, al deporte o al cine. Se desea crear en libertad, explorar lo irracional, el azar y lo fortuito, así como experimentar con formas, colores, geometrías, composiciones y referentes nuevos. Hay un culto a las maneras rompedoras, innovadoras y provocadoras, como herramientas del nuevo lenguaje contemporáneo.

El Expresionismo, nacido en Alemania y que se extiende entre 1905 y 1933, es una de las primeras manifestaciones de las Vanguardias Históricas. A este movimiento se asocian artistas como Ernst Kirchner y Emil Nolde del grupo Die Brücke (el puente) de Dresde, así como Vasil Kandisky, Franz Marc o Paul Klee de la facción Der Blaue Reiter (el jinete azul) de Munich, entre otros muchos. Se caracteriza porque los artistas buscan transformar y deformar la realidad que les rodea, intentando



*La fontaine* (1917)  
Marcel Duchamp  
36 x 48 x 61 cm  
Porcelana

*El urinario* (1997)  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
100 x 200 cm  
Acrílico sobre madera

dar una visión más subjetiva de la naturaleza y la sociedad, alejándose de la figuración realista y confiriendo más importancia a los sentimientos profundos del artista. Muestra temas oscuros, sórdidos, con colores violentos y contrastados que reflejan sentimientos como la amargura, el dolor, la soledad o el vivir angustioso de muchos seres humanos. En cierto sentido, las piezas del bodegón con las cabezas cortadas de Martín y Sicilia podrían ser consideradas como un buen ejemplo de una relectura de la dimensión sórdida y oscura del expresionismo en su pintura.

El Cubismo, que podríamos ubicar entre 1907 y 1914, capitaneado por Picasso, Braque o Juan Griss, entre otros, nos propone una destrucción de la óptica tradicional a la hora de representar la realidad, a través de una descomposición geométrica (con ángulos, cubos, círculos, triángulos...). Desea superar la representación figurativa, empleando las técnicas como el facetado (superposición de planos) y el *collage*, con el objetivo de crear una realidad nueva transfigurada. Se trata de uno de los primeros movimientos artísticos que busca romper con los patrones y cánones artísticos decimonónicos de la representación tradicional, inaugurando una nueva forma de exploración formal que ansía transformar el orden estético establecido. Estrechamente ligado a este movimiento está el uso de la máscara como elemento con una alta carga simbólico-artística, empleada como herramienta exploratoria de procesos artísticos identitarios tanto por los cubistas históricos como Picasso como por los propios Martín y Sicilia

Entre 1913 y 1923, se desarrolla el Suprematismo, un movimiento artístico de origen ruso, impulsado por Kazimir Malévich, que busca explorar la sensibilidad y las formas más puras y elementales del Arte a través de un nuevo lenguaje despojado de referencias figurativas y de influencias artísticas anteriores, explorando las posibilidades de los juegos, las composiciones y los elementos geométricos, así como el empleo de colores planos y austeros (blanco, negro y algunos poco saturados) o la incorporación de figuras como la línea, el círculo, los cuadrados o los planos coloreados integrados en formaciones. Este movimiento influenciará a artistas como W. Kandinsky y a la estética de la Escuela de la Bauhaus a partir de 1919. Asociado a esta búsqueda supremacista de la descontextualización referencial podríamos situar el mensaje de las piezas *Dele color al difunto* o *El cine de Martín y Sicilia*, en las que los artistas parecen anular los contextos, borrándolos o dejándolos en blanco como la pantalla de un cine, en un intento de volver a buscar o encontrar una nueva identidad.

El Dadaísmo, circunscrito entre 1915 y 1922, se trata de un movimiento artístico que siguiendo los preceptos del suizo Tristan Tzara no sólo cuestiona los criterios estéticos del momento, sino que invita de forma provocadora y contundente a los creadores a posicionarse en contra de las normas morales y sociales, utilizando la exploración de lo absurdo, la búsqueda del azar, de lo arbitrario o lo fortuito como procesos de creación artística y de expresión conceptual que van más allá de lo convencional. Artistas como Francis Picabia, Max Ernst, Man Ray o Marcel Duchamp aportarán piezas artísticas que se caracterizarán no sólo porque provocan sorpresa o ironía, sino porque evidencian una carga significativa, radical y desestructurada. Así lo vemos, por ejemplo, en los *ready-made* de Duchamp, es decir, objetos cotidianos elevados a la categoría estética (urinarios, ruedas...) como crítica burguesa



*Aristocracia española* (2000)  
Martín y Sicilia  
60 x 60 cm  
Acrílico sobre lienzo y arpillera  
Colección particular

a la veneración pasiva al Arte que se exhibe en los museos y salas de arte. En esta misma línea, no será algo casual que Martín y Sicilia homenajeen el espíritu iconoclasta y crítico de Duchamp al recrear en forma de alegóricas parodias el gusto por el ajedrez o la categorización de los urinarios dentro del sistema referencial del Arte, a través de piezas como *Jugando al ajedrez* o *El urinario* de los citados artistas tinerfeños.

Tras la II Guerra Mundial, debido a las devastadoras consecuencias del conflicto bélico, se produce un segundo momento de las Vanguardias caracterizándose por el desarrollo de nuevas tendencias protagonizadas ya no por artistas que se sienten incomprendidos y rebeldes, sino por creadores que exploran y buscan nuevos caminos plásticos, visuales y performáticos en un contexto social, económico y cultural que propiciará no sólo el desarrollo del mercado del arte sino también el creciente interés y aproximación del público a los museos y galerías de arte.

Una de estas nuevas tendencias es el Informalismo que surge en la década de los años cincuenta y sesenta en Europa y, de forma paralela al Expresionismo Abstracto Americano. Transita y explora diferentes ámbitos de la abstracción, dando mucha importancia tanto a la pincelada impulsiva como al gesto o efecto plástico conseguido con golpes y trazos fuertes, buscando intensificar y dar un significado plástico al efecto a la mancha informal. Utilizan grandes empastes de pintura (colores como el negro, el blanco, el rojo, los ocre y los grises), así como la incorporación de materiales como las arenas, la tierra, el yeso, el polvo de mármol, las arpilleras, las telas de saco, etc. Para conseguir un aspecto rudo y matérico que impregna de contundencia y expresividad formal a las piezas. Destacan artistas como Jean Dubuffet, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Manolo Millares o Martín Chirino, entre otros muchos.

En esos mismos años podemos situar también al Neodadaísmo, a partir de los años 60 y siguiendo la estela del Dadaísmo, reivindicará y explorará la dimensión irónica de las obras artísticas, así como la inclusión de objetos banales e imágenes populares que provocan contrastes absurdos, como instrumentos de crítica social y estética, así como con una clara vinculación con el *Happening*, tal como puede constatarse en las piezas de Robert Rauschenberg o Jasper Johns, entre otros. Este cuestionamiento del papel del artista que impulsa el Neodadaísmo lo encontramos también en Martín y Sicilia en su pieza *La alegre convalecencia* en la que, siguiendo el espíritu de Piero Manzoni, se recrea una icónica y paródica escena en la que un artista enfermo infla globos con «su aliento creativo», convirtiéndolos en obras de arte, llenando divertidamente la cama, en clave de colorida *performance*.

En resumen, las Vanguardias Artísticas posibilitarán la apertura de las fronteras del Arte Contemporáneo rompiendo cánones culturales y preceptos tradicionales, abriendo la creación plástica y visual a nuevas vías y ámbitos de experimentación y de análisis estéticos utilizando nuevas herramientas, recursos, estrategias y técnicas artísticas. Podemos afirmar que la progresiva consolidación y evolución de las tendencias y relecturas de los movimientos artísticos vinculados a las Vanguardias permitirá, entre otras consideraciones, que cuando creadores como Martín y Sicilia se incorporen a la escena artística con su trabajo el nuevo status de la Contemporaneidad será entendido como algo propio, cotidiano e inherente a sus discursos y a la impronta intelectual de la Posmodernidad actual de la que forman parte.



## 7.1. Jugando al ajedrez con Marcel Duchamp

Javier Sicilia Rodríguez



*Marcel Duchamp jugando al ajedrez en el Pasadena Museum (1963)*  
Julian Wasse

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 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 de la conciencia, como un juego de guerra o como un tablero donde cuestionar la convención y la regla. (Segade, 2016)

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. 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 que generó la conocida foto de Julian Wasse. 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 de Martín y Sicilia titulados *Jugando al ajedrez* (1996). El tríptico corresponde a una época en la que los artistas buscaban 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». Efectivamente, y como bien apunta el autor, la serie de cuadros titulados *Jugando al ajedrez I, II y III* (1997) 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 y la emergencia de las nuevas prácticas posconceptuales, el empleo de la pintura figurativa se consideraba, de manera más o menos generalizada, como algo conservador, cuando no un simple y llano anacronismo. Por tanto, el planteamiento de los artistas era que, en aquel contexto, la pintura había recuperado un potencial de irreverencia que la convertía de nuevo en una herramienta de máximo interés.

Página siguiente:

*Jugando al ajedrez I, II y III* (1996)  
Martín y Sicilia  
32 x 40 cm  
Acrílico sobre madera  
Colección particular



Pero para ello, necesitaron poner en evidencia que la pintura se distanciaba de su uso convencional y conservador, con lo que, lógicamente, era necesario hacer evidente su genealogía.

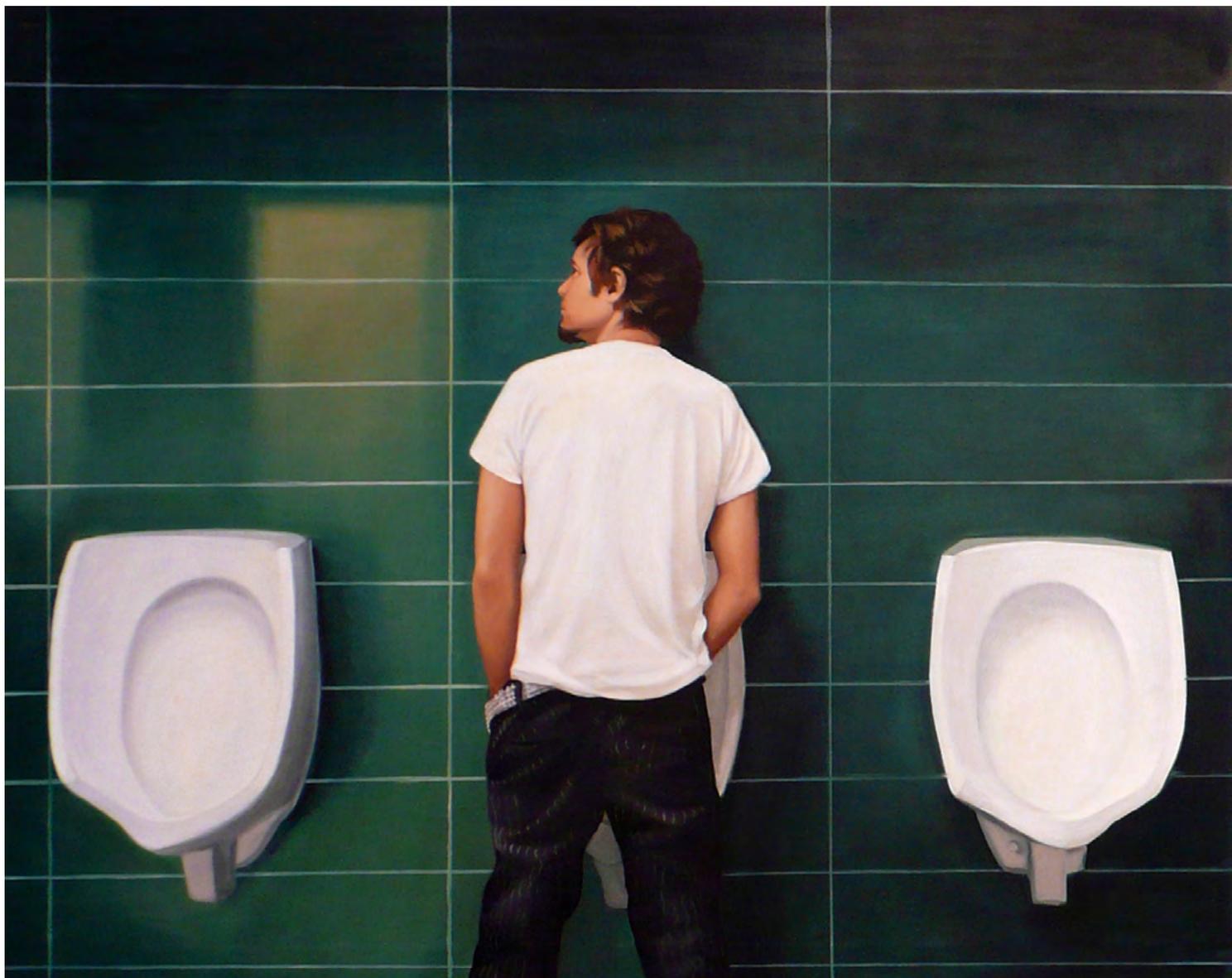
La serie de cuadros *Jugando al ajedrez* alude directamente a la performance de Duchamp, de cuya significación se apropiaban como manera de hacer ver cómo su pintura se ocupaba directamente de los problemas conceptuales —que no técnicos, deliberadamente descuidados— de la pintura. Para ello se realizaron tres cuadros en los que los autores aparecían 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 su 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.

Por otra parte, a la vez que se apropiaban de la significación «pictórica» de la performance de Duchamp, por otro lado, existen importantes diferencias en sus 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. En su 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 son tan comunes en sus trabajos.

Sin duda, Marcel Duchamp ha ejercido una fuerte influencia en el dúo de artistas y otra prueba de ello es el cuadro titulado *La señal* (2007). Se trata de una escena aparentemente casual y anodina, pero es una pintura plagada de referencias a distintos artistas: se hace alusión a un cuadro de la primera época de Martín y Sicilia, 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 pintaron en 1997, titulado el *Urinario*, que a su vez se trataba de una imagen se refería 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), del artista minimalista Donald Judd. La referencia es tan leve que fácilmente pasa desapercibida, pero una vez se revela no puede dejar de verse. Por otra parte, la reluciente superficie cromada del secador de manos remite por sí sola a la estética pop, y en especial aluden a la serie de aceros inoxidable de Jeff Koons, en concreto, a la pieza titulada *Rabbit* (1986), uno de los iconos más carismáticos del arte posmoderno.

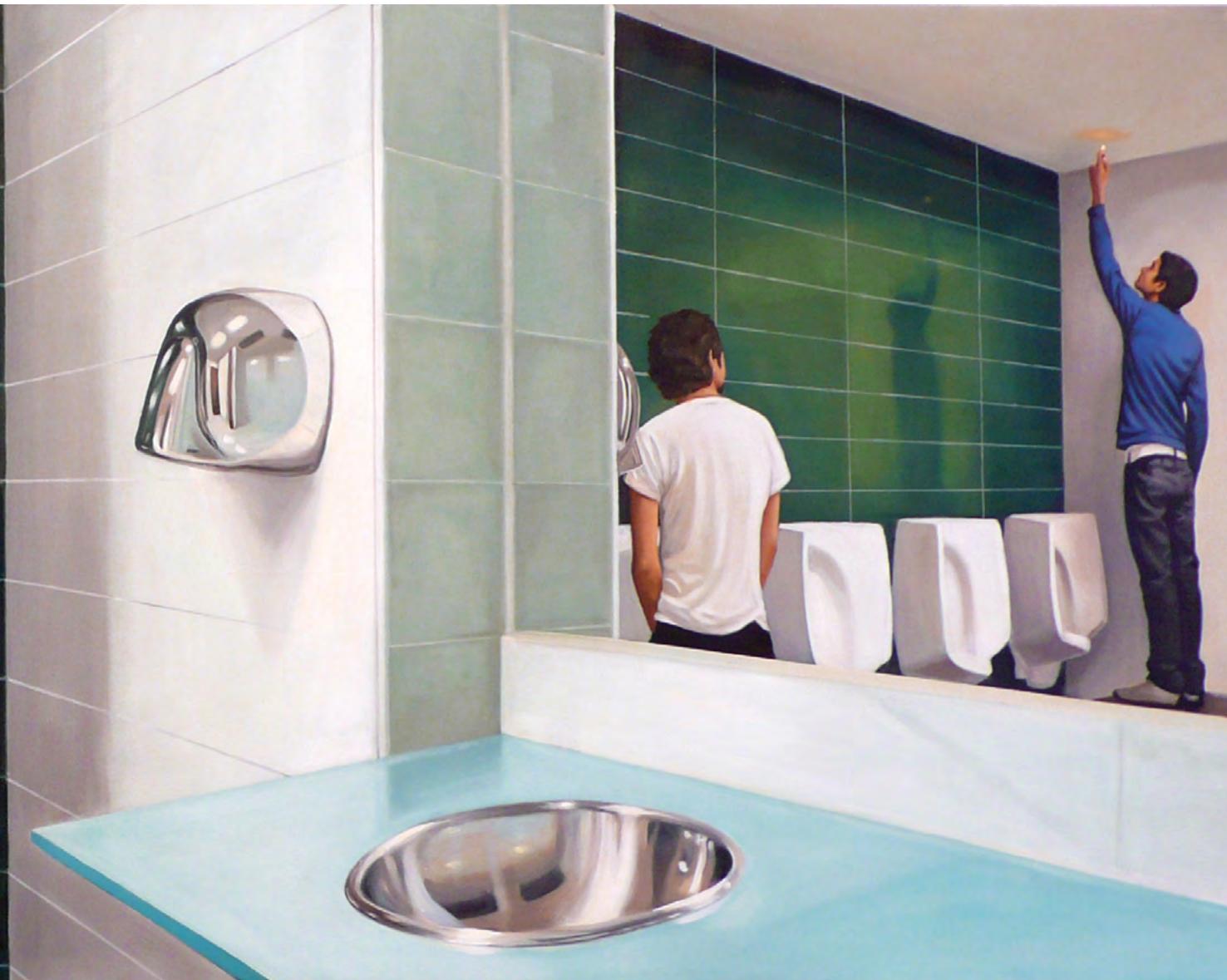




*La señal* (2007)  
Martín y Sicilia  
100 x 260 cm  
Acrílico sobre lienzo



*Sin título* (1967)  
Donald Judd  
22,8 x 101,6 x 78,7 cm  
Laca sobre hierro galvanizado



Rabbit (1986)  
Jeff Koons  
104,1 x 48,3 x 30,5 cm  
Acero inoxidable



*Dokoupil pintando  
con humo de vela*

## 7.2. La alegre convalecencia, una reflexión sobre el dadaísmo

Javier Sicilia Rodríguez



*El balseiro* (2007)  
20 x 40 cm  
Fotografía recortada  
sobre metacrilato

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 las 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). Asimismo, y en esta misma línea de trabajo, realizó las piezas tituladas *Aliento de artista* (1961) 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.

La pieza de Manzoni es la referencia de este trabajo que nuestros artistas proponen como ejemplo del uso de la alusión: la fotografía titulada *La alegre convalecencia* (2003) 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 una «sustitución metafórica» 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.



Superior:  
*La alegre convalecencia* (2003)  
 Martín y Sicilia  
 30 x 56 cm  
 Fotografía

Inferior:  
*Aliento de artista* (1961)  
 Piero Manzoni

### 7.3. Dele color al difunto. Blanco sobre blanco

Javier Sicilia Rodríguez



*El cine* (2016)  
Martín y Sicilia  
25 x 125 cm  
Fotografía

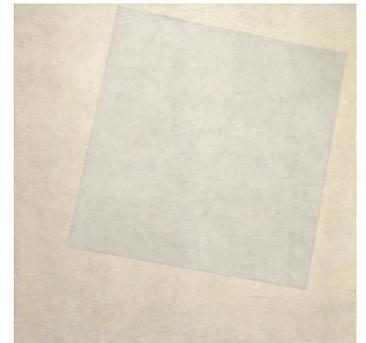
Los protagonistas de la siguiente imagen están actuando dentro de los límites del cuadro, en ese espacio de representación que los engloba e identifica con su contexto. Parecen estar asumiendo que, como actores —o, si se prefiere, como sujetos sin identidad a la búsqueda de una identidad «postiza»—, se sitúan en un estado de continua metamorfosis de sus identidades en tanto que su contexto, —sus escenografías— cambian según el guion. La «función» acentúa la idea de que los actores 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.

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, reflexionan 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, como hizo el pintor ruso Kazimir Malévich en 1918 con su famosa pintura suprematista, *z* con la que pretendía encontrar el punto cero de la pintura.

De esta manera, si el conjunto de la pintura de Martín y Sicilia los 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 ellos, como sujetos contemporáneos, encontraban 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, prefigura 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). De algún modo, con las pinturas *Dele color al difunto remake II*, *Urban exodus VI* (2013) y la fotografía titulada *El cine* (2016) se está anunciando el desmoronamiento del marco como ese 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.



*Urban exodus VI* (2013)  
Martín y Sicilia  
89 x 138 cm  
Acrílico sobre lienzo



*Blanco sobre blanco* (1918)  
Kazimir Malévich  
79,3 x 79,3 cm  
Óleo sobre lienzo





*Dele color al difunto remake II*  
*(Depósito de museo) (2019)*  
Martín y Sicilia  
200 x 400 cm  
Acrílico sobre lienzo



## 8. Pop Art

José Ramón Betancort Mesa

Vinculado al desarrollo económico occidental, sobre todo al norteamericano, que se produce a partir de la década de los años sesenta del siglo XX, surge un segundo momento de efervescencia creativa dentro del Arte Contemporáneo que abrirá las puertas a la irrupción de otras tendencias vanguardistas como el Neodadaísmo, el Informalismo, el Expresionismo abstracto americano o el Pop Art. Estos movimientos se caracterizan, entre otras consideraciones, por ser nuevas formas de exploración e investigación plástica, visual y performática que permitirá a los creadores transitar por caminos de experimentación artística inéditos y que serán utilizados para manifestar su inconformismo o la crítica a los modos de consumo de la sociedad capitalista. Es un momento socio-histórico que, asociado a la bonanza económica, permitirá la aparición de muchas galerías, museos y salas de arte que atraerán al gran público a estas instituciones y al desarrollo del mercado de arte.

En este contexto, el Pop Art puede ser considerado como un singularísimo movimiento que, de una forma irónica, sorprendente y crítica, busca poner en valor objetos y personajes «populares» sacados de la vida cotidiana que se muestra a través de los medios publicitarios y de comunicación como bienes de consumo al alcance de todos (como productos de limpieza, comida, bebidas, personalidades del mundo de la música y del cine...) para convertirlos en referentes estéticos y culturales con un alto grado de iconicidad gráfica y de atractivo visual, pero tras el que se esconde, implícitamente, un contenido contestatario que se intensifica al desbaratarles el contexto referencial originario del que son extrapolados; pensemos, por ejemplo, en la hartorrepetida reproducción de las famosas latas de sopa Campbell's o los retratos de Marilyn Monroe, Elvis Presley o Mao Zedong de Andy Warhol.

A diferencia del expresionismo abstracto o el neodadaísmo, el Pop Art se erige como una estrategia artística más sutil y subversiva, en tanto que se convierte en crítica o evidencia de la superficialidad de la cultura de masas y del consumismo mercantilista de la sociedad capitalista. Se eligen estratégicamente imágenes, productos y personajes populares que se consumen o se ven a diario, repitiéndolos ahora hasta la saciedad o el cansancio, para que éstos pierdan el significado comunicativo real o esencial que los define como referentes del consumo, quedando reducidos solamente a imágenes inexpressivas que se repiten, vacías de contenido y mostradas ya sin personalidad, evidenciando como la publicidad y el marketing comercial consiguen anestesiar y adocenar a la ciudadanía.

Las piezas y los trabajos artísticos de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, David Hockney, Jasper Johns o Tom Wesselmann se caracterizan por recibir un tratamiento formal sencillo. Imitan la estética visual y la atmósfera plástica desarrollada por los carteles y anuncios publicitarios de la nueva sociedad capitalista, así como el imaginario creativo de las historietas del mundo del cómic, de la ilustración comercial o de la cultura audiovisual (fotogramas de películas...).



*Campbell's Soup Cans* (1962)  
(detalle)  
Andy Warhol  
50,80 cm × 40,60 cm  
Pintura de polímero  
sintético sobre lienzo



*Painted Bronze* (1964)  
Jasper Johns  
14 x 20,3 x 12 cm  
Óleo sobre bronce

*El supermercado* (1997)  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
220 x 122 cm  
Acrílico sobre madera



*Supermarket lady* (1968)

Duane Hanson

166 x 70 x 70 cm aprox.

Fibra de vidrio,

resina de poliéster,

ropa, carro metálico,

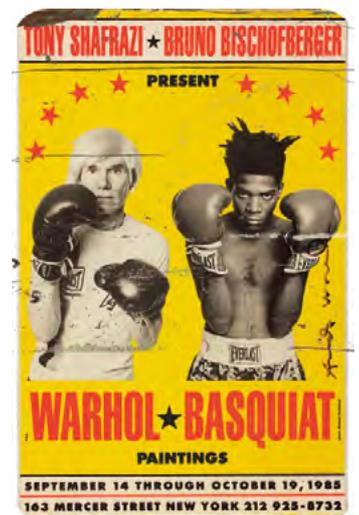
productos diversos

No hay un abandono de las técnicas representativas de la realidad, pero se eliminan los fondos y los detalles. El discurso visual se simplifica para aportar a la obra un aspecto más limpio, predominando la bidimensionalidad, los colores vivos y distribuidos en grandes paños cromáticos, sin pinceladas vistas y el uso de contornos definitorios. Se calcan y reproducen sin pudor imágenes fotográficas, fotogramas, carteles y anuncios publicitarios existentes. El grabado y la litografía serán las técnicas más utilizadas porque posibilitan la reproducción o la repetición en series.

Posiblemente, uno de los logros artísticos que le permite al Pop Art explorar significativamente la dimensión icónica de algunas de sus piezas es la mencionada estrategia de descontextualizar los referentes culturales «populares», eliminándoles el contexto (el fondo) para lograr que la representación formal de estos elementos adquiera una nueva reformulación semántica y crítica. Así ocurre también con determinadas piezas como *Las carantoñas*, *La espera* o las instalaciones realizadas en torno a accidentes o desastres automovilísticos de Martín y Sicilia, permitiéndoles lograr nuevas reinterpretaciones o lecturas, partiendo del recorte de las figuras.



De la serie *El combate* (2005)  
Martín y Sicilia  
30 x 40 cm  
Óleo sobre lienzo  
Colección particular



*Poster for Warhol and  
Basquiat Exhibition* (1985)  
Jean-Michel Basquiat y  
Andy Warhol  
48,3 x 30,5 cm  
Litografía sobre papel

## 8.1. Los vigilantes, cortes y recortes del pop

Javier Sicilia Rodríguez



La primera pieza que hicieron de figuras recortadas aisladas de los fondos fue *Las carantoñas* (1996), un díptico 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.

Superior:

*Las carantoñas* (1996)

Martín y Sicilia

82 x 94 cm y 87 x 140 cm

Acrílico sobre madera recortada

Inferior:

*Cockeye Lips* (de la serie

*Infrared Outtakes*) (2006)

Bruce Nauman

50,8 x 71,1 cm

Impresión de chorro  
de tinta de color

Página siguiente:

*La espera* (2015)

Martín y Sicilia

163 x 96 cm

Acrílico sobre madera recortada

Como vemos, el recurso tal como lo emplearon 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 que, en ocasiones, se utilizan para anunciar todo tipo de productos en los espacios públicos, o los montajes de los artistas Pop como Tom Wesselmann y Alex Katz.

Asimismo, el uso de los ensamblajes de figuras recortadas, fue empleado por el artista norteamericano Frank Stella y este tipo de estructuras fue un ejemplo a seguir por Martín y Sicilia, especialmente en las figuras sin fondo a pared, como son *La Espera* (2015), *Cock Fight* (2011) o la instalación titulada *En el recuento de los daños* (2018).





*Collage de la bañera N°3* (1963)  
Tom Wesselmann  
213 x 270 cm  
Técnica mixta



*La ducha* (1996)  
Martín y Sicilia  
200 x 200 cm  
Acrílico sobre madera

Esas referencias a imágenes publicitarias y del arte Pop se entendía, por ello, como un añadido al carácter irreverente que pretendía contener su trabajo. Esto explica que el recurso se fuera empleando de forma 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.

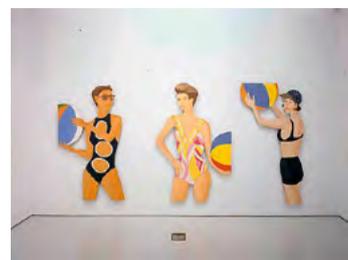
Contrariamente a lo que sucede en *Las carantoñas*, en la instalación titulada *Los Vigilantes* (2007), el objetivo del recurso de la figura recortada no es convertir a los personajes en iconos ni problematizar la pintura aproximándola a los territorios del Pop, sino abiertamente presentar unos sujetos sin contexto y por tanto inmersos en una profunda sensación de incertidumbre. Un grupo de bañistas se encuentran mirando por unos prismáticos en todas las direcciones. 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, y se ponen 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.



*En el recuento de los daños* (2018)  
Martín y Sicilia  
236 x 250 cm  
Acrílico sobre madera recortada



*Los vigilantes* (2007)  
Martín y Sicilia  
Medidas variables  
Acrílico sobre madera recortada



*Chance* (1990)  
Alex Katz  
176 x 98,5 cm c/u  
Óleo sobre aluminio

## 8.2. Los accidentes de tráfico como herencia de Andy Warhol

Javier Sicilia Rodríguez



No cabe duda de que Andy Warhol es una de las más importantes e influyentes personalidades del arte Pop y su tematización sobre los tipos de relación que la sociedad de consumo promovía se vio ampliamente reflejado en su trabajo.

La triste objetualización del amor y de los afectos en un mundo mecánico; los símbolos del status, los mitos de masas estereotipados, la publicidad de la era tecnológica, el boom comercial y el pronto desgaste de los objetos obsoletos. En cierta manera Warhol era un artista de lo siniestro.... Tenía fijación en algunas de sus obras por las catástrofes, disturbios o accidentes de automóvil. Al respecto de los accidentes de automóvil, él cogía un símbolo de bienestar y riqueza sobre el asfalto, el Cadillac, y lo convertía en un presagio de muerte y dolor. (Lidón 2006)

Superior:  
*Rumbo al fracaso amarillo, azul, rojo y verde* (2015)  
Martín y Sicilia  
40 x 70 cm  
Acrílico sobre madera

Inferior:  
*Green Disaster* (1987)  
Andy Warhol  
121,9 x 108 cm  
Tinta acrílica y serigrafía sobre lienzo

La imagen del desastre como figura de la decadencia de la civilización occidental ha sido ampliamente utilizada por Martín y Sicilia en tanto que tematiza a la perfección la idea de crisis de la posmodernidad. En este aspecto, y como representación paradigmática de la catástrofe en la era del capitalismo industrial es, dentro de su trabajo, el accidente de tráfico. Inspirados principalmente por las imágenes de Andy Warhol, pero también por la obra titulada *Autorretrato* del pintor Alfonso Ponce de León y por las fotografías del suizo Arnold Odermatt.

El automóvil 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 coche 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.

En todas estas representaciones, el empleo del simulacro 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».

Superior:  
*Crash* (2011)  
 Martín y Sicilia  
 50 x 100 cm  
 Carboncillo sobre papel

Inferior izquierda:  
*El suicida* (2010)  
 Martín y Sicilia  
 68 x 128 cm  
 Carboncillo sobre papel

Inferior derecha:  
*From the series  
 Karambolage* (1964)  
 Arnold Odermatt  
 Fotografía





*Paraiso* (2010)  
Martín y Sicilia  
3,40 x 10 x 10 m  
Acrílico sobre madera recortada

*The crash* (2009)  
Martín y Sicilia  
200 x 400 cm  
Acrílico sobre  
madera recortada





La imagen del automóvil cumple en su 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».



Superior:  
*El accidente* (2008)  
 Martín y Sicilia  
 170 x 260 cm  
 Acrílico sobre lienzo  
 y madera recortada

Inferior:  
*Autorretrato* (1936)  
 Alfonso Ponce de León  
 160 x 190 cm  
 Óleo sobre lienzo



*Cock fight* (2011)  
Martín y Sicilia  
180 x 440 cm  
Acrílico sobre  
madera recortada





## 9. Nueva figuración

José Ramón Betancort Mesa

Pese a lo que pudiera pensarse, el Arte Figurativo no estaba condenado a desaparecer tras las profundas transformaciones formales y conceptuales desarrolladas durante las Vanguardias Históricas del primer tercio del siglo XX, ni tras los movimientos artísticos contemporáneos que surgen a partir de la II Guerra Mundial, como el Expresionismo Abstracto Americano o el Arte Conceptual. Pese a estar vinculado a las normas de las formas y de los cánones tradicionales de la figuración académica de los grandes movimientos artísticos del siglo XIX (como el Romanticismo, el Realismo o el Impresionismo), el Arte Figurativo no estaba sentenciado de muerte con la llegada de las Vanguardias, pues ha sabido mantenerse vivo como una tendencia artística ligada a la representación significativa, de forma simultánea al triunfo de la Abstracción y del Informalismo a lo largo del siglo XX.

Con menos rotundidad y agresividad que otros movimientos contemporáneos la Figuración ha defendido que también existe una legítima potencialidad expresiva bajo la pintura realista. No todo es una mera representación formal en el Arte Figurativo. Hay mucha significación discursiva latente en muchas de las manifestaciones de este tipo de pintura. Así lo podemos constatar y se evidencia, por ejemplo, en la pintura norteamericana contemporánea que firman artistas como Edward Hopper, Grand Wood o Andrew Wyeth, dotados todos ellos de un poderío poético y simbólico en sus cuadros que los ha convertido, merecidamente, en maestros de la cultura contemporánea del siglo XX.

Ahora bien, será a partir de la década de los años cincuenta y sesenta de ese mismo siglo cuando comience a configurarse un nuevo movimiento que ha venido denominándose como Nueva Figuración. Tomando como referente algunos de los logros significativos de la Abstracción, sobre todo del Informalismo y del Expresionismo Abstracto Americano, ciertos pintores buscan bucear en las posibilidades semánticas del discurso figurativo desde postulados más introspectivos, densos y personales. Se anhela una renovación expresiva más profunda y en libertad desde una neofiguración que desea mostrar una visión crítica, cruda, sórdida y satírica del oscuro paisaje interior del ser humano y de la sociedad, abordando ámbitos estéticos cercanos al expresionismo y sin atender estrictamente a los postulados estéticos de la Abstracción.

Así lo comprobamos en algunos de los artistas integrantes de la Escuela de Londres, a través de la turbadora pintura de Lucian Freud o de la crudeza dramática de los óleos de Francis Bacon, también con el creador holandés Willem de Kooning. En España, tenemos dos visiones diferenciadas dentro de la neofiguración. Por una parte, estaría la figuración narrativa y crítica de artistas como Eduardo Arroyo, Juan Genovés o el Equipo Crónica y, por otra parte, encontraríamos una figuración vinculada al hiperrealismo e intimismo de la mano de Antonio López o Isabel Quintanilla, entre otros.



*Bonafire* (1992-93)  
Andrew Wyeth  
Acuerela sobre papel

*La hoguera* (1997)  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
220 x 200 cm  
Acrílico sobre madera

En cualquier caso la nueva figuración contemporánea se caracteriza desde sus diferentes ámbitos, escuelas o tendencias por reclamar la legitimidad del discurso expresivo y crítico de la representación formal o realista, desde donde poder construir libremente no sólo nuevos significados artísticos y formas de exploración del pensamiento estético, sino también formulaciones o propuestas transformadoras de la realidad a través de procesos de reflexión crítica. Con ello, la figuración contemporánea evidencia estar tanto artística como intelectualmente más allá de la mera o anodina representación y de su soporte.

Un ejemplo de la posibilidad semántica del discurso de la nueva pintura figurativa lo podemos comprobar en la obra de los artistas Martín y Sicilia. En estos creadores la figuración puede ser entendida como una estratégica y metodológica herramienta artística para plantear diferentes cuestiones o problemas del pensamiento contemporáneo. Efectivamente, su tránsito por la nueva figuración los ha llevado a adentrarse en procesos de reconstrucción de su identidad artística a través de la proyección de piezas plásticas y visuales dotadas de una narrativa singularísima.

Un discurso artístico que navega ambigualmente entre mundos de ficción y realidad en forma de autobiografías o autoficciones. Desde esa interesantísima dimensión en la que confluyen los propios artistas, los narradores y los actores protagonistas, es decir, desde ese discurso referencial o figurativo es desde donde formulan un discurso estético e intelectual a través de diferentes recursos plásticos, visuales y artísticos de la intertextualidad (como el cine, la literatura, la performance...), lo cotidiano, las citas, las alusiones, las parodias o los pastiches.



## 9.1. Edward Hopper sí es tu padre

Javier Sicilia Rodríguez



*Somebody is Watching to me* (2018)  
Martín y Sicilia  
60 x 85 cm  
Acrílico sobre  
madera recortada

El proceso de reconstrucción de sus «yoes», a través de la fotografía y la pintura narrativa, podría enmarcarse dentro del género de la autobiografía, puesto que son autores y, a la vez, protagonistas de las escenas que representan. Sin embargo, casi ninguna de las imágenes que han fabricado corresponde a hechos reales, pues no reflejan escenas de sus vidas 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 cuales se insertan como actores. Ya advertía Carrillo (2003) que hay que creerse menos sus escenas cuanto más naturales y creíbles sean, es decir, «cuanto mejor se oculte el artificio de artista».

Independientemente de que en la pintura figurativa todo sea ficción, su 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 su 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 emplean en la construcción de sus imágenes.



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». 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. Y es precisamente lo que ocurre con el cuadro titulado *El cine* (1998), donde los autores se insertan en la obra del pintor norteamericano Edward Hopper titulada *Cine de Nueva York*, dando la bienvenida a su propia representación de otra obra suya de 1997 titulada *La hoguera*. A este respecto, Ramón Salas (1999) escribió para el catálogo que recogía esta serie lo siguiente para referirse a esta pintura, definiéndola en términos de guión cinematográfico:

Escena tercera (en dos planos). Interior noche. Nuestros héroes convocan a sus congéneres al espectáculo retrospectivo de su rito iniciático fundacional. En él, abjuran de cuantas “verdades” hubieran de asumir tan sólo por la elegancia intelectual con la que fueron formuladas.

Hacen del escenario morada y la cimentan en el relato, firme como para soportar la vida, pero frágil como para reconocerse “anamnésico”; esto es, para narrar su propia construcción como relato al tiempo que hace referencia a episodios externos.

Nota: se requieren 350 extras de Springfield con cara de estar entre absortos y abducidos. (p. 4)

En este cuadro, Martín y Sicilia establecen con las lectoras y lectores lo que Alberca Serrano (2012) denomina un «pacto ambiguo», en tanto que no garantizan la veracidad de lo que está ocurriendo en la imagen. Es decir, los autores pueden estar afirmando y negando su identidad al mismo tiempo, dado que en esta pintura han tenido que inventarse dos personajes que representen a los autores de manera simultánea, estableciendo 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.



Superior:  
*Decision de vital importancia I* (2003)  
Martín y Sicilia  
95 x 186 cm  
Óleo sobre lienzo

Inferior:  
*Habitación de hotel* (1931)  
Edward Hopper  
152,4 x 165,7 cm  
Óleo sobre lienzo

Esta ambigüedad nutre deliberadamente su producción artística desde sus inicios en 1995. Si observamos la estructura narrativa de sus imágenes, podría deducirse que han trazado un recorrido autobiográfico a lo largo de esta veintena de años, pues en la gran mayoría de sus obras se da la conjunción entre narrador, autor y protagonista.

De modo que podríamos concluir que en Martín y Sicilia 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 sus vidas reales, sin embargo su trabajo está pensado para instrumentalizar —e incluso, a veces, tematizar— esa eventual confusión, como por ejemplo, el siguiente cuadro que analizaremos a continuación.

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». Bajo esta premisa, la elección del producto, como sucedáneo del auténtico yo, se convierte en una tarea de vital importancia.

Esta cuestión es el trasunto de esta imagen, en la que se observa a una persona sentada a los pies de una cama. Puede parecer la habitación de hotel del personaje de Hopper, 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 la autora 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.



*La visita inesperada II* (2005)  
Martín y Sicilia  
140 x 260 cm  
Óleo sobre lienzo

*Morning sun* (1952)  
Edward Hopper  
71,5 x 101,98 cm  
Óleo sobre lienzo



*El cine* (1998)  
Díptico  
Martín y Sicilia  
38 x 92 cm  
Acrílico sobre lienzo



*Cine en Nueva York* (1939)  
Edward Hopper  
81,9 x 101,9 cm  
Óleo sobre lienzo



# 10. Happening

José Ramón Betancort Mesa

A partir de la década de los cincuenta del siglo XX comienza a gestarse un movimiento artístico en el que confluyen diferentes ámbitos multidisciplinares para configurar una novedosa tendencia que para su desarrollo necesita ser escenificada en vivo, es decir, con público con el que a menudo se interactúa. Este tipo de originales experiencias aspiraba a convertirse en una innovadora forma de expresión contemporánea que no sólo llamara la atención por su carácter transgresor, sorpresivo o inesperado sino también porque iba a posibilitar explorar otras dimensiones socio-cognitivas del público asistente; es decir, buscaban remover la conciencia, provocar y motivar determinadas reacciones emocionales o criticar aspectos del pensamiento estético, del individuo o de la sociedad que nos rodea.

A estas primeras y experimentales manifestaciones artísticas se las denominó *Happening*, en tanto que suceso o acontecimiento caracterizado por la improvisación, por tener una duración relativamente corta, por ser de naturaleza efímera y vivencial, por provocar el asombro o la curiosidad y por manifestarse de forma imprevista o aparentemente no programada. Posiblemente, el antecedente artístico más cercano y vinculado a estas manifestaciones esté dentro del contexto de las Vanguardias Históricas, concretamente en las actividades dadaístas programadas por Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco o Jean Arp en el famoso Cabaret Voltaire de la ciudad de Zurich en 1916.

Sin embargo, al parecer los orígenes del *Happening* más actuales haya que buscarlos en las acciones emprendidas en Estados Unidos por John Cage, Allan Kaprow o Robert Rauschenberg, a quienes se les atribuye la invención de dicha denominación (el *Happening*) para referirse a un tipo de suceso o reunión en torno a un acontecimiento escénico, sin guion previo, con intervención multidisciplinar (música, literatura, danza...) y de carácter efímero, provocador y espontáneo. De manera simultánea, en Alemania los artistas Joseph Beuys y Wolf Vostell desarrollan en esos mismos años una línea de acciones muy cercanas a las norteamericanas, pero quizás con un componente más transgresor y comprometido a través de intervenciones artísticas que persiguen despertar la conciencia crítica frente a la anestesia y a la anulación del individuo que imponen el orden y las normas establecidas. El resultado serán unas acciones cargadas de un alto contenido semántico y simbólico.

Posteriormente, en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado los *happenings* adquirirán más popularidad y repercusión, dado que comienza a vincularseles como sugerentes actividades asociadas a los ambientes culturales de los museos, salas de exposiciones y galerías de arte de las principales ciudades occidentales. Son identificados como una forma de expresión artística singular que busca que el público deje de ser un sujeto pasivo ante el Arte, que reflexione de forma consciente y que experimente de forma vivencial y cercana a los artistas y sobre el discurso mostrado, generalmente en contra del consumismo, el neoliberalismo, las relaciones de poder, etc.



*Juan Hidalgo interpretando Música para piano II de W. Marchetti en la Galería Multiplha de Milán el 8 de abril de 1975*

*Martín y Sicilia interpretando a Juan Hidalgo interpretando Música para piano II de W. Marchetti (2021) Medidas variables (tamaño natural) Acrílico sobre madera recortada*



*Un canario más I* (2021)  
Martín y Sicilia  
38 cm x 46 cm  
Acrílico sobre lienzo



*Un canario más II* (2021)  
Martín y Sicilia  
38 cm x 46 cm  
Acrílico sobre lienzo

Son acciones abiertas, realizadas tanto en espacios convencionales (centros culturales) como en lugares públicos (la calle, parques, etc.). Se plantean como piezas descontextualizadas, unitarias y con un tratamiento universal para llegar al mayor número de receptores posibles sobre aspectos relacionados con el arte y la realidad que nos rodea.

A partir de las décadas de los años ochenta y noventa, estrechamente relacionado con el *Happening*, pero también con el movimiento Fluxus y el Arte Conceptual, surge la *Performance* como una expresión artística que se funde con la trayectoria estética e intelectual recorrida por el *Happening*. Por *Performance* vamos a entender también aquellas acciones o piezas artísticas, de carácter multidisciplinar que necesitan ser representadas en vivo (aunque muchas comienzan también a ser registradas audiovisualmente como documentos artísticos o videocreaciones). Hay una gran diversificación artística tanto por el tratamiento formal como por los contenidos abordados. Pero, en líneas generales las *performances* buscan que el público reaccione, experimente y sea capaz de interiorizar aspectos relacionados con los procesos de creación del artista, con ideas, posicionamientos o pensamientos críticos ante una realidad dada o con preocupaciones, miedos, deseos, sentimientos o vivencias de los creadores que necesitan exteriorizar con la intención de reinterpretar, denunciar, criticar o solidarizarse con algún aspecto de la realidad personal, cultural o social que nos rodea. En este ámbito cabe destacar, entre otras personalidades, a artistas como Carolee Schneemann, Gina Pane, Nam June Paik, Ana Mendieta, Hermann Nitsch, Gilbert and George, Marina Abramovic, Concha Jeréz o Juan Hidalgo, entre otros.

A partir de las primeras décadas del siglo XXI, la *Performance* se incorpora como forma de expresión plenamente consolidada dentro de los diferentes movimientos y corrientes dominantes del Arte Contemporáneo, empezando a ocupar un lugar destacado dentro de las programaciones museísticas y de las galerías. Los avances tecnológicos y audiovisuales, la incorporación de discursos más radicales y políticos, las reivindicaciones colectivas, ambientales y culturales, así como la necesidad de dar visibilidad al feminismo artístico, entre otras preocupaciones estético-intelectuales, provocarán la aparición de artistas como Tania Bruguera, Abel Azcona, Regina José Galindo, Doris Salcedo, Piotr Pavlenski, Tehching Hsieh, Marta Minujín o Guerrilla Girls, entre otros.

Estrechamente relacionado con las muchas dimensiones conceptuales y estéticas que plantea epistemológicamente bucear en el universo de la *performance* se encuentra su influencia directa en los procesos de creación y de significación artística que subyacen en las obras de muchos creadores, erigiéndose como estrategia discursiva de primer orden. Así podemos verlo en algunas piezas de Martín y Sicilia. Pensemos, por ejemplo, en el proceso de fuga o de ruptura de la relación figura/fondo de obras como *No hay mejor defensa que un buen ataque* (2008). En ella vemos como las figuras representadas significativamente se escapan o se desanclan del fondo referencial, como si asistiéramos a una inquietante performance donde irrumpen las icónicas escobas que nos recuerdan las acciones de Joseph Beuys. O también, recordemos cómo la *performance* se convierte en una valiosa herramienta de trabajo para abordar el cuestionamiento de la identidad artística contemporánea no sólo asociada a los patrones de la masculinidad como en *Perdona por las cosas que te dije en invierno*, sino también para replantear el sentimiento de la canariedad en el tríptico *Un canario más*, conectándose aquí con las acciones artísticas del creador Juan Hidalgo.



*Un canario más III* (2021)  
Martín y Sicilia  
38 cm x 46 cm  
Acrílico sobre lienzo

## 10.1. No hay mejor defensa que un buen ataque

Javier Sicilia Rodríguez



*Of the Cloth* (2008)  
Gilbert and George  
127 x 151 cm  
Impresión digital



*El graffiti* (2004)  
Martín y Sicilia  
200 x 150 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección Auteide S. A.

*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 *graffiti* 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.



*I Like America and America Likes Me* (1971-1974)  
Joseph Beuys  
Acción

*No hay mejor defensa que un buen ataque* (2008)  
Martín y Sicilia  
90 x 200 cm  
Acrílico sobre madera recortada  
Colección Galería Artizar

Cabe recordar que los artistas británicos comenzaron a presentarse como esculturas vivientes desde que estudiaban en St. Martin's School of Art en Londres, y fueron una referencia fundamental en la obra de Martín y Sicilia, en tanto que se trataba de un equipo de un tándem artístico que usaban sus propios cuerpos como nuevo material y soporte para representar sus acciones y desde el que construir un discurso.

Del mismo modo, las escenificaciones ante la cámara del norteamericano Bruce Nauman, y en concreto la acción titulada *Self-Portrait as a Fountain*, en la que se mostraba semi desnudo, escupiendo agua como si se tratara de una fuente, imitando las estatuas que se encuentran en las fuentes decorativas, supone una de las primeras influencias en el trabajo de Martín y Sicilia. La acción de Nauman estaba acompañada de la frase «El verdadero artista es una asombrosa fuente luminosa», y con esta pretendía, no solo parodiar a la *Fontaine* de Marcel Duchamp, sino que establecía un debate sobre la verdadera función del artista en el mundo. El díptico de Martín y Sicilia que vimos en el capítulo dedicado al Pop, titulado *Las carantónas* (1996) ironiza y parodia, tanto las acciones de Nauman, como las de Joseph Beuys, en la que los artistas con una suerte de gestos ridículos, a su vez, basados en las fotografías de Bruce Nauman, *Cockeye Lips* (de la serie *Infrared Outtakes*), pretendían burlarse de aquellos artistas que se tomaban verdaderamente en serio la proclama que en 1967 Nauman usó para una de sus piezas en neon: «El artista verdadero ayuda al mundo revelando verdades místicas».

Joseph Beuys era un joven alemán que tras ser abatido por las defensas antiaéreas rusas en una misión en Crimea, en el invierno de 1943, decidió abandonar sus estudios de medicina y se inclinó por los artísticos. Beuys, considerado uno de los artistas más influyentes del siglo XX, asumió el «papel de chamán, de hechicero con potestad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta» (Guasch, 2000). Por otra parte, es interesante destacar el modo en que otras dos acciones suyas tituladas *I Like America and America Likes Me* (1974) y *Save the Woods* (1972), han inspirado numerosos trabajos de Martín y Sicilia.



Superior:  
*Con las escobas en alto* (2008)  
 Martín y Sicilia  
 100 x 140 cm  
 Acrílico sobre madera recortada

Inferior:  
*Save the Woods* (1971)  
 Joseph Beuys  
 Acción

La primera de las acciones comienza cuando, al llegar al aeropuerto de Nueva York, Beuys fue conducido hasta la galería René Block en una ambulancia y envuelto en fieltro, donde se encerró tres días para convivir con un coyote llamado Little John. Al terminar la acción, lo devolvieron al aeropuerto, sin pisar otro suelo americano que no fuera el de la galería. El cuadro titulado *Lección de anatomía*, (1998) se trata de una pintura pastiche en la que Martín y Sicilia, simulan haber invitado a las artistas valencianas Equipo Límite a participar en una lección de anatomía — imitando las poses y el escenario de Rembrandt— al coyote Little John. Un triple homenaje con el que los artistas trataban de descubrir el verdadero significado con el que Beuys había dotado al coyote, que por otra parte, no solo se trataba de un mamífero perseguido por el hombre, sino que estaba considerado un animal sagrado para los indios de América del Norte.

En la acción de Joseph Beuys que comentamos anteriormente titulada *Save the Woods*, el artista y un grupo de unos cincuenta estudiantes, barrieron los bosques de Grafenberg de Düsseldorf en 1971, para manifestarse en contra de la tala de un bosque que estaba prevista para la construcción de unas canchas de tenis. Sin duda, esta performance tuvo una especial influencia en los artistas canarios, dado que el uso de la escoba se convirtió en un icono que han ido empleando a lo largo de su carrera en pinturas como *Barriendo el bosque* (2008), *Con las escobas en alto* (2008) o *No hay mejor defensa que un buen ataque* (2008).



Sin embargo, como hemos ido viendo, la utilización de los recursos miméticos como la parodia, la cita o la alusión —en este caso las escobas— operan como elementos de resignificación respecto a la obra de referencia. Un buen ejemplo de ello es un cuadro de 2008, *No hay mejor defensa que un buen ataque*. No fue de los primeros cuadros en los que se utilizó el icono de la escoba, ni tampoco significó un cambio de rumbo determinante en su discurso; sin embargo, representa una acción en el espacio doméstico que deja ver las manifiestas dificultades de los personajes para permanecer en su contexto. Es decir, las figuras del cuadro, están «en tránsito» de desanclarse de un fondo en el que parecen ya no encajar.

*Instalación escobas* (2008)  
Martín y Sicilia  
Medidas variables  
Acrílico sobre madera recortada

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. 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 grandes 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 que provocó la caída de los relatos. 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).



*Barriendo el bosque* (2008)  
Martín y Sicilia  
180 x 220 cm  
Acrílico sobre madera recortada



# 11. Arte conceptual

Fernando Gómez de la Cuesta

Durante el desarrollo de la presente publicación nos hemos empeñado en ir situando, dentro de las corrientes estilísticas que la historia ha generado, muchas de las diferentes piezas que componen la trayectoria creativa de José Arturo Martín y Javier Sicilia. Es cierto que este análisis puede parecer que se ha realizado desde una perspectiva de dominante formal, pero en realidad, si se observa detenidamente, este estudio está apelando a todas esas ideas que subyacen bajo la potente capa visual de la apariencia. De hecho, si profundizamos en este proyecto, podemos contemplar *El Gran Libro de la Historia del Arte*, en su conjunto, como una sola obra de carácter poliédrico, como una amplia propuesta conceptual que va estableciendo esa cartografía desmaterializada, plena de referencias e investigaciones, que traza el extenso mapa de intereses de Martín y Sicilia. Tomando como punto de inicio sus conocidas escenas pictóricas en las que ambos artistas se incluyen como protagonistas de situaciones convencionales —que a veces declinan también en fotografías o instalaciones— observamos como sus obras, tras una primera lectura en clave narrativa, empiezan a ofrecernos otros registros que nos llevan de una manera sutil hacia el cuestionamiento permanente de los valores (pre)establecidos y hacia una dialéctica insumisa que se posiciona frente a los grandes temas que la contemporaneidad plantea. Una red de nódulos conceptuales que parten desde ese contexto tan cercano y reconocible de lo cotidiano para plantear las dificultades globales y particulares a las que se enfrenta el sujeto actual a la hora de sortear los obstáculos que le tiende este mundo de incertidumbre y de vorágine en el que andamos sumidos.

A pesar de que algunas obras de Martín y Sicilia tienen una relación evidente con ciertos parámetros que se incardinan en el movimiento artístico que protagoniza este capítulo, como aquellas piezas de clara raíz duchampiana, *Jugando al ajedrez I, II y III* (1996), *El urinario* (1997) o *La señal* (2007) —que también introducen elementos vinculados al minimal— o como la pintura titulada *El bloqueo* (2007) que apela a la conocida *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth; en realidad es el propio proyecto, entendido en su integridad como un dispositivo unitario y autónomo, la gran obra conceptual que esta pareja lleva toda su vida elaborando. Como si se tratara de un amplio cuerpo teórico que se hace pieza, *El Gran Libro de la Historia del Arte* se convierte en una importante operación artística entendida como pura producción mental, acentuando la dimensión intelectual de la obra, enfatizando el arte concebido como idea, como lenguaje, como definición y como conocimiento ejercido a través del pensamiento. Una biografía de la duda que se extiende sobre el mapa de sus propias identidades, una cartografía que recorre, sucesivamente, los itinerarios que les llevan desde lo real a lo imaginado, de la historia a la ficción, desde lo específico a lo general, produciendo nuevas lecturas acumulativas y cambiantes que ahondan en un mapa conceptual que salvará sus vidas, en una construcción intelectual que quizás pueda salvar las nuestras, las de todos aquellos que somos parte de esta peculiar conjura del arte que, desde hace tiempo, vienen tejendo José Arturo Martín y Javier Sicilia.



*One and Three Chairs* (1965)  
Joseph Kosuth  
Medidas variables  
Insalación

*El bloqueo* (2007)  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
100 x 148 cm  
Acrílico sobre lienzo

## 11.1. El mapa conceptual como cartografía

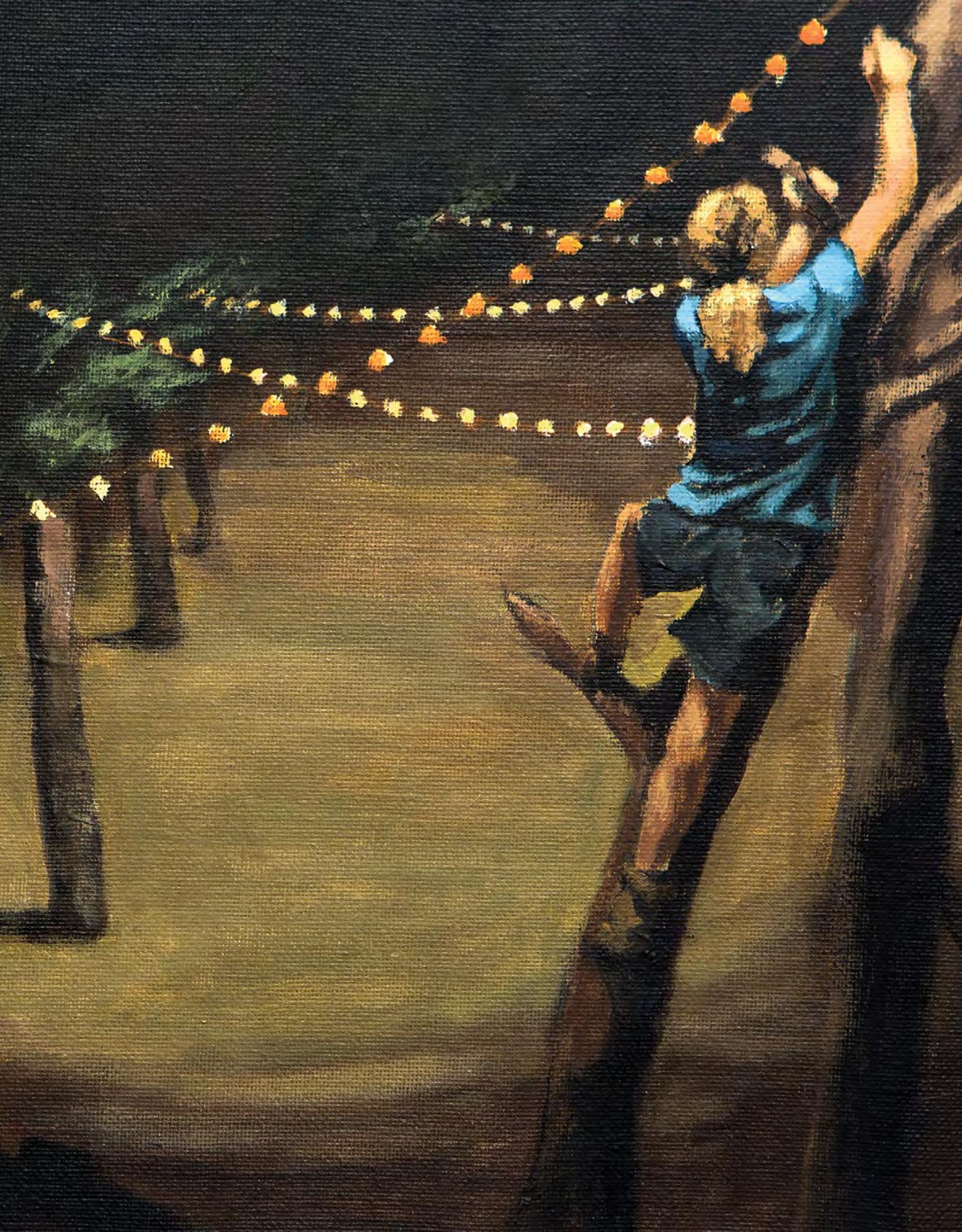
Javier Sicilia Rodríguez

Este trabajo de investigación artística se ubica en términos gramaticales, formales y contextuales, en una suerte de mapa conceptual a modo de plano de metro —lo que resulta esencial para comprender los aspectos generales de su discurso—, en el cual, en su eje central, los artistas Martín y Sicilia se sitúan como sujetos inmersos en el sistema capitalista globalizado, sobre los que pivotan los siguientes bloques. En la parte superior se encuentra la posmodernidad, en la inferior la modernidad, y a la derecha e izquierda se ubican las dos grandes orientaciones; la individualista —a la izquierda— y la colectiva —a la derecha—. Lo que a su vez, nos deja un territorio dividido en cuatro grandes sectores. El primero se trataría del individualismo posmoderno, que sostendría aquellos conceptos relacionados con individuos que azotados por una incertidumbre y crisis de identidad, padecen de un cierto narcisismo. El segundo, el del intimismo moderno, definido por un cierto puritanismo. El tercero, el comunitarismo posmoderno, centrado en aspectos relacionados con el multiculturalismo, las minorías y la pluralidad. Y por último, el colectivismo moderno, basado en el compromiso social.

A través de estos cuatro cuadrantes, que funcionan como telón de fondo —en gris en la imagen—, establecen otros tres parámetros. El formal y gramatical —la línea azul—, es decir, aquellas herramientas y recursos que emplean para la construcción de sus imágenes como por ejemplo; el dibujo, la pintura, la fotografía, las figuras recortadas, la metáfora, el relato, la cita, la parodia, la alusión, el pastiche, la ironía, el autorretrato, etc. Por otra parte, encontramos otra línea —roja— que define los conceptos generales de su proceso creativo como son, la identidad, el autorretrato, la incertidumbre, el narcisismo, la micropolítica o la construcción del yo. Y por último, el recorrido temático —la línea de color rosa—, es decir, aquellos aspectos que han tratado más en profundidad como la problemática de la identidad, la incertidumbre, la crisis de sentido, la desorientación, el derrumbe de las certezas, el miedo ambiente, la decadencia de la masculinidad o la propia tematización de la ausencia de temas en la era de la crisis del relato.

El mapa conceptual, por tanto, permite no solo comprender la tramoya de la construcción de la obra de Martín y Sicilia en su conjunto, sino que además opera como una herramienta de trabajo entre ellos, en tanto que les posibilita delimitar, en base a estos conceptos; el para qué, el cómo y el porqué abordar un nuevo trabajo.





## 12. Land Art

Fernando Gómez de la Cuesta

Esa cartografía conceptual a la que nos referíamos en el capítulo anterior, es también abordada por Martín y Sicilia de una manera que fluctúa entre lo físico y lo metafísico, conectando el espacio material con el espiritual. Cuando a finales de los sesenta se acuñó el término Land Art, se quería englobar una serie de acciones o intervenciones artísticas que empleaban o transformaban un lugar natural desde una perspectiva intelectual vinculada al conocimiento y a la experiencia. El hecho de salir del estudio y enfrentarse a esos territorios abiertos produjo un cambio hacia una escala cada vez mayor, introduciendo una (des)proporción que sobrepasaba al ser humano por mero desbordamiento. Esta, sin duda, era una nueva forma de enfatizar el carácter sublime, inasible y primordial de la naturaleza, pero también de fijar un nuevo registro de coordenadas donde establecernos, unas marcas para que el ser humano se ubique en el espacio desde donde debe desarrollar su actividad.

Martín y Sicilia hace tiempo que son conscientes de que habitamos en la desmesura, que vivimos alienados y estremecidos por el exceso, confundidos por tanta incertidumbre. La contemporaneidad, en un curioso contrasentido, nos ha ido desorientando a la vez que perfeccionaba sus brújulas, sus localizadores, sus dispositivos de ubicación y de (re) conocimiento, aturdiéndonos con una profusión inabarcable de posibilidades, de itinerarios, que lejos de ayudarnos, han terminado por desquiciarnos. José Arturo Martín y Javier Sicilia han decidido recorrer juntos este bosque confuso y crepuscular con un farol en la mano, con una luz que apenas les permite vislumbrar lo que tienen a su alrededor, lo que conocen y lo desconocido. No necesitan un foco de mayor alcance, son conscientes de que es la sobredimensión, la escala inhumana que padecemos y la sensación de poder ver todo lo que existe, aquello que nos desborda y nos hace perder la medida. Desde esos parámetros van recorriendo una senda compleja, apartando las ramas con las manos y buscando algún claro, algún hallazgo que, sin duda, pasará a formar parte de esas vías por las que van dejando su rastro, con la voluntad, no tanto de alcanzar un destino, sino de recorrer un camino.

Martín y Sicilia se esfuerzan por marcar el territorio que transitan mediante unos hitos que van señalando los itinerarios de esa cartografía de lo cotidiano donde también sucede lo extraordinario, el acontecimiento, el accidente o una búsqueda que tiene como fruto el hallazgo. Martín y Sicilia exploran sitios nuevos, (re)descubren otros donde ya han estado, marcando el lugar por donde pasan, por donde permanecen, dejando algunas huellas y rastros de sus hechos, balizando los elementos específicos para orientar y orientarse, así como hizo Richard Long con sus *A Line Made by Walking* (1967) y con todo aquello que vino después. Esta acción real, performática, tiene su reflejo en una serie de pinturas titulada «Estancia en el bosque», realizada por nuestra pareja de artistas en 1996 y retomada veinte años después con unas obras de gran formato que respondían al título de *Señalando el camino III y IV* (2016), en todas ellas se hace presente esa voluntad que conecta con el Land Art, pero también se incorporan una serie de derivadas, unos relatos vinculados a escritos reconocibles y reconocidos, como *El jardín de senderos que se bifurcan* de Borges, *El mito de Sísifo* de Camus o *Claros del bosque* de María Zambrano.

*Señalando el camino* (1997)  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
27 x 35 cm  
Acrílico sobre lienzo  
Colección particular

## 12.1. Estancia en el bosque

Javier Sicilia Rodríguez



*Señalando el camino III* (2016)  
Martín y Sicilia  
180 x 240 cm  
Acrílico sobre lienzo

La construcción de sentido a partir de las historias de vida fue tematizada en el trabajo de Martín y Sicilia entre 1996 y 1998 en cuadros como *Buscando el camino* (1996). Esta pieza pertenece a una serie de más de cuarenta pinturas titulada *Estancia en el bosque* y está compuesta por distintas escenas recogidas de paseos que hacían los artistas 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, en una clara alusión a las acciones del artista norteamericano Richard Long.

A mediados de los años 60, un grupo de artistas abandonaron el taller para intervenir directamente en espacios abiertos, tratando de utilizar el paisaje, tanto natural como construido como material discursivo. A este grupo de artistas, entre los que destacan Walter de María, Christo y Jeanne-Claude o Richard Long, dan nombre al Land Art.



*En el claro del bosque* (1997)  
Martín y Sicilia  
27 x 35 cm  
Acrílico sobre lienzo



*Línea hecha al caminar* (1967)  
Richard Long  
Medidas variables  
Intervención



*Barriendo el camino* (1997)  
Martín y Sicilia  
27 x 35 cm  
Acrílico sobre lienzo

En concreto el británico Richard Long realizó obras como a *Line Made by Walking* (1967), en la que por medio de unos paseos, con su propio cuerpo, dibujaba formas geométricas en la naturaleza. Algo que Martín y Sicilia imitaron bien dejando señales, «apartando ramas y buscando algún claro, algún hallazgo» (Gómez de la Cuesta, 2016) en esos *performances* que realizaban por los montes de las islas, para poder recordar el camino en caso de que fuera necesario desandararlo. Estas acciones, consistentes en marcar o dejar señales en el bosque, consistían en ejercicios propios del Land Art, sobre los que se podía edificar 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 su propia desorientación personal— que, como hemos visto, es paradigmática en la posmodernidad.

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). Además, estaban especialmente diseñados para tratar de localizar un relato válido —temas con los que poder identificarse— desde donde poder articular un discurso, aunque fuera la propia inexistencia del mismo. *Estancia en el bosque*, justamente, tematiza esta ausencia de temas, 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 su trabajo en un esfuerzo por «reinventar el sentido de una vida que vivimos que a menudo olvidamos que es una construcción» (Salas, 2008).

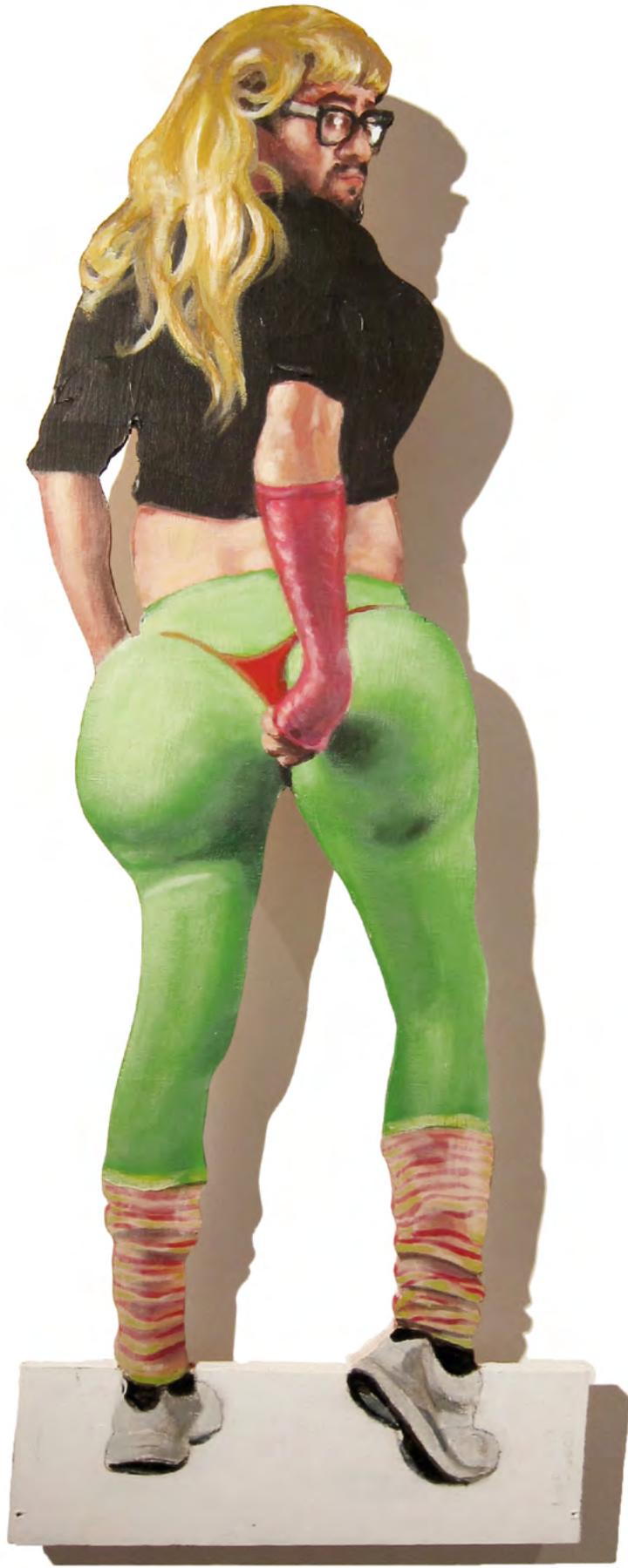


*Señalando el camino II* (1997)  
Martín y Sicilia  
27 x 35 cm  
Acrílico sobre lienzo





*Señalando el camino IV* (2016)  
Martín y Sicilia  
180 x 240 cm  
Acrílico sobre lienzo.



## 13. Posmodernidad

Fernando Gómez de la Cuesta

Quizás deberíamos haber empezado por este último capítulo para explicar todo lo que nos antecede, quizás sea la Posmodernidad la mejor ubicación para entender en qué consisten los itinerarios creativos de Martín y Sicilia, quizás debíamos tomar este apartado final como un epílogo que podría servir de prólogo. Desde el inicio, esta pareja, realiza una construcción unitaria de sus piezas haciendo una renuncia arriesgada que marca el comienzo de su tesis, de su camino, una decisión que podría parecer meramente formal pero que, en realidad, es de suma importancia para todos sus desarrollos artísticos, un acuerdo que se materializa en un desistimiento preliminar de sus respectivos «egos pictóricos». Es evidente que el trabajo en equipo, la realización conjunta de todas sus piezas, redefine de raíz el concepto de autoría. Martín y Sicilia deciden desprenderse del gesto expresivo, del trazo significado, del toque maestro, de cualquier componente subjetivo y, por extensión, de la búsqueda de la genialidad individual, recurriendo a una pintura que ellos mismos llaman de «grado cero», una pintura de baja intensidad, sin marca y sin carácter, que estructura su propia (post)producción bajo el manto genérico de los diferentes estilos que hemos tratado anteriormente, apoyándose, precisamente, en ese acervo insondable de imágenes que el imparable devenir de la Historia del Arte ha ido generando.

Martín y Sicilia emplean esa forma de pintar para convertirla en el instrumento perfecto con el que expresar su reflexión, con el que contar sus historias, tratando de que la técnica interfiera lo menos posible en una obra que, evidentemente, no surge de la suma lineal de las personalidades de ambos, sino de una elaboración consensuada que mezcla todo aquello que les interesa a los dos. Sin embargo, esa apariencia pictórica indolente, sólo permanecerá en el espectador poco atento, ya que este dúo no concibe la realización de un arte inocuo, no entiende una creación sin una implicación personal absoluta que, de una forma u otra, termine desarrollando su propio posicionamiento. Este mecanismo de una pintura crítica, aunque de «grado cero», que se apropia de todo aquello que les precedió y que les interesa, es la fórmula que permite a Martín y Sicilia trabajar sobre la evidencia posmoderna del derrumbe de los grandes relatos, sobre aquella demolición que apela a la reconstrucción de la historia, al surgimiento de una gran heterogeneidad de narrativas, al replanteamiento del concepto de comunidad, pero también a otras cuestiones como la desmesura tecnológica, la emergencia sanitaria o esta crisis ecosocial que estamos sufriendo y que puede acabar con todos nosotros.

Martín y Sicilia prescinden deliberadamente de cualquier impronta de carácter genial, son escépticos ante las grandes ideologías y las corrientes mayoritarias, pero a lo que no renuncian de ningún modo es a toda esa producción de imágenes maravillosas y conceptos afinados que la humanidad ha ido generando desde el inicio de los tiempos. Después del cuestionamiento de la modernidad que se produjo tras los grandes acontecimientos históricos sucedidos en la segunda mitad del siglo XX, surgió una posmodernidad crítica que apuntaba en otras direcciones y que otorgaba

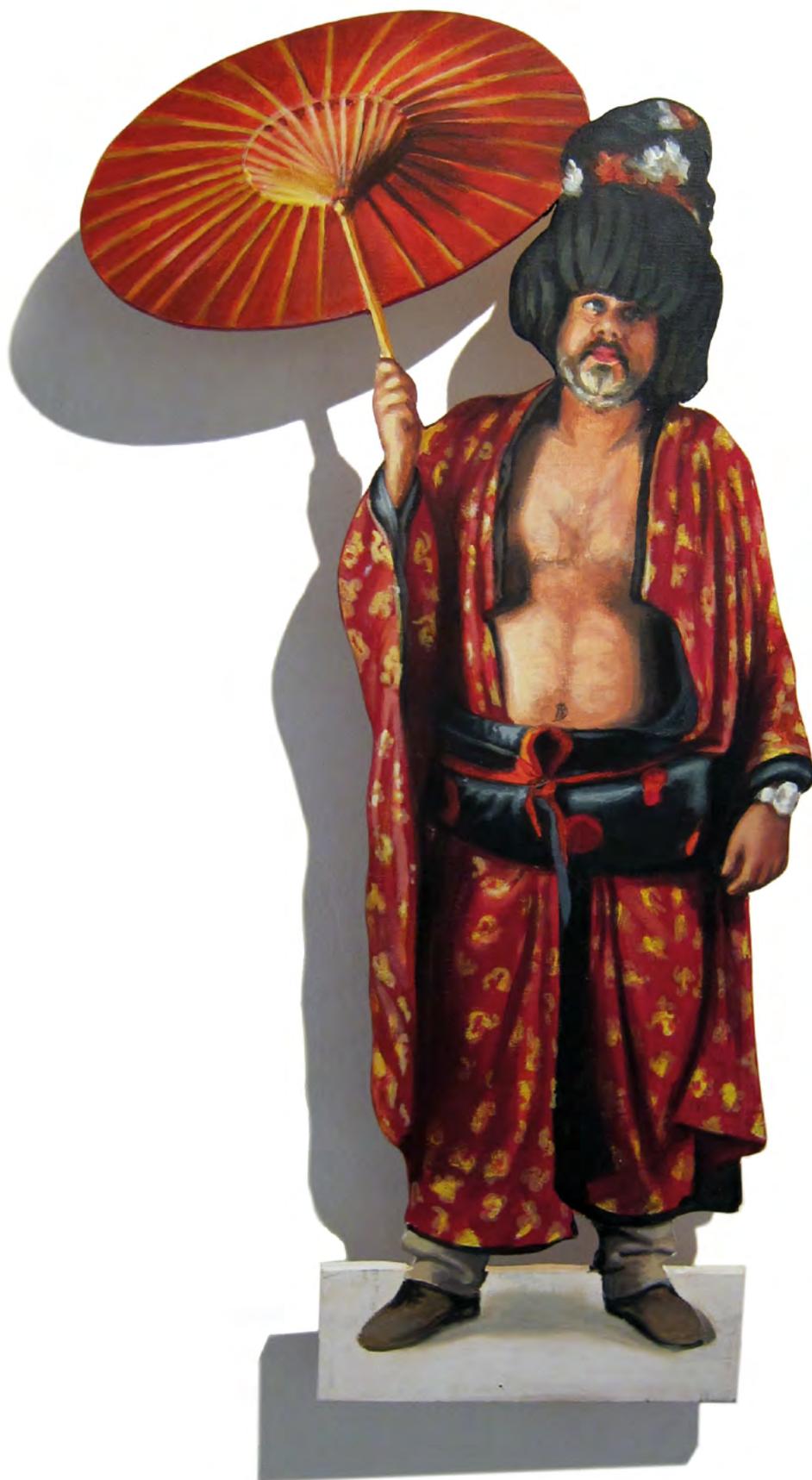


*Autorretrato después de  
Marilyn Monroe (1997)*  
Yosumasa Morimura  
44 x 43,5 cm  
Impresión en gelatina de plata

*Mi amiga la Kim (2015)*  
Martín y Sicilia  
30 x 63 cm  
Acrílico sobre madera recortada

un especial protagonismo a la diferencia, a la pluralidad y a esa dispersión que provocó la manifestación de una gran diversidad de discursos y de subculturas. El relato único moderno fue desapareciendo a favor de multitud de narrativas que permanecían en los márgenes, mientras que los avances tecnológicos fueron ubicando al individuo en una sociedad instantánea donde el tiempo se muestra frenético y múltiple, donde las grandes causas no son sostenibles y surgen los pequeños relatos, fugaces y leves. Con la posmodernidad comparece un individuo que ya no cree en un único discurso para dirigir su vida, en su defecto, ante la nueva percepción de un mundo que se presenta extremadamente complejo, el sujeto posmoderno entiende que cada lugar, cada persona, cada idea, necesita de un relato propio y que los propios relatos están contruidos a partir de un amplio mosaico, personal e intransferible, de muchos otros conceptos, otras narraciones, otras imágenes, otras sensibilidades, otros gustos, otros acuerdos.

Después de toda esta declaración, parece evidente que ese contexto posmoderno es el hábitat natural para las creaciones de Martín y Sicilia, y que esos postulados son la base idónea desde la que explicar este *Gran Libro de la Historia del Arte* como un extenso y complejo dispositivo que, en sí mismo, se convierte en obra, una obra que contiene gran parte de las infinitas derivas y micro-relatos de Martín y Sicilia. Y es aquí donde ponemos en cuarentena las identidades, los roles, los géneros. Y es aquí donde nos encontramos con la fotografía como medio de detener la vorágine, como forma de apropiarnos de algunas de sus múltiples realidades, unas realidades que seguirán siendo fotografía o que se convertirán en pintura. Es aquí donde Martín y Sicilia demuestran que no tienen pudor en meter las manos en cualquier bolsillo y sacar de ellos lo que les interesa, sin angustia, reconociendo las influencias. Es aquí donde hallamos, nos enfrentamos, reconocemos, amamos, admiramos, modificamos, usamos y crecemos junto a Lorca di Corcia, Jeff Wall, Hirst, Longo, Cindy Shermann, Man Ray, César Manrique o tantos y tantos otros.



*Mi amiga la Lucy* (2014)  
Martín y Sicilia  
68 x 36 cm  
Acrílico sobre madera recortada

### 13.1. La foto posada y pintura de grado cero: *La fiesta báquica*

Javier Sicilia Rodríguez

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 característica del trabajo de Martín y Sicilia, sino que éste contenía un ingrediente que, en adelante, se convirtió en el signo distintivo de su obra, en tanto que plantean 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 el trabajar en equipo afecta directamente a la disolución de la idea de autoría y, por tanto, 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.

Sobre la base de la fotografía como primer boceto, han construido su 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 ellos, 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 *storyboard* o guion que marque unas pautas escenográficas: localización, interior o exterior, hora, iluminación, elementos escenográficos, atrezzo, 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 su 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 han calificado como «pintura de grado cero» para referirse a lo que Victoria Combalía, en 1996, apuntaba sobre su trabajo, cuando afirmaba que estas pinturas estaban «pintadas con un estilo voluntariamente neutro y a decir verdad, un poco descuidado técnicamente. [...] con una factura casi publicitaria» (p. 12).



*Odradek, Taboritská 8,  
Prag, 18. Juli (1994)*  
Jeff Wall  
229 x 239 cm  
Transparencia sobre caja de luz

*La visita inesperada (2002)*  
(detalle)  
Martín y Sicilia  
100 x 47 cm  
Impresión digital sobre papel RC  
Colección Arte CFIT  
TEA Tenerife Espacio de las Artes  
Centro de Fotografía Isla de Tenerife  
Cabildo Insular de Tenerife



*Mary y Babe* (1982)  
Phillip-Lorca di Corcia  
44,1 x 59 cm  
Impresión cromogénica

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 se inició en la serie titulada *Relatos de bolsillo*, que hicieron entre 2001 y 2004, donde podíamos ver un número de pinturas y fotografías que escenificaban situaciones de la vida cotidiana asociadas al piso conocido como Reina 39, en el que vivieron en Madrid, y donde de algunas imágenes se hicieron versiones en ambos formatos.

*Relatos de Bolsillo* presentaba, por tanto, el contexto de una vivienda donde se mezclaban distintas situaciones de la 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.

Un buen ejemplo de esta serie es la fotografía titulada *La fiesta báquica* (2002) —un «cuadro bisagra» 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—, que a su vez cita a la fotografía de Phillip-Lorca di Corcia titulada *Mary and Babe*. 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.



La imagen se inspira en las pinturas holandesas que utilizaban el recurso de incluir un cuadro dentro de otro cuadro —también remite a los cuadros contruidos 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 desdoblán, 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 la autoría de Martín y Sicilia —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.

*La fiesta báquica* (2002)

Martín y Sicilia

30 x 116 cm

Fotografía

Impresión digital sobre papel RC

Colección Arte CFIT

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Centro de Fotografía Isla de Tenerife

Cabildo Insular de Tenerife

## 13.2. El derrumbe de los grandes relatos

Javier Sicilia Rodríguez

La crisis del capitalismo, y su representación a partir de la imagen del desastre, fue una constante en la producción pictórica de Martín y Sicilia 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». En concreto, el autor se refiere a la instalación titulada *Epidemia* (2010), 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* 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 del capitalismo. Sin embargo, las posturas, que aluden a los movimientos convulsos 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.

La referencia a los personajes masculinos vestidos como ejecutivos de la obra de Longo les permitía continuar la idea de la representación del individuo contemporáneo en la era del capitalismo simbólico como un personaje estereotipado y sin identidad. En *La 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. 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». 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, que, a su vez, fueron definidos y conceptualizados por un modelo económico que también estaba en decadencia. En este sentido, *La 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 esta obra en el contexto discursivo de la posmodernidad: cabe plantear que «contestan» 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.



*La epidemia* (2010)  
Martín y Sicilia  
Medidas variables  
Acrílico sobre madera recortada

*Men in the cities* (1990)  
Robert Longo  
38 x 81,5 cm  
Litografía

### 13.3. La crisis de las identidades posmodernas

Javier Sicilia Rodríguez



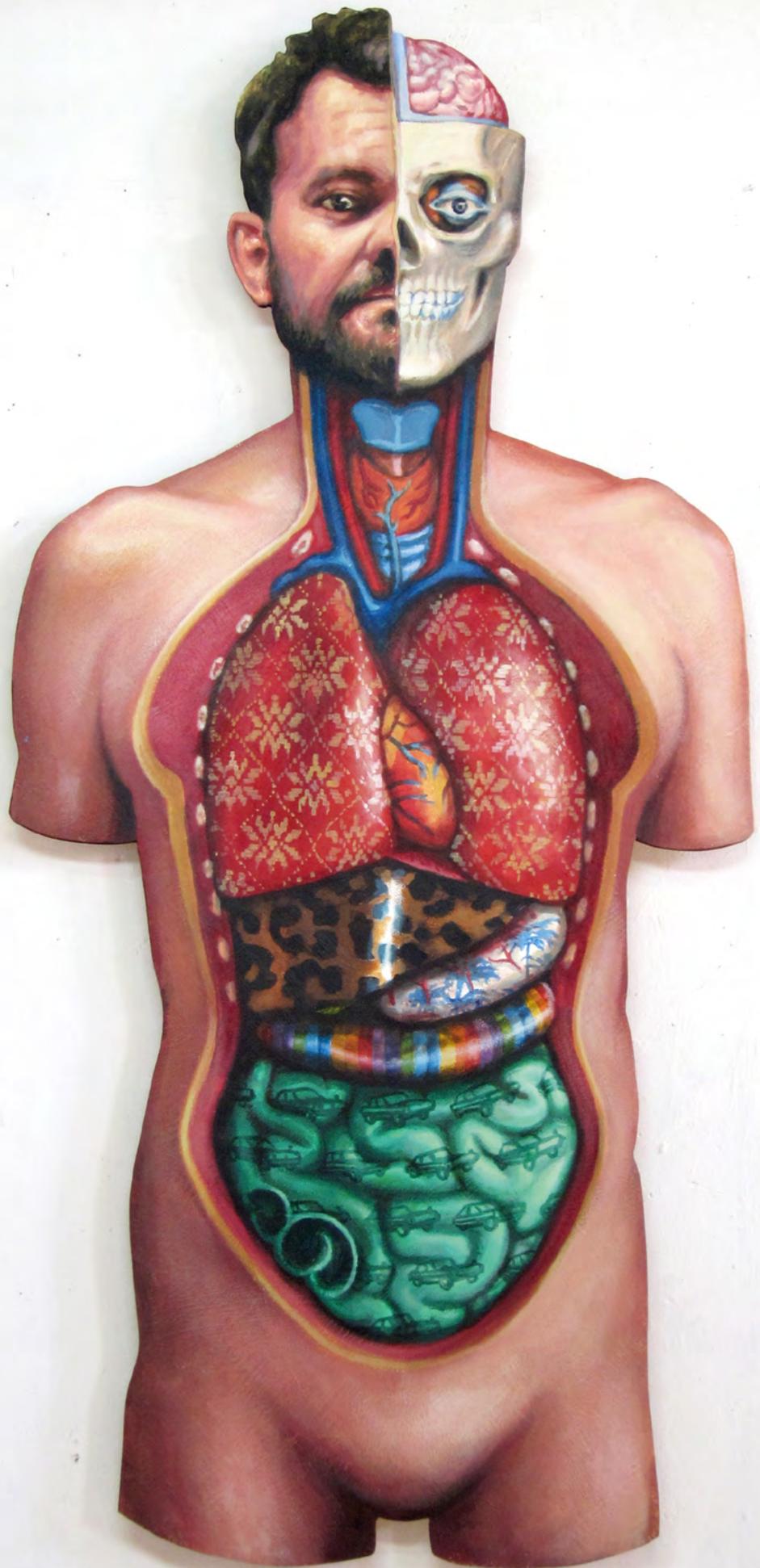
*Himno* (1999-2005)  
Damien Hirst  
6 metros de altura  
Bronce pintado

¿Qué color de pantalón combina mejor con mi páncreas? (2015) es una obra que trataba de hacer visible, en clave sarcástica, cómo las decisiones de compra forman parte de nosotros y nos definen. La pintura versiona una ilustración anatómica convencional —y a su vez una instalación de gran formato de Damien Hirst titulada *Himno*— 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» 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.

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:

Página siguiente:  
¿Qué color de pantalón combina mejor con mi páncreas? (2015)  
Martín y Sicilia  
67,5 x 145 cm  
Acrílico sobre madera recortada

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)



*El verdadero secreto de Javier Sicilia* (2000) 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. Una fotografía que alude a las de la artista norteamericana Cindy Sherman en las que se muestra el carácter no construido del sujeto, es decir, «la imagen es puesta en evidencia como fábrica de identidad» que está siempre en construcción. Recordemos que, tanto en la serie *Film Stills*, donde la artista se fotografiaba adoptando diferentes estereotipos femeninos inspirados en películas de Hollywood, como en *Broken Dolls* —imágenes con una gran carga de erotismo y violencia, compuestas por prótesis, máscaras y pelucas—, 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.

Esta ambigüedad entre lo verdadero y lo ilusorio, la encontramos en la fotografía de Martín y Sicilia, donde 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 género 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» del ano lo convierte en un órgano postidentitario, 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.

Otro caso de ambigüedad de identidad sexual lo encontramos en el cuadro titulado *Perdona por las cosas que te dije en invierno*. 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.



*Sin título. #258 (1992)*  
Cindy Sherman  
175,26 x 116,84 cm  
Impresión cromogénica

*El verdadero secreto de  
Javier Sicilia (2000)*  
Martín y Sicilia  
30 x 18 cm  
Fotografía

Por una parte, se posiciona en un 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, de una persona transgénero 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. En definitiva, la imagen busca dismantlar 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*—.



*Maga* (1948)  
Pedro de Guezo  
72 x 58 cm  
Óleo sobre lienzo

El traje de «maga» canaria que viste el 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 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 aborígen 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.

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).

Las dos 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.

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, como los pintados por Manuel Martín González (1905-1988).

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, por pintores como Pedro de Gueza (1896-1960). 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). Sin embargo, las visiones de artistas como Felo Monzón (1910-1989) y Santiago Santana (1909-1996), hacían ver la otra cara de los habitantes de este archipiélago paradisíaco afligidos por las «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). (Castro, 1991, p. 20)»

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 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 éste 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.



*Sin título* (1975)  
Felo Monzón  
35 x 55 cm  
Grabado



*La campesina* (1947)  
César Manrique  
180 x 290 cm  
Técnica mixta sobre mortero de cal





*Perdona por las cosas que  
te dije en invierno (2016)*  
Martín y Sicilia  
180 x 320 cm  
Acrílico sobre lienzo.



Rose Sélavy  
 (Marcel Duchamp) (1920)  
 Man Ray  
 Fotografía

Izquierda:  
 Mi amiga la Britney (2015)  
 Martín y Sicilia  
 30,5 x 63,5 cm  
 Acrílico sobre madera recortada

Derecha:  
 Mi amiga la Paraguaya (2015)  
 Martín y Sicilia  
 30,5 x 63,5 cm  
 Acrílico sobre madera recortada

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 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 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 dismantelar, 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).

Como toda identidad colectiva, la canariedad se presenta, en resumidas cuentas, como una construcción ideológicamente interesada que responde a la intención de generar 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). 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».



*Piedras de las Cañadas*  
Manuel Martín González  
71 x 100 cm  
Óleo sobre lienzo





*El Teide* (2016)  
Martín y Sicilia  
180 x 340 cm  
Acrílico sobre lienzo

## 13.4. Sujetos sin fondo, el divorcio definitivo entre fondo y figura

Javier Sicilia Rodríguez

*The basket people* se concretó en el contexto de un proyecto específico realizado para la 13ª edición de la Bienal de La Habana y plantea el formato de figura recortada sin fondo dentro de un juego donde los personajes se encuentran preparados para actuar en un escenario de «croma verde», pero la imagen que aparece en ese croma —que los contextualiza— es la propia realidad.

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 tan hostil como la situación en la que se encuentran los protagonistas de nuestra instalación. La pieza se relaciona 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 otras obras de Martín y Sicilia de figuras recortadas como *Los vigilantes* 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.

*The basket people* (2019)  
Martín y Sicilia  
2 x 10 x 1 m  
Acrílico sobre  
madera recortada

Esto plantea un desdibujamiento de los límites del cuadro, en la que 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 interacción 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—.

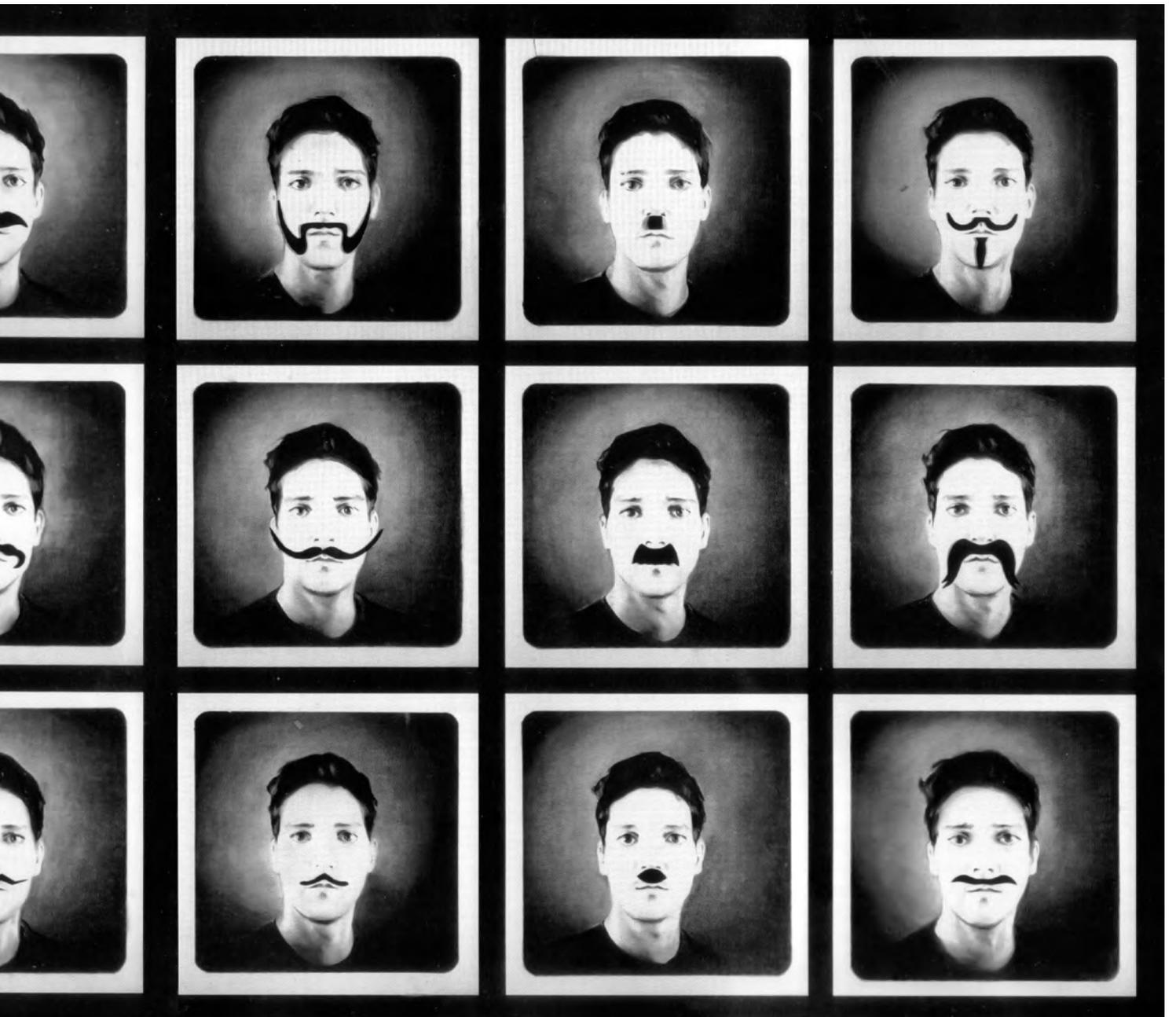
Por todo ello, podríamos concluir que *The basket people* es una aproximación desalentadora al problema de la identidad en cuanto que propone a unos personajes desarmados, atascados en un dispositivo —un contexto proteico— que ya no es capaz de contener ni acumular acontecimientos y recuerdos imposibles 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.



*Acuario con un balón en perfecto equilibrio* (1985)  
Jeff Koons  
164,5 x 78,1 x 33,7 cm  
Vidrio, acero, reactivo de cloruro de sodio, agua destilada y un balón de baloncesto



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 reinención 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.



*Catálogo de bigotes* (2011)  
Martín y Sicilia  
50 x 50 cm (cada uno)  
21 dibujos a carboncillo y  
fieltro sobre papel

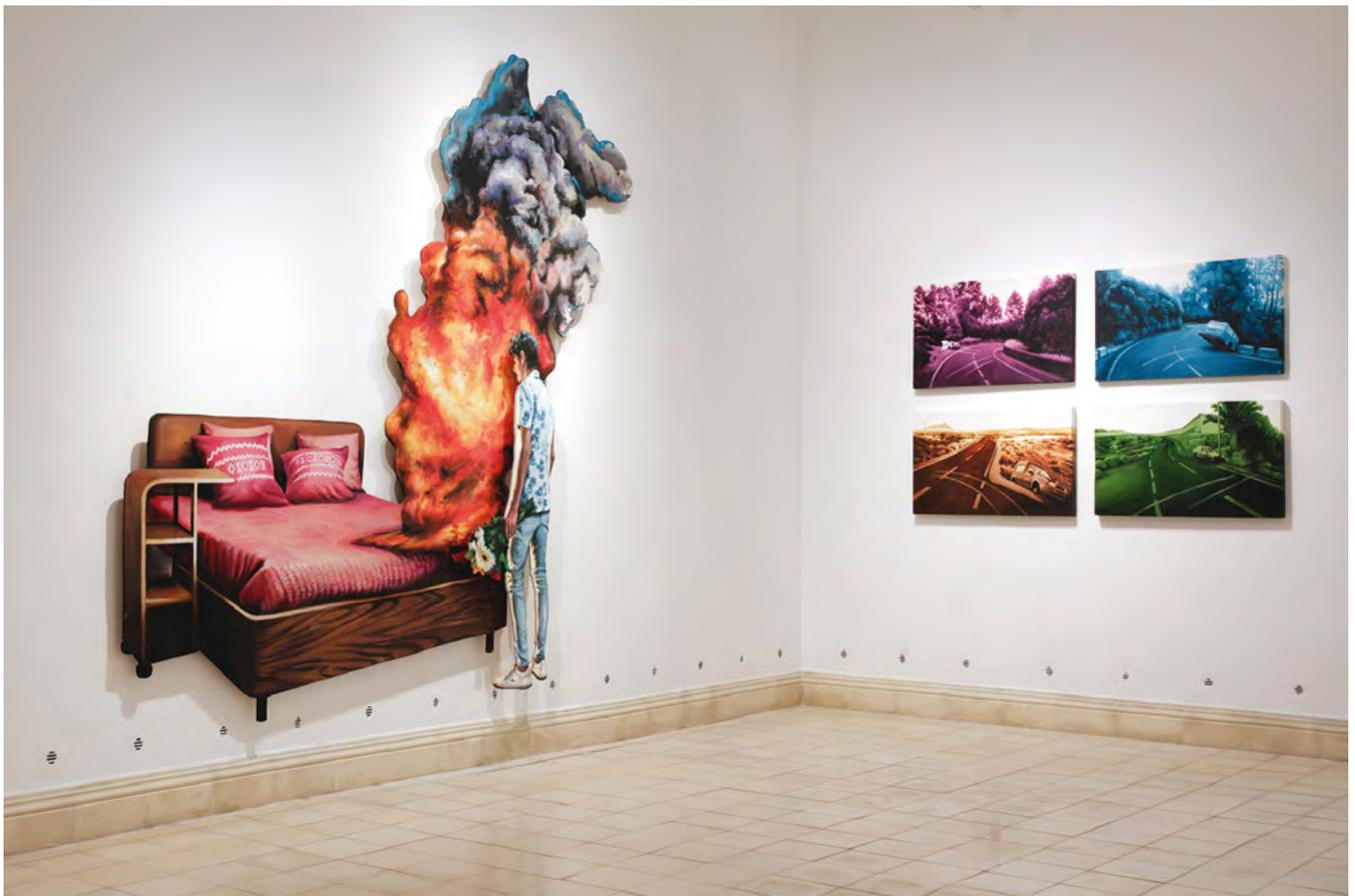




*The basket people* (2019)  
Martín y Sicilia  
2 x 10 x 1 m  
Acrílico sobre  
madera recortada

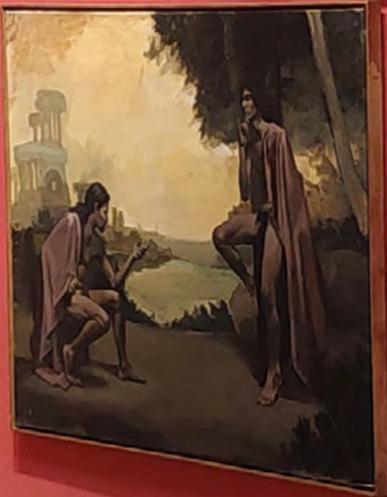


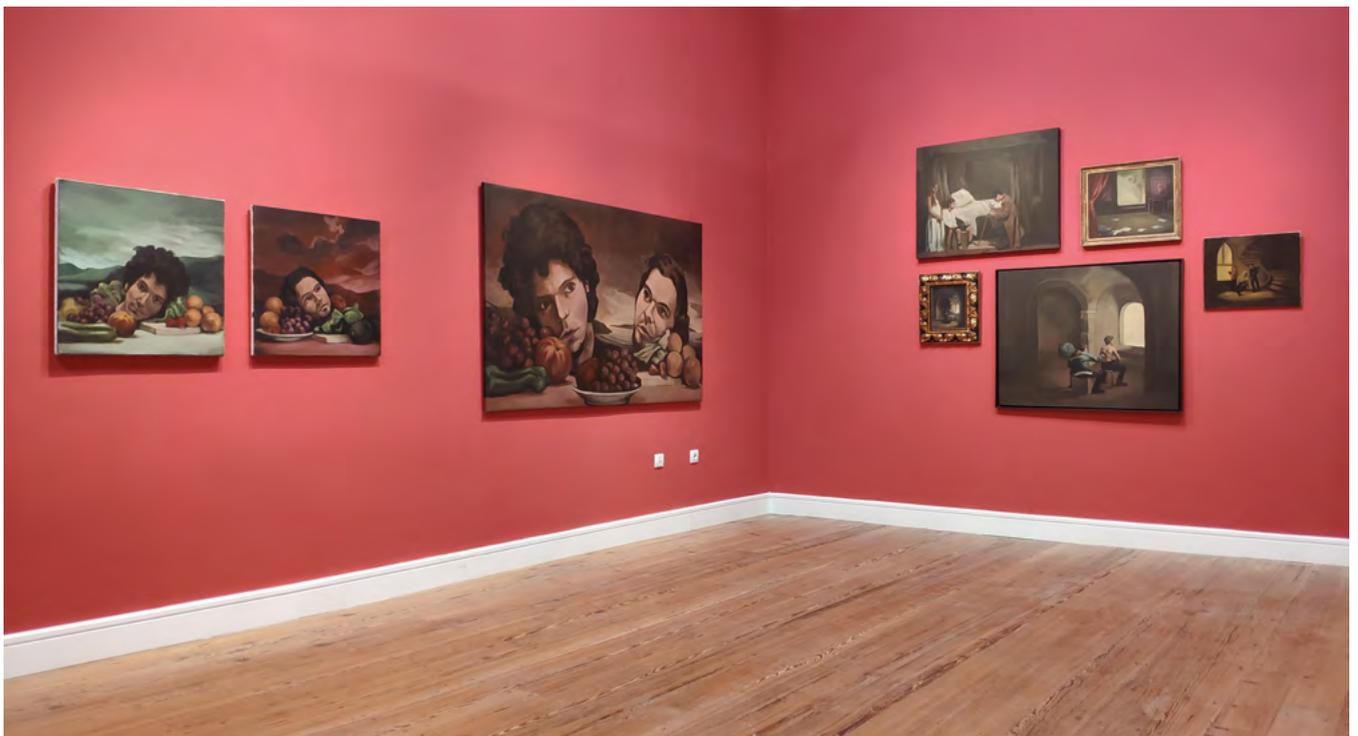
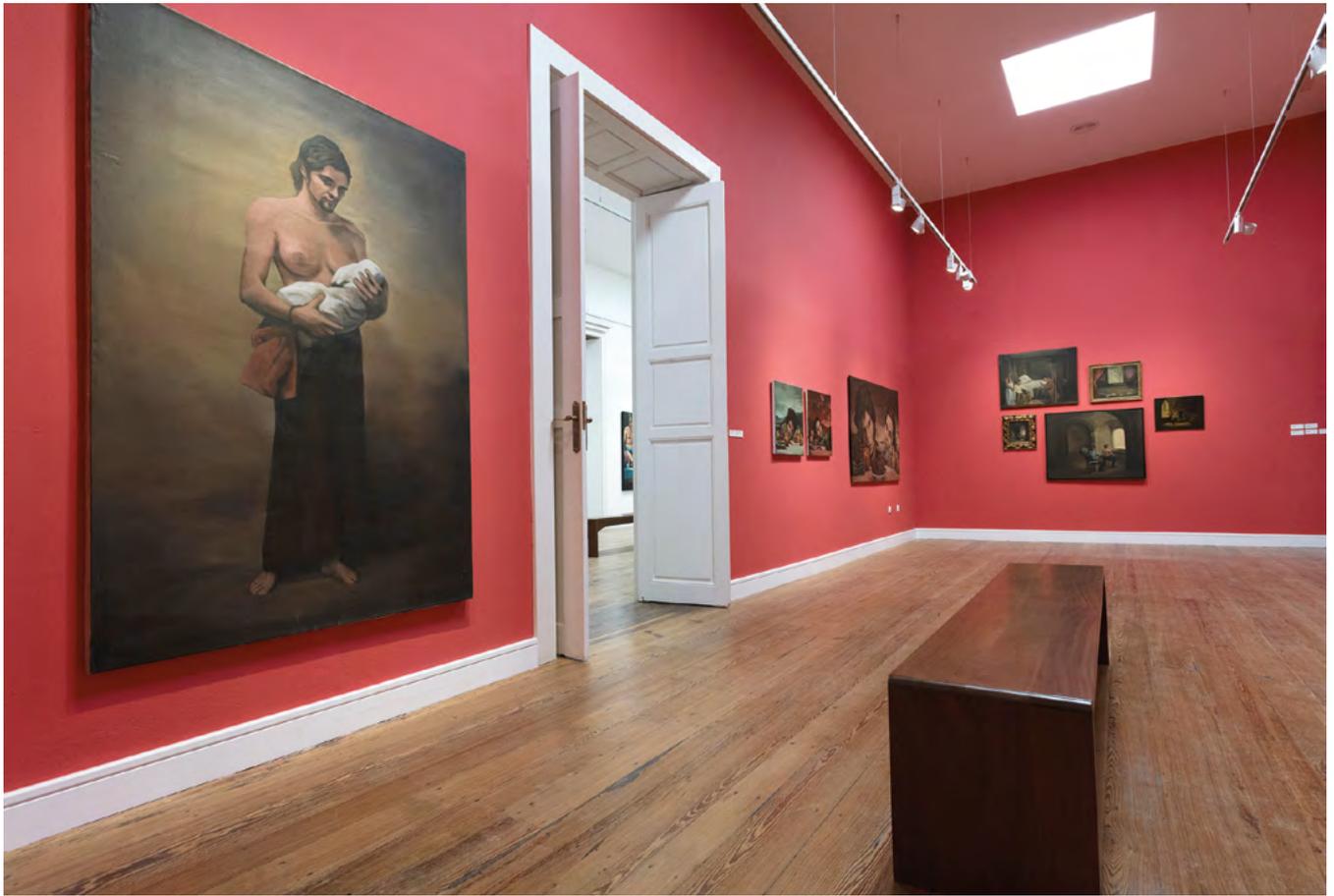


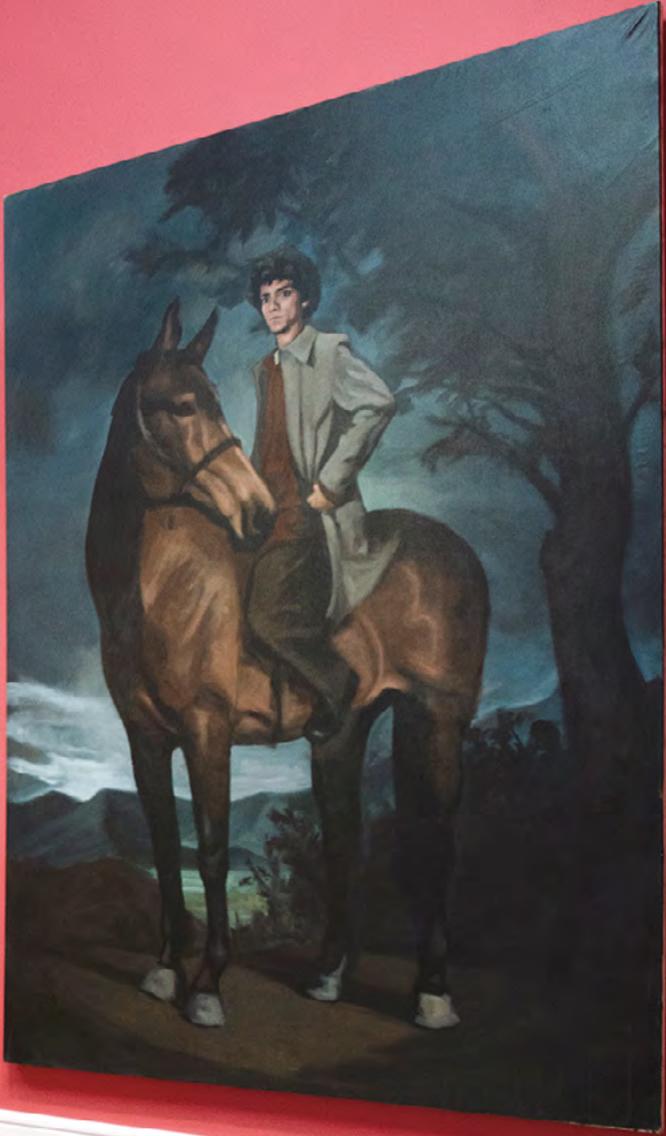












Barroco

*Martín y Sicilia viendo la tele (2004)*

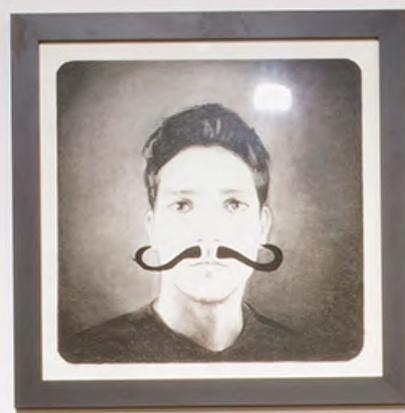
Martín y Sicilia

120 x 196 cm

Acrílico sobre madera recortada

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife





# Bibliografía

- 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.
- Alberca Serrano, M. (2012). *Umbral o la ambigüedad autobiográfica*. *Círculo Lingüístico Aplicada a la Comunicación*, 3-23.
- Argullol, R. (2013). *Maldita perfección: escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*. Barcelona: Acanalado.
- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- Betancourt, J. C. (2006). *El sistema instalativo-pictórico de Martín y Sicilia*. *Contemporánea*(3), 53-56.
- Bosing, W. (1994). *El Bosco. Entre el cielo y el infierno*. Köln: Taschen.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- 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.
- Carrillo, R. (1997). *La verdadera historia de José Arturo Martín y Javier Sicilia*. En J. A. Martín, 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.
- Castellano, T. (2019). *Sobre la subtransacción de obra plástica a imagen digital*. En *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. Madrid: Plaza y Valdés.
- 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.
- Cid Priego, C. (1985). *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*. (pp. 177-204). Liño: *Revista anual de historia del arte*. (nº5).
- Combalía, V. (1996). En C. Pinto, *Mundo, Magia, Memoria*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- 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.
- Farizo, V. (2018). *De buena casa, buena brasa*. En *Anuario Artizar 2018*. Santander: Nocapaper Books and More.
- Gallego, J. (1990). Catálogo. En O. Domínguez, A. Pérez Sánchez, y J. Gallego. Velázquez. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Giddens, A. (1994). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- 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. Martín, y J. Sicilia, *The Handbook of Concepts*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

- Hagen, R. M. y R. (2005). *Los secretos de las obras de arte*. Köln: Taschen.
- Hall, J. (2015). *The Self-Portrait: A Cultural History*. London: Thames & Hudson.
- Herrera Ruiz de Enguino, N. (2014). *Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica*. Bilbao, País Vasco: EHU Press (UPV/EHU).
- Hofmann, W. (1991). *Nana. Mito y realidad*. Madrid: Alianza Forma.
- Hopenhayn, M. (1997). *Después del nihilismo: de Nietzsche a Foucault*. Barcelona: Andrés Bello.
- 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.
- Lidón, C. (2006). *Andy Warhol, el hada madrina del pop*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Lipovetsky, G. (1992). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (1993). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Martín, J.A. *El autorretrato como práctica artística en la época de las redes sociales: la estrategia en la pintura y fotografía de Martín y Sicilia*. (dir.tes). Ramiro Carrillo Fernández. Universidad de La Laguna. (tesis doctoral en proceso)
- Martínez Sahuquillo, I. (Noviembre-diciembre de 2006). *La identidad como problema social y sociológico*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura(722), 811-824.
- Mollá, Á. (14 de Septiembre de 2000). *Esto no es un cuadro*. (Martín y Sicilia, Entrevistador) San Cristóbal de La Laguna.
- Olmo, S. (2003). *Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano*. En Martín y Sicilia, *Relatos de bolsillo* (pp. 3-5). Palma de Mallorca: Ediciones El Umbral.
- Peñalver Alhambra, L. (1994). *Fenomenología de la experiencia visionaria de El Bosco*.
- Portús Pérez, J. (2007). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Preciado, B., y Hocquenghem, G. (2009). *Terror anal*. Barcelona: Melusina.
- Quevedo, A. (2002). *Trabajo ordinario y nihilismo contemporáneo*. (G. Ed, Ed.) Pontificia Università della Santa Croce, 137-146.
- Rebel, E. (2008). *Autorretratos*. Köln: Taschen.
- Salas, R. (1999). *La Leyenda del Holandés Errante*. En J. A. Martín, J. Sicilia, y M. y. Sicilia (Ed.), *El estudio del pintor*. Valencia: My Name is Lolita Art.
- Salas, R. (2008). *Y, sin embargo, se mueve*. En J. Otero, *Y, sin embargo, se mueve* (pp. 9-17). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.
- Sánchez Medina, R. (2010). *La figura humana en el arte canario contemporáneo* (Tesis doctoral). La Laguna: ULL.
- 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: Fundació Joan Miró.
- Sicilia, J. (2020). *El problema de la identidad como objeto de estudio del arte contemporáneo: el caso de la pintura y la fotografía de Martín y Sicilia*. (dir.tes). Ramiro Carrillo Fernández. Universidad de La Laguna.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro*. Barcelona: Serbal.
- Todorov, T. (2013). *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Tomás, F. (1998). *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: La balsa de la Medusa.

# Martín y Sicilia

José Arturo Martín, Santa Cruz de Tenerife 1974.

Licenciado en Bellas Artes, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1998.

Javier Sicilia Rodríguez, Santa Cruz de Tenerife, 1971.

Dr. en Bellas Artes, Universidad de La Laguna, Tenerife, 2020

## Exposiciones individuales

2021 • *El Gran Libro de la Hª del Arte de Martín y Sicilia*, Casa de la Cultura Agustín de la Hoz, Arrecife, Lanzarote • 2019 • *Un intervalo*. Centro de Arte Tomás y Valiente, CEART. Fuenlabrada, Madrid • 2018 • *De buena casa, buena brasa*. Galería Artizar, Tenerife • 2017 • *Perdona por las cosas que te dije en invierno*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria • Centro de Arte Juan Ismael. Fuerteventura • 2016 • *Perdona por las cosas que te dije en invierno, I*. Cabrera Pinto, Tenerife • *Lo que tu digas cariño*, Ses Cases Noves, Santanyi, Mallorca • 2015 • *Dime quién soy y te diré quién eres*, Galería Kir Royal, Valencia • 2014 • *Por el infierno que merecí*, Galería Nina Menocal, México DF • *Dele color al difunto*, Galería Artizar, Tenerife • *Souvenir*, Arte Santander, Galería Artizar, Santander • *Los maridos no cenan en casa*, Galería N2, Barcelona • 2013 • *Cliffhanger*. Galería Ferrán Cano, Barcelona • 2012 • *Que nos quiten lo bailado*, Momo Gallery, Johannesburg, South Africa • 2011 • *Black Friday*, TEA, S/C de Tenerife • *Tipping Point*. Galería Nina Menocal, México • *Entre Carbones*, Galería Artizar, Tenerife • 2009 • *Dominios privados y vías públicas*, Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca • 2008 • *Una sarta de mentiras*, Galería Ferrán Cano, Barcelona • 2007 • *Aforo Completo*, Galería Nina Menocal, Méjico DF • *Docks Art Fair*, Galería Nina Menocal, Lyon • 2006 • *El Combate*, Espai Cuatre, Palma de Mallorca • *Exceso de equipaje*, Galería Nara Roesler, Sao Paolo • 2005 • *Temporada alta*, m:acontemporary Galerie, Berlín • *Plan B*, VIII Biental Fotonoviembre, Galería Artizar, Tenerife • 2004 • *Los vecinos no tienen porqué enterarse*, CAAM, San Antonio Abad. Las Palmas de Gran Canaria • 2003 • *Relatos de bolsillo*, Galería Ferrán Cano. Palma de Mallorca • 2002 • *Nos ponemos el mundo por montera*, Espacio C, Camargo, Cantabria • *Escenas de la vida cotidiana*. Galería del L'Œil, París • 2001 • *Los impostores*, Galería Val i 30, Valencia • 2000 • *Curiosos impertinentes*, Galería Miguel Marcos, Barcelona • 1999 • *En el estudio del Pintor*, Galería MyName's Lolita Art, Valencia • 1997 • *Vidas ejemplares*, Círculo de Bellas Arte, S/C de Tenerife • *Estancia en el bosque*, Hotel y Arte, Galería Manuel Ojeda, Sevilla • 1995 • *Nos ponemos por los suelos*, Ateneo de La Laguna. Tenerife.

## Exposiciones colectivas (Selección)

2021 • *Turn Over 3*, Gallería Paola Verrengia, Italia • Expo Chicago, Galería Artizar (Online) • *Another Fair*, Galería Artizar (Online) • 2020 • *En diálogo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria • *Después de todo*, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria • 2019 • *Impermancias*. Galería Nina Menocal, México DF • *Turn Over*, Gallería Paola Verrengia, Italia • 13 Biental de la Habana, Detrás del muro, La Habana, Cuba • *Dos orillas*, Galería Moleiro, La Habana, Cuba • *Crisis What Crisis Capítulo 3*, TEA, S/C de Tenerife • 2018 • *Artefiera 18*, Gallería Paola Verrengia, Italia • *Crisis? What Crisis? Capítulo 2*. Dibujo, TEA, S/C de Tenerife • *Kunst Rai Art Amsterdam*, N2 Galería, Amsterdam • *Context New York*, N2Galería, New York • *Art Verona 18*, Gallería Paola Verrengia, Italia • *Leonard Berstein*, San Antonio Abad. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria • 2017 • ARCO17, Art.es, Madrid • *CONTEXT MIAMI*, Galería N2, Miami • *IX Biental de Lanzarote*, Charco de San Ginés. Lanzarote • 2016 • *Schermi Rubati*, Galería Paola Verrengia, Salerno. Italia • *Art Madrid*, Galería Kir Royal • *¿Quién es ese hombre ?* TEA. S/C de Tenerife • *Art Marbella*, Galería Casa Cuadrada, Marbella • *De obra en obra y tiro porque me toca*. TEA, S/C de Tenerife • 2014 • *Justmad*. Galería Casa Cuadrada, Madrid • *Art Lima*, Galería Casa Cuadrada, Perú • *Colectiva*, Casa Cuadrada, Bogotá • *Memorias de contrabando*. La Recova, S/C de Tenerife • *Colectiva Galería*, Artizar, Tenerife • 2013 • *Grey Flag*, Artium, Vitoria • *Justmad*, Galería Artizar, Madrid • *On Painting*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria • *Juego de Máscaras*, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria • *Art Lima*, Galería Casa Cuadrada, Perú • *Fiacaracas*, Galería Casa Cuadrada, Venezuela • *Colectiva*, Galería Casa Cuadrada, Bogotá • *Fotonoviembre*, TEA. S/C de Tenerife • *Sin Escala*, DA2, Salamanca • 2012 • *Siete estrellas verdes*, Kunstraum De Castro, Frankfurt • *Juego de máscaras*, TEA. S/C de Tenerife • *Art Bologne*, Galería Ferrán Cano, Bologne • *Draw the line*, Lieb Kranz Galerie, Berlin • *Joburg Art Fair*, Momo Gallery, Johannesburg, South Africa • 2011 • *Armory Show*, Galería Nina Menocal, New York • *Art Chicago*,

Galería Ferrán Cano, Chicago • Landscapes, Galería Nina Menocal, México DF • *El apartamento*, S/C de Tenerife • *On porto bay*, Funchal, Madeira • *Art platform*, Galería Nina Menocal, Los Angeles • 2010 • Reina 39, Madrid • Art Chicago, Galería Ferrán Cano, Chicago • Viena Art Fair, Galería Nina Menocal, Galería Gritta Insam, Viena • Artefiera, Galería Ferrán Cano, Bolonia • 2009 • ARCO 09, Galería Nara Roesler, Madrid • Bienal de Inca, Urbanea, Ibiza • Palma de Mallorca • *Pocket Utopia*, Brooklyn, New York • Art Chicago, Galería Ferrán Cano, Chicago • Caro Amico, Galería Torbandena, Trieste • Hot Art Fair 09, Galería Nina Menocal, Basel • *Retrospainting*, Galería Ulf Saupe, Berlín • *Diálogos*, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria • *Pintoresco*, CCE/G, Guatemala • *Show Room*, Galería Artizar, Tenerife • Art Miami, Galería Ferrán Cano, Miami • *Pulse Miami*, Galería Nina Menocal, Miami • *Nikisi Project*, Galería Nina Menocal, Miami • 2008 • 8.1. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria • ARCO 08. Galería Ferrán Cano, Galería Nara Roesler, Madrid • PULSE Art Fair, Galería Nina Menocal, New York • Art Cologne 08, Galería Ferrán Cano, Colonia • Balelatina 08, Galería Nina Menocal, Basel • *Other Ideas*, Charles Cowles Gallery, New York • Dot Art Fair, Galería Ferrán Cano, Londres • Art Forum Berlin, Galería Nina Menocal, Berlín • Pulse Art Fair, Galería Nina Menocal, Miami • *Parejas*, Colección APM. CICC. Las Palmas de Gran Canaria, TEA, S/C de Tenerife • 2007 • ARCO 07, Galería Ferrán Cano, Madrid • Art Cologne 07, Galería Ferrán Cano, Colonia • SP Art, Galería Nara Roesler, Sao Paulo • MACO, Galería Nina Menocal Méjico DF • *BabyBody*, Kunsthalle Darmstadt • ArteBA. Galería Nara Roeler, Buenos Aires • Balelatina, Galería Nina Menocal, Basel • BIDA, Bienal del Deporte, Gijón • OverHet. NDSM, Ámsterdam • *Arte, Sátira, Subversión*, Casa de América, Madrid • ArtPalma, Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca • Art Forum Berlín, Galería Nina Menocal, Berlín • Pulse Art Fair, Galería Nina Menocal, Miami • 2006 • ARCO 06, Galería Ferrán Cano, Madrid • *Habana-Berlín*, IX Bienal de La Habana, Colateral, Cuba • MACO, Mackey Gallery, Méjico • *Artistas de la galería*, Galería Nina Menocal, Méjico DF • X Bienal de Dakar, Off, Dakar • *Colectiva*, Mackey Gallery, Houston • Art Forum Berlin, Galería Nina Menocal, Berlín • Scope London, Galería Nina Menocal, Londres • Art Cologne, Galería Ferrán Cano, Colonia • *II Encuentro Europeo de Arte Joven*, Palacio de Sástago, Zaragoza • 2005 • ARCO 05, Galería Ferrán Cano, Madrid • *Arteamericas*, Mackey Gallery, Miami • *Kunstsalon*, Galería macontemporary, Berlín • Art Cologne, Galería Ferrán Cano, Colonia • *Pintura Relativa: Escuela de La Laguna*, III Bienal de Lanzarote • 2004 • *Postales desde Cuba*, Henie Onstad Kunsenter, Oslo • ARCO 04, Galería Ferrán Cano, Madrid • *Billete de Ida*, Reina 39, Madrid • VI Bienal de Miniaturas, Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife • Art Cologne, Galería Ferrán Cano, Colonia • 2003 • *Las tentaciones de San Antonio*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria • *La Reina 39*, Madrid • VIII Bienal de La Habana, Cuba • 2002 • ARCO 02, Galería Manuel Ojeda, Madrid • *Libertades vigiladas*, Galería Val i 30, Valencia • V Bienal de Miniaturas, Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife • La Colección, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria • 2001 • ARCO 01, Galería Manuel Ojeda, Galería Miguel Marcos, Galería Val i 30, Madrid • *Generación 2001*, Cajamadrid, Casa de América, Madrid • *Drawings*, Galería Carmen de la Guerra, Madrid • *La Divina tragedia*, Galería Espacio Líquido, Gijón • *Canarias siglo XX*, La Granja, S/C de Tenerife, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria • *Esto no es una fotografía*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife • IV Encuentro de Fotografía Africana, Galería Chab, Bamako, Mali • VI Bienal Fotonoviembre, Cajacanarias, La Laguna, Tenerife • *Colección Testimoni*, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria • 2000 • ARCO 00, Galería Manuel Ojeda, Stand ABC, Madrid • IV Bienal de Miniaturas, Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife • 1999 • ARCO 99, Galería Manuel Ojeda, Madrid • *Espacio Abierto*, Galería Ferrán Cano, Barcelona • *Postales desde el frente*, Ateneo de La Laguna, Tenerife • *Convergencias, divergencias*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria • 1998 • ARCO 98, Galería Manuel Ojeda, Madrid • *Otros Formatos*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria • III Bienal de Miniaturas, Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife • 1997 • *Figuraciones indígenas*, La Granja, S/C de Tenerife, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria • *New Art*, Galería Manuel Ojeda, Barcelona • *Mundo, magia, memoria, I*, Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife • 1996 • II Bienal de Miniaturas, Ermita Gran Poder, Bajamar, Tenerife • *Colectiva*, Museo de Arte Contemporáneo de Garachico • *Colectiva*, COAC S/C de Tenerife.

## Premios

1er Premio, Villa de Santanyí 2016 • Mención de Honor. Premio ABC de Fotografía • 1er Premio Ron Brugal a los artistas emergentes de ARCO 07 • 1er Premio Villa Norte. S/C de Tenerife, 1998 • 1er Premio Adeje, 1999.

## Museos y colecciones

Colección CEART, Madrid • Colección ARTIUM, Vitoria • Colección Gobierno de Canarias • Colección Testimonio, Fundación de La Caixa • Colección TEA. S/C de Tenerife • Colección APM, Las Palmas de Gran Canaria • Centro de Fotografía Isla de Tenerife • Espacio C, Camargo, Cantabria • Colección CAAM, Las Palmas de Gran Canaria • Colección Ron Brugal • Colección Ayuntamiento de Palma de Mallorca • Colección Juan Redón, Barcelona • Colección Ses Cases Noves, Mallorca • Colección Apama Mackey, Houston • Colección Sabater, Tenerife.

## Fernando Gómez de la Cuesta

Córdoba, 1976.

Licenciado en Historia del Arte por la Universitat de les Illes Balears y Licenciado en Derecho por la Universitat de Barcelona.

Es crítico de arte en ABC Cultural, comisario independiente, investigador y docente. Presidente de la Asociación de Críticos y Comisarios de las Islas Baleares desde 2020, también ha sido Presidente del Instituto de Arte Contemporáneo de Baleares entre 2016 y 2020. Forma parte del Ministerio de la Verdad de la publicación Sublime. Ha sido comisario del proyecto de residencia de artistas CRIDA del Ajuntament de Palma (2011-12), curador residente en el Casal Solleric de Palma con diferentes ciclos de exposiciones (2010-13), director del festival de fotografía PalmaPhoto (2013-15), comisario del I Festival de Arte Contemporáneo de Saltillo (Coahuila, México, 2015), comisario de la Feria de Arte Contemporáneo MARTE de Castellón (2018) y de la Feria Internacional Art Madrid (2020). También es el comisario de artes visuales del festival CoolDays en Artà (2021).

Sus escritos han sido publicados por centros de diferentes países. Destacando su labor como docente, ponente o coordinador de diversos programas de formación, talleres, conferencias y seminarios, vinculados principalmente a universidades, museos y centros de arte contemporáneo. Ha sido ganador de los siguientes concursos o convocatorias públicas: Comisariado de la residencia de artistas del Ajuntament de Palma (2011), Comisariado del certamen de intervenciones urbanas BetArt – Calvià (2014), Concurso para la Dirección de la Fundació Palma Espai d'Art – Casal Solleric (2016), Certamen BuitBlanc de proyectos expositivos del Ayuntamiento de Alicante (2018) y Convocatoria pública de presentación de proyectos para La Regenta de Las Palmas 2020-21 (2019). También ha sido jurado en múltiples premios y certámenes.

Ha comisariado individuales de artistas como Carlos Aires, Ana Laura Aláez, Irene de Andrés, Martin John Callanan, Verónica R. Frías, Cyro García, Jorge García, Laura González Cabrera, Jérôme Leuba, Rosell Meseguer, Guillermo Mora, Santiago Morilla, Ubay Murillo, PSJM, Avelino Sala, Amparo Sard, José Luis Serzo, Javier Vallhonrat o Simon Zabell. Entre sus últimas propuestas de carácter colectivo destacan *Estado de sitio* (Sala Amós Salvador, Logroño, 2021), *Breaking the Monument* (CGAC, Santiago de Compostela, 2021), *Ultrafotografía* (Centro Párraga, Murcia, 2021), *El llano (sigue) en llamas* (Casa Purcell, Saltillo, México, 2015 y MUCA Roma, Ciudad de México, 2015), *Tabula Rasa* (Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2014; MUU, Helsinki, 2014 e Hilvaria Studios, Tilburg, Holanda, 2015), *Post-graffiti* (BetArt, Calvià, Mallorca, 2014), *Bastard Painting* (Art:i:curate, Londres, 2014), *High Society* (CCC. Pelaires, Palma, 2013) o *Sex, Lies and Photos* (Sala Pelaires, Palma, 2013), para las que han participado artistas de la talla de Ghada Amer, Kimsooja, Manal Aldowayan, Zoulikha Bouabdellah, Claudia Peña Salinas, Marinella Senatore, Inma Femenía, Teresa Margolles, Tania Candiani, Eugenio Ampudia, Maider López, Cristina Lucas, Núria Güell, Paula Rubio Infante, Regina José Galindo o Democracia, entre muchos otros.

También ha trabajado para centros y proyectos de prestigio como Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, Fundación DIDAC de Santiago de Compostela, Centro Niemeyer de Avilés, Museo Barjola de Gijón, Fundación Botí de Córdoba, ECCO Cádiz, CEART Fuenlabrada, Centro Conde-Duque y MediaLAB Prado de Madrid, Las Cigarreras de Alicante, Espai Rambleta de Valencia, Fundación Martínez Guerricabeitia de Valencia, ForoArte de Cáceres, TEA Tenerife Espacio de las Artes, SAC Tenerife, Centro Cultural El Tanque de Santa Cruz, Universidad de La Laguna, Ateneo de La Laguna, Centro Cultural El Almacén de Lanzarote, Casa de Cultura de Arrecife, Centro Joaquín Roncal CAI de Zaragoza, Museu Krekovic de Palma, Kunst Haus Wien de Viena, Instituto Cervantes de Praga, Michael Horbach Stiftung de Colonia (Alemania), Starke Stiftung de Berlín, 81 Leonard Street de Londres, Universidad Autónoma de Coahuila (México), Museo Civico del Marmo di Carrara (Italia), Allegra Ravizza Art Project de Milán (Italia), MU.zee de Ostende (Bélgica), Dar el Kitab de Casablanca y para galerías de arte como Pelaires, Ferran Cano, L21, Kewenig, Xavier Fiol, Pep Llabrés, ABA Art Contemporani, todas ellas de Palma, Herrero de Tejada y Carrasco Art de Madrid, ADN de Barcelona, Aural de Alicante, Galería Punto y Shiras Galería de Valencia.

Junto a Martín y Sicilia desarrolló el proyecto expositivo itinerante *Perdona por las cosas que te dije en invierno* (I. Cabrera Pinto, La Laguna (2016); La Regenta, Las Palmas; Centro de Arte Juan Ismael, Fuerteventura (2017)) que lleva vinculada la publicación *The Handbook of Concepts*. Un antecedente de esta otra propuesta expositiva y editorial titulada *El Gran Libro de la Historia del Arte de Martín y Sicilia*.





# El Gran Libro de la Historia del Arte de Martín y Sicilia

Un proyecto comisariado por  
**Fernando Gómez de la Cuesta**

No estamos frente a un proyecto cualquiera, no nos encontramos ante una publicación convencional, en realidad nos hallamos ante una gran aventura, un viaje extraordinario por la Historia del Arte acompañados por las derivas, por las sugerentes declinaciones de la obra de Martín y Sicilia, una pareja de artistas que lleva toda la vida metiendo sus manos en las entrañas de la creación pretérita, de la presente y de la futura. A partir del propio discurso de José Arturo Martín y Javier Sicilia, vamos estableciendo unos itinerarios llenos de recovecos, de conexiones y de retroalimentaciones que terminan por construir esa (otra) Historia del Arte, aquella que les ha ayudado en su búsqueda de una identidad propia en el contexto social y cultural de la posmodernidad. Ambos se encargan de generar un universo artístico desde donde buscan dar forma a su singular imaginario, a su peculiar identidad visual e intelectual, hundiendo sus raíces en los conceptos de genealogía, de cartografía, de tradición, de herencia, de inspiración, de influencia, de incertidumbre, de crisis de sentido, de destrucción, de demolición y de reconstrucción.

Hay en este proyecto un encuentro con el público, una necesidad explicativa, didáctica, pedagógica, pero también un componente sanador, curativo, de desvelamiento, de reconocimiento, de desprejuicio, de libertad y de autonomía. Una manera de mostrar poniendo en valor las fuentes, los referentes, el discurso formal e ideológico, estableciendo las coordenadas de ese gran mapa de conceptos bajo el que subyace una estrategia metodológica que indaga en esa identidad contemporánea elaborada a partir de la acumulación de infinitas aportaciones. Una forma de cartografiar los escenarios propios para entablar diálogos, lecturas interpretativas, con los referentes y las fuentes de la Gran Historia del Arte, allí de donde beben Martín y Sicilia para construir su propio discurso, aquel que apela a lo autobiográfico, a lo narrativo, a lo cotidiano, a lo conceptual, a lo performático, a lo irónico, donde las citas, las alusiones, la parodia, la ironía o el pastiche, juegan a generar nuevas ideas, a pervertir conceptos, a redactar (de nuevo) *El Gran Libro de la Historia del Arte*, éste que ahora tenemos en nuestras manos.

## Textos

**Fernando Gómez de la Cuesta**  
**José Ramón Betancort Mesa**  
**Javier Sicilia Rodríguez**  
**José Arturo Martín**

## Organiza



Cabildo de Lanzarote



CULTURA LANZAROTE

## Colaboran



AYUNTAMIENTO DE ARRECIFE



Gobierno de Canarias



Instituto  
Canario de  
Desarrollo  
Cultural