



Carol Antón Escenografías colectivas de lo cotidiano

Escenografías colectivas de lo cotidiano

Relato alrededor de la obra de Enrique Marty y Mira Bernabeu

Carol Antón



Escenografías colectivas de lo cotidiano

Relato alrededor de la obra de
Enrique Marty y Mira Bernabeu

Carol Antón

Directores:

Dr. Eloi Puig Mestres y Dra. Marta Negre Buso

Tutora:

Dra. Marta Negre Buso

Programa de Doctorado:

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Línea de Investigación:

Arte en la Era Digital

Facultad de Bellas Artes.

Departamento de Artes Visuales y Diseño

Universidad de Barcelona 2021



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Escenografías colectivas de lo cotidiano

Relato alrededor de la obra de
Enrique Marty y Mira Bernabeu

Carol Antón



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement-
NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative
Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento
- NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative
Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons
Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0. Spain License.**

Contenido

9 **Resumen**

9 Resum

10 Abstract

13 **Introducción**

13 Así empezó todo

17 Estructura de la tesis

23 Metodologías de investigación

27 **Contexto de las escenografías de retrato colectivo en arte contemporáneo**

28 Una versión de retrato de grupo

32 Aproximación al concepto de familia

35 Más allá del álbum de familia

37 El contra-álbum

42 La arqueología de formas pasadas de moda en la posmodernidad

45 **Estudio de casos principales: Enrique Marty y Mira Bernabeu**

46 Enrique Marty

50 Mira Bernabeu

55 La familia como símbolo social universal

55 Mira Bernabeu. La violencia oculta e imperante en el círculo familiar

73 Enrique Marty. La casa como campo de pruebas

91 La importancia de lo teatral

96 Mira Bernabeu. *La mise en scène*

100 Bernabeu y Wall. La fotografía escenificada

113 Enrique Marty. El enfoque escenográfico de la obra

117 El Teatro del Absurdo

127 Artaud y el Teatro de la Crueldad

130 Bertolt Brecht y su *gestus* emblemático

134 ¿Dónde nos lleva el absurdo?

135 La influencia de Goya: El aquelarre familiar de Enrique Marty

144 Reinterpretada I

155 Las brujas goyescas

159 El aquelarre

164 Aquelarre *versus* Reinterpretada

171 Conjuro *versus* Reinterpretada

179 La puesta en escena goyesca de Mira Bernabeu

179 *La familia de Carlos IV versus* La familia de Mira Bernabeu

186 El retrato de grupo

189 El retrato holandés de grupo

195 Mira Bernabeu y Rineke Dijkstra. Nueva fotografía documental del siglo xx

198 Mira Bernabeu, Jeff Wall y los *Desastres* de Goya

207 **Mis escenografías colectivas**

225 **Conclusiones**

233 **Referentes bibliográficos**

253 **Anexos: Entrevistas a Enrique Marty y Mira Bernabeu**

253 Carol Antón y Mira Bernabeu

253 Entrevista personal I

271 Entrevista personal II / Videoconferencia

290 Carol Antón y Enrique Marty

290 Entrevista personal I

317 Entrevista personal II / Videoconferencia

337 **Agradecimientos**

A José y Naia

Resumen

Esta tesis es una investigación alrededor del retrato de grupo en el ámbito cotidiano. En ella, se tratan diferentes aspectos a través del análisis de la obra de dos artistas: Enrique Marty y Mira Bernabeu. La investigación de sus obras permite abordar el género del retrato de grupo, concretamente del retrato familiar y, a la vez, situar mi trabajo artístico, punto de partida que configura todo el relato.

El análisis del retrato familiar, y de las diferentes formas que adopta en el arte contemporáneo, desemboca hacia varios subtemas que también son analizados: el teatro del absurdo como referente en el arte actual, la importancia del medio teatral y la relectura de la tradición artística.

La tesis se estructura en tres partes. En primer lugar, se contextualiza la obra de ambos artistas y se introduce el contenido de la investigación. En segundo lugar, se realiza un estudio de sus obras en torno a tres ejes fundamentales: el retrato de familia, la importancia del medio escenográfico y la figura de Francisco de Goya como vínculo común. Finalmente, se reúnen todas las conclusiones y paralelismos que establezco con mi proyecto creativo, aspecto que completa la trama de la investigación.

Palabras clave: escenografía, retrato grupo, familia, ámbito cotidiano, medio teatral, instalación artística, fotografía, pintura, es-cultura, teatro del absurdo, relectura de la tradición, posmodernidad, eclecticismo, Goya, Enrique Marty, Mira Bernabeu.

Resum

Aquesta tesi és una investigació al voltant del retrat de grup en l'àmbit quotidià on es tracten diferents aspectes a través de l'anàlisi de l'obra de dos artistes: Enrique Marty i Mira Bernabeu. La recerca de les seves obres permet abordar el gènere del retrat de grup, concretament del retrat familiar i, alhora, situar el meu treball artístic, punt de partida que configura tot el relat.

L'anàlisi del retrat familiar i les diferents formes que adopta en l'art contemporani desemboca en diversos subtemes que també són analitzats: el teatre de l'absurd com a referent en l'art actual, la importància del mitjà teatral i la relectura de la tradició artística.

La tesi s'estructura en tres parts. En primer lloc, es contextualitza

l'obra d'ambdós artistes i s'introdueix el contingut de la investigació. En segon lloc, es realitza un estudi de les seves obres al voltant de tres eixos fonamentals: el retrat de família, la importància del medi escenogràfic i la figura de Francisco de Goya com a vincle comú. Finalment, es reuneixen totes les conclusions i paral·lelismes que estableixo amb el meu projecte creatiu, aspecte que completa la trama de la investigació.

Paraules clau: escenografia, retrat de grup, família, àmbit quotidià, mitjà teatral, instal·lació artística, fotografia, pintura, escultura, teatre de l'absurd, relectura de la tradició, postmodernitat, eclecticisme, Goya, Enrique Marty, Mira Bernabeu.

Abstract

This thesis is a research of group portrait in the daily environment. It discusses different aspects through the analysis of the work of two artists: Enrique Marty and Mira Bernabeu. The investigation of their works allows me to approach the genre of the group portrait, specifically the family portrait and, at the same time, to situate my artistic work, the starting point that configures the whole narrative.

The analysis of the family portrait and its different forms adopted in contemporary art originates several subthemes: the Theatre of the Absurd as a reference in contemporary art, the importance of the theatrical medium and the reinterpretation of the artistic tradition.

The thesis is structured in three parts. Firstly, the work of the two artists is contextualized and the content of the investigation is introduced. Secondly, their works are studied around three main areas: the family portrait, the importance of the scenography and the figure of Francisco Goya as a common bond. Finally, I draw together all the conclusions and parallelisms that I have established with my creative project, which completes the subject of my investigation.

Key words: scenography, group portrait, daily environment, theatrical medium, artistic set up, photography, painting, sculpture, the Theatre of the Absurd, reinterpretation of the tradition, postmodernism, eclecticism, Goya, Enrique Marty, Mira Bernabeu.

Introducción

Así empezó todo

La presente tesis es una investigación en torno al retrato de grupo en el ámbito cotidiano y a las diferentes lecturas generadas a través del estudio de casos de dos artistas que abordan esa misma temática. El estudio de sus obras me ha ayudado a analizar mi propio trabajo al tiempo que me sirve de guía en el terreno creativo.

El origen de este proyecto de investigación es mi propia obra, centrada en el retrato colectivo y realizada siempre a partir de álbumes familiares, tanto propios como ajenos, que traslado al terreno del arte. En los últimos quince años, la instalación pictórica ha sido la forma elegida para esa trasposición de lo cotidiano a lo artístico. Se trata de pinturas que rompen el marco bidimensional de la tradición pictórica para crear otros escenarios en el espacio que comparten con el espectador, utilizando la fotografía como base documental.

Empecé a trabajar en el retrato en el año 2003, aunque antes de esa fecha había en mi obra un notorio énfasis por el retrato y la figura humana. Sin embargo, será a partir de entonces cuando los proyectos comiencen a adoptar un sentido unitario.

Dos ejemplos tempranos son la pieza *Sin título* (2003), una orla con veinticuatro retratos pintados al óleo de gente chillando cuyo *leitmotiv* es el grito, y, sobre todo, *Dents d'aurades* (2005), en la que doy un salto significativo dentro de esa temática. Ambas obras están compuestas de varios retratos en lienzos de pequeño formato, pero es en este segundo ejemplo donde la obra adopta definitivamente la forma de instalación: los cuadros están distribuidos por una pared empapelada que emula un interior doméstico típico de Uzbekistán, el lugar donde fueron tomados los retratos.

El interés principal de *Dents d'aurades* deriva, por una parte, de la convivencia de los retratos en blanco y negro con los retratos a todo color de origen europeo y, por otra, de la peculiaridad de las dentaduras doradas de la población uzbeka, tan características de su cultura, que inspiraron el título de la pieza.

Esta obra fue desarrollada durante el viaje que hice a Uzbekistán gracias a las subvenciones que conceden el Instituto Ramon Llull y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya con el fin de dar a conocer la cultura catalana en otros contextos y territorios. Los seleccionados fuimos un grupo de cuatro artistas



Carol Antón
Sin título, 2003
Óleo sobre lienzo
24 pinturas de 10 x 15 cm c.u.



que, durante el periodo de la beca, llevamos a cabo nuestros proyectos personales en ese país. En mi caso, dado que mi trabajo está relacionado con el retrato, antes de realizar el viaje fotografié a gente de la ciudad de Barcelona, generalmente completos desconocidos a los que abordaba para pedirles permiso para tomarles una fotografía. Al llegar a Uzbekistán, trabajé con el mismo *modus operandi*: fotografié a todas aquellas personas que se fueron cruzando en mi viaje. Casi todas ellas tenían algún diente o toda la dentadura de color oro, un detalle característico que decidí reflejar en las obras y que, sumado a las particulares costumbres de su cultura, tan distinta a la nuestra, me inclinó a elegir un formato en el que los retratos europeos y uzbekos compartieran un espacio común. Partiendo de esta idea, mi propuesta fue introducir como fondo de la instalación una pared empapelada de estilo *vintage* que emulaba los interiores de las casas uzbekas.

En la parte central de ese espacio coloqué mi autorretrato, pintado en blanco y negro a excepción de un colmillo dorado y montado en un marco estilo rococó de la misma tonalidad, alrededor del cual giraban una selección de retratos pintados tanto a color como en blanco y negro, que configuraban una especie de álbum de viaje. Esta obra la presenté en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona para la obtención de mi Diploma de Estudios Avanzados (DEA) y su positiva recepción fue el revulsivo que me impulsó a iniciar mi investigación.

Tras obtener el DEA, inicié el contacto con el medio escultórico a través de la pieza *Unión familiar* (2007), donde se combinan pintura y escultura, con un predominio de la primera. Esta obra, que parte de una imagen de mi álbum familiar, está compuesta de un lienzo y una silueta de madera pintada. El cuadro representa un retrato de grupo en el que uno de los personajes queda difuminado bajo una trama y sale del lienzo en forma de silueta, situándose a una cierta distancia de este, totalmente exento y apoyado en el suelo y, por tanto, compartiendo el espacio directamente con el espectador. A pesar de que la silueta salga de la pared y se integre

Carol Antón

Dents daurades, 2005

13 óleos sobre lienzo de 21 x 15 cm c.u.



Carol Antón

Detalle autorretrato. *Dents daurades*, 2005



Carol Antón

Unión familiar, 2007



Carol Antón

Guiris toubabs, 2008



Carol Antón

Lost Generation en «Escenografías del retrato» (2014). IAACC, Zaragoza.



Carol Antón

Lost Generation (2009) Galería Cubo Azul, León

en el espacio (de ahí que haga referencia a un acercamiento a lo escultórico), sigue aferrada a esa planitud de la que parte.

Inspirándome en esta obra, creé la serie *Disclosed circumstances* (2007-2008), compuesta de un total de ocho lienzos de ciento sesenta y dos por ciento treinta centímetros cada uno. También en este caso se trata de retratos colectivos en los que uno de los elementos se difumina para salir fuera del cuadro en forma de siluetas que crean una escenografía que convive con los espectadores.

En la siguiente fase, desligándome por completo de las paredes, me centré en las siluetas pintadas en madera colocadas en el suelo, generando una confrontación con el público, tanto en *Guiris toubabs* (2008) como en *Lost Generation* (2009). Ambas instalaciones están compuestas de siluetas a escala natural de personas que cumplen una función determinada. En ninguno de los dos casos son imágenes de un álbum familiar, sino que están relacionadas con el entorno en el que interactúan los protagonistas.

Guiris toubabs es una instalación que formó parte de la «Off de la Bienal de Dakar 2008». La instalación estaba compuesta por seis siluetas (una representación simbólica de los turistas blancos en terreno africano) que fueron repartidas por diferentes espacios de la bienal. Por su parte, para *Lost Generation* realicé diez siluetas inspiradas en diez artistas muertos de forma trágica o inesperada, que situé en el espacio como si formaran parte del público presente en la inauguración de su propia exposición. La instalación fue adaptada a los espacios expositivos concretos en los que se expuso, entre ellos la galería Cubo Azul, en 2009, para la que fue concebida y, posteriormente, en 2014, el IAACC de Zaragoza.

Desde el momento en que los proyectos empiezan a dar forma a un relato, cuando el protagonismo ya no solo está en los rostros sino también en el juego que se establece con el espacio que los rodea, mi obra comienza a tomar un nuevo rumbo: empiezo a utilizar el retrato como la excusa perfecta para abordar ciertos temas que, en la mayoría de los casos, parten del ámbito personal para después abarcar temáticas más universales.

A finales del año 2013 decidí llevar a cabo una investigación en torno a todos los proyectos que han marcado mi trayectoria artística, cuyo proceso de trabajo, puramente intuitivo, ha ido saliendo a la luz a lo largo de la presente tesis a través del análisis de una serie de conceptos sobre los que llevo años indagando.

La motivación para realizar esta investigación parte de mi experiencia artística, de las cuestiones que surgen a partir de ella y del pensamiento que la nutre. Con el estudio he tratado de aportar significados para poder repensar mi trabajo, de modo que esta tesis me proporcionara argumentos para dar sentido a mi proyecto creativo.

Como he mencionado, esta investigación toma como punto de partida el retrato familiar y las diferentes formas que adopta en el arte contemporáneo. De este tema principal han derivado varios subtemas, como el teatro del absurdo, la importancia de lo escenográfico y la relectura de la tradición artística, a los que he llegado a través de dos estudios de casos principales: Enrique Marty y Mira Bernabeu. Ambos artistas trabajan estos conceptos en sus respectivas obras, que han sido una gran inspiración para mí.

Encontrarme con la exposición «La familia» (2000) de Enrique Marty, con esa multitud de retratos abarrotando una de las salas del Espacio Uno del MNCARS, supuso un auténtico flechazo. Algo similar me sucedió cuando vi los retratos de grupo de la familia de Mira Bernabeu *En círculo* (1996), sobre todo porque en ese momento, a inicios del presente siglo, mi trabajo se centraba en el retrato de grupo en el sentido estricto de la palabra.

Desde el mismo instante que decidí hacer esta tesis, he considerado que ambos artistas tenían que formar parte de ella. Su obra ha sido el hilo conductor de esta investigación y su estudio ha dado sentido a mi propio trabajo.

En un principio, partí de sus proyectos sobre sus respectivas familias a través del retrato, inspirándome en cómo influye en su entorno personal más inmediato y cómo, a su vez, su obra me hacía reflexionar sobre mi propio trabajo, sobre cómo llevé a cabo yo ese mismo proceso. Aunque en sus obras no todo gira en torno al tema de la familia, como tampoco en la mía, el retrato y la referencia al cuerpo están presentes en la mayoría de las piezas.

Podemos situar el trabajo de ambos artistas dentro de las prácticas artísticas posmodernas, especialmente en lo que concierne a la recuperación de la tradición y la cita, que tanto Marty como Bernabeu acaban por llevar a su terreno y que adopta formas diversas en sus respectivos proyectos.

Enrique Marty trabaja el retrato desde el ámbito pictórico y escultórico, siempre en sintonía con el espacio expositivo. Por su parte, Bernabeu trabaja con el medio fotográfico y videográfico y, como en el caso de Marty, su obra acaba por adoptar forma de instalación. Ambos afirman que el medio que utilizan carece de importancia *per se* y que la elección depende de cuál sea el medio con el que se sienten más cómodos para contar lo que quieren contar.

El **objetivo general** que me propongo con esta tesis es dar respuesta a las preguntas que me planteo sobre mi propia obra en relación con la de Marty y Bernabeu, especialmente en cuanto a la representación del retrato de grupo en la contemporaneidad. De este objetivo inicial y más genérico se deriva otro más concreto que es el análisis de la representación del retrato de grupo familiar y de cómo este se nutre de aspectos personales e íntimos de los autores.



Enrique Marty

Instalación «La familia», 2000.
Espacio UNO, MNCARS, Madrid.



Mira Bernabeu

En círculo II. Serie Mise en Scène I, 1996



Mira Bernabeu

En círculo II. Serie Mise en Scène I, 1996

Partiendo del estudio de piezas específicas de ambos artistas, creo puentes con mi propia obra a través de temáticas comunes y recurrentes en muchos aspectos de su trabajo, cuyo análisis constituye la estructura de la investigación.

A partir de aquí, mi **objetivo específico** es estudiar sus proyectos en torno a la familia, analizando los recursos y planteamientos que utilizan, compartidos por otros muchos artistas que trabajan con unos parámetros similares. Los aspectos que me propongo tratar son: la importancia del medio escenográfico en el retrato, la hibridación de medios como herramienta creativa, la reactualización de la tradición artística y la importancia de lo narrativo en el retrato de grupo contemporáneo.

Así, en un primer momento, he centrado la atención en los aspectos más destacados del retrato familiar en la obra de cada uno de los dos artistas para después buscar paralelismos y ponerlos en común. He procedido de la misma manera con los distintos subtemas mencionados, como el medio escenográfico presente en sus proyectos o las diferentes versiones que el retrato adopta en sus obras, que toman la familia como motivo inicial. A su vez, pongo en contexto sus obras en el panorama del arte actual, en el que a menudo encontramos guiños a la tradición desde una mirada contemporánea.

Estructura de la tesis

En este apartado describiré la estructura y el contenido de las diferentes partes que he trabajado y desarrollado en la tesis. Así mismo, plantearé una serie de preguntas que desarrollaré en el transcurso del estudio y analizaré en las conclusiones.

En el segundo capítulo, titulado «**Contexto de las escenografías de retrato colectivo en arte contemporáneo**», contextualizaré el trabajo de Enrique Marty, Mira Bernabeu y el mío a partir de una imagen de mi álbum familiar. Utilizando esta imagen como eje analizaré, a grandes rasgos, qué es la instantánea fotográfica y qué se esconde detrás de su apariencia. Al mismo tiempo, hablaré de la relación de la fotografía instantánea con el concepto de familia, y de cómo este se construye a partir de distintos parámetros y estereotipos. Me interesa mostrar cómo a través del arte contemporáneo estos clichés se vienen abajo y se le da la vuelta a aquello que entendemos por un álbum familiar convencional.

En el primer apartado, bajo el título «Una versión de retrato de grupo», trataré el retrato colectivo, uno de los temas principales de esta tesis. En él haré referencia a cómo entendemos en la

actualidad este género, cuyo precedente clave, que desarrollaré en capítulos posteriores, es el retrato corporativo holandés. Mi intención no es hacer una revisión exhaustiva de su evolución a lo largo de la historia del arte, sino dar cuatro pinceladas que me permitan reflexionar sobre la repercusión de este género en el arte actual.

En este mismo capítulo, en «Aproximación al concepto de familia», presentaré una pequeña introducción a dicho concepto a partir de textos de antropología y de arte. A continuación, en el apartado «Más allá del álbum de familia», abordaré el gran salto conceptual que significa pasar de la imagen del álbum fotográfico a su exposición pública en el museo, ilustrándolo mediante algunas imágenes poco convencionales originadas en la segunda mitad del siglo pasado. Lo que pretendo es exponer cómo este salto se ha extrapolado en el ámbito artístico contemporáneo, poniendo como ejemplo de ello el estudio de casos y mi trabajo personal. Además, posteriormente en «El contra-álbum», presentaré una aproximación al álbum familiar atípico poniendo como ejemplo obras de Nan Goldin, Nobuyoshi Araki y Jeff Koons. En estos artistas encontramos trabajos que, al mostrar todo aquello que normalmente se desea ocultar, representan lo opuesto de las fotografías del álbum familiar convencional.

Para finalizar el capítulo, en el apartado «La arqueología de formas pasadas de moda en la posmodernidad», siguiendo los preceptos de críticos como Foster, Guasch o San Martín, haré un recorrido por conceptos como la recuperación de la cita en arte, la teatralidad y la pintura en lo posmoderno, aspectos muy presentes en los proyectos de Marty y de Bernabeu.

A partir del trabajo de estos dos artistas, en el tercer capítulo elaboraré todo un relato en torno a su obra, «**Estudio de casos principales: Enrique Marty y Mira Bernabeu**». Para llevarlo a cabo me apoyo especialmente en las entrevistas que les realicé, así como en el análisis de otros artistas y en referencias que las complementan, para dar forma a una serie de puntos que me servirán de guía en mi propio proyecto artístico.

Este tercer capítulo es la parte central de la tesis y, consecuentemente, la más extensa. En él haré un estudio pormenorizado de tres aspectos comunes y fundamentales para mi investigación: el retrato colectivo familiar, el enfoque y vínculo de lo escenográfico con sus obras y el referente de Goya en algunos de sus trabajos.

Para empezar, realizaré una introducción de la obra de Enrique Marty y Mira Bernabeu, para después abordar los puntos en común que detecto entre ellos y que serán el punto de partida de este estudio.

El primer elemento común que presentaré es el tema de la familia, que supuso el motivo de elección de estos dos artistas como

estudio de casos. Aquí analizaré cómo la representan cada uno de ellos en sus obras. Los títulos de los respectivos apartados, «Mira Bernabeu. La violencia oculta e imperante en el círculo familiar» y «Enrique Marty. La casa como campo de pruebas» responden a frases que han pronunciado ellos mismos en las entrevistas.

Ambos autores se dieron a conocer en el ámbito artístico nacional e internacional con estas obras, en las que el tema de la familia no es el eje vertebral, pero sí es una parte muy importante que acabará marcando su trayectoria artística.

En el caso de Bernabeu, la serie *En círculo* (1996), para la cual utilizó a su familia, fue la primera *mise en scène* que realizó en su carrera. El origen de la serie fue la propuesta expositiva «Cabin Fever» (1996), desarrollada en la Royal College de Londres a partir de la premisa de seleccionar un fragmento de la película *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick. El artista trabajó con su propia familia con la intención de destapar la violencia oculta que percibía en ella y utilizarla como ejemplo para hablar de este componente social implícito en el seno de la institución familiar.

Tras esta primera escenografía, el artista ha trabajado con su familia cada diez años, realizando propuestas diferentes en cada serie, en las que la colaboración entre ellos ha ido incrementándose. Hasta el momento, Bernabeu lleva realizadas tres *mise en scène* familiares, que son *En círculo* (1996), *Panorama doméstico* (2006) y *Sistema inherente* (2016-2017). Con el tiempo, a medida que los temas se han tornado más complejos, también los proyectos han ido creciendo en complejidad. Los temas abordados van desde lo político a lo religioso, contexto este último en el que lo social adquiere un sesgo reivindicativo. Por otro lado, el artista trabaja de forma constante en sus escenografías estas mismas temáticas, para las que, aparte de a los miembros de su familia, también ha utilizado actores profesionales, voluntarios, amigos, etcétera. Entre estas obras no familiares, sobre las que también se detendrá mi investigación, se encuentran *Perdidos en el espacio*. Serie *Mise en scène II* (1997), *El hueco del espectáculo*. Serie *Mise en Scène VII* (2001) o *La genealogía de la consciencia II*. Serie *Mise en Scène XI*, 2005-2010 (2010), junto con otras muchas.

A continuación, en «La casa como campo de pruebas», hablaré de cómo aborda Enrique Marty el tema de la familia. En su caso, las piezas surgen a partir de la convivencia del artista con sus padres y de su utilización de la casa como estudio de lo que en ella acontece.

Las primeras pinturas que Marty hace de su familia las realiza a partir de fotografías polaroid. El artista se inspirará en los ricos y variados acabados plásticos que le ofrece este formato para traducir las instantáneas al medio pictórico, imitando a la rápida ejecución de los cuadros en el proceso de revelado de la polaroid y

pintando de manera compulsiva «para no tener que pararse a pensar». El resultado es un mosaico de retratos, como el creado para la instalación «La familia» en el MNCARS, que abarrotaba por completo una de las paredes de la sala principal del Espacio Uno. El artista lo ha definido como una especie de pesadilla que va en aumento conforme el espectador avanza por las salas y a los retratos se le van sumando varias esculturas de su madre, de su sobrino y un busto de su padre, así como su propio álbum familiar manipulado. A partir de esa exposición, las series que realizará con su familia, principalmente protagonizadas por sus padres, serán instalaciones organizadas a partir de conceptos y planteamientos diversos. En este sentido, el artista ha afirmado recientemente que en la actualidad está trabajando el tema de la familia a través de su propio autorretrato y que esta, a pesar de ser solo una parte de su trabajo, sigue siendo un apartado fundamental de su obra.

En cuanto al tratamiento del tema, por lo general, sus piezas poseen el ambiente carnavalesco, siniestro y absurdo inherente a todo su trabajo. Marty es un artista que trabaja sus obras como un todo, incorporándolas al espacio en el que va a intervenir, de ahí que sus instalaciones tengan una presencia tan teatral.

Para ahondar en su análisis, haré un repaso a las obras de Marty que considero más relevantes para mi investigación, aquellas en las que trabaja con la familia, tanto las realizadas en los inicios de su carrera, a finales de los años noventa, como las realizadas en la actualidad. A lo largo de ese recorrido, el artista ha abordado grandes temas que van desde lo filosófico a lo teatral, con una importante presencia del humor en su tratamiento.

Como punto de reflexión en torno a estos apartados, la pregunta que me he planteado respecto a los trabajos de ambos artistas es la siguiente: ¿qué significado adquiere la obra por el hecho de recurrir a la propia familia para llevarla a cabo?

De esta reflexión se derivará la siguiente apartado: «La importancia de lo teatral», en el cual describo la trascendencia que alcanza lo teatral en los proyectos de Marty y Bernabeu.

Bajo este título, analizaré lo teatral y la importancia que tiene este medio en sus trabajos, concretamente, en cómo lo adoptan y el tratamiento que le dan cada uno de ellos en sus respectivas obras, en las cuales el simulacro es una característica fundamental. Este análisis me llevará a examinar la pérdida de credibilidad de la fotografía, sus orígenes y su desarrollo en la escena narrativa parateatral.

En relación con el trabajo de Bernabeu haré hincapié en sus puestas en escena que, exceptuando las series de *Panoramas* (2001-2018), con una visión más documental, se caracterizan por un aspecto eminentemente escenográfico en el que siempre está implícita la

performance, el origen de su obra. En este sentido, su trabajo está muy relacionado con el de Jeff Wall, y por ese motivo dedico un apartado a los vínculos que he identificado entre los dos artistas.

En el siguiente subapartado «Enrique Marty. El enfoque escenográfico de la obra», describiré su faceta como escenógrafo en el ámbito del teatro y la ópera, donde, a pesar de supeditar su trabajo a las exigencias de la obra y el espectáculo en cuestión, vuelca todo su universo conceptual.

Después, aparece el apartado «El Teatro del Absurdo», muy presente tanto en el trabajo de Marty como en el de Bernabeu.

El apartado se inicia con una pequeña introducción que describe qué es y qué presencia tiene esta forma artística en las obras de los dos artistas. Acto seguido, introduciré a Artaud y el teatro de la crueldad, también patente en los trabajos de Marty y Bernabeu, y al que referencian de manera constante. A continuación, hablaré de Bertolt Brecht y su *gestus* emblemático, que, aun perteneciendo al teatro épico, está muy vinculado con el absurdo desde una posición política, como la que caracteriza la obra de Bernabeu. A modo de conclusión, cierro con un subapartado titulado «¿Dónde nos lleva el absurdo?» que cobra mayor sentido en el contexto de la pandemia mundial que estamos viviendo.

Para finalizar el capítulo, presentaré un breve estudio de la influencia de Francisco de Goya en la obra de Marty y Bernabeu.

Abordaré, en primer lugar, el tema del aquelarre por la relación que tiene la obra de Goya *Aquelarre* (1797-1798), con la pieza del mismo nombre de Marty presente en la exposición «Reinterpretada I» (2014-2015) celebrada en el museo Lázaro Galdiano de Madrid. En esta muestra, que gira en torno a la obra goyesca *Aquelarre* y el mundo de la brujería, el artista versiona obras de la colección del museo, constituida fundamentalmente de retratos, sobre todo de obras de Goya. En mi estudio haré alusión a las brujas goyescas, afrontando dicha temática a partir de diferentes estudios antropológicos e históricos, e incluyendo un pequeño apéndice de un estudio feminista que analiza la misoginia que se establece alrededor de esta figura de la bruja. También incluiré contenido vinculado con el Auto de Fe de Logroño, en torno a la quema de brujos y brujas de Zugarramurdi, que fue la más famosa y multitudinaria acaecida en España y sobre la que tomó notas Moratín a finales del siglo XVIII. Al parecer, Moratín, íntimo amigo de Goya, le prestaría dichas notas, que el artista utilizó para realizar sus series sobre brujería.

El bloque acaba con dos subapartados en los que analizaré las dos obras de Goya reinterpretadas por Marty, *Aquelarre* y *Conjuro* (1798), bajo los títulos de «*Aquelarre versus Reinterpretada*» y «*Conjuro versus Reinterpretada*». En ambas piezas, el artista

incluye la figura del coleccionista Lázaro Galdiano, al que confiere un gran protagonismo y alrededor del cual también gira la exposición.

Seguidamente, se pone fin al capítulo tercero con el apartado «La puesta en escena goyesca de Mira Bernabeu», en el que describiré la relación entre diferentes obras de Goya y el trabajo de Bernabeu.

En primer lugar, haré un breve análisis del cuadro de Goya *La familia de Carlos IV* (1800-1801), poniéndolo en contexto para después establecer una serie de paralelismos con las fotografías grupales de la familia de Bernabeu. Dado que en este cuadro hay alusiones explícitas a *Las meninas* (1656) de Velázquez, en el inicio del apartado las comparaciones me servirán de hilo conductor.

En el siguiente subapartado, «El retrato de grupo», me adentraré en la primera puesta en escena de la familia de Bernabeu, germen de la obra *En círculo* (1996). Posteriormente, hablaré sobre una de las referencias indiscutibles en el género del retrato colectivo: el retrato holandés de grupo, a través de una introducción a esta tipología de pintura durante los siglos XVI y XVII, fecha de su instauración como género.

A continuación, en «Mira Bernabeu y Rineke Dijkstra. Nueva fotografía documental del siglo XX» dirigiré mi análisis hacia la relación entre las obras de ambos artistas, comentando las referencias al trabajo de Goya que encontramos en sus propuestas. Los puntos en común entre los dos artistas son tres: una estética fotográfica similar, la reiteración en algunas de sus piezas de los mismos modelos durante determinados periodos temporales y el uso de poses que nos remiten a los grandes cuadros de la historia del arte.

Para acabar el estudio en torno a la influencia de Goya en estos artistas, me centraré en establecer vínculos entre las obras de Bernabeu y los *Desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, a través de piezas seleccionadas de Jeff Wall como *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* (1992) y de Bernabeu, como *Sistema inherente* (2016-2017).

En el capítulo cuatro, titulado «**Mis escenografías colectivas**», haré referencia a mi obra, poniendo énfasis en las piezas más teatrales realizadas a partir del año 2006, las que adquieren forma de instalación. Como introducción al tema, analizaré algunas obras anteriores que considero relevantes y que funcionan como antecedente o están vinculadas con el retrato.

El punto de partida de las obras más escenográficas está en la fotografía con la que abro el capítulo segundo, perteneciente a mi álbum familiar. Explicaré el proceso de creación de estas imágenes, que me llevará a pasar del retrato sobre lienzo a realizar siluetas

de madera pintadas que se salen del cuadro. A pesar de abandonar el marco bidimensional de la pintura, estas siluetas siguen muy aferradas al medio pictórico, aunque, abarcando el espacio exterior al cuadro, empiezan a interactuar con el público y acercarse a otros medios, como el escultórico. También citaré otros proyectos en los que presento mis obras en forma de instalación y hablaré de la influencia de Marty y Bernabeu en mi obra. Así mismo, en este capítulo abordaré aspectos que son fundamentales en mi obra y que constituyen los temas principales de la tesis, como son el retrato de grupo, el medio escenográfico y la hibridación de medios.

Finalmente, el capítulo quinto, «**Conclusiones**», recogerá la resolución de toda mi investigación, en la que respondo a todas las preguntas que me han ido surgiendo de cada apartado o bloque temático. Este largo proceso ha supuesto un antes y un después a la hora de afrontar mi trabajo, que cobra nueva forma y sentido a posteriori de este profundo estudio.

Tras las conclusiones, en «**Anexos: entrevistas a Enrique Marty y Mira Bernabeu**», he incluido las entrevistas realizadas en 2019 a los dos artistas, que han sido el trabajo de campo para llevar a cabo la presente tesis. En estos anexos está una parte del contenido en bruto de esta investigación, completada con las otras áreas de estudio mencionadas anteriormente. Estos anexos me sirven para entender mi trabajo, para volver la vista atrás, repensar el presente y dar forma al discurso de esta tesis, que he planteado como una obra más.

Metodologías de investigación

Para llevar a cabo mi trabajo de investigación he aplicado tres metodologías de trabajo complementarias que me han permitido desarrollar el ámbito teórico de la tesis, así como abordar el tema y los objetivos planteados.

Inicialmente, comencé con la **recopilación de información** para la tesis en torno a tres ejes: el retrato de grupo, el medio fotográfico vinculado con la pintura y el estudio de los diferentes artistas, en cuyas obras aparecían estas dos referencias.

Para ello recopilé bibliografía sobre el retrato, la fotografía y la pintura en relación con el medio fotográfico en el arte contemporáneo y, especialmente, en relación a aquellos artistas que me han servido de referentes en mi trabajo. A continuación, investigué en torno a la posmodernidad en el arte, un campo que acabé por descartar por su magnitud para, finalmente, centrarme en el retrato de grupo familiar.

Después de revisar todo el abanico de artistas posibles para realizar los estudios de casos, opté por concentrarme en Enrique Marty y Mira Bernabeu. Así pues, empecé a recabar toda la información que tenía a mi disposición en los catálogos de la biblioteca del MACBA, así como los recursos a los que pude acceder a través de Internet. Enrique Marty dispone de una página web de artista de la que extraje gran cantidad de material. No obstante, en ambos casos el material recopilado me resultó insuficiente y decidí llevar a cabo las entrevistas para obtener una información más actualizada.

Tras este paso, el siguiente fue la **selección de los campos temáticos que deseaba desarrollar en relación con los objetivos de la tesis**. Dichos temas están relacionados, por un lado, con el retrato de grupo en el ámbito doméstico, contextualizado en el ámbito artístico contemporáneo y, por otro, con el estudio de casos de Enrique Marty y Mira Bernabeu. El estudio de casos se articulan a partir de los tres puntos en común que identifiqué a partir de la investigación de sus prácticas artísticas: el retrato de familia en sus obras, la importancia del medio escenográfico y la influencia de la obra de Goya.

El tercer paso fueron las **entrevistas** que, después de concretar y acotar el tema de estudio, los objetivos y los dos estudios de casos, consideré necesarias para el desarrollo de esta investigación, puesto que las obras de Marty y Bernabeu representan el eje en torno al que gira mi tesis doctoral. Esta decisión metodológica no solo sirve para ampliar mis conocimientos teóricos, sino que también determina la estructura de la tesis y constituye la referencia que utilizo para dar forma a su contenido.

Después, describiré someramente el proceso que, después de años de recopilación de material y de estructurar el índice de tesis, inicié en enero de 2019 para concertar y realizar las entrevistas que quería hacerles a los dos artistas.

En primer lugar, me puse en contacto con Mira Bernabeu por mediación de mi director Eloi Puig. Tratamos de contactar con él a través de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, desde donde nos sugirieron que lo hiciéramos a través de su galería, que entonces era Espaivisor. Me comuniqué con él por correo electrónico y, al poco tiempo, me contestó afirmativamente.

Después de la pronta respuesta de Bernabeu, busqué la forma de establecer comunicación con Marty. Conseguí hacerlo a través de Laura Gutiérrez, antigua directora de la galería el Cubo azul, de la que en el pasado formé parte como artista y en la que Marty había realizado alguna exposición. Laura me proporcionó su correo electrónico y habló con él previamente para explicarle con antelación quién era yo y qué era lo que quería hacer, de manera que cuando contacté con Marty todo fue bastante rápido y fluido.

Como paso previo a las dos entrevistas, les envié las preguntas y, a continuación, concretamos las fechas para poder llevar a cabo las entrevistas de forma presencial.

La primera entrevista que realicé fue con Bernabeu en su galería Espaivisor¹ en Valencia, el 25 de marzo de 2019. A pesar de que la entrevista se prolongó durante más de tres horas, no conseguí hacerle todas las preguntas que tenía pensadas y se me plantearon muchas más. En una segunda entrevista realizada por videoconferencia el 21 de mayo de 2019, finalmente pude formularlas todas.

Para la entrevista a Enrique Marty, quedamos en su estudio en Salamanca el 6 de abril de 2019. En esta ocasión, la entrevista duró cinco horas pero, como me sucedió en el caso de Bernabeu, a pesar de su larga duración no conseguí formularle todas las preguntas que había preparado y, a la vez, surgieron otras, lo que hizo necesario programar una segunda entrevista que hicimos vía Skype el 1 de mayo de 2019.

Después de las entrevistas, mi trabajo se centró en su transcripción, en la selección de los puntos de interés en relación con los objetivos y el tema de la tesis, en la clasificación de sus reflexiones en diferentes apartados, así como en detectar los puntos en común entre los dos artistas.

Una vez transcritas las entrevistas y revisadas por Quim Díaz, un amigo con experiencia realizando publicaciones dentro del mundo audiovisual, se las hice llegar tanto a Marty como a Bernabeu para que me diesen el visto bueno. Ambos quedaron satisfechos y Marty incluso me preguntó si podía incluirlas en su página web. Le dije que no había ningún problema en que lo hiciera, ya que las entrevistas eran solo una parte de la tesis y podían ser publicadas antes de su lectura. El artista encargó a la traductora Teresa Martín que corrigiese la entrevista en castellano para después traducirla al inglés, de modo que yo pude quedarme con la versión de la entrevista corregida al castellano y Marty, en su página web, tiene las dos versiones².

Poco después, un corrector de estilo revisó las entrevistas de Bernabeu dejándolas listas para poder ser incluidas en los anexos de la tesis y dándome la pauta de cómo citar de manera adecuada en el resto de la investigación.

A continuación, amplié la investigación teórica en relación con varios aspectos que habían ido surgiendo a lo largo de mi estudio como son el medio escenográfico, el teatro del absurdo y la obra de Francisco Goya como *leitmotiv*, que complementé con nuevas

¹ A finales de 2019, Bernabeu abrió una galería en solitario en Madrid, bajo el nombre de 1 Mira Madrid, para dar continuidad al proyecto anterior, Espaivisor, con catorce años de historia.

² Véase [http://www.enriquemarty.com/TEXTOS._ENTREVISTAS._Carolina_Anton_y_Enrique_Marty._Entrevista_personal_\(2019\).html](http://www.enriquemarty.com/TEXTOS._ENTREVISTAS._Carolina_Anton_y_Enrique_Marty._Entrevista_personal_(2019).html)

referencias bibliográficas y otros artistas relevantes en dichos campos.

Durante todo el proceso de realización de la tesis mantuve un contacto constante con los dos artistas, que me proporcionaron toda la documentación e imágenes que necesité en cada momento.

Cuando terminé de recopilar todo el material, **inicié la redacción de la tesis**, que he llevado a cabo tanto a partir de las entrevistas, como de toda la investigación teórica y de las lecturas que he realizado, lo cual me ha permitido darle una estructura lógica a mi estudio.

Por último, para cerrar el círculo de la investigación de esta tesis, añadí como anexos las entrevistas a los artistas.

Aun cuando no ocupa el lugar final del documento de la tesis, la fase final del trabajo fue **establecer vínculos entre el trabajo teórico** y mi trabajo de artista. Empecé esta labor una vez concluido el grueso de la investigación, que se corresponde con el capítulo tercero del estudio de casos. Este análisis me ha ayudado a contextualizar el trabajo de Enrique Marty y Mira Bernabeu y, en consecuencia, también el mío.

Contexto de las escenografías de retrato colectivo en arte contemporáneo



Una tarde de otoño, 1979. Yudego (Burgos)

Esta imagen pertenece a mi álbum familiar. Los dos jóvenes con jersey oscuro que aparecen sentados son mis padres, en la que se supone que es su noche de bodas. Con ellos están sus dos sobrinos, mis primos, la madre de los niños, situada en el margen izquierdo, y mis abuelos, ella sentada y él de pie, ambos ya fallecidos. Yo también estoy presente, en la barriga de mi madre, aunque ella lo disimula muy bien. La escena dista mucho de ser lo que solemos entender por una noche de bodas, sobre todo en el caso de esos enlaces que se celebran por todo lo alto. Para empezar, el escenario es la cocina de la casa donde vivió hasta entonces mi padre, a lo que se suma el toque casero que le da mi abuelo a la escena sujetando una escoba en la mano. Parece un ambiente cercano e incluso feliz. Sin embargo, nada más lejos de la realidad: a partir de entonces empezarán todos los problemas en la vida de mis padres, especialmente en la de mi madre.

Las apariencias se guardan en esta instantánea, que responde a un modelo de fotografía familiar descrito por Rebeca Pardo (2012) de la siguiente manera:

Por mucho que se relajaran las poses y se tuviera la posibilidad de hacer fotografías «más naturales», la misma esencia de la

fotografía familiar ha impuesto siempre la necesidad de la apariencia feliz, de la sonrisa omnipresente y de los grupos unidos para «salir en la foto». (p. 357)

Esta fotografía, además de todo lo que implica desde el punto de vista sentimental, fue la que marcó el inicio de mi andadura en el retrato de grupo, que después llevé al terreno pictórico e incluso al escenográfico.

Partí de ella como hicieron Enrique Marty y Mira Bernabeu con las suyas en su día. Todos hemos partido de una imagen de nuestro entorno más inmediato, ya sea inspirándose en su álbum de familia o generando el suyo propio, en el caso de Marty, o a partir de una imagen cinematográfica que nos lo evoca, en el de Bernabeu. Todo acaba desembocando en una representación colectiva que irá adoptando muchas formas, entre las cuales es el retrato de grupo en su entorno cotidiano la que elijo como núcleo de mi trabajo.

En este capítulo voy a contextualizar el trabajo de ambos artistas, que son el espejo en el que me miro y del que señalaré varias obras relevantes. No quiero ni pretendo hacer un análisis de la historia del arte, ni tampoco llevar a cabo un estudio antropológico, sino señalar aquellos aspectos importantes que considero determinantes para la configuración de esta tesis.

Una versión de retrato de grupo

«Hay que abordar los cuerpos singulares para exponer a los pueblos en una construcción [...] capaz de *sostener sus rostros* entregados al destino de estar entregados al otro, en la desdicha de la alienación o la dicha del encuentro» (Didi-Huberman, 2012, p. 54).

En esta cita, Georges Didi-Huberman otorga gran importancia al grupo, afirmando que debemos situarlo por encima de cualquier individualidad. Para lograrlo, es necesario trabajar de forma individualizada los rostros, cuyo destino será supeditarse al grupo, en el cual se difuminarán y adquirirán otro peso. Esto es precisamente lo que sucede en el trabajo de Marty y de Bernabeu: ambos artistas se nutren de toda una tradición artística centrada en el retrato colectivo y en la fotografía como base y parte fundamental de la creación del álbum familiar, que cada uno de ellos plasma de diversos modos en sus respectivas obras.

Desde que existen las personas existe el retrato, del cual se deriva, de forma natural, el retrato de grupo.

En los albores de la historia ya existían representaciones de grupos humanos. La artista Rosa Martínez Artero entiende este tipo de

retratos como un testimonio visual de las comunidades sociales en torno a su faceta política y cultural, así como de su evolución a lo largo del tiempo (Martínez-Artero, 2004, p. 22). A través de los retratos, todos estos grupos nos explicaban una historia, sobre todo cómo actuaban en función de un fin común determinado. Esto mismo ocurría en las pinturas neolíticas, donde un grupo de individuos se representaba dentro de una escena. Con todo, pese a las similitudes, lo que entendemos por retrato de grupo ha ido variando a lo largo de los siglos y en la actualidad es muy distinto de aquellas representaciones prehistóricas.

Para encontrar un precedente que se aproxima al retrato colectivo actual tenemos que avanzar hasta la pintura gótica y su introducción de la figura del donante, que se mezclaba con los demás personajes del cuadro. A partir de aquí, en otros muchos colectivos religiosos de esta categoría, los retratados, aunque de manera teatralizada, comenzaron a ser dotados de expresiones propias que preludiaban la humanización de los rostros venideros. No obstante, la representación de grupos humanos no se instalará como género hasta la llegada del retrato colectivo holandés de los siglos XVI y XVII, del que Valeriano Bozal dice que nos procura «una imagen consciente, diferente de las que nos ofrecen las narraciones de acciones» (Bozal, 2001). Esta característica es lo que permite hablar a los diferentes investigadores de la modernidad de la pintura holandesa, que rechaza un canon universal, como hará la pintura italiana del barroco, y plantea otras alternativas acordes a gustos diferentes. Este rasgo es el que acerca el retrato holandés a una sensibilidad moderna, a los orígenes de nuestra sensibilidad actual, iniciando una tradición de la que se han nutrido desde entonces la mayoría de artistas que han trabajado con este género.

Por supuesto, la democratización de la fotografía de las últimas décadas será la que finalmente se encargue de revolucionar el retrato colectivo en el ámbito doméstico, especialmente en eventos importantes como bodas, bautizos y comuniones. Paralelamente, en el campo del arte contemporáneo de hoy en día, se explotan todas las posibilidades que ofrece la fotografía, al mismo tiempo que los artistas se nutren de la tradición pictórica, en la que la fotografía inicialmente se basaba como hermana menor de las bellas artes. En cuanto al retrato, sigue un patrón perteneciente a un mundo donde todo se clasifica, en el que la fotografía acaba por construirse de acuerdo al mismo esquema historiográfico. Así, siguiendo el modelo pictórico, su objetivo inicial es la creación de imágenes, de ahí que muchas veces las poses y composiciones de los retratos grupales nos recuerden a cuadros: en definitiva es lo que pretendían ser.

Hasta principios del siglo pasado, en la sociedad occidental, solo tenía acceso al retrato la Corte, con lo que se denominaba el retrato soberano; más adelante, pudieron disfrutar también de esa

posibilidad los miembros de la baja nobleza y la burguesía, a través del retrato civil. Tendremos que esperar aún mucho tiempo antes de que la fotografía llegue al resto de la población, aunque Goya será un precursor en lo referente a la representación de los excluidos de este privilegio, es decir, de la plebe. Con él, los rostros del resto de la población empiezan a visibilizarse, adquiriendo mayor significancia en el género, de modo que el peso del colectivo llegará a estar por encima de las individualidades de una privilegiada posición social. En este sentido, esta parte de la obra de Goya refleja una realidad más cercana a la vida cotidiana, distante de ese pequeño porcentaje cortesano, eclesiástico y noble. Hago hincapié en esta aproximación a lo cotidiano de Goya porque también es un referente en la obra de Bernabeu y Marty a la que dedico uno de los apartados del próximo capítulo.

Es curioso reflexionar desde el presente como en el pasado la población no ponía cara a sus gobernantes, de los que solo sabían el nombre. Artistas, arquitectos o escritores podían pasar inadvertidos y pasear por la calle sin que nadie los reconociese. Me imagino a Goya caminando tan campante por las calles de Madrid y tomando notas de todas esas personas anónimas que se cruzaban en su camino, un hecho del que queda constancia en sus álbumes de dibujos y grabados. Este pequeño privilegio llegó a su fin con la llegada de la fotografía y la posterior aparición del fotoperiodismo en Alemania tras la Primera Guerra Mundial, disciplina que introdujo el doctor Erich Salomon (Olivares, 2019, p. 8).

A partir de ese momento, ya sea a nivel político o en cualquier otro ámbito social, cuando se produce un evento familiar, deportivo o de otro tipo, el momento acaba siendo inmortalizado en un retrato colectivo. A esto se suma la sobreexposición que experimentan hoy en día las vidas privadas de las personas en las redes sociales, en las que es posible compartir aspectos de nuestra intimidad de forma masificada y a tiempo real. La exposición pública se ha convertido en algo habitual y lo privado se va desvaneciendo progresivamente³.

Cuando apareció, el concepto de privacidad fue revolucionario. Nació en el seno de las familias burguesas en el siglo XIX y se irá extrapolando al resto de la población a lo largo del siglo XX. Según Norbert Elias, los preceptos burgueses responden a un «proceso de civilización» fruto de una transformación político-social (Elias, 1977/1989, pp. 32-35) a través de la cual, con el fin de controlarlas, las pasiones son sustituidas por las imposiciones sociales. Así, en paralelo al descubrimiento de la intimidad —término que, para José Luis Pardo, es producto del individualismo fundador de la sociedad moderna (Pardo, 1996, p. 11)— se incrementan los convencionalismos y surge un mayor refinamiento en las relaciones



Escuela de Antonio Caba
Retrato de familia, 1888

entre las personas. Este modelo burgués de familia se adecúa a las necesidades productivas al separar las esferas de «producción, reproducción y residencia», lo cual, al mismo tiempo, da lugar al concepto de privacidad. Esta separación de las esferas pública y privada constituirá su base económica (Artous, 1978/1982, p. 17-19).

En la retratística española del siglo XIX, José Luis Díez destaca cómo el auge de lo privado, unido al carácter español y las costumbres de aquella época, derivó en la vergüenza de mostrarse en público. Ese pudor a la hora de mostrarse públicamente será lo que marcará las prácticas culturales de la sociedad (Díez, 2004, p. 265). Una imagen que ilustra la tendencia de ese momento es *Retrato de familia* (1888) de la Escuela de Antonio Caba. Se trata de un retrato pictórico de una familia burguesa acomodada donde todos están individualizados en sus actitudes y gestos, colocados siguiendo los cánones establecidos por el retrato de la época. Dicho canon ha cambiado por completo con la universalización de la fotografía. En la actualidad, artistas como Bernabeu utilizan esos cuadros como guía para crear sus retratos de familia y, precisamente, esa solemnidad, que nos remite a estos retratos burgueses, resulta chocante en sus escenografías.

No obstante, la solemnidad ha reinado durante muchos años en la historia del retrato grupal, sobre todo en la fotografía antigua, cuando se trataba, en muchas ocasiones, de un acto único y muy especial. «El modelo de familia establecido desde la moral victoriana decimonónica marcó también su representación y su visibilidad en los álbumes familiares. Lo mismo que la representación y la conceptualización del cuerpo, la familia también es una construcción cultural» (Almazán, 2013, p. 57).

Ya sea para enviarla a algún miembro familiar que no vivía en la casa paterna o para mantener una correspondencia, estas fotografías tenían un valor enorme como presencia sustitutiva de una ausencia. Ese es el caso de la fotografía de mi familia en la cocina, de la que se envió una copia a uno de mis tíos que vivía en Venezuela y, que, por diversos motivos, no pudo asistir a la boda.

Algo similar sucedía en la vida de las familias gallegas de los años 1950-1960 que posaron para Virxilio Vieitez y enviaron estas imágenes a sus familiares emigrados. El trabajo de este fotógrafo es «una magnífica crónica de la comarca de Terra de Montes que refleja claramente el espíritu de la época, y en particular el reflejo de la emigración en América de la que en buena parte dependía la vida económica» (Sendón, 2000, p. 25). Un trabajo que, como otros casos similares, ha sido rescatado del olvido en la contemporaneidad y al que ahora se otorga el valor que no se le dio en vida de Vieitez, una época en la que estas imágenes no suscitaban interés alguno más allá de su utilidad.



Virxilio Vieitez
San Marcos, 1962

³ Ese fenómeno es el tema que aborda Paula Sibilia en su libro *La intimidad como espectáculo*.

La familia y su representación es otro punto destacado de mi tesis que, aunque amplía su objeto de estudio a la representación colectiva en general y no se limita a este ámbito, constituye el motivo de la elección de los estudios de casos. A continuación, realizaré una introducción al concepto de familia, para después pasar a analizar la importancia de la fotografía en este campo y cómo ha evolucionado desde su función inicial a su práctica en el arte contemporáneo, así como al sentido que adquiere en los proyectos de los estudios de casos.

Aproximación al concepto de familia

La definición de familia carece de un enunciado universal puesto que su significado varía según el grupo social, pero, de acuerdo con la clasificación que establecieron a mediados del siglo xx⁴ antropólogos como Claude Lévi-Strauss o Kathleen Gough, los distintos tipos de familias tienen algunos puntos en común. A través de sus estudios sobre su origen y desarrollo, ambos expertos concluyeron que la familia es un grupo social que posee una serie de características comunes: tiene su origen en el matrimonio y se distingue de las uniones libres, siendo el matrimonio monógamo el más frecuente incluso en sociedades polígamas⁵; suele estar formado por la familia nuclear y se define como un organismo socialmente reconocido. Los miembros familiares están vinculados por lazos legales, económicos, religiosos o de otro tipo, que implican una serie de derechos y obligaciones sexuales que generan manifestaciones psicológicas muy variadas (Lévi-Strauss, 1956/1974, p. 17). Otros de sus puntos en común son la prohibición del incesto y la división sexual del trabajo, que hace que la familia se perpetúe y se establezca una dependencia mutua entre los sexos (Gough, 1956/1974, p. 115).

Por lo tanto, la humanidad existe desde que se organiza en familias y, especialmente cuando las familias se erigen contra la consanguinidad, creando una sociedad más abierta que no se encierra en sí misma. Para asegurar su perdurabilidad, las familias están obligadas a crear nuevas familias, garantizando su subsistencia gracias a esta pluralidad. El hecho de que la familia sea universal se debe a que es la institución que mejor cumple las pautas de procreación, cooperación económica y soporte psicológico, además de estar amparada y sustentada por la ley en toda Europa (Roigé, 2006, p. 19).

⁴ Este estudio salió a la luz en 1956 con el nombre «The Family», en Shapiro, H. L. (ed.) *Man, Culture and Society*. New York: Oxford University Press.

⁵ Estas sociedades generalmente tienen un nivel cultural bajo y tampoco tienen recursos para permitirse mantener a más de una esposa, o marido si son poliándricas.

Los estudios de las especies prehumanas, así como de las sociedades cazadoras y recolectoras más actuales —de zonas montañosas, árticas o desérticas donde la agricultura es inexistente—, han sido fuentes de información muy valiosas para la investigación de los orígenes de la familia. A pesar de que en dichas sociedades la familia no haya tenido un desarrollo completo, en ellas la desigualdad de tareas entre los sexos se produce de forma natural, como resultado de la ecología y la pura supervivencia. Con el paso del tiempo, dentro de la sociedad occidental, la evolución humana ha derivado en un mundo más civilizado que responde a una demanda sociocultural sustentada y afianzada por un marco artificial de reglas y prohibiciones. Este marco normativo es el contexto en el que la institución familiar acaba de configurarse. La familia debe su existencia al desarrollo conjunto del «lenguaje, la previsión, la cooperación, el autocontrol, la planificación y el aprendizaje cultural» (Gough, 1956/1974, p. 149). La autora concluye que, en la historia de la humanidad, algunos hombres y mujeres intelectuales han interpretado de manera exagerada estas diferencias entre los sexos. Por un lado, el machismo imperante ha sostenido sin ningún tipo de fundamento la creencia de la inferioridad mental de las mujeres. Y por otro, ha habido algunas exageraciones por parte de escritoras feministas que defienden que las sociedades matriarcales dominaban a los hombres, un dato sobre el que la autora asegura no existe ninguna prueba (Gough, 1956/1974, p. 151-152).

En conclusión, la familia y las relaciones de parentesco están fuertemente establecidas desde hace siglos y, en la contemporaneidad, la sociedad moderna se ha apoyado sobre esos vínculos para seguir adelante. Además, para Olivares, cada uno de nosotros hemos recibido la familia a modo de herencia, ya no solo en el aspecto físico sino también respecto a ciertas pautas de comportamiento. A pesar de que, a día de hoy, el concepto de familia occidental ha evolucionado mucho respecto al de la familia tradicional, su esencia se mantiene (Olivares, 2005, p. 16). No solo tenemos familia consanguínea, también tenemos la que nosotros elegimos, que no incluye solo a la pareja, sino a los amigos, con los que estrechamos vínculos que no están ligados a la sangre o las leyes.

La estructura familiar es una institución socialmente aceptada que comporta una serie de normas que se tienen que cumplir. Sin embargo, más allá de generar felicidad y unión, en muchas ocasiones la familia produce todo lo contrario; especialmente, en el pasado preindustrial, en el que el sistema era mucho más rígido que ahora, el amor era secundario y toda la organización social giraba en torno a ella. De hecho, en la actualidad, la familia ha adoptado muchas nuevas formas: familias monoparentales; familias recompuestas, formadas a partir de uniones de parejas separadas que aportan sus hijos al nuevo enlace; o familias de cónyuges homosexuales a quienes, gracias a los nuevos métodos de reproducción

asistida⁶ o a través de la adopción, se les ofrece la posibilidad de ser padres o madres apoyados por unas leyes que los amparan.

En la contemporaneidad, son los factores externos los que van configurando la familia, que acaba adaptándose a las circunstancias que la rodean. De hecho, las relaciones sociales también han cambiado en consonancia con una sociedad que está diseñada para producir y consumir, una sociedad en la que todo evoluciona muy rápido y en la que, sin darnos cuenta, la tecnología nos ha alejado de los nuestros. El contacto directo cada vez es más minoritario y esta tendencia se ha visto agravada por la pandemia mundial en la que estamos inmersos. Al individualismo heredado de la época moderna y característico de la posmodernidad, se le está sumando ahora mismo el aislamiento completo del mundo, algo que nos acabará pasando factura a todos. Esto ya lo pronosticaba Zygmunt Bauman en su teoría de la *modernidad líquida* (2000), en la que «sobresale particularmente, como “diferencia que hace toda la diferencia”, como atributo crucial del que derivan todas las demás características. Este atributo es el cambio en la relación entre espacio y tiempo» (Bauman, 2000/2012, p. 14). El autor caracteriza de volátil e inestable a nuestra sociedad, donde las estructuras sociales están en constante transformación. Los modelos tradicionales ya no disponen del tiempo suficiente para solidificarse y tampoco para servirnos de referencia en una sociedad cambiante.

Todos estos cambios sociales crean nuevos procesos de negociación que redeterminan el estatus y el lugar que ocupa la pareja en la relación familiar, que Bestard redefine en respuesta al cambio de costumbres y valores. Para él, el tipo de familia que se conocía hasta los años setenta y que constituía el modelo que mejor se adaptaba a la sociedad industrial, deja de tener cabida a partir de entonces y desaparece a favor de patrones que destacan la autonomía individual y la igualdad de género, basados en el sentimiento y el deseo, así como de estructuras de autoridad basadas en el diálogo y la negociación (Bestard, 2012, p. 4).

Cada uno adapta la familia a sus necesidades y circunstancias, en consonancia con una sociedad contemporánea cambiante, cuya raíz, no obstante, sigue siendo el organismo familiar. A este respecto, Pedro Vicente sostiene que «Padre, quizás, no hay más que uno, pero familias, las que uno necesite, quiera o pueda tener. La familia, hoy en día, es para quien la necesita. [...] Sin embargo, aunque podamos renunciar a nuestra familia, esta nunca dejará de serlo» (Vicente, 2013, p. 11).

⁶ Los métodos de reproducción asistida hacen su aparición a finales del pasado siglo xx y propician que las relaciones de parentesco hayan cambiado sustancialmente. En un principio, la procreación era algo que nos venía dado por naturaleza, mientras que ahora tenemos la opción de elegir tener hijos prescindiendo por completo del contacto entre las personas. De ahí que Joan Bestard subraye que el individualismo está más presente que nunca en la sociedad debido a este nuevo medio reproductivo, gracias al cual se superan los obstáculos de la naturaleza. De hecho, esta opción, que en un pasado no muy lejano era impensable, en la actualidad se trata de una opción y un acto más. Véase Bestard, J. (2004). *Tras la biología: La moralidad del parentesco y las nuevas tecnologías de reproducción*, p. 146.

Más allá del álbum de familia

Tuvo que pasar mucho tiempo para que la fotografía diese el salto desde el álbum familiar a las paredes del museo. El álbum apareció a finales del siglo xix, tras la invención de la instantánea fotográfica (Sala, T. y Freixa, M., 2006, 75), pero no se tornará algo cotidiano en los hogares hasta bien entrado el siglo xx⁷.

Desde que en 1839 se hiciera público el invento de la fotografía hasta el momento presente, el número de imágenes obtenidas con una cámara se ha multiplicado de forma exponencial. Otro momento fundamental de la historia de la fotografía tuvo lugar en 1888, con la aparición de las cámaras fotográficas de revelado rápido, cuya adquisición era asequible a cualquier ciudadano medio. Estas cámaras se comercializaron bajo el lema «Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto»⁸ y, más adelante, su uso se popularizó hasta unos límites comparables a los de hoy en día, en los que tenemos un teléfono móvil, más que para llamar, para hacer fotos y compartirlas. A partir del nacimiento de la instantánea, creció el número de fotógrafos aficionados, al mismo tiempo que la fotografía de grupo adquiría nuevos matices hasta llegar a alcanzar una magnitud inmensa.

Remitiéndome a la imagen de mi familia con la que doy inicio al capítulo, detecto una cierta semejanza entre esa fotografía y los primeros retratos de familia burguesas del siglo xix en casa del fotógrafo, aunque en el caso de mis familiares ni van vestidos de forma elegante, ni han adoptado poses estudiadas. Las únicas personas que ponen su mejor cara son mi abuela y mi madre, el resto se muestran bastante naturales ante la cámara, seguramente por el hecho de que ese día habían posado para infinitas tomas fotográficas. «Si la fotografía no fracasaba en su objetivo, la persona obtenía un retrato representativo, un retrato que se le pareciese» (Stahel, 2005, p. 157). A diferencia de cuando se posaba para un fotógrafo profesional, ellos no tienen estudiada la escenografía ni siguen unas directrices tan exhaustivas, no se trata de una foto estereotipada, lo que se pretende es, simplemente, que quepan todos en la fotografía para poder inmortalizar el aquí y el ahora.

⁷ En este sentido, es interesante el ensayo *Un arte medio* (1965/2003) de Pierre Bourdieu, redactado en los años sesenta en Francia, en un momento en el que la instantánea fotográfica daba sus primeros pasos gracias a las cámaras de bolsillo (que no aparecerían en territorio galo hasta 1972). De ahí que el título de este libro remita a un uso social de la fotografía en el que persona que la realizaba pertenecía a «un cuadro medio, de clase media, con instrucción media y que reside en una ciudad media.». Véase Estradé, A. (2003). *La fotografía retratada. Pierre Bourdieu y la captura de lo social*, p. 28.

⁸ *You press the button, we do the rest* fue una frase popularizada por las cámaras Kodak, que acabó convirtiéndose en una exitosa campaña publicitaria, al tiempo que nacía una nueva concepción del acto fotográfico. Véase Pretelin, C. (2011). Usted apretaba un botón, Kodak hacía el resto. *Alquimia*, (42), p. 16.

Parece que las vacaciones o eventos importantes en nuestras vidas no hubiesen existido sin la cámara fotográfica. «Nos hemos acostumbrado a hacer y a ser fotos» (Doctor, 1997, p. 14).

A partir de esta imagen, que siempre me ha intrigado porque conozco la historia que hay detrás, pinté un cuadro en el que decidí difuminar la figura de mi madre, que coloqué bajo una trama punteada, como en las pruebas serigráficas que realicé previamente. A continuación, realicé una silueta a tamaño natural pintada de forma realista de ella que salía del cuadro y se integraba en el espacio exterior, compartiéndolo con el espectador. Esta obra formó parte de la serie *Disclosed circumstances*, compuesta de un conjunto de lienzos de retratos de grupo de los cuales siempre sale un elemento discordante en forma de silueta que, al reunirse en el espacio exterior con las demás figuras silueteadas, constituye a su vez otro retrato colectivo disociado. Esto me llevó a realizar otra escenografía más adelante, *Guiris toubabs*, compuesta solo con siluetas de ese tipo, pero aisladas y situadas en distintos lugares para la «Off de la Bienal de Dakar 2008». Después llegarían otras, a las que me refiero en el capítulo cuarto, en el que hablaré de todos estos proyectos.

Mi caso me lleva al de Marty o Bernabeu. Enrique Marty comenzó a trabajar con su entorno inmediato a través de la fotografía polaroid. Fotografiaba a los miembros de su familia realizando acciones de todo tipo que después trasladaba al lienzo creando un mosaico de imágenes de un álbum grotesco, en el sentido carnavalesco, que se sitúa en las antípodas de lo que entendemos por álbum familiar. En cuanto a Mira Bernabeu, su obra, también transgresora, parte de la fotografía y de un relato cinematográfico en el que aborda el tema de la familia, elaborando una puesta en escena en la que participan todos sus familiares sobre un escenario de teatro. Los miembros de la familia aparecen físicamente en ropa interior, aunque completamente desnudos a nivel emocional.

A partir de estas obras seminales, no todos los proyectos de Marty y Bernabeu girarán en torno al tema de la familia, sino que también derivarán en otras instalaciones donde lo colectivo hace referencia a mundos dispares que plantean incógnitas de cariz filosófico, sociológico y teatral desde la perspectiva artística contemporánea.

El contra-álbum

Desde Louis Daguerre a Nan Goldin todos o casi todos los fotógrafos han hecho posar a sus allegados. Como elemento que tenían más a mano o como centro de interés, han acabado formando parte de su trabajo. «Los retratos de amigos y familiares de Disdéri y Nadar o posteriormente las personalísimas fotografías familiares de Julia Margaret Cameron o incluso las niñas amigas de Lewis Carroll, son los mejores ejemplos de este tipo de fotografía» (Doctor, 1997, p. 18).

Desde los primeros modelos familiares en la historia de la fotografía hasta la fecha la aparición de los allegados ha ido en aumento. Uno de los precursores fue Jacques Henri Lartigue, que dio el salto de las páginas del álbum personal a las paredes del museo. «Fijó su mirada juguetona sobre su entorno más cercano de parientes y compinches y obtuvo instantáneas poco convencionales que en 1963 merecieron los parabienes del MoMA de Nueva York» (Fontcuberta, 2013, p. 153). En el extremo contrario tenemos el contra-álbum personal de Nan Goldin, en el que exterioriza todo lo que no se suele mostrar en este tipo de imágenes. Da la vuelta a lo culturalmente pautado y aceptado, ensalzando en sus imágenes los problemas, el dolor y el drama. La artista nos ofrece en estas fotografías una mirada directa a la vida real, donde no se juega al disimulo como en el caso de la imagen de mis padres.

Otro ejemplo de ello, lo encontramos en un lugar intermedio entre Lartigue y Goldin: la serie *Pictures from Home* (1983-1991) de Larry Sultan, formada por imágenes de la ociosa vida de los padres jubilados del artista.

Al comparar el trabajo de Sultan con el trabajo que realicé sobre la fotografía de la noche de bodas de mis padres –especialmente centrado en la imagen de mi madre–, encuentro un cierto paralelismo, aunque desde puntos de vista muy dispares. La fotografía de mis padres marca el inicio de una vida juntos, un momento en el que todo debería ser espléndido y maravilloso es en realidad duro y doloroso, aunque acabarán encontrando su sitio, un lugar donde reubicar su vida y la de la familia que crearán a partir de entonces. De forma inversa, *Pictures from Home* supone un diario visual de los padres del artista en la etapa final de su vida, cuando sus hijos ya son independientes y ellos recogen los frutos de una existencia dedicada al trabajo.

Sobre el trabajo de Sultan, Bravo señala que, con esta pieza, el artista refleja la imagen icónica de la familia americana de mediados del siglo pasado practicando rituales presentados como utópicos. En este periodo de la vida de sus padres, Sultan se aleja de los



Jacques Henri Lartigue
Mi prima Bichonnade. 40, Rue Cortambert, Paris, 1905



Nan Goldin
Nan one month after being battered, 1984

estereotipos sociales que rigen el estilo de vida americano (Bravo, 2006, p. 158). De este modo, tanto él como yo, nos distanciamos del modelo de familia feliz como pauta común que rige los álbumes familiares.

Pictures from Home es una construcción subjetiva de Sultan sobre la vida de sus padres tras su retiro profesional, que presenta a modo de documental y en la que dispone de ellos como si fuesen actores. En mi caso es todo lo contrario, parto de una foto real en la que ellos mismos posan sin mostrarnos lo que realmente sucede y que posteriormente manipulo para darle todo el protagonismo a mi madre, que se convierte en otra cosa y queda totalmente desligada del álbum al que pertenece. No indago más allá.

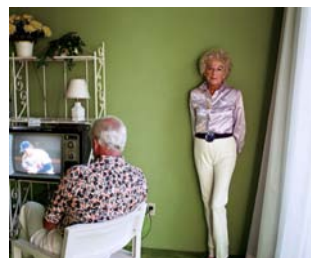
Otro ejemplo de manipulación del álbum familiar a lo largo de los años es el de Marty, en «La familia» o en algunos de los capítulos de la película *All your world is pointless* (2013-2021). El artista vuelve de forma reiterada sobre la misma temática de modo similar a Bernabeu, que trabaja con su familia cada década.

En comparación con mi obra, Sultan hace una investigación más exhaustiva, en la que expone las contradicciones de lo que se supone que debería ser la jubilación, o al menos, de cómo se vende que debería ser en EE. UU.

El hecho de que nosotros seamos los creadores de esta ficción, que formemos parte de ella, nos hace ser testigos activos de lo que en ella sucede, de modo que nos es imposible salvar la distancia entre ellos y nosotros. Al mismo tiempo, en mi caso este trabajo sobre la familia tiene un efecto totalmente terapéutico. He sufrido las consecuencias de ese pequeño drama familiar y trabajar sobre ello me ha hecho liberarme un poco de él, de un peso del que en cierta forma también he sido víctima. Y lo mismo les ocurre a Bernabeu y a Marty, han tenido que realizar un profundo trabajo reflexivo que les afectaba en primera persona para enfrentarse a esos fantasmas, para hacerles frente mediante su exposición pública.

En mi caso, la profundización en la familia no ha sido tan intensa; tras trabajar en ella, enseguida pasaba a otra cosa, trataba de minimizar su importancia. En el momento que saqué a mi madre del lienzo en forma de silueta en *Unión familiar*, cambié de tema y me centré en otros mundos. De hecho, escribir estas líneas supone un reto para mí ya que lo que narro sale desde lo más profundo de mi corazón.

A pesar de haberle explicado el proyecto a mi madre, ella no lo acababa de entender y tampoco le gustaba que sacara estos temas que, si por ella fuese, estarían toda la vida ocultos bajo una alfombra. Del mismo modo, a los padres de Sultan no les gustaba como se veían en esa serie fotográfica, porque ellos no se identificaban con esas imágenes. Y tampoco, de manera inicial, los padres de



Larry Sultan
Pictures from Home, 1983-1991



Nobuyoshi Araki
Sentimental Journey, 1971

Marty entendían nada, hasta el punto de que su padre, en una época, le llegó a prohibir que lo pintase. O como la madre de Bernabeu, que antes de iniciar esa primera puesta en escena familiar, no entendía qué problemas podía tener con su familia; y, de hecho, si no llega a ser por la mediación de las abuelas no hubiera habido proyecto. De este proyecto, el mismo artista reconoce que, además de intenso, fue profundamente curativo y enriquecedor, ya que, desde entonces, la familia está más unida que nunca. Algo que también le sucedió a Marty con su padre, con el que, a partir de entonces y hasta su muerte, tendría una gran conexión.

Un caso diferente sería el del fotógrafo Nobuyoshi Araki, que, con *Sentimental Journey* (1971), creó un álbum muy poco convencional. En él muestra a su mujer Yoko durante su viaje de novios, exponiendo diferentes escenas que van desde la banalidad de actos cotidianos hasta escenas íntimas, como el orgasmo de Yoko. De ahí que se afirmara que «con la muerte de su mujer en 1990, a la que dedica un nuevo álbum, la revelación de la vida privada alcanza un punto álgido» (Ribettes, 2002, p. 16). A partir de entonces, Araki trabajará siempre con el cuerpo femenino, utilizando como modelos para sus fotografías, en las que suele incluir referencias a su vagina o exhibirlas durante el acto sexual, desde estudiantes a prostitutas, vestidas o desnudas.

Hace tiempo que la intimidad, que Paula Sibilía denomina «extimidad», es parte del arte contemporáneo: «En una sociedad tan espectacularizada como la nuestra, no sorprende que las fronteras siempre confusas entre lo real y lo ficcional se hayan desvanecido aún más» (Sibilía, 2016, p. 223). A través de los diferentes recursos mediáticos, nuestras vidas, que cada vez tienen menos de privadas, se han ido convirtiendo en ficciones. De ahí que se haya perdido el pudor, como ilustra el ejemplo de Jeff Koons y sus obras con Ilona Staller, más conocida como Cicciolina, una actriz porno con la que se acabaría casando y con la que antes realizó el cartel publicitario *Made in Heaven* (1989) para la exposición colectiva «Image World» en el Whitney Museum of American Art. Ambos son los protagonistas del cartel de una película que nunca se llegó a hacer, en el que aparecen él desnudo y ella prácticamente también simulando alcanzar un orgasmo. A esta imagen le seguirían obras escultóricas de distintos materiales en las que aparecen representando diferentes posturas del Kama Sutra. El artista explicó que estas fotografías son su respuesta a *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal* (1424-1425) de Masaccio, en las que se transmite «la culpa y la vergüenza» que sienten nuestros primeros padres al ser expulsados del Paraíso, y en su serie de fotos eróticas con «Cicciolina», Koons ha querido presentar, según explica, a una pareja totalmente liberada de esos sentimientos» (El Mundo, 2009). Con el fin de reflexionar sobre la mercantilización del mundo, la vida del artista y su esposa se comercializan, convirtiendo sus cuerpos en esculturas vivientes.

En la instantánea de mi familia sucede un hecho similar al de la expulsión de Adán y Eva que menciona Koons. En este caso, se trata de la expulsión de mis padres del Paraíso terrenal, representado específicamente por su tierra natal. Con una mentalidad totalmente retrógrada, la familia de mi madre no aceptó el hecho de que la pareja hubiera pecado antes del casamiento, lo que acarrió su rechazo y expulsión definitiva de la vida de mis abuelos maternos. Se ha de tener en cuenta el contexto de finales de los años setenta en España y, más concretamente, en una aldea de Burgos totalmente agrícola con una población muy religiosa y un pensamiento franquista muy arraigado, que incluía entre sus principios básicos que la familia solo se podía fundar a través del matrimonio. De hecho, es en los años cincuenta y sesenta cuando la familia conyugal alcanzará en España su máxima expansión (Roigé, 2011, p. 728). La Iglesia y sus preceptos formaban parte de la vida de sus gentes, en los que no había cabida para las relaciones sexuales prematrimoniales, algo que, por otro lado, llevaba sucediendo toda la vida.

Para ilustrar este fenómeno, a partir de investigaciones realizadas en torno al amor en el mundo campesino, Martine Segalen llega a la conclusión de que, de mediados del siglo XVII a mediados del XVIII, las relaciones sexuales fuera del matrimonio —ya sea por nacimientos ilegítimos o por concepciones prenupciales— eran minoritarias e incluso menos frecuentes que en épocas precedentes, lo cual evidenciaba el éxito de la moralización llevada a cabo por parte de la Iglesia (Segalen, 1981/2001, p. 115). Así mismo, a partir de la información obtenida de los proverbios y ritos de la época, la autora sostiene que, por aquel entonces, el amor y el afecto estaban presentes en las sociedades rurales. Es más, si el amor tenía connotaciones negativas era cuando se asociaba con el matrimonio. Un sentimiento amoroso que dista de ser lo que en la actualidad entendemos por amor, puesto que no era un sentimiento erotizado ni exhibicionista (Segalen, 1981/2001, p. 115). Para el mundo campesino era más importante asegurar la fecundidad que los preceptos impuestos por la Iglesia, de ahí que los padres de familia mostrasen cierta permisividad hacia los encuentros juveniles de sus hijos.

A medida que el modelo de familia burguesa se fue instaurando en la población, se acrecentó el puritanismo en la vida sexual de las familias. A este respecto, Michel Foucault indica que en siglos anteriores «los códigos de lo grosero, de lo obscuro y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos» (Foucault, 1976/2019, p. 7). La sexualidad y la familia conyugal quedan atrapadas dentro de ese modelo, centrándose en su función reproductora, lo que acaba finalmente por convertirse en norma. Este modelo de familia es la elegida por el franquismo como sede de su fundación.



Jeff Koons
Made in Heaven, 1989



Balthus
Thérèse Dreaming, 1938

Aunque el enlace matrimonial de mis padres se produjese después del franquismo, cuando vivían en una supuesta democracia, la mentalidad rural no iba en sintonía con los nuevos tiempos. Afortunadamente, hoy en día ese tipo de mentalidad ya no es común en España, ni siquiera en los pueblos.

Muchas cosas han cambiado desde aquella época en la que el puritanismo se instauró en la privacidad de la vida de la gente, pero sigue existiendo la censura. Al menos en España, por muchos avances que se hayan producido, la mentalidad católica que arrastramos desde el franquismo y que forma parte de nuestra educación heredada y aprendida, sigue formando parte integral de nuestra cultura. Pero el puritanismo no es patrimonio exclusivo de nuestro país.

Un caso de censura a nivel internacional es el que ha sufrido el trabajo de Araki, un artista que siempre ha provocado cierto revuelo y controversia y al que han tildado de «perverso, loco, misógino, vulgar, pornógrafo, provocador, genio...» (Crespo, 2018), hasta el punto de que en 2018 el Museum of Sex de Nueva York le dedicó una exposición, «The Incomplete Araki: Sex, Life and Death in the Work of Nobuyoshi Araki» (2018, 08.02 -03.09). Así mismo, un año antes, el Metropolitan Museum of Art recibió una petición, respaldada por nueve mil firmas, solicitando la retirada de su exposición de la obra *Thérèse Dreaming* (1938) de Balthus, lo que abrió un debate sobre lo inapropiada conducta sexual de hombres poderosos. El museo no retiró la obra y emitió un mensaje que, según relata Sandro Pozzi (2017) en un artículo de *El País*, decía lo siguiente:

Las artes visuales son uno de los medios más importantes que tenemos para reflexionar a la vez sobre el pasado y el presente, y esperamos motivar la continua evolución de la cultura actual a través de una discusión informada y de respeto por la expresión creativa.

Los desnudos, las posturas corporales que inciten a miradas perversas y, más aún, si son directamente sexuales, provocan rechazo en parte de la población, sobre todo aquella que no está familiarizada con este tipo de representaciones artísticas. En el arte hay obras de muy distinto tipo, pero las exposiciones así, como subraya Crespo, deberían centrarse «en temas como el consentimiento y los abusos de poder a los que se puede prestar la práctica artística y su producción» (Crespo, 2018) y no en los conceptos implícitos de las obras.

La arqueología de formas pasadas de moda en la posmodernidad

Para este apartado he tomado como punto de partida las palabras pronunciadas por Hal Foster en la mesa redonda que compartió con Rosalin Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh en 2004 bajo el nombre de *La encrucijada del arte contemporáneo*: «Junto a la aceptación de los “nuevos medios” hay una recuperación de modas desplazadas que se pueden considerar un archivo de subjetividades y sociabilidades pasadas» (Foster, 2004/2006, p. 676). Esta cita señala el año 1998 como un momento clave, el momento en el que surgió esta tendencia con la que me siento completamente identificada y que incluiría también el trabajo de Marty y Bernabeu. En este tipo de arte se esboza un proyecto diferente y sumamente interesante, sobre el cual el autor apunta que da lugar a «una especie de arqueología de formas pasadas de moda» y que, como el cine, prosigue diciendo, «está tocado por el arcaísmo» (Foster, 2004/2006, p. 676). Son obras que se nutren de toda la tradición artística, como vemos especialmente en el caso de Marty, que trabaja a partir de medios clásicos como la pintura y la escultura. Este aparente arcaísmo da forma a un enriquecedor trabajo conceptual que va más allá de las apariencias.

En este contexto, es importante recordar el papel de Marcel Duchamp como pionero en la revalorización del pensamiento por encima de su materialidad o efecto estético. Para Francisco Javier San Martín, el artista francés ha sido muy influyente en el arte de «la segunda mitad del siglo xx, mientras que cuando hablamos de industria cultural, su protagonismo desciende sensiblemente o incluso desaparece, porque Duchamp es aún un *síntoma del arte*» (San Martín, 2007, p. 15) cuya figura forma parte de la cultura destinada a desaparecer. En efecto, según San Martín, el arte deja de ser cultura para convertirse en puro espectáculo y pasa a quedar integrado en su totalidad en este sector industrial. Por su parte, Marty también se interesa por Duchamp, reinterpreta el *Étant donnés* (1946) como paradigma de arte contemporáneo y llevándolo a su terreno, un aspecto que analizaré en el capítulo tercero, donde estableceré así mismo varios paralelismos con la obra de Goya.

En cuanto a la cronología de la evolución del arte que describe, San Martín establece una clasificación de diversos períodos importantes: el primero, transcurrido entre 1965 y 1975, el segundo, desde finales de los setenta y un tercero, entre 1985 y 2000 (San Martín, 2007, p. 15-18). Dichos períodos han marcado las pautas a seguir y han derivado en el panorama artístico en el que hoy nos movemos. Siguiendo al crítico, ubicaré a Marty y Bernabeu

a partir del segundo período, a finales de los años setenta, cuando se disuelve el proyecto moderno y se recuperan las disciplinas tradicionales y la cita, al mismo tiempo que crece el público del arte. En la tercera fase, según San Martín, es cuando arrancan la inversión y los beneficios de la cultura del entretenimiento; se multiplican la creación de museos, ferias y bienales de arte en el mundo occidental y la cultura adquiere «mayor peso en el ámbito global de la economía capitalista» (San Martín, 2007, p. 17). Ese será el momento en que tanto Marty y Bernabeu se den a conocer en el ámbito artístico nacional e internacional, en pleno *boom* de la cultura del espectáculo. La última etapa comprende la actual, o los coletazos de lo sucedido a finales del pasado siglo, lo que el autor denomina «hipótesis del post-arte», donde se especula que la figura del crítico está por encima de la del artista (San Martín, 2007, p. 18). A pesar de los cambios acontecidos, ambos creadores siguen trabajando en una coherente línea de trabajo haciendo caso omiso de las modas.

Por otro lado, en las producciones artísticas posmodernas se emplean recursos como el simulacro, la alegoría o el apropiacionismo, de modo que la producción de arte contemporáneo está llena de referencias a la historia del arte y a los *mass media*. Lo posmoderno se caracteriza por la convivencia de muchas formas; hay una promoción de la diversidad, la fragmentación, lo pasajero, lo discontinuo y el caos como réplica al discurso universalista y totalizante de la modernidad. La globalización fue clave para romper con las nociones anteriores en torno a la concepción del mundo, haciendo que los conceptos modernos desapareciesen a favor de la fragmentación en un mundo más conectado que nunca. Como consecuencia de esto, a partir de los años setenta, la globalización en el arte ha adoptado diferentes formas con imágenes muy diversas a través de incontables prácticas artísticas. Anna Maria Guasch hace referencia al apropiacionismo de esta época en la escena artística neoyorquina como ambiente propicio para la vuelta de la pintura y, especialmente, a la narratividad de la imagen.

El término apropiacionismo fue utilizado por primera vez por Douglas Crimp, comisario de la exposición «Pictures» (1977) en Nueva York, en la que invitó a los artistas a no trabajar con imágenes originales, sino a apropiarse de ellas y crear una nueva narrativa. Por eso, a partir de entonces «la pintura empezó a ser entendida como pantalla neutra en la que proyectar un mundo de imágenes, en ningún caso fruto de un proceso de representación sino de presentación» (Guasch, 2000, p. 342). Según la autora, para Crimp esas *pictures* eran actos vinculados con la *performance*, en el sentido de que se trataba de «estrategias creativas fundadas en la temporalidad literal y en la presencia teatral» y «—entendiendo por *performance* una obra creada en una “situación” y para una “duración” concretas—, en una manera de “escenificar” la imagen en el ámbito de la pintura y la fotografía» (Guasch, 2000, p. 343).

Para Arthur Danto, el apropiacionismo es «un modo de afrontar un percibido fin del arte» (Danto, 2005, p. 38). Una época caracterizada por «la crisis de la “originalidad” [...] que conforma la visión del arte y la historia planteada desde mitad de los 70 como alternativa a lo restringido del discurso hegemónico de Occidente, aquel que prioriza lo “auténtico” y lo “original”» (de Diego, 2006, p. 34). En la posmodernidad, el mundo de las apariencias discurre por territorios que se entremezclan y neutralizan, al mismo tiempo que las fronteras se diluyen, hasta el punto de que Hilliel Schwartz argumenta que «nos movemos dentro de un cosmos de palabras e imágenes recicladas» y que «algunos artistas pretendían en los años ochenta que la copia es una asimilación, la nueva representación una apropiación y ésta una creación» (Schwartz, 1998, p. 250).

Ciertas obras concretas de Marty y Bernabeu, sin ser copias, poseen algo de *remake*, nos recuerdan a obras anteriores a las que les han añadido su interpretación, su nueva mirada, obras que llevan a su terreno en una práctica en la que, según dicen, el medio utilizado no tiene ninguna importancia. El relato de sus proyectos siempre tiene un final abierto y es el espectador el encargado de desentrañarlo y hacerlo suyo. En un mundo tan hiperconectado es inevitable que unas imágenes evoquen a otras, vivimos en un *déjà vu* constante, en el que los artistas ponen el acento en aquello que les inquieta y nos lo presentan a través de su trabajo.

Estudio de casos principales: Enrique Marty y Mira Bernabeu

Enrique Marty y Mira Bernabeu son dos artistas españoles que pertenecen a la misma generación. Cada uno de ellos, con su obra, trata temas de gran interés, que, aunque los afrontan de forma dispar, mantienen patrones semejantes.

Los dos tienen dilatadas trayectorias artísticas que engloban imágenes que van desde lo siniestro y lo familiar a lo psicoanalítico, y donde el ámbito de lo cotidiano es el punto de partida común, tomando diversas formas en sus obras. Estas representaciones se inscriben también en el ámbito de lo teatral. El trabajo de ambos artistas proporciona múltiples lecturas sobre su entorno, dejando cabos sueltos para que el espectador desvele lo que en él acontece, de manera que este pueda proyectar su propia experiencia.

Paloma Pájaro (2017) afirma a este respecto lo siguiente:

Una de las hipótesis más jugosas que explican la problemática del proceso creativo y su factor de impacto sobre el espectador, sostiene que la totalidad de las manifestaciones artísticas que han superado los filtros históricos y que hoy en día consideramos como grandes obras maestras [...], han superado de algún modo la pura subjetividad del artista. (p. 4)

En este sentido, tanto la producción de Marty como la de Bernabeu son generosas en deshacer sus egos para ir más allá de ellos en sus obras. Gran parte de sus trabajos brotan de lo personal para extrapolarse a conceptos más universales que dejan a su paso una retahíla de imágenes enigmáticas.

Tanto Marty como Bernabeu se dieron a conocer a finales de los años noventa del pasado siglo. En la obra de ambos la familia acapara todo el protagonismo, y por ese motivo, analizando y comparando su obra, se pueden determinar conceptos implícitos en sus trabajos: lo narrativo, lo escenográfico, la teatralidad, el vínculo con lo social, la tradición... temas, que también abordan otros artistas de su generación.

El apartado «La familia como símbolo social universal», del presente capítulo hace referencia a aquellos proyectos donde los artistas trabajan con su propia familia y en cómo uno y otro tratan lo social desde su entorno más inmediato.

Bajo el título «La importancia de lo teatral» se analiza como los artistas trabajan el espacio escenográfico de diferentes formas.

En último lugar, en lo relativo a «La influencia de Goya», observaremos el influjo del pintor en la obra de Marty y Bernabeu. La obra de Goya ha sido determinante en algunos de los proyectos de ambos artistas. En el caso de Marty, toda la exposición «Reinterpretada I» (2014-2015) en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, giraba alrededor de la obra del artista aragonés. Por otro lado, Bernabeu ha utilizado puntualmente obras de Goya como *La familia de Carlos IV* (1800-1801) para su primera puesta en escena familiar, *En círculo. Serie Mise en Scène I* (1996). Pinturas como *El pelele* (1791-92) y algunos *Desastres de la guerra* (1810-1815), las tomó como referencia en la última escenografía familiar: *Sistema Inherente. Serie Mise en Scène XVI* (2016-2017).

Enrique Marty

Enrique Marty es un artista nacido en Salamanca en 1969 que actualmente vive entre Valladolid y Salamanca, y trabaja con tres galerías: Deweer Gallery en Zwevegem (Bélgica), La Gran en Valladolid y Espacio Marzana en Bilbao.

Para Marty, Salamanca es el lugar donde ha crecido y que ha marcado su infancia. Es una ciudad que recuerda oscura y que afecta a su manera de trabajar y enfocar su trabajo. Marty afirma que la historia de Salamanca le ha configurado «en su gusto hacia ciertos modos de representación, como los vanitas –que están por todas partes– y en su arte» («Web rtve.es metropolis», 2014).

Le gusta el exceso y cree que de él surgen las cosas más profundas. Encuentra de gran interés todo aquello que inunda de información su mente, por eso el período del Barroco es muy sugestivo para él. Marty (2019) en la comunicación personal del 6 de abril, sostiene:

El Barroco me interesa muchísimo porque es una enorme celebración del mundo. Una celebración extremadamente sangrienta, dramática y llena de muerte. [...] Por otro lado, todo es muy falso. En muchas iglesias barrocas lo que parece mármol, no lo es: la superficie está pintada para que parezca mármol. Si rascas un poco, detrás de la fachada está lo verdaderamente siniestro.

Toda su trayectoria hace referencia al teatro del absurdo de la *realidad* que le rodea, la cual deviene incomprensible y muy frágil, donde impera el caos y resulta manipulable. En este sentido comparte los postulados de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad

y del absurdo. En la entrevista que le realizó Bea Espejo para *El Cultural*, Marty dice respecto al autor: «tengo la sensación de que solo existe el absurdo, por eso me atrae tanto Artaud y su teatro de la crueldad entendida no exactamente como escenas sangrientas, sino como un absoluto compromiso del artista de desmontar la realidad sin misericordia» (Espejo, 2014). Cree que la postura de Artaud es muy valiente y machaca cualquier convencionalismo. Desmonta lo que entendemos por “realidad”, que pone en duda, por considerarlo un concepto relativo. La manipula y la muestra ante nosotros de una manera poco convencional.

Marty se dio a conocer en el panorama artístico nacional e internacional a finales de los noventa con la exposición «La familia» (2000), en el Espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, y desde entonces no ha dejado de trabajar y exponer. Su obra es muy extensa y versátil y ha sabido adaptarla a otros ámbitos artísticos como el escénico y el musical. Ha colaborado en el mundo de la ópera, el teatro y también ha realizado videoclips. Recientemente ha colaborado en *Hiel* (2021) y *Fundido a Negro* (2020) para Ana Curra, y en 2011 realizó varios videoclips para el grupo belga *Falling Man*.

Temáticamente ha partido siempre de su entorno más próximo. Estuvo trabajando una década sobre su familia, pero no siempre ha sido así. También ha tomado como referencia obras y mitos clásicos, filosóficos, donde el artista profundiza en los arquetipos. Le gusta remontarse a su infancia y afirma que de esta etapa viene toda su obra. A partir de esta fase temprana se construye su personalidad, al tiempo que va cimentando su forma de ver el mundo.

Muchas de sus instalaciones son visualmente apabullantes, reflejo del pensamiento desbocado, del caos mental que se entremezclan con vivencias e imágenes disruptivas que no mantienen una lectura lineal. Reconoce que «el ataque psicológico al espectador es fuerte», y afirma, «creo que el arte debe ser así. Lo peor que puede ocurrir es la indiferencia» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). Para Marty es muy importante trabajar el espacio donde se ubicará la obra, porque forma parte del resultado final y de la manera como la enfocará ante el espectador.

El trabajo del artista está muy vinculado con la filosofía, con los que dialoga a través de su obra, siendo sus referentes principales Sócrates, Platón, Marco Aurelio y Friedrich Nietzsche, especialmente este último. En el ámbito artístico su influencia principal es Peter Paul Rubens, porque según él: «Rubens representa el mundo como quiere y, casi podríamos decir, desde un punto de vista divino. Todo el mundo está disfrazado en sus obras. Creo que puedo decir que es mi artista preferido» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). También está fascinado con Francisco de Goya, al mismo nivel que Rubens, y Diego Velázquez por su maestría y

su representación de lo palpable. Igualmente, está influido por el Barroco, que define como una máscara cercana a lo carnavalesco, un tema que trabaja de forma recurrente en su obra. También le interesan las obras de James Ensor o José Gutiérrez-Solana y su España negra, que giran de nuevo alrededor de la máscara y el carnaval.

Su mayor referencia cinematográfica es David Lynch, con el que se siente fuertemente conectado, al igual que la música oscura que le ha influenciado tanto en su obra como en su forma de ser y pensar.

A Marty, en alguna ocasión lo han calificado de pintor social, aunque él se siente más conectado con el arte como magia. Su obra utiliza los símbolos para crear diferentes capas de significado. El artista, en una entrevista con Stefanie Müller, sostiene que a través de su obra quiere atraer la atención del espectador, porque no cree que el arte deba ser tan críptico como para poder desaparecer (Marty y Müller, 2010). Para el artista el hecho de manipular la realidad tiene un componente chamánico, que acaba transformándola y deviniendo algo mágico. Cuando transforma la totalidad de su entorno llega hasta el punto de influir en lo que está ocurriendo en ese momento y en lo que sucederá después. Es en ese ámbito donde se sitúa su propuesta artística, más ocupada en plantear preguntas que en dar respuestas.

Lo misterioso, lo oculto y la magia son mundos fascinantes para el artista que observa desde una perspectiva sociológica. Marty destaca que le interesa la gente que cree ha avistado o ha sido abducido por ovnis, o que ha visto fantasmas. Para él son rupturas con la realidad convencional que entrañan simbolismos muy interesantes (Marty, comunicación personal, 1 de mayo de 2019). Comparte con Carl Gustav Jung, y su libro: *Sobre cosas que se ven en los cielos* (1958), el fenómeno de los ovnis, que Jung atribuye al inconsciente colectivo. Los extraterrestres en la obra del artista son una referencia a estos personajes y, a la estela de Jung, piensa que las visiones de la gente están condicionadas por los arquetipos. Marty (2019), en una comunicación personal del 1 de mayo, se pregunta:

¿Qué se le aparecía a un hombre griego? Un sátiro, una ninfa, un dios... Incluso hay escritos de gente que decía que se le había aparecido el dios Pan en medio de un bosque. ¿Qué se le aparece a un hombre medieval? La Virgen, santos o demonios. ¿Qué se le aparece a un hombre del siglo XVIII? Hadas, enanos y duendes. ¿Qué se le aparece ahora? Extraterrestres, porque la tecnología está aquí y, ese inconsciente colectivo transforma esas apariciones en algo tecnológico; son arquetipos.

Los fantasmas son personajes fascinantes para Marty. Ha trabajado mucho con ellos. Su origen lo encontramos en la exposición: «Chicas y Fantasmas» (2002) que comisarió Rafael Doctor en la



Enrique Marty
Instalación en la feria Frieze London, 2005



Enrique Marty
«Scenografie simulate», 2006
Iglesia de Santa Eulalia, Palermo.

Enrique Marty

Fantasmas en «The Real Royal Trip, El Real Viaje Real, El retorno», 2004



Enrique Marty
«Où? Scènes Du Sud», 2005
Carré d'Art, Nimes.



Enrique Marty
80 *Fanáticos* en «Premiere», 2005. Kunsthalle Mannheim.

A.E.C.I. de Buenos Aires. Los *Fantasmas* (2002) son retratos de gente pintados en las paredes que parten de la colección de fotografías en blanco y negro de Doctor, quien posee una de las mayores colecciones de fotografía antigua. Para el artista estos fantasmas son un reflejo del pasado muy relacionado con este tipo de imágenes⁹. Se trata de gente que ya ha muerto, espectros, y lo único que queda de ellos son las fotografías, y a través de la pintura les da vida. La instalación de la A.E.C.I. funcionó muy bien y, gracias a ello en 2003 se llevó a cabo en otros espacios expositivos como la Casa de América en Madrid, en la exposición «Fantasmas» y en el MoMA de Nueva York, en la exposición «The Real Royal Trip». En 2004 «The Real Royal Trip. The return» se expuso en el Patio Herreriano de Valladolid, de forma que los fantasmas siguieron dando vueltas por muchos otros lugares. Estas pinturas son intervenciones directas en la pared que una vez finalizada la exposición el operario vuelve a pintar de blanco, pero los fantasmas continúan bajo esas capas de pintura blanca. El concepto es muy interesante, porque no solo es una representación, sino una instalación *performática* con figuras que seguirán presentes en los substratos de las paredes del espacio expositivo.

Los fantasmas aparecen de forma repetida en muchos proyectos expositivos de Marty a lo largo de su trayectoria artística, como en la instalación que hizo en la feria de Frieze, en Londres, en el año 2005; o en «Scenografie simulate» (2006) en Chiesa Santa Eulalia, Palermo; o la exposición «Où? Scènes Du Sud», Carré d'art (2007), en Nimes, que forma parte de la obra *Embarazado de fantasma* (2005); o la instalación de los 80 *Fanáticos* (2009-2010) en la exposición «Premiere» (2010), en el Kunsthalle de Mannheim. En la instalación presentada en «Premiere» los personajes no hacen referencia estrictamente a fantasmas, actúan como ellos, y son producto de una obsesión, pero no son fantasmas. Todas las figuras surgen de la cabeza de los personajes en forma de escultura y se proyectan pintadas en las paredes y permanecerán en ellas escondidas bajo capas de pintura para siempre.

⁹ A este respecto, me parece destacable la exposición «Le trisième. La photographie et l'oculte», que primero se expuso en la Maison européenne de la photographie en París, del 3 de noviembre de 2004 al 6 de febrero de 2005, y después, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, bajo el nombre «A Perfect Medium: Photography and the Occult», del 26 de septiembre al 31 de diciembre de 2005. Esta muestra hace referencia a fantasmas a través de manipulaciones fotográficas de finales del siglo XIX y principios del XX, que es lo que en cierta forma hace Marty al pasar estas fotografías al plano de lo pictórico, que acaban por adquirir otra dimensión al integrarse en las paredes de la sala.

En la obra de Marty lo pictórico es determinante. Aunque sus instalaciones adoptan diferentes formas y medios, lo pictórico acaba por conformar un todo. Cada proyecto es diferente y semejante al mismo tiempo, porque como enuncia él mismo «Mi trabajo está muy cerca de mi vida, no hay ninguna diferencia. Al final uno tiene la sensación de haber estado haciendo lo mismo siempre» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). En definitiva, toda su obra es un rizoma que parte de una raíz central, un tronco, y de ahí surgen las ramas, pero todas están interconectadas. Nunca da por terminadas las series, el formato con el que siempre trabaja, siempre se quedan abiertas o apartadas y de ellas surgen otras que conforman un todo: el universo de Enrique Marty.

Mira Bernabeu

Mira Bernabeu es un artista nacido en Aspe, provincia de Alicante, en 1969. Vive y trabaja en Madrid desde 2019. Compagina su trabajo como artista para tres galerías españolas Rosa Santos, (Valencia), Fernando Pradilla (Madrid) y Alarcón Criado (Sevilla), y como galerista de 1 Mira Madrid, inaugurada a finales de 2019, relevo de su proyecto anterior: la galería Espaivisor, con catorce años de vida en Valencia.

Su proyecto artístico tiene una destacada vertiente social. Su trayectoria está vinculada a su formación académica en Bellas Artes y Psicología. Sus estudios en Psicología han determinado su trabajo artístico, que además ha complementado con conocimientos sociológicos, antropológicos y escenográficos.

Desde el comienzo de su carrera Mira Bernabeu se ha interesado por el estudio detallado del ser humano, en su aspecto social y psicológico a través de la imagen. A partir de este enfoque ha tratado temas como la violencia en el entorno familiar, la sexualidad, el auto-conocimiento, la sociedad del espectáculo, la religión, la enfermedad, la educación. Sus proyectos tienen dos vertientes, por un lado, la escenográfica con sus *mise en scène* (1996-2017) y por el otro, una mirada hacia el reportaje fotográfico social, con los *Panoramas* (2001-2018). Aunque son dos enfoques distintos, ambas dan forma a inquietudes que son fruto de problemáticas sociales presentes en nuestra cultura occidental.

En sus puestas en escena el artista realiza un análisis teatralizado del ser humano por medio de series fotográficas, instalaciones o vídeos, derivado de una investigación previa que es representada en las diferentes escenografías. Toda la documentación recogida en la investigación se muestra de forma paralela a las imágenes



Mira Bernabeu

Panorama de rehabilitación.
Nueva York 2001, 2001-2004



Mira Bernabeu

Panorama doméstico. En círculo IV. Serie Mise en Scène x, 2006



Mira Bernabeu

Panorama vocacional. 360°.
Serie *Mise en Scène* XII.
Compañía de Jesús, Gandia, Valencia, Spain, 2009



Mira Bernabeu

Panorama (New Economy).
Artistas. Serie Mise en Scène
XIII, 2010-2011

para completar todo el proyecto de manera unitaria. Los *Panoramas* son fotografías cercanas a la fotografía directa, la imagen es próxima al documento porque se prescindir del recurso escénico.

A pesar de tratarse de orientaciones distintas, *Panoramas* y *Mise en Scène*, reflexionan sobre lo mismo, como afirma a este respecto Álvaro de los Ángeles (2013):

[...] los trabajos de Mira Bernabeu están asentados firmemente en los estereotipos sociales, colectivos e individuales; de construcción, porque el modo de analizar ese mundo de acciones y comportamientos sociopolíticos acaba siendo aislado de su contexto y puesto en escena en otro, generalmente de aspecto teatral, que resalta la contribución a la narratividad del arte contemporáneo y genera otra lectura ampliada.

La serie *Panoramas* es consecuencia de las actuaciones sociopolíticas aisladas de su contexto espacio temporal y que el artista ha mostrado hasta ahora en siete series: *Panorama de rehabilitación, Nueva York* (2001), *Panorama doméstico* (2006), *Panorama vocacional* (2008-2009), *Panorama (New Economy)*, 2010, *Panorama de bienes y servicios. Hospital de Dénia* (2013), *Panorama social (1965 - 2007†-2009* - 2014)*¹⁰, 2014 y *Panorama activo 2015* (2015-2018).

Exceptuando *Panorama de rehabilitación, Nueva York* y *Panorama social (1965 - 2007†-2009* - 2014)*, en el resto de los panoramas hay imágenes compuestas por grupos de personas que adoptan forma de *mise en scène*. Pero aunque su trabajo adopte diferentes aspectos siempre está haciendo referencia a la realidad social que le envuelve desde un espíritu crítico.

Bernabeu realizó el primer *Panorama* en 2001, *Panorama de rehabilitación, Nueva York*, a raíz de la aparición de multitud de terapias de curación alternativas a inicios del siglo XXI. El artista documenta y fotografía hospitales psiquiátricos, centros de yoga o iglesias. Según él son «Métodos, tratamientos o curaciones creados por el ser humano occidental con la intención de paliar su obsesión por la mejora física, mental o espiritual. Teoría que se pudo constatar tras los trágicos atentados del 11-S (o 11-M)» (Bernabeu, 2006, p. 14). En 2008 realiza *Panorama vocacional* donde el artista investiga «la relación entre lo que se ve y lo que se dice, lo que se oculta y lo que se muestra, lo invisible y lo visible» (Abadía, 2015). El proyecto *Panorama vocacional* se llevó a cabo en el Palacio Ducal de Gandía, en el que participaron de forma voluntaria los jesuitas y

¹⁰ De las fechas que ejercen de subtítulo, (1965 - 2007† - 2009* - 2014), las dos primeras representan el tiempo de existencia del parque zoológico, un recinto que se abrió con carácter de provisionalidad y que se mantuvo cuarenta y dos años activo; las dos últimas fechas indican el año cuando se realizaron las fotos (2009) y 2014 es cuando se ha producido el proyecto y se presenta completo por primera vez. Texto extraído de la web <https://www.arteinformado.com/agenda/f/panorama-social-1965-2007-2009-2014-107301>

personas vinculadas con el mantenimiento del palacio. El cuerpo es utilizado como un pretexto en el que el individuo y la religión se entremezclan para elaborar una reflexión social sobre el comportamiento humano. Según Bernabeu, en el texto de la web de la galería Alarcón Criado (2009):

El cuerpo humano, posee una dimensión metafórica donde se entremezcla su carácter histórico-tradicional -adquirido con el paso del tiempo- junto a una perspectiva personal. El retrato de los participantes les sitúa dentro de un contexto dramático-teatral, donde todo es posible.

El producto final adquiere una incuestionable artificialidad gracias a la presencia de la cámara y el lugar en el que se retrata a los modelos, la Residencia Jesuita y Palacio Ducal de Gandía.

En 2013, con *Panorama de bienes y servicios. Hospital de Dénia*, Bernabeu expone el resultado de su investigación sobre las problemáticas internas de un hospital, su complejidad ética, política e ideológica y la necesidad de una fuerte inversión económica que chocha con su controvertida gestión. «Este *panorama* traza un recorrido directo y sincero sobre un espacio tomado aquí como estudio de caso, que simboliza muchas opiniones diversas y muchas profesiones interconectadas» (de los Ángeles, 2013). Y, por último, en 2015, realiza *Panorama social (1965 – 2007†–2009* - 2014)* que presenta el abandono absoluto del antiguo zoo de Valencia, utilizado a modo de denuncia hacia los políticos y su despreocupación en la gestión de este espacio. «El Zoo es aquí un espacio despoblado que se rige por unas leyes urbanas que ya nada pueden legislar. La ausencia toma su lugar en la imagen, llega sin ruido y se instala para siempre» (Abadía, 2015).

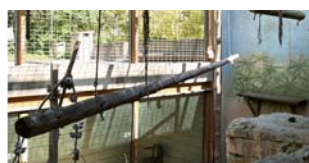
Bernabeu define toda su trayectoria artística como un estudio de campo, donde lo menos importante es el resultado final y donde el interés principal reside en el espectador. Lo primordial es el proceso oculto que está presente en su obra pero que el espectador no ve. Además de las referencias filosóficas, teóricas o artísticas patentes en su trabajo, lo principal en su obra es el estudio de campo que realiza directamente con personas. Su trabajo parte de dos investigaciones: la teórica y la práctica. La parte teórica está vinculada con la investigación de campo que establece a través de la entrevista con las personas participantes y de la que el artista extrae sus conclusiones. La práctica o producto final se materializa a través del medio fotográfico, posterior al *collage* y a la *performance* – que era el recurso que el artista utilizaba al inicio de su carrera –. Estos medios de intervención artística no le permitían expresar todo lo que deseaba y comenzó a realizar sus propias fotografías, vídeos e instalaciones.

El artista no se define como fotógrafo sino como «director o coordinador de una producción artística en la que se fusionan



Mira Bernabeu

Panorama de bienes y servicios. Hospital de Dénia. Alicante, Serie Mise en Scène XIII, 2012–2013



Mira Bernabeu

Panorama social (1965 – 2007†–2009 - 2014), 2014*



Mira Bernabeu

Panorama activo. Serie Mise en Scène xv, 2015-2018

diferentes campos de las artes visuales: teatro, cine, *performance* o vídeo» (Bernabeu, 2014). El producto final se vincula más hacia el campo de la dirección, producción y montaje de lo escenográfico en el ámbito artístico, con el que intenta seducir al espectador a través de sus imágenes.

En ellas está muy presente la teatralidad de sus fotografías, escenificaciones de colectivos humanos donde el artista transmite lo que le preocupa. Las ideas las obtiene de un conjunto de personas y de cómo estas interactúan, dando como resultado final esas fotografías de grupo, esas puestas en escena tan características del artista. De los Ángeles (1999) se refiere a esta dualidad fotografía-teatro como el lugar en el que:

convergen en ese punto muerto de lo representado, donde mientras la fotografía plasma, recoge, una fracción del tiempo y la muestra sintética y germinalmente, el teatro ofrece la cualidad única [...] de presentarse nuevo cada vez, naciendo y muriendo en escena por muchas veces que la misma pieza se represente. (p. 3)

Bernabeu establece un estadio más en sus proyectos expositivos con las instalaciones, en las que el público tiene la oportunidad de ser el director. El espectador crea su propia puesta en escena con la auto-fotografía de las instalaciones que monta: sirviéndose de un mando a distancia obtienen una fotografía que se suelen llevar a casa, mientras que a la vez dejan un documento en la propia instalación. En estas puestas en escena el artista ha incluido el autorretrato del espectador, en siete de ellas a lo largo de toda su carrera: *Perdidos en el espacio. Probador. Serie Mise en Scène II (1997), El hogar de los milagros del cuerpo. Dormitorio. Serie Mise en Scène III (2000), El funeral del cuerpo. The Magical Mystery Snapshots. Serie Mise en Scène IV (1999), El hueco del espectáculo. Container: camerino. Serie Mise en Scène VII (2001), Síntomas del espectáculo. Podium. Serie Mise en Scène VIII (2003-04), Panorama doméstico. Autorretrato. Serie Mise en Scène X (2006) y Panorama educacional. Autorretrato. Serie Mise en Scène XV (2015).*

La auto-fotografía en *Panorama educacional. Autorretrato* que Bernabeu realiza en el Instituto Rector D. Francisco Sabater García Cabezo de Torres de Murcia, con la obra *Panorama activo. Serie Mise en Scène XV*, no es el público de la exposición el que se hace las fotografías, sino los alumnos y profesores del instituto que son las personas implicadas en el proyecto.

La instalación consta de dos partes: *Panorama activo–Pizarra* y *Panorama activo–Autorretrato*. En la primera, *Panorama activo–Pizarra*, tanto el profesorado como el alumnado escribía de forma anónima e individual en la pizarra lo que consideraba oportuno y luego fotografiaba lo escrito. Se podían realizar hasta tres fotografías con diferentes textos.



En la segunda parte, *Panorama activo–Autorretrato*, los alumnos también de forma individual y anónima, utilizaban un saco de papel a modo de máscara en el que escribían, dibujaban e interpretaban su propio rostro o cualquier otra cosa que les ocurriese para después hacerse una auto-fotografía. De forma que el artista recopila toda la documentación que le sirve para estudiar el comportamiento de los sujetos partícipes ante las situaciones que les plantea (Bernabeu, 2015).

Bernabeu trata que el espectador no se quede impune ante las circunstancias que le rodean, sino que se involucre a través de sus fotografías o vídeos en instalaciones interactivas. Busca la participación del espectador, que adquiere un papel fundamental y es el responsable de validar la obra adoptando el papel de *voyeur* en unas ocasiones y el de actor en otras.

Bernabeu lleva toda su carrera haciendo principalmente puestas en escena, donde las relaciones que establece entre las personas es lo que realmente le apasiona. En la web de la galería Alarcón Criado, Bernabeu (2014) manifiesta:

Desde el principio de mi carrera, mi trabajo ha poseído gran teatralidad; considero que el teatro posee el equilibrio perfecto entre: el campo de la realidad física-temporal y el imaginario- atemporal. [...] A través de esta estrategia es como mejor puedo controlar el binomio realidad-ficción, el cual se declina hacia un lado u otro dependiendo de la intencionalidad del proyecto.

Su obra, al igual que la de Enrique Marty, está muy vinculada con el teatro del absurdo y Antonin Artaud, que le marcaron sobre todo en su representación *performática*. La vinculación con el teatro en sus puestas en escena y sus panoramas evidencian igualmente el sin sentido a la vez con tanto sentido del absurdo.

Bernabeu es un artista muy fiel a su línea de trabajo y un proyecto le lleva a otro de forma natural. En todos sus trabajos hace referencia a aspectos socioculturales, «Soy una persona muy vinculada a movimientos sociales, a cuestiones políticas, y los temas van saliendo» (Comunicación personal, 25 de marzo de 2019).

Mira Bernabeu

[De arriba abajo]

El funeral del cuerpo #1. The Magical Mystery Snapshots. Serie Mise en Scène IV. 1999

El hogar de los milagros del cuerpo. Dormitorio. Serie Mise en Scène III, 2000

El hueco del espectáculo. Container: camerino. Serie Mise en Scène VII. 2001



Mira Bernabeu

Panorama activo. Pizarra. Serie Mise en Scène xv, 2015



Mira Bernabeu

Panorama activo. Autorretrato. Serie Mise en Scène xv, 2015

En sus obras arte y vida se encuentran al mismo nivel. El artista se auto-define como pseudo-sociólogo, porque todos sus proyectos son un estudio sociológico de grupos reducidos en ámbitos determinados desde el terreno artístico, haciendo que su obra adquiera una línea mágica. A través de sus seductoras imágenes provoca la reflexión del espectador desde lo ficticio.

La familia como símbolo social universal

Mira Bernabeu. La violencia oculta e imperante en el círculo familiar

La familia no es el eje vertebral de la obra de Bernabeu, pero sí uno de sus núcleos principales. Gracias a las puestas en escena realizadas con su familia el artista es conocido en el mundo del arte contemporáneo nacional e internacional. A este respecto, Bernabeu afirma que con frecuencia cuando lleva a cabo una exposición a nivel institucional le piden las series de la familia y algo relativo a la última obra última realizada (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019). Estas series tienen una importancia especial a nivel personal, porque él y su familia han acordado acordar trabajar conjuntamente cada diez años. Hasta ahora llevan realizadas tres series: *En círculo. Serie Mise en Scène I (1996)*, *Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X (2006)* y *Sistema Inherente. Serie Mise en Scène XVI (2016-2017)*; en todas ellas se documenta la temporalidad y una amalgama de conceptos socioculturales coetáneos a nuestro tiempo.

El origen del trabajo con su familia nace a partir de un proyecto expositivo, «Cabin Fever» realizado en la Royal College de Londres en 1996, que partía de una única premisa: seleccionar un fragmento de la película *El resplandor* (1980) de Stanley Kubrick. Para realizarlo, Bernabeu seleccionó la escena donde aparecía el niño deambulando por los pasillos del Hotel Overlook con el triciclo, un fragmento que evocaba a su infancia y sus vivencias familiares. A pesar de seleccionar esta escena Bernabeu no podía dejar de pensar en la totalidad de la película. El filme trata de una familia aislada en un hotel que custodian durante el invierno. Todo este argumento le remitía a la familia, y en cómo él vivió su relación con esta, tanto las vivencias con su núcleo más próximo, como su prolongación al resto de la familia extensa. Bajo este paraguas abarca problemáticas que pueden llegar a ser asfixiantes o, parafraseando a Pedro Vicente, que en determinadas ocasiones, se reniegue de la familia aun perteneciendo a ella.



Mira Bernabeu

[Arriba 1 y 2]

En círculo I. Serie Mise en Scène I, 1996

Fotografía color adherida a metacrilato mediante silicona y marco de madera pulimentado. Díptico. 120 x 180 cm c.u.

[Página derecha]

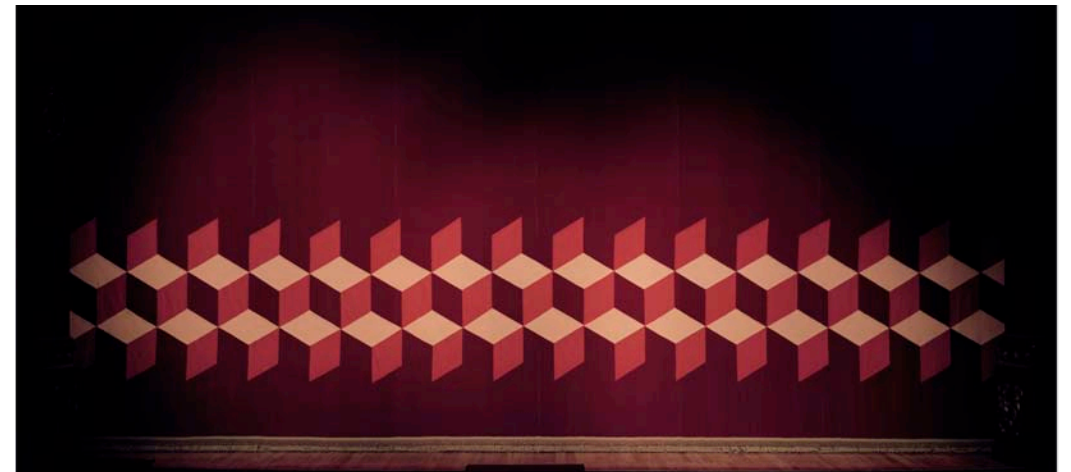
Panorama doméstico. En círculo IV. Serie Mise en Scène X, 2006

Fotografía color adherida a metacrilato mediante silicona y marco de madera pulimentado. 184 x 129 cm.

[Abajo 3]

Sistema inherente. Interpretación #3. Serie Mise en Scène XVI, 2016-2017

Impresión digital. Copia Ultrachrome sobre papel. 30,8 x 59,4 cm. Impresión digital sobre papel. 30,8 x 59,4 cm.



Bernabeu llegó a la conclusión de que lo que quería abordar con este proyecto era la violencia oculta en un círculo social, en este caso, el familiar, en el que utiliza a su propia familia como metáfora. No obstante, el proyecto se inició con actores, pero el resultado le pareció artificial, de modo que lo descartó y optó por trabajar con su propia familia.

La primera puesta en escena que realizó con su familia fue en 1996 con *En círculo*. Serie *Mise en Scène* I, una obra en la que el artista expresó la hipocresía que había vivida en su círculo familiar. Bernabeu afirma que «De cara al público éramos un grupo feliz pero luego, por dentro, como en cualquier otra familia, había malentendidos y roces. Ya no solo en mi familia nuclear, sino también en el resto de la familia» (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019). De ahí, que optase por hablar de la violencia oculta latente en todos los núcleos sociales. Desde el territorio de lo personal trata un tema más grueso como lo social y las problemáticas inherentes en cualquiera de las relaciones humanas.

Tras el éxito de su primera puesta en escena familiar y de todo lo que le suponía a él a nivel personal, Bernabeu sintió la necesidad de hacer una segunda serie: *Panorama doméstico*. Serie *Mise en Scène* X (2006). A partir de aquí ha pactado con su familia que cada diez años hagan una puesta en escena, donde cada vez trata conceptos dispares. Por eso, posteriormente realizaron la tercera puesta en escena: *Sistema Inherente*. Serie *Mise en Scène* XVI (2016–2017). Las tres obras ejecutadas hasta ahora se han escenificado en el teatro que regentó su familia, lo que añade un valor simbólico. La familia de Bernabeu se ha convertido en un sello distintivo del artista y sus familiares, son caras reconocibles para el público que sigue su obra, son los protagonistas de una trama en la que interpretan lo ideado por él –como director de escena y autor omitido–, para exponer al mundo lo que acontece desde su pequeño círculo. Aunque Bernabeu no salga de forma física en sus imágenes está siempre presente, porque él es quien dirige la puesta en escena donde exhibe, a través de su familia, todo aquello que le preocupa.

El artista se define como un semi-director de teatro, un semi-antropólogo y un semi-sociólogo. Por un lado, por la documentación que genera, y por el otro, por la investigación de campo que lleva a cabo. Todo va enfocado hacia una imagen final, con un guión perfectamente estudiado. Para Bernabeu el teatro lo es todo, «la fotografía escenificada, donde yo puedo crear. Es un *set*, un marco donde yo puedo mover todos los elementos» y prosigue diciendo que «el teatro es la posibilidad de crearme un director de escena, de crearme Dios. En ese momento puedo manejar a todo el mundo en ese pequeño espacio» (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019). El teatro, donde realiza las puestas en escena perteneció a su familia, por tanto, también es su casa, el

lugar donde ha creció. Un espacio que ha vivido por dentro y por fuera, como un espectador privilegiado de todos sus entresijos. Es precisamente en este lugar, que el artista tiene la posibilidad de creerse director de escena. Estrella de Diego (2006) señala al respecto:

El director de escena los ha llevado a ese lugar, un viejo teatro que perteneció a la familia y que funciona por lo tanto como casa de la memoria, como Casa del Padre, para hablar de sí mismo. Y en las paradojas que se anunciaban, él sigue ausente: hueco en el relato. (p. 39)

Las fotografías de Bernabeu, no solo documentan el paso del tiempo, sino que llevan implícita una *performance*. Para el artista esto hace que tenga un valor especial además de convertirse en hitos de la fotografía. Aunque matiza «El hecho de que tu familia venga un día a una hora en concreto y estén haciendo una serie de acciones en el escenario, [...], propicia que haya muchos estratos a la hora de analizar esos trabajos» (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019). El acto de realizar esta cita ineludible cada década conlleva la desaparición de algunos miembros familiares, hecho que le obliga a reorganizar la escena. Y, por otro lado, están las nuevas incorporaciones al grupo: los niños pequeños, los hijos de sus hermanos, de sus primos y los del propio artista, que aparecen por primera vez en la última puesta en escena.

En cada serie, el artista aborda distintos aspectos sociales, pero siempre ofrece una misma imagen: la fotografía de grupo de la familia, que utiliza como patrón que repite y readapta cada década¹¹. La presencia de la muerte aparece en todas las fotografías, que al realizarlas cada diez años se evidencia más claramente. De ahí que tanto el espectador como los personajes de las fotografías sean conscientes de que eso tiene una durabilidad limitada (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019). En los últimos veinte años algunos de sus miembros han muerto y otros ya son padres de familia. Por lo tanto, los personajes se van renovando, lo que favorece que la familia extensa de Bernabeu continúe a modo de ritual. Todos van a hacerse esa fotografía de familia. Posteriormente, el artista les regala una copia tras la ejecución de las imágenes y a través de ellas se dan cuenta de su evolución física. Algo que, desde fuera, el público también percibe jugando a la búsqueda de quién es quién.

A su vez, la familia como institución lleva inherente la tensión, presente en todas las puestas en escena del artista. Bernabeu confiesa que «En todos mis proyectos hablo de ese punto intermedio,

¹¹ Donde, además, los tres hermanos del artista están distribuidos de forma dispersa en el grupo, puesto que para Bernabeu, tanto sus hermanos como él son el núcleo de unión y, de ahí, que le interese esta dispersión en el clan familiar. Principalmente el artista trata de mantener a los hermanos de sus padres juntos, porque reconoce que es imposible mantener a toda la familia en el mismo grupo, dado que necesitaría un escenario mucho más grande.

de ese *gap* de tensión que existe entre todos los miembros, cómo se van configurando y desplazando hacia un lado y hacia otro» (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019).

En la primera serie de *En círculo* (1996) se habla de la violencia oculta. La tensión se crea por la hipocresía, porque el grupo familiar aparenta una cosa y en realidad es otra. Por ello esa disposición en díptico en el que aparecen vestidos de fiesta en un lado y semidesnudos en el otro, como si se hubiesen comido unos a otros. La familia de Bernabeu es el reflejo de lo que sucede en la sociedad contemporánea. A través de ella habla de algo más trascendente, de la sociedad en general, de las tensiones que existen en las relaciones humanas, de cómo nos relacionamos y actuamos según las normas establecidas. La imagen donde la familia del artista aparece en ropa interior ensangrentada, transforma el mensaje de lo aparentemente normal a lo que muestra en la otra imagen del díptico. En la primera imagen, a todos se los despoja de la ropa que les protege, de lo correcto en términos de convencionalismos sociales. Se muestra su lado salvaje, su instinto animal, como si estuvieran al borde de la locura, pero posando ante la cámara en una completa normalidad. Por otro lado, Bernabeu deja claro el artificio al presentarlos en el escenario de un teatro. Deja abierto el mensaje, se ocupa de las preguntas para que las responda el espectador.

Marta Gili (2005), del díptico *En círculo*. Serie *Mise en Scène* I, dice lo siguiente:

Mira Bernabeu suelta los monstruos de la zona oculta, y se lanza a fotografiar a su familia en actitudes y circunstancias que se alejan del doméstico álbum familiar. Así, Bernabeu muestra a sus abuelas, aparentemente después de darse un festín digno de vampiros, o a toda su familia posando desnuda. De algún modo, sin embargo, el secreto deseo de calibrar por el mismo rasero a todos los miembros de la familia sigue presente, aunque sea a costa de romper otros tabúes, como el de la desnudez de los padres, o el respeto de los mayores. (p. 118)

El artista no trata de hacer una fotografía representativa sin más, va más allá, quiere hablar de la hipocresía y la tensión social que se crea entre las personas, y utiliza a su familia como ejemplo para que el espectador se sienta identificado y se ponga en su lugar. Además, hace patente que es una familia de verdad con el vídeo *En círculo I. ¡Acción!* Serie *Mise en Scène* I (1996), que acompaña a la primera puesta en escena, donde el espectador puede vislumbrar la complicidad existente entre ellos.

En la segunda serie, *Panorama doméstico* (2006) la tensión se evidencia de forma más clara a través de las entrevistas que realiza a sus familiares sobre conceptos como lo económico, lo político o lo religioso. El resultado de este proceso deviene en tres trípticos:



Mira Bernabeu
En círculo, ¡Acción! Serie *Mise en Scène* I. 1996



Mira Bernabeu

- [1] *Panorama doméstico.*
Gesto socioeconómico.
Serie *Mise en Scène* x, 2006
- [2] *Panorama doméstico.*
Gesto político.
Serie *Mise en Scène* x, 2006
- [3] *Panorama doméstico.*
Gesto religioso.
Serie *Mise en Scène* x, 2006

Panorama doméstico. Gesto socioeconómico, Gesto político y Gesto religioso. Serie *Mise en Scène* X. En estas obras se analizan los factores que crean crispación en la sociedad española.

Existe un cuarto tríptico donde, en un extremo, presenta a su familia, en la misma pose y lugar donde estuvieron diez años atrás, y en el otro aparece su familia tirando de una cuerda, imagen que resume perfectamente toda esa tensión.

En esta imagen del tríptico: *Panorama doméstico. En círculo* IV. Serie *Mise en Scène* X (2006), aparecen los miembros de la familia divididos tomándose el pulso con una soga. La escena divide, por un lado, los que se consideran progresistas y, por el otro, los conservadores. No se trata solo de calificarlos por una opción política, sino que, de manera genérica, resume la forma de ver y pensar del núcleo familiar entorno a sus opciones, tal como enuncia Bernabeu (2019) en la comunicación personal del 21 de mayo:

Esa foto es el resumen de las entrevistas y de los otros tres trípticos. Al hacer un resumen de los trípticos de la economía, la política y la religión, surge el otro tríptico. En ese tríptico se hace el *link* con el primer proyecto, aparece la familia posando de la misma forma en que lo hacía diez años antes.

Cada proyecto que hace con su familia es diferente, la única pauta que les une es que quien los genera es el mismo artista y que la familia siempre es la misma. Aunque la imagen no es idéntica, todos salen posando de la misma manera. El nexos es la familia, pero, conceptualmente, los resultados de cada *mise en scène* son distintos.

En la parte izquierda del tríptico de *Panorama doméstico. Gesto socioeconómico* (2006) se presenta el escenario vacío, que coincide con un buen momento económico en España, justo antes de la crisis, por lo tanto, ningún miembro de la familia de Bernabeu estaba pasando por una situación económica complicada. Todos están en el centro o en la parte derecha. El artista reconoce que si este proyecto lo realizase en la actualidad o hace unos años seguramente ese escenario estaría más lleno.

En la tercera y última serie *Sistema Inherente* (2016–2017) se tratan aquellos temas de conversación que se hablan en privado y se esconden cuando se hablan en público. La pieza consta de tres partes: *Sistema Inherente. Investigación*, *Sistema Inherente. Análisis* y *Sistema Inherente. Interpretación*. En este proyecto se trabajan conceptos como la familia, la pareja, la muerte, la crisis, los inmigrantes, los refugiados, el nacionalismo, el independentismo, lo español, lo político. La tensión está más presente todavía en la familia de Bernabeu, puesto que se tienen que implicar más al hablar de asuntos personales sobre temas candentes en la actualidad, siendo conscientes de que después se harán públicos. Se trata de temas de conversaciones que el artista ha escuchado durante años y que generan tensión en su círculo familiar (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019).

A partir de todos estos conceptos el artista propone a sus familiares que intervengan en unas láminas de papel de setenta por cien centímetros –con una metodología similar a los murales que se realizan en el colegio–, que llamará *Sistema Inherente. Investigación*. Formalmente, adopta parte de su anterior proyecto *Panorama activo*. Serie *Mise en Scène* XV. Con ello, su familia configura un *collage* partiendo de los conceptos que el artista les indicaba. Su padre –como rotulista de teatro que fue– escribía literalmente cada término en grande. Bernabeu lanzaba la palabra: «Nacionalismo» e iba «pasando ese panel por las casas de todos los miembros de mi familia. Ellos iban anotando y haciendo dibujos durante meses. A las dos semanas lanzaba otro panel a otra parte de la familia» (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019) y así,



Mira Bernabeu
Sistema inherente. Interpretación #16.
Serie *Mise en Scène* xvi, 2016-2017



Mira Bernabeu
Sistema inherente.
Investigación. Serie Mise en Scène xvi, 2016-2017



Mira Bernabeu
Sistema inherente. Análisis.
Serie *Mise en Scène* xvi, 2016-2017



Mira Bernabeu
Sistema inherente. Investigación, análisis e interpretación.
Serie *Mise en Scène* xvi, 2016-2017.
Vista instalación 2018. Centro Párraga, Murcia.

durante diez meses. De forma que los doce paneles que desarrollaban los doce conceptos se fueron moviendo por todos los grupos de parientes, sin que nadie firmara porque eran completamente anónimos. Hubo una verdadera colaboración de la familia del artista. Bernabeu afirma que sus familiares se sintieron inspirados durante la realización de los paneles, sobre los que tenían absoluta libertad de hacer lo que quisieran excepto romperlos. A partir de esa pauta marcada por el artista, la grata sorpresa de su resultado le llevó a presentarlos como una parte más de la obra (Bernabeu, comunicación personal, 21 de mayo de 2019). De hecho, su elaboración continuó una vez acabada la sesión de las fotografías. Los paneles una vez recopilados se firmaron como familia de Mira Bernabeu, algo que considera un verdadero éxito.

Sistema Inherente. Análisis. Caligrafía, son obras de menor formato que los paneles, de sesenta con siete por cuarenta y tres con siete centímetros, emulando a las hojas de las libretas de cuaderno de colegio, en las que aparece una frase que encabeza el texto y debajo de ella, como si de un castigo se tratase les hace copiar numerosas veces frases del tipo: «Mi familia es inmigrante. ¡Cómo la tuya!», «Toda mi familia es africana. ¡Como la tuya!», «Toda mi familia vive en guerra. ¡Como la tuya!», «Toda mi familia cierra los ojos. ¡Como la tuya!» y, así, hasta doce frases distintas. Y ese «¡Cómo la tuya!» implica dos partes para Bernabeu: «Una, es que todos tienen los mismos problemas y se llegan a las mismas reflexiones. Y dos, ese “¡Como la tuya!” era retar al espectador, de manera que se pueda sentir reflejado» (Bernabeu, comunicación personal, 21 de mayo de 2019). Sobre ello Paulo Guedes explica: «este bloque hace referencia al papel de las libretas infantiles y a los castigos

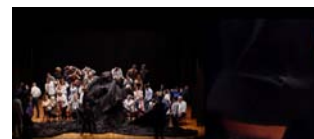
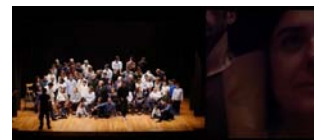
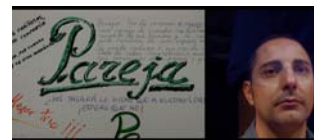
anacrónicos que, lejos de conseguir su propósito de enmienda, parecían alejar al castigado de la senda del aprendizaje natural y paciente, haciéndole desistir de su cometido» (Guedes, 2017). En este caso se trata de un castigo compartido por toda la familia y, por lo tanto, se hace más llevadero.

Esta parte viene acompañada con otro vídeo: *Sistema Inherente. Análisis. ¡Acción!*, filmado el 28 de mayo de 2017, en el Teatro Wagner de Aspe (Alicante). La pieza se grabó en la línea de *Panorama doméstico. ¡Acción!* (2006), a modo de díptico. En un margen está el *making of* de la escritura de los castigos y, en el otro, el registro videográfico de los detalles de los retratos de los familiares del artista con la voz en *off* del narrador que lee de forma repetitiva cada una de las frases lapidarias de este castigo. La realización de estos paneles se registró en el escenario de teatro. Es un castigo a modo de enmienda, que elaboran desde el más mayor al más pequeño y donde uno a uno se van pasando los paneles para anotar las frases. La voz en *off* trascendente sumada a la repetición reiterada de esas frases, al compás de las imágenes de los retratos hace que calen de forma profunda. Las oraciones las repite varias veces, pero no hasta el ostracismo. El mensaje de que todos somos iguales y de que sucede en todas las familias se interioriza en este vídeo. El trabajo es muy poético y no pesado como un castigo. Los retratos junto con ese mensaje acercan al espectador a una realidad que nos vemos obligados a asumir, nos guste o no.

En la última parte: *Sistema Inherente. Interpretación*, como su nombre indica, se lleva a cabo la interpretación de todo ese trabajo de campo elaborado por la familia de Bernabeu. En el vídeo *Sistema Inherente. Investigación e Interpretación. ¡Acción!*, en la línea del vídeo anterior, podemos ver como se analizan, investigan e interpretan a grandes rasgos conceptos fundamentales como la familia, la política, la inmigración, el mar Mediterráneo, la crisis y la guerra. Cada tema comprende subtemas que están íntimamente relacionados. Por ejemplo: la inmigración, utiliza el mar Mediterráneo como vía de escape, que en muchos casos implica el desconocimiento de los peligros del mar, las condiciones deplorables en las que llegan los que consiguen sobrevivir, y donde la crisis y la guerra son los motores principales que les lleva a adoptar estas decisiones desesperadas.

El concepto de inmigración está muy bien enfocado, tal como podemos ver en las fotografías realizadas a tres personas de origen paquistaní, *Sistema inherente. Interpretación #4*. Serie *Mise en Scène XVI* (2016-2017) o a la familia procedente de China, *Sistema inherente. Interpretación #5*. Serie *Mise en Scène XVI* (2016-2017).

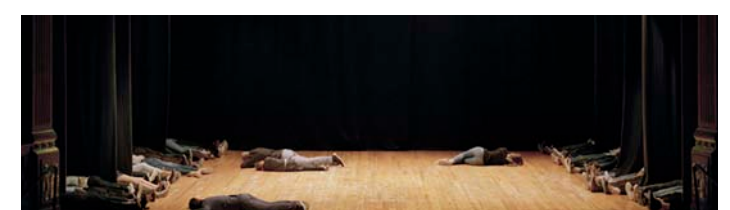
Según el artista, los paquistaníes simbolizan a los refugiados que, en cierta medida, se integran en la sociedad, por eso los infiltra en su familia. Por contra, la familia china evoca la figura del



Mira Bernabeu
Sistema inherente.
Investigación e interpretación,
¡Acción!
Serie *Mise en Scène XVI*.
2016-2017

Mira Bernabeu

[De arriba a abajo]
Sistema inherente.
Interpretación #4, #5, #8, #19.
Serie *Mise en Scène XVI*,
2016-2017



inmigrante que no se integra en la sociedad, sino que crea la suya y no los mezcla en el grupo.

En esta serie hace referencia a la inmigración con otras fotografías que representan diferentes variantes de las trágicas consecuencias de la llegada a un país ajeno a través del mar. Un ejemplo de ello es *Sistema inherente. Interpretación #8*. Serie *Mise en Scène XVI* (2016-2017). En la imagen vemos los cuerpos sin vida de su familia dispersos sobre el escenario, como los cadáveres que asoman en las orillas de las playas a las que tratan de llegar con vida. En otra fotografía, *Sistema inherente. Interpretación #19*. Serie *Mise en Scène XVI* (2016-2017), el artista nos muestra al grupo familiar haciendo una enorme cola, remitente a las múltiples colas que han de hacerse para cualquier trámite.

En esta última serie hay otra potente imagen particularmente relevante que hace alusión a la guerra y a la crisis. En la fotografía Bernabeu cubre con un inmenso manto mortuario negro a toda



Mira Bernabeu
Sistema inherente.
Interpretación #6. Serie Mise en Scène xvi, 2016-2017

su familia. Una versión del grupo familiar completamente diferente hasta el momento. Para Alexander García el artista los convierte «en un grupo escultórico de encapuchados, en un grotesco paisaje árido o en tenebrosas protuberancias subterráneas» (García, 2021, p. 251). Algo que, a su vez, evoca a la figura del fantasma, como ya hizo con *Los milagros del cuerpo. Trance x, #1 y #2*, de la Serie *Mise en Scène III* (2000), o en *Escenario desmontado I, otra visión apocalíptica* (1996) en la que aparece mucha gente tumbada cubierta con un velo blanco. La tela negra evoca la muerte, aunque también a lo desconocido e informe. Bernabeu (2019) en la comunicación personal del 21 de mayo sostiene que:



Mira Bernabeu
Los milagros del cuerpo, Trance x #1 y #2. Serie Mise en Scène III, 1999

Es la muerte porque es una tela negra y no quiere mostrarse al público, y al mismo tiempo es una tela increíblemente brillante, que parece que sea de piedra, pintada, casi escultórica. Habla de la guerra, de la muerte, de la tristeza, de sentirte en crisis, de no tener recursos, de estar completamente anulado por la sociedad y no servir para nada.

Una sábana negra que, en el fondo, cubre a la familia en una situación crítica y transitoria, con la esperanza de que desaparecerá o que alguien la quitará cuando lleguen tiempos mejores. Con este gesto parece que haga referencia, de manera metafórica, a la acción de cubrir los muebles con una tela para que no se estropeen.

Toda esta interpretación en escena se complementa con los murales donde se analizan estos conceptos. Las distintas voces de los familiares aportan su visión diversa y completa al discurso. Esto se formaliza en los doce *collages* de los murales, las doce caligrafías y las veintidós fotografías –que se realizaron para su interpretación–, en las que se escenifica un trabajo tan complejo y extenso.

En las puestas en escena se empieza producir una mayor colaboración entre los familiares a partir de la segunda serie: *Panorama doméstico*. Serie *Mise en Scène X* (2006). La familia del artista representa las diferentes secuencias con gestos estereotipados, en función de su opinión sobre los diferentes temas. La solemnidad reinante en la primera puesta en escena –*En círculo I*. Serie *Mise en Scène I*–, es ahora menos rígida, los gestos son más naturales.



Mira Bernabeu
Perdidos en el espacio IV. Serie Mise en Scène II, 1997



Mira Bernabeu
Los milagros del cuerpo. Coro. Serie Mise en Scène III, 1999



Mira Bernabeu
Dulces sueños I. Serie Mise en Scène I, 1997

Se les permite una cierta libertad, existe contacto entre ellos, interactúan con la mirada y el lenguaje corporal. Incluso dentro de la pose establecida cada uno le aporta parte de su personalidad, la hace suya.

Lo oculto está presente en todos los proyectos de Bernabeu. Aunque él intente focalizar la atención hacia aspectos concretos, el espectador puede llegar a ellos a modo de especulación. En este sentido, la lectura de las obras es a la vez compleja y abierta. El artista deja margen a diversas interpretaciones, lo que tiene como fin que el espectador indague y reflexione extrayendo sus propias conclusiones acerca de las situaciones que propone.

El papel de la máscara es determinante para la elaboración de todos sus proyectos. En trabajos posteriores a la primera puesta en escena familiar, como *Perdidos en el espacio*. Serie *Mise en Scène II* (1997) o *Los milagros del cuerpo*. Serie *Mise en Scène III* (1999), la máscara aparece como tal. En sus primeras piezas el artista oculta tras la máscara las partes más íntimas, poseedoras de una capa psicoanalítica relacionada con la sexualidad, tratando de taparla o anularla (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019). El artista afirma que la máscara es propia del ser humano y condiciona su comportamiento, «es la magia que existe entre las personas, porque siempre se trata de un juego. Entre nosotros siempre estará la máscara» (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019).

En la serie *En círculo* el artista trabaja por primera vez con su familia extensa, lo que le supuso desarrollar una faceta profesional y personal. Para él fue un proyecto terapéutico y, además, significó un antes y un después en su relación con su familia. A partir de esta serie, sintió la necesidad de aclarar la relación con su familia nuclear: sus padres y hermanos. De este paradigma surge la serie *Dulces Sueños I* (1997), otra versión de la primera puesta en escena donde rompe todas las reglas inamovibles y universales de la familia. *Dulces sueños I* representa «el odio, la rabia y las ganas que tienes de matar al progenitor y a los miembros de tu familia. Esa pieza es súper psicoanalítica» (Bernabeu, comunicación personal,

25 de marzo de 2019). Para él esta obra es trágica porque supone matar a sus padres con todas las combinaciones perfectas. *Dulces sueños I* está compuesta de ocho fotografías en las que aparecen Bernabeu, sus tres hermanos y sus padres emulando el truco de magia de la caja de la espada, en la que se atraviesa la caja y a su ocupante. «Al final, sólo es eso, ilusión que se desvanece adquiriendo aquí, eso sí, un altísimo poder simbólico» (de los Ángeles, 1999, p. 6). En esta puesta en escena, víctima y verdugo miran fijamente a la cámara, nos dirigen su mirada fría y acusadora, posan con un hieratismo escalofriante expresando que no hay lugar para los sentimientos. El artista parece explicarnos que las bases sobre las que se asienta la institución familiar son modificadas como si de un truco de magia se tratase. De esta serie de los Ángeles (1999) concluye:

Espléndida pirueta última donde parece expresarse que cada uno-a es finalmente quien decide su propio camino. Una clara referencia al hecho educacional donde los progenitores asientan unas bases, que son continuamente modificadas, pero a su vez, mantienen un marchamo identificativo y particular, dentro de una plural generalización. (p. 6)

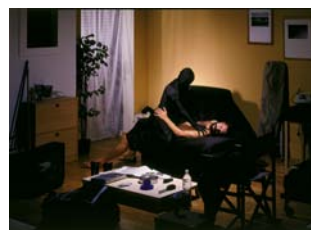
Bernabeu, como en todas las series en las que trabaja con su familia, trata de saltarse las reglas universales con las que se rige el estamento familiar. En la primera foto de *Dulces sueños I*, aparecen todos los protagonistas, pero ninguno destaca por encima de otro, el artista les atribuye una idéntica jerarquía. Posteriormente, continuó haciendo más series de *Dulces sueños*, en las que seguía trabajando con su familia. Hubo una *Dulces Sueños II* (1999), serie que realizó con una beca en Rotterdam; *Dulces sueños III* (2000), y, por último, *Dulces sueños IV* (2003), donde plantea su propio suicidio y funeral.

En esta última serie no aparece la familia como elemento transmisor, pero sigue trabajándola desde el autorretrato. En este caso los asistentes de su ficticia despedida eran además de su familia, todos los amigos que el artista había conocido a lo largo de toda su vida. Para *Dulces sueños IV* realizó doscientas entrevistas, en las que les planteaba a todos los participantes la hipótesis de un suicidio por motivos políticos, sociales o personales. El resultado fue que la gran mayoría lo llevaría a cabo por cuestiones personales. Estas respuestas le dieron la clave sobre el concepto de familia para ejecutar *Panorama doméstico* (2006), en el cual el artista lo lleva a otras esferas. Con *Dulces sueños IV* Bernabeu repasa la historia de su vida y la importancia de la gente que ha conocido. «Esta pieza tiene un concepto completamente hipotético e idílico, traducido en ese deseo de ver realizada tu propia muerte» (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019).



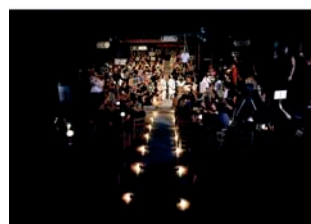
Mira Bernabeu

El funeral del cuerpo. Dulces sueños II. Serie Mise en Scène IV, 1999



Mira Bernabeu

Dulces sueños III. Serie Mise en Scène V, 2000



Mira Bernabeu

Dulces sueños IV. Ausencia anterior a una presencia. Serie Mise en Scène IX, 2003-2004

Sus composiciones escenográficas siempre están estudiadas previamente no dejando nada al azar. El artista rompe las reglas compositivas imperantes en las imágenes familiares de grupo de la historia de la fotografía, donde cada componente adquiere una posición según el rol que ocupa en ella. Generalmente, en las imágenes de boda los elementos principales son los novios, situados en el centro junto a padrinos y madrinas. Los mayores se ubican a la derecha y el resto de la familia se va organizando de derecha a izquierda. En la fotografía de Bernabeu ningún personaje destaca por encima de otro y están repartidos de una forma equilibrada, se encuentran a un mismo nivel conceptual. No hay personajes principales ni secundarios. *En círculo I* rompe esta disposición y compone un grupo homogéneo. Juan Vicente Aliaga (1999) admite:

Mansedumbre familiar al dictado de una propuesta artística en la que el hijo se enfrenta a la gran familia [...] para disponerla a su antojo como en esas añejas fotos de bodas, bautizos y comuniones, pervertidas claro está, enfatizando una unidad ficticia, una filiación mancillada. (p. 19)

Las fotografías de grupo del artista difieren de las tradicionales fotografías de celebraciones familiares porque se producen sobre un escenario de teatro. Se trata de una celebración inexistente en las que cuestiona la celebración del rito familiar: «¿Qué estamos celebrando? ¿Celebramos que todos somos unos hipócritas?» (Bernabeu, comunicación personal, 24 de marzo de 2019). El contexto en el que ubica su fotografía se transforma así en la parte más inquietante de todos sus proyectos.

En este momento creativo el artista carece de referentes artísticos concretos, aunque tiene muy integradas la historia de la pintura y la fotografía, con las familias reales pintadas por Francisco de Goya y Diego Velázquez que le sirven siempre de guía (aspecto que desarrollaré en el apartado «La puesta en escena goyesca de Mira Bernabeu»). El artista indica que poco después de sus primeros trabajos importantes se estrenaron películas sobre círculos familiares que trabajaban con esta temática, como *Familia* (1996) de Fernando León de Aranoa o *Celebration* (1999) de Thomas Vinterberg. Hasta entonces desconocía que alguien hubiese hecho nada similar con su propia familia y sobre todo abarcándola de forma extensa.

La primera *mise en scène* que hizo con su familia fue importante por introducir en su obra el vídeo por primera vez. El artista lo realizó como un experimento. El resultado es un vídeo documental realizado con un plano fijo desde el palco, del que su familia no era consciente. La factura final es la de un vídeo borroso y muy saturado de color, de mala calidad, pero a la vez muy pictórico, en él que se aprecia una masa de gente en movimiento. Cuando se encuentran en ropa interior da la sensación de que estén desnudos,

pero al mismo tiempo no se ve nada, masas de carne sin forma moviéndose por un escenario. Los personajes no actuaban, eran ellos mismos fuera de escena, y con el vídeo se hace palpable la complicidad que existía entre cada uno de los miembros, lo que hace creíble que se trata del registro de una familia real.

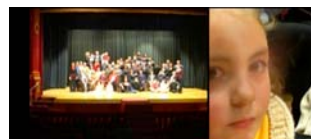
En el vídeo se pueden oír frases del tipo: «que vamos ahí con la abuela, ven», «esto no es una familia, esto es una banda de locos» o el mismo Bernabeu diciendo: «¡tío, date la vuelta!» (Bernabeu, 1997). La definición de la imagen difiere de la alta calidad con la que están realizadas las fotografías, ya que en el vídeo el interés radica en las relaciones de parentesco que se evidencian a través del sonido y del lenguaje corporal de los personajes. El resultado es un experimento que el artista juzgó muy interesante a nivel visual y que devino un importante complemento a las imágenes fotográficas, medio por el que se decantó en las posteriores puestas en escena. En los siguientes vídeos que realizó elabora toda una película, utiliza no una sino varias cámaras fijas con las que extrae detalles que materializa en forma de díptico videográfico.

En las dos últimas *mise en scène*, la del 2006 y 2016-2017, los vídeos que forman parte de estas sesiones son totalmente intencionados y tienen como función documentar la *performance*.

Todo el trabajo de Mira Bernabeu se mueve en la frontera entre lo real y lo ficticio. Aunque parta de un hecho real este lo manipula a través de sus imágenes. En la segunda puesta en escena, *Panorama doméstico* (2006), la familia del artista es totalmente consciente de la cámara, tienen la experiencia de las sesiones de *En círculo*, están más acostumbrados a ella y se relajan respecto a la pose y se muestran más como ellos mismos. Cuando el artista hizo el primer vídeo de *En círculo I. ¡Acción!*. Serie *Mise en Scène I* (1996) no sabía si lo iba a presentar al público. Bernabeu (2019) en la comunicación personal del 21 de mayo enuncia:

Es el mismo acto de hacer esas fotografías lo que se acaba convirtiendo en una de las características más importantes de mi trabajo, porque se puede considerar y, en muchas ocasiones ha sido considerado así, como una *performance*. De ahí que, a partir de entonces, decida realizar documentales con diferentes cámaras, siendo consciente de que habrá una edición posterior.

Sus vídeos en estas puestas en escena se articulan de manera diferente. En el primero graba un *making of* de forma bastante plástica y rudimentaria. Esto le da la clave para incorporarlos en el resto de los proyectos, estructurados ahora como un díptico en los que se puede ver a alta definición como se elaboraban las fotografías y toda la *performance* del rodaje con voces en *off*. En *Panorama doméstico* (2006) son las voces anónimas de los familiares hablando sobre las diferentes cuestiones planteadas en las entrevistas, y en el último: *Sistema Inherente. ¡Acción!* (2016-2017) hay una locución



Mira Bernabeu

Panorama doméstico, ¡Acción!
Serie Mise en Scène X. 2006

profesional que va enunciando todos los conceptos que han trabajado con anterioridad en los murales, desde el concepto de familia hasta el de inmigración. En el vídeo se muestra todo el proceso de elaboración de las diferentes puestas en escena, desde el momento que entran en el teatro hasta que salen de él.

Aunque los vídeos de las dos últimas puestas en escena familiares sean formalmente similares, en mi opinión, se aprecia una evolución en la elaboración del guión y el trabajo escenográfico, especialmente en *Sistema Inherente. ¡Acción!*. En este todos sus personajes han interiorizado el papel e incluso podían pasar por actores profesionales. Para todos ellos es una celebración muy especial, a pesar de no ser así, y ofrecen la mejor versión de sí mismos.

La intimidad es otro de los grandes temas que se tocan en estas puestas en escena, porque hay una pérdida importante de ella a nivel físico –evidente en la primera serie–, y a nivel psicológico en las tres. El hecho de realizarla desde la institución del arte, según Jorge Luís Marzo, permite que aparezca: «como un modelo de visibilidad aceptado para legitimar lo “moralmente delicado”. Es más, el código artístico parece permitir a los personajes de la imagen ser violados en su identidad para así adoptar una nueva» (Marzo, 2000, p. 13). En este sentido, Bernabeu es muy cuidadoso y siempre procura protegerlos, sobre todo haciéndoles ver que el proyecto en el colaboran merece la pena. La primera *mise en scène* acarreo más problemas porque su familia no tenía todavía referentes. Después todo resultó más sencillo dado que tenían más ejemplos, de forma que supuso un estadio más para los familiares del artista que hacían de actores por un día. Tras la repercusión mediática obtenida con la primera puesta en escena –algo que cogió por sorpresa al propio artista–, sus familiares pasaron del pudor al orgullo. Por último, señalar que en relación al concepto de intimidad que genera la obra, nos topamos con la propia del espectador que al observar estas imágenes como un auténtico voyeur viola una intimidad ajena y que Bernabeu dispone como vórtice del dispositivo y encargado de cerrar todo este sistema.

En la obra de Bernabeu nos encontramos con la colaboración de la familia del artista en estos proyectos, una circunstancia que ha ido en aumento con el paso de los años y que sin ella estas obras serían inexistentes. De modo que estas *mise en scène*, aunque ideadas por el artista, son los miembros de su familia las que le dan su forma y sentido.

En la primera puesta en escena: *En círculo*, la familia del artista solo se implicó de forma participativa, y nada colaborativa, exclusivamente enviaron su ropa interior y después posaron para él. En los siguientes proyectos seguía existiendo esa parte participativa, pero crecía la más colaborativa. En la segunda puesta en escena: *Panorama doméstico*, aparece la colaboración al contestar

a las entrevistas que les hace individualmente. Si ellos no hubiesen colaborado contestando a esas preguntas no existiría el proyecto. En la tercera puesta en escena: *Sistema Inherente*, la implicación por parte de su familia es cada vez mayor. En esta ocasión utiliza la estrategia de los paneles, en que según Teresa Marín, la familia coopera: «no solo exponiendo sus opiniones por escrito en los murales gráficos que serán expuestos como obras, sino colaborando también en la gestión del proceso de conformación de esos *collages* colectivos, en algunos casos, según su propia iniciativa» (Marín, 2021, p. 197). En este proyecto la familia de Bernabeu plasmaba de manera anónima sus pensamientos en relación a las aportaciones que iban haciendo cada uno de sus miembros.

Para Marín el concepto tradicional de autoría individual acaba por quebrarse al consentir colaboraciones ajenas al mundo del arte que se involucran en la obra. Pero, al mismo tiempo, estos proyectos colectivos son sumamente enriquecedores en relación a los conceptos que se tornan más complejos a la vez que hacen partícipe al espectador, pasando de simple observador a coproductor en determinadas obras. Como expone Rosa Olivares, «Trabajar en equipo supone desarrollar más profundamente una idea y una forma, pero también implica diluirse como individuo aislado en el seno del grupo», a la vez que «Durante el pasado siglo XX el trabajo en equipo vivió su apogeo, [...] sobre todo en el ámbito de las vanguardias artísticas, siempre con fuertes cargas conceptuales, sociales e incluso transgresoras» (Olivares, 2002, p. 8). En este contexto «lo colaborativo no anula lo individual, sino que se conforma a partir de la suma, la combinatoria, superposición, simultaneidad o fusión de varios procesos individuales, generando estructuras colectivas y procesos o resultados creativos con entidad propia» (Marín, 2021, p. 179). Aunque en el caso de Bernabeu se trata de colaboraciones puntuales por parte de la familia del artista, estas acaban por crear una firma colectiva.

En estas obras, con una temporalidad de veinte años, la familia del artista ha experimentado un aprendizaje compartido dentro del marco de la participación y lo colaborativo. No solo ha habido una evolución en cuanto a la gestión y duración de las sesiones fotográficas, sino que además ha aumentado el entendimiento y la confianza dentro del grupo, lo que en su conjunto suma y repercute en el resultado final, «el hecho de tratarse de la propia familia supone además un meta-aprendizaje, ya que la familia, como núcleo social básico en la que crecemos, constituye ya el primer marco de aprendizaje de cualquier forma de intercambio, diálogo o colaboración» (Marín, 2021, p. 211).

En todas las obras del artista queda patente su forma de ver y pensar el mundo. En este caso pone el foco en el núcleo familiar, que es un referente de lo más inmediato, el espejo en el que se mira crece y aprende, también el que rehuye, pero que ha determinado

su forma de ser. Para Bernabeu, el arte tiene que contar la vida, de forma que la fusión arte y vida sea indisoluble. Asimismo, el arte es «contar de una manera sigilosa, pero a la vez seductora, lo que sucede en lo más íntimo del ser humano. El arte es contar la vida desde la reflexión, no desde la imposición» (Bernabeu, comunicación personal, 25 de marzo de 2019). El artista hace hincapié en lo oculto, en un misterio a descubrir por el espectador, por eso le deja cabos sueltos, le proporciona las herramientas para que sean estos quienes construyan sus sentido y cumplan de significados.

Enrique Marty. La casa como campo de pruebas

A mediados de los 90, poco después de acabar la Facultad de Bellas Artes, Enrique Marty comienza a trabajar con su familia de forma natural, como lo hace Bernabeu con la suya. Por entonces, el artista necesitaba distanciarse de la obra y perderle respeto, así que decidió trabajar de forma compulsiva y rápida, un proceso similar al de las fotografías Polaroid. Que esta instantánea fotográfica ofrezca esos acabados tan pobres –que para el artista son de gran belleza–, inesperados e inmediatos, le impulsó a aplicarlo en el terreno pictórico. Este método de trabajo era una manera de desacralizar la pintura y asemejar su función a las Polaroid. Su uso doméstico destinado mayoritariamente a inmortalizar retratos familiares le impulsó a que trabajase con su familia como ejemplo de lo más cercano.

En los años 90 Marty vivía entre Londres y Salamanca, y cuando estaba en Salamanca vivía en casa de sus padres. Según comenta el artista, tenían «una relación terrible, sadomasoquista, y vivir con ellos también me permitía estudiar lo que estaba ocurriendo. Es la idea de la casa como laboratorio, como campo de pruebas» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). Con estas obras empezó a visibilizar su trabajo en el ámbito artístico a finales de los noventa y en ellas continuó trabajando mucho tiempo después.

La familia no es el eje vertebral de su obra, pero sí una parte importante de ella, aunque reconoce que sigue trabajando con la familia a través de su propio autorretrato. El artista manifiesta que su obra es como un árbol y esta figura es la referencia con la que ha organizado su página web. Sobre ella Marty (2019) en la comunicación personal del 6 de abril dice:

Tiene dos columnas y según vas pinchando, se van abriendo más ramas hasta que, al final, si lo desplegaras todo, aparecería un árbol. El tronco central son todas esas ideas y esos sujetos sobre los que me interesa pensar y trabajar.



Enrique Marty

Navidades en Toledo, 1998-2000. Serie *Álbum*, 1997-2018

[De arriba abajo]

Óleo sobre madera. 100 x 100 cm.

160 x 160 cm. 160 x 160 cm.

La familia forma parte de ese tronco y para el artista es un símbolo del microcosmos y el macrocosmos. Lo que ocurre dentro de la familia es un ejemplo claro de lo que sucede en cualquier otro ámbito social: la tensión está a la orden del día. Por eso opina que la familia es el núcleo social donde se concentra mayor tensión, porque en ella se mezclan innumerables juegos económicos y de poder (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). Probablemente, el núcleo familiar sea el lugar donde se concentra toda la tensión que pueda contener un círculo social.

El hecho de hacer pintura rápida a partir de la Polaroid le permitía pintar todas estas instantáneas familiares de forma automática sin tener que planear nada. Si las fotografías salían mal, también las pintaba. Lo que hacía eran reproducir fotografías polaroids sin intervención mecánica alguna, sin proyecciones o impresiones a partir de las que calcar el dibujo, pintaba de la foto directamente. Marty (2004) en una entrevista con Javier Panera lo constata cuando afirma:

Llegado a un punto de mi trabajo decidí que no sería yo el que mirara sino que sería mi cámara Polaroid la que lo hiciera por mí. [...] cuando me enfrenté a todo el arte anterior, vi que quizá el medio con más historia, o por lo menos con una historia más importante era la pintura [...] Así que comencé a pintar cuadros y a enfrentarme a ellos como si fueran fotos, de un modo compulsivo, forzando al máximo el hecho pictórico y desmitificándolo.

En esa etapa banalizaba todo el proceso creativo de su trabajo, algo parecido a lo que le sucedía con las esculturas, a las que denominaba *muñecos*. Huía del concepto de lo escultórico, como también lo hacía del pictórico desacralizando por completo las obras. Posteriormente, dio por acabada esta etapa, dejó de denominar así a las esculturas y abandonó la instantánea Polaroid como herramienta pictórica por cuestiones prácticas. Aunque en la actualidad confiesa que le gustaría volver a ellas. La Polaroid y la escultura no dejan de ser medios de los que el artista se sirve para materializar su trabajo conceptual. Independientemente del medio que utilice, el artista aún arte y vida en todos sus proyectos. Por eso Marty tiene la sensación de que siempre ha hecho lo mismo y, también por eso, le gusta remontarse a su infancia como el origen de todo. De niño ya realizaba de forma inconsciente intervenciones artísticas cuando estaba solo en casa de sus padres a las que denominaba *máquinas*.

Mediante la alteración fotográfica de su entorno más inmediato transforma su contexto cotidiano en un ámbito siniestro y absurdo, donde familiares y amigos configuran el grueso de esta parte de su producción artística. Todas las series de retratos, en las que parte de su propio álbum familiar, se las ha calificado de «álbum poco convencional, representación inmisericorde,... esperpento



Enrique Marty
Fotografías Polaroid, para documentar serie *Navidades en Toledo*.



Enrique Marty
Exposición «La familia» (2000), Espacio UNO, MNCARS, Madrid.

familiar, simulacro poco piadoso» («Web rtve.es metropolis», 2014). Todo ello tiene su origen en el proceso de formación de la personalidad en la infancia, a la que Marty le da mucha importancia y a la que se remonta para reelaborar todo este universo familiar. El artista se interesa por la psicología y la psiquiatría y afirma que «La personalidad se forma más o menos a los seis años, y es una mochila que vas a tener que llevar siempre a tu espalda» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). Aunque reconoce que la personalidad puede cambiar, para ello hay que hacer un profundo trabajo que no resulta fácil.

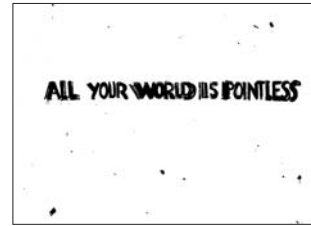
Marty immortaliza con la cámara fotográfica momentos álgidos de su familia que después pasa por el filtro pictórico y por una dramatización necesaria. Por ejemplo la serie *Navidades en Toledo* (1998-2000), en la que su familia aparece realizando rituales como desayunar en la cama. De estas escenas manifiesta: «responde con exactitud a la forma en la que veía yo estas situaciones. Es totalmente grotesco, en un sentido carnavalesco» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019).

En la instalación «La familia» (2000) del MNCARS, el artista pretendía que el espectador, al situarse en la sala abarrotada de cuadros, sintiese estar dentro del pensamiento de una persona. A este respecto afirma: «tú tienes imágenes y pensamientos, y esas imágenes y pensamientos se producen igual que cuando hago una instalación de este tipo, cubriendo totalmente las paredes» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). No son imágenes secuenciales, sino imágenes que se entrecruzan. Una secuencia se incrusta en otra y, de repente, se mezclan diferentes imágenes que llevan a otras. Así funciona el pensamiento desbocado y eso es lo que pretendía el artista con esta instalación. Para Marty (2019), en la comunicación personal del 6 de abril, la instalación «La familia»:

[...] pretende ser esa brutal amalgama de pensamientos que a veces te llena la cabeza en la que se mezclan recuerdos, proyecciones de futuro, ideas presentes. Los pensamientos de ese día en el que ha ocurrido algo que te ha perturbado y que, además, se proyectan e interfieren en tus pensamientos de futuro.

Esta instalación constaba de tres partes. La primera estaba en la sala principal y se componía de casi cuatrocientos cuadros que cubrían por completo las paredes. La segunda se situaba en la sala contigua donde estaban los cuadros sobrantes apoyados en las paredes, junto a un álbum familiar que el artista reprodujo con exactitud y manipuló para que simulara estar golpeado. Y en la tercera dispuso una instalación escultórica en la que aparecía su madre de forma repetida.

Marty quería huir con ella de la exposición museística basada en «la magnificación de la obra y espacios enormes muy vacíos. Con



Enrique Marty
Frames video-creación *All your world is pointless*, 2013-2021



Enrique Marty

Vista exposición «All your world is pointless» (2019). Galería *Deweert*, Zwevegem (Bélgica)



ese gesto, yo venía a hablar de todo lo contrario, de la masificación, al convertir cuadros correctamente pintados en elementos que mirabas dentro de un entorno gigantesco» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). En ese momento al artista le interesaba la idea de desmitificar el arte y el gesto de las pinturas apoyadas en la pared era como decir: «No han cabido todas, así que vamos a dejarlas aquí para que el público pueda verlas y tocarlas» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). Aquello fue en contra de Marty y de Rafael Doctor –comisario de la exposición–, que por un tema de seguros no pudieron llevar a cabo esta idea.

La instalación simboliza una especie de pesadilla, que para el artista es en lo que a veces se puede convertir un entorno familiar. Sigue una línea muy arcaudiana acerca del teatro de la crueldad y del absurdo. En esta línea de pensamiento sigue trabajando con la película *All your world is pointless* (2013-2021), articulada en capítulos y que en la actualidad es el núcleo central de su trabajo.

Ahora, los miembros de la familia del artista han sido sustituidos por él mismo. Por ejemplo, en la exposición «All your world is pointless» (2019) en la galería *Deweert*, trabaja con su propia imagen y a modo de autorretrato se sobreexpone a la vez que se esconde. En esta instalación muestra tres esculturas que remiten a tres *alter egos* del Marty niño: como *cowboy*, como rey niño y como marioneta de ventrílocuo. Para él la personalidad es un constructo que se crea en la infancia y la arrastras toda tu vida. Esta pieza se complementa con su álbum familiar manipulado, que se corresponde con una selección de pinturas del episodio III (2018) de la película bajo el mismo nombre, *All your world is pointless*, donde aparece el artista de niño con su familia. En él las imágenes se van degradando, destruyendo y transformando. Su retrato aparece permanentemente ensangrentado e invade su cuerpo. La muerte lo impregna todo. Al conjunto se suma la figura de la lechuza como augurio de un mal presagio para el mundo de los mortales. Todo en la obra resulta apocalíptico.

Esta exposición se complementa con otras piezas: *The Raft* (2017), que pertenece a la serie *Fake monuments*. La obra está formada por tres esculturas: una que representa Ambrosio Spínola; otra al duque de Alba; y, finalmente, una figura alegórica de una gallina y una zorra, que contrarrestan con humor la visión más dura de las imágenes del álbum. Para comprender la pieza, se ha de tener en cuenta que Ambrosio Spínola era un marqués distinguido que estaba al servicio de la monarquía española. Marty lo muestra de pie comiendo un muslo de pollo, una acción bastante vulgar para el título que ostenta. En la misma línea, el artista representa al duque de Alba en una posición escatológica, a punto de defecar. Estas dos obras se complementan con la escultura de los animales a modo de fábula. Posiblemente, *The Raft* está relacionado con la figura de



Enrique Marty
Failed paintings, 2017



Enrique Marty
Birth of tragedy I, 2007

Marty como niño rey, en sintonía con estos falsos monumentos.

The Raft es un diálogo con la historia de Ostende (Bélgica), ciudad que durante tres años la armada católica española, liderada por Ambrosio Spínola, asedió y conquistó. En este sentido, las versiones de la historia sobre esta invasión son muy diferentes en España y en Bélgica. Y como dice Marty (2017), para un medio de comunicación belga, #love Ostende:

Yo soy español y aprendí esta historia desde un punto de vista diferente. Quiero traer de nuevo este evento histórico y utilizar los símbolos [Ambrosio Spínola, el duque de Alba y una figura alegórica]. [...] En España [el duque de Alba] es considerado un héroe, y aquí es visto como el hombre del saco, así que quiero jugar con esta idea de monumentos falsos¹².

Marty utiliza los diferentes puntos de vista sobre la historia. Las esculturas *The Raft* son dos versiones de figuras poderosas representadas de forma cómico-absurda. Y para cotejar la situación, el artista acompaña estas piezas con otra escultura que ilustra la fábula de la gallina y la zorra, que evidencia toda esta farsa. Paloma Pájaro, define *The Raft* –junto a piezas como *Failed Paintings* (2017)– como «una arremetida contra las dialécticas del poder que establecen qué relatos pueden formar parte de la Historia, qué acciones y qué personajes merecen un monumento público y cuáles deben ser denigrados y suspendidos para la posteridad» (Pájaro, 2017, p. 24). Aquí, la tragedia se compensa con comedia y se hace un balance bastante equilibrado de los hechos, a través de la perturbación de los sentidos del espectador.

Otro elemento presente en el trabajo de Marty es la máscara, intrínseca a la personalidad, y que utiliza de múltiples formas. Para el artista, la gente corriente, y dependiendo de cada interlocutor con el que se cruce representa un papel u otro. Marty hace referencia explícita a la máscara en el vídeo de animación *El Origen de la tragedia* (2007-2009). El título lo toma prestado de una obra de Friedrich Nietzsche. Se trata de un díptico que tiene a un lado el padre de Marty con una máscara veneciana, *Birth of tragedy I* (2007) y, en el otro, a su madre con una máscara de Joker, *Birth of tragedy II* (2009). En la animación que protagoniza su padre se establece el siguiente diálogo con Marty: «Pero si esto es animación, ¿por qué llevo esta máscara?», y yo [Marty] le digo: «Es una máscara veneciana» y él contesta: «¡Ah, vale!», y yo no le doy ninguna explicación más» (Comunicación personal, 6 de abril de 2019). Este vídeo en *loop* es muy nihilista, la conversación no lleva a ninguna parte y solo se complementa con la otra parte del díptico de su madre disfrazada con la máscara de Joker, a quien el artista define como «el icono de la risa, del hombre que sonríe sin

¹² Traducido del inglés. Véase en «Het Vlot: Enrique Marty»: <https://www.youtube.com/watch?v=78NmMLixqpo&feature=youtu.be>

ninguna razón, de la sonrisa siniestra» (Comunicación personal, 6 de abril de 2019). Su madre aparta la máscara y debajo aparece la misma risa histriónica en el rostro de su madre.

En correspondencia con esto, al artista le parece un error que en las películas actuales los superhéroes aparezcan sin máscara, porque los superhéroes son la moderna mitología. Estas historias en el futuro serán leídas y contempladas como lo hacemos ahora. Para el artista las nuevas generaciones entienden los superhéroes como personajes de cine, no se imaginan que esos personajes han estado primero dibujados en papel. Marty (2019), en la comunicación del 1 de mayo, dice:

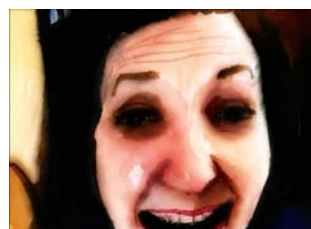
antes había algunos superhéroes, cuya personalidad era secreta, de los que el público nunca llegaba a conocer su identidad, mientras que ahora van a cara descubierta. ¿Por qué? Porque contratan a un actor, al que le pagan una pasta, y no puede aparecer enmascarado permanentemente, lo tienen que enseñar en pantalla mucho tiempo.

A Marty le interesan mucho los carnavales y todo lo que gira alrededor de la máscara porque te despersonaliza por dentro. Está convencido de que mucha gente cubre su rostro con una máscara para dejar salir su interior más perverso. Sostiene que una persona que lleva una máscara posee una libertad total para hacer cosas que no haría sin ella.

El artista partiendo del concepto de familia trabaja con muchos temas que le permiten reflexionar sobre todo tipo de cuestiones. Cuando piensa en su infancia recuerda las instalaciones que hacía de niño, denominadas *máquinas*. Se trataba de artefactos que, a modo de juego, modificaban su entorno al tiempo que producían un efecto determinado. Hizo varias de ellas: la *máquina del tiempo*, la *máquina de adoración*, incluso fue más allá con *performances* en los que implicaba a su madre. Él explica que las máquinas eran muy rudimentarias, compuestas de cables, hilos, poleas que ocupaban toda la casa. Lo montaba todo de forma que no había marcha atrás y acababa en un jarrón concreto. Marty (2019), en la comunicación del 6 de abril relata:

Me senté enfrente del jarrón, hasta que, en un momento dado, mi padre o mi madre llegaron desde muchos metros de distancia, abrieron la puerta y el jarrón se cayó. Yo estaba percibiendo un efecto que yo mismo había preparado y producido, algo que me fascinaba de niño.

Era algo completamente azaroso, porque no sabía ni cuándo ni cómo iba a funcionar. La reacción de sus padres era de todo tipo, pero generalmente no era de su agrado. Según el artista la relación de ellos era tan terrible que les hacía estas acciones en respuesta a esa situación. Algo que de adulto llevó al plano del arte y donde



Enrique Marty

Birth of tragedy II, 2009



Enrique Marty

El ataque de Superwoman, 1996. Serie *Superwoman*, 1995-2008

ellos se convirtieron durante un tiempo en los protagonistas indiscutibles de sus obras.

En relación con la instalación «La familia», Rafael Doctor la compara con películas como *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (1994), de David Lynch; *The Simpsons* (1989), de Matt Groening; *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), de Pedro Almodóvar; *Ray's laugh* (1996), de Richard Billingham; y con *Pecker* (1999) de John Waters. Todas hacen referencia a la familia llevadas a un punto siniestro, grotesco e incluso carnavalesco. El caso de *Twin Peaks*, ejemplifica «La tensión que se debe soportar por ser y pertenecer a la familia. La importancia de las cosas que nos rodean en la concepción de nuestro autorretrato. [...] El regreso obligatorio y sobre todo la pesadilla de existir predefinido a otros» (Doctor, 2001, p. 111). En relación con *Pecker*, *The Simpsons* o *Ray's laugh* existe esa ruptura de pudor hacia la propia familia que, como dice Doctor, están muy relacionadas con «La familia» de Marty en cuanto a que coincide con los parámetros de: «Mirar y observar nuestras monstruosidades, nuestros propios miedos actuando directamente en nuestra propia intimidad» (Doctor, 2001, p. 109). El comisario también hace una comparativa con la película de Almodóvar, en la que se refiere a una familia de clase obrera y las diferentes problemáticas para llegar a fin de mes con un toque surrealista muy almodovariano. Las situaciones que se generan en las escenografías de la familia del artista no distan mucha de estas primeras películas del cineasta. Lo mágico y lo grotesco tienen cabida en el retrato de familia, que queda bien reflejado tanto en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Almodóvar como en «La familia» de Marty.

Así mismo, Seve Penelas (2005), sobre el proyecto de la familia de Marty, dice que es:

Íntimo, que no intimista; doméstico, pero no exactamente cotidiano, familiar pero apenas genealógico, el peculiar universo de Marty se expande, sí, por y con los miembros de su familia, y algo de estética y estrategia de teleserie podríamos encontrar en todo ello. Sin embargo, en la transformación y en la representación de los personajes –la Madre como Superwoman, el Padre con sus penumbras, y el resto de los miembros, niños y adultos, a caballo entre la pose consciente y la actuación histriónica–, estos aparecen trascendidos en su individualidad, en los lazos que les puedan unir, y su alteración alcanza cotas cómicas y grotescas que los sitúan más cerca de la caseta de feria que de la placidez del hogar. (p. 92)

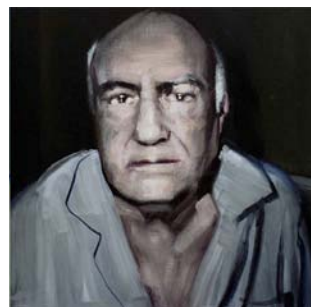
A partir de las fotografías Polaroids el artista distorsiona las acciones de su familia al pasarlas a pinturas o esculturas, exhibiendo la comedia humana que habita en todo entorno familiar, más cercano a lo dantesco que a lo cotidiano.

En estas series la figura de su madre es fundamental y está presente prácticamente en todas las obras. Por ejemplo, tenemos la obra *Superwoman* (1995-2008) en la que aparece vestida con una bata roja, una de las primeras piezas que hizo de ella, y con la que la convirtió en un icono. La obra *Superwoman* está compuesta por diferentes pinturas que giran en torno a la figura materna a las que Doctor alude el Edipo latente. «Mi madre es la típica figura de madre castradora, [...]». Es la madre que, sobre todo, se dedica a castrar metafóricamente a los miembros varones de su familia, a coartar toda su maduración emocional» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). La ha representado como ángel o demonio porque, según el artista, ella tenía las dos personalidades opuestas. En el momento de hacer la entrevista, la madre –ahora ya fallecida– era muy mayor y esa bipolaridad la tenía muy mezclada. A este respecto Marty (2019), en la comunicación del 6 de abril, sostiene lo siguiente:

En mi caso sucede que, a fuerza de trabajar tanto sobre mi entorno y mi personalidad, sobre la psicología, la psiquiatría, la filosofía o el arte, he llegado a crearme una coraza fortísima. Ahora manejo muy bien a mi madre, nada de lo que me diga me puede afectar. Digamos que me intentó castrar pero no lo consiguió, me escapé.

A pesar de todo la madre del artista ha sido muy receptiva con su trabajo, pero Marty reconoce que tenía una personalidad muy difícil. De ella dice que siempre ha tenido una gran capacidad histriónica, le encantaba actuar, así que entre la representación y la vida real no había muchas diferencias. Por eso el trabajo de Marty y su vida cotidiana van unidos.

El padre del artista¹³ también ha sido participe en su obra. Inicialmente no fue tan visible como su madre, pero a partir de cierto momento empezó a aparecer de forma continuada. El motivo de su invisibilidad se debía a que a mediados de los 90 tuvo una discusión con su padre porque a este no le gustaba como le representaba en sus cuadros, porque decía que lo hacía de forma grotesca. Después de aquel enfrentamiento le exigió que no lo volviese a representar de ninguna manera en su obra. Una promesa que el padre del artista olvidó por completo, ya que más tarde le volvió a solicitar que apareciese en ella, y de ahí salió la obra *Amnesia* (1997). Esta serie surgió en un momento en el que el padre se encontraba muy enfermo en el hospital y cuando se recuperó le pidió que le hiciese fotos, contradiciendo de nuevo lo que había dicho hasta entonces. Su padre también le pidió que le dejase elegir ciertas cosas, que iban desde hacer de monstruo, contar chistes y hacer magia hasta robar un coche. A partir de estas premisas,



Enrique Marty
Serie Amnesia, 1997



Enrique Marty
Padre mago, 2003-2011



Enrique Marty
Padre monstruo, 2003



Enrique Marty
Duelo, 1999-2007

Marty ejecutó una serie de vídeos: *Padre mago* (2003-2011), que surgió de la idea de hacer magia. El artista dice que le dio una caja de juegos de magia, pero que no le dejó practicar. Los trucos le salían todos mal, su padre no paraba de hablar y al resultado le sumó un fondo de risas y aplausos. También está el vídeo de *Padre monstruo* (2003), en el que aparece el padre disfrazado de monstruo de forma rudimentaria, se pinta la cara y se pone una dentadura hecha con la piel de naranja. Y en un tercer vídeo lo muestra robando el coche de un amigo, ocurrencia que formaba parte de una broma.

Todos estos vídeos llevan implícitos una serie de significados complejos de enumerar que, en la mayoría de los casos, resumen la difícil relación que tenían los padres del artista. «El hecho de que [...] mi padre estuviese contando chistes y, mi madre no le riera ninguno y le mirara con cara de desesperación, diciendo: “Pero cállate hombre, que no tienes ninguna gracia” y, así sucesivamente, resumía perfectamente su relación» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). Que el padre robe un coche –teniendo en cuenta que era una persona muy íntegra– y que Marty lo grabase, se interroga hasta qué punto delante de una cámara una persona es capaz de hacer cosas que no sería capaz de hacer en su vida diaria. El arte funciona como máscara: para los padres del artista era un pretexto para dejarse llevar y sacar su parte más siniestra e histriónica con la que se sentían cómodos. Bajo mi punto de vista, en la mayoría de los casos era terapéutico para ellos.

La tensa relación de los padres de Marty también queda patente en otro vídeo, *Duelo* (2006-2007), una animación, a modo de díptico, compuesta de mil doscientas cuarenta y nueve acuarelas sobre papel, donde ellos salen representados en un duelo a pistola. En un lado del díptico se muestra a su padre en medio del campo y, en el otro, a su madre en casa. Técnicamente, el interés de la obra radica, según Omar Pascual, en tratar el «uso y abuso casi maquinal de los recursos artesanales premodernos del Arte» (Pascual, 2010). Para llevar a cabo la pieza, el artista graba a sus padres y, posteriormente, reproduce a mano cada fotograma del vídeo, para que se convierta finalmente en una animación hecha de pinturas que parten anteriormente de una imagen fílmica. El proceso es un posicionamiento, un hecho conceptual para llevar el acto de la pintura al paroxismo. Se trata de romper con el concepto de cuadro único del gran arte, pintando mil doscientas cuarenta y nueve imágenes muy similares.

Entre las numerosas obras que el artista ha hecho de sus padres destaca *Acciones en casa de mis padres* (2001), donde ellos convivieron durante un mes con sus dobles. Esta pieza está relacionada con las instalaciones y *performances* que Marty hacía de niño y que continuó haciendo como artista. Se trata de dos esculturas de los padres, en las que les cambió la proporción, siendo la de su

¹³ En el momento de hacer la entrevista, el 6 de abril de 2019, el padre de Marty ya había fallecido.

madre mayor que la de su padre, cuestión que obsesionó mucho al padre. Su interpretación era que por entonces su madre había logrado empujarlo. La escultura de su madre estaba ubicada en una posición que ella solía ocupar, una silla marginal detrás de su padre, similar al lugar en que se sitúa el psicoanalista cuando se sienta detrás del paciente. De hecho, el artista cree que su madre lo hacía de esta manera porque era una posición de mayor dominación (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). Ante tales situaciones, Marty responde usando la ironía, porque como él dice en la comunicación personal del 1 de mayo:

El punto de vista es fundamental en mi trabajo; es el que determina tu entorno, tus vivencias y el que te marca y lleva por un camino u otro. A la hora de tratar el tema de mis padres, que tenían una relación difícil, no tenía otro recurso que el humor, por eso lo he utilizado muchísimo. El humor es terapéutico, es poner una barrera delante de lo que te está perturbando.

Las obras sobre la familia de Marty se encuentran dispersas en diferentes instituciones. En la mayoría de los casos forman parte de una colección institucional determinada y se van exponiendo en diferentes ubicaciones. Por ejemplo la obra *Padre monstruo*, que pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, se expuso en un pequeño cine y formó parte de la exposición «Flaschengeist, La caseta del Alemán» (2005). Posteriormente, la obra se proyectó en las fachadas de las Cortes de Castilla y León en Valladolid como una de las piezas de la exposición: «El presente será memoria» (2018).

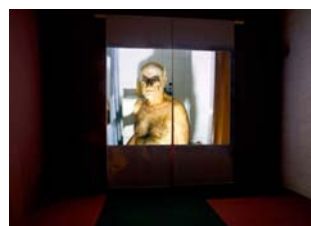
En las Cortes de Castilla y León *Padre monstruo* se proyectaba a escala gigantesca. Para el artista es una forma distinta de jugar con el espacio, lo cual es de suma importancia, dado que lo convierte en una obra nueva. Marty trabaja con el espacio para que la conexión psicológica sea más fuerte. Muchas pinturas que formaron parte de la instalación «La familia» han adoptado distintas formas en diferentes espacios expositivos, como es el caso de «Mi vida, From Heaven to Hell» (2009), en Mücsarnok Kunsthalle de Budapest, o «Lobos en la puerta» (2004), en la galería Luis Adelantado de Valencia. Además el artista en algunas ocasiones añade pinturas en la pared, los denominados *fantasmas*.

La esfera de lo privado se ha hecho pública en arte y respecto a ello Marty señala que aunque parece que a través de su obra lo muestre todo, se considera una persona reservada a la que le gusta preservar su intimidad. De este aspecto, surge su libro *Observer, observed* (2017), que hace referencia al concepto de lo íntimo. El artista sostiene que «siempre hay alguien observando» y esto «tiene relación con la intimidad. Tú observas algo, alguien te observa a ti observando ese algo... siempre hay un punto más allá de observación» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). A pesar de



Enrique Marty

Padres & Padres, 2001. Serie *Acciones en casa de mis padres*, 1999-2007



Enrique Marty

«Flaschengeist, La caseta del alemán» (2005). MUSAC, León.



Enrique Marty

«El presente será memoria» (2018). Cortes de Castilla y León, Valladolid.

que en su obra lo vuelque todo, no es más que una construcción: lo que expresa surge de su intimidad, pero se muestra a través de filtros que suponen la mediación técnica y el lenguaje artístico. Manipular la realidad para el artista tiene un componente chamánico porque con ella crea una nueva realidad.

Marty ve su trabajo de forma dionisiaca, como una celebración de la vida. Su concepción del arte está ligada a la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, planteado por Nietzsche en el libro *El nacimiento de la tragedia* (1872). Para el filósofo, Apolo y Dionisio, representan en el terreno artístico griego una dualidad contraria y complementaria al mismo tiempo. Apolo es el dios de las artes, simboliza la belleza, el mundo celestial y lo racional; y Dionisio es el dios de la fertilidad y el vino, representa el éxtasis, el mundo terrenal, la locura y el caos. El autor cree que con ellos: «se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso», y prosigue diciendo: «esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, [...], para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”» (Nietzsche, 1985, p. 40-41). Según él, ambos dioses se aparean de manera metafísica para engendrar la obra de arte, que es al mismo tiempo dionisiaca y apolínea de la tragedia griega.

Este planteamiento nietzscheano es el que adopta Marty y, para él, la clave de su obra está en la contradicción. Un concepto muy importante del que manifiesta: «no todo es blanco y negro, [...], todo es relativo. Lo dionisiaco es una celebración de la vida, pero de la muerte también; [...]. Lo apolíneo es más ordenado, pero también más fúnebre, más gris, más estructurado, más lineal» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). En su obra no hay que dar nada por sentado. Para el artista es importante provocar un *shock* emocional en el espectador. Marty (2019), en la comunicación personal del 1 de mayo, dice:

De alguna forma tienes que jugar psicológicamente con él, tienes que atraparlo. Son como los *koan*, unos poemas japoneses muy cortos que te van llevando hacia un lado y, al final, introducen una especie de contradicción que de alguna forma rompe tu realidad. Es muy interesante cómo los japoneses rompen esa realidad, lo que el zen llaman el *satori*, que es el trascender tus propias limitaciones.



Vista instalación *Monstruos* (2014) y el letreiro pintado luminoso *The Amazing Leechman* (2004)



Modelos de gente fácilmente ofensible en orden decreciente (2014)



Escultura *High Girl* (2003) y, [en el suelo] *Escena exterior revelada. Serie VI* (2018)



Vitrina con *Ídolos* (2014), la maqueta *La 4a casa* (maqueta de casa sin acabar), 2014 y las acuarelas de la serie *Una casa puede ser un arma letal* (2014).



Acuarelas enmarcadas de la serie *Grotto Superstars* (2008).



Lararium (1995-2018)



Película *All your world is pointless* (2013-2021)



Padres adolescentes (2005)



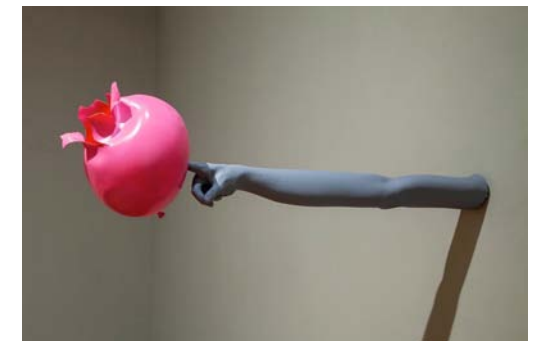
Carteles de *Flaschengeist* (2004) y la pieza escultórica *Gemelas* (2003)



Película *All your world is pointless* (2013-2021)
[Esculturas] *Estoy en un momento muy delicado* (2012).
Vitrina con algunas esculturas pertenecientes a la serie *Animalmineralvegetal Man* (2020).



Detalle *No puedo soportarlo más* (2011).



Mi miedo más terrible (2014)

Enrique Marty

Exposición «Teatro de la Memoria» (2020. 09. 12.– 2021. 19 .02.).
Universidad de Granada, Sala de la Capilla, Hospital Real. Granada

El retrato también es una parte muy importante en la obra del artista, sobre este género hablaba con Müller y decía al respecto: «las caras y los gestos realmente dicen mucho sobre las personas, [...] solo hay que mirar de cerca. Esto es lo que quiero mostrar en las esculturas y también en mis pinturas y dibujos» (Marty y Müller, 2010). Esta cita tiene relación con la pieza ochenta *Fanáticos* (2008), que el artista hizo para la Kunsthalle de Mannheim, y que estaba formada por ochenta autorretratos escultóricos. Para Marty sus esculturas siempre son alguien con nombre y apellidos. Esas personas existen porque utiliza un molde y en muchas ocasiones utiliza su propio pelo y ropa hasta el punto de convertirlos en una especie de fetiche. Es más, se resiste a denominarlas esculturas, porque como él afirma «tienen ese carácter chamánico» (Comunicación personal, 6 de abril de 2019). En la mayoría de las ocasiones las réplicas de las personas a las que hace alusión sienten rechazo hacia ellas, porque exteriorizan esa parte que no quieren ver.

La serie *Lararium* (1995-2018) es un compendio de la mayoría de bustos que tiene Marty en su almacén a modo de máscaras mortuorias. El artista tiene decenas de cabezas de cera y escayola de amigos y familiares que han pasado por su vida. Las sombras de todas esas personas están en su altar particular. Recientemente, *Lararium* formó parte de una instalación en la Sala de la Capilla del Hospital Real de la Universidad de Granada llamada «Teatro de la Memoria», del 9 de diciembre de 2020 al 19 de febrero de 2021. En esta exposición individual se pueden apreciar de forma destacada los rostros de sus padres ya fallecidos, que adquieren ahora una mayor relevancia como huella de lo que fueron y lo que queda de ellos. En esta muestra también hay otra vitrina en la que únicamente se encuentra el busto de su madre sobre el que se apoya una vanitas y que funciona como una especie de mausoleo. El título de la exposición es muy descriptivo y resume perfectamente el universo del artista, quien siempre trabaja con la memoria del espacio. En esta instalación se pueden ver a grandes rasgos piezas que sintetizan su universo creativo.

Muchas obras de la exposición están distribuidas en ambientes que el artista recrea por temáticas. Uno de los rincones del espacio se denomina *Bichos* y está conformado por la escultura *High Girl* (2003), que es una chica flotante en el aire, y justo debajo, está situada la pieza *Escena exterior revelada. Serie VI* (2018) recostada junto a un esqueleto humano y dos hurones disecados. A su vez, estas dos piezas están flanqueadas en la pared por una especie de niño Jesús con el torso vaciado y ensangrentado. El conjunto *Bichos* tiene una luz tenue en la que se proyecta la sombra de la chica flotante creando en el espectador la impresión de un lugar siniestro.

Este espacio está separado por un muro empapelado de imágenes fotográficas antiguas pintadas, que conforman la obra *Monstruos*

(2014). En la parte superior del muro figura el letrero pintado luminoso *The Amazing Leechman* (2004), que formó parte de la exposición «Flaschengeist, La caseta del Alemán» (2004). En la pared de la esquina frontal al ambiente de Bichos, se muestran dos de los *Carteles de Flaschengeist* (2004) y, en la esquina entre ambos carteles sobre una peana, se sitúa la escultura *Gemelas* (2003).

En las paredes de otra parte de la sala, hay una vitrina llena de moldes con los rostros de la serie *Lararium* que lleva por nombre *Mutantes*. Junto a ella la pieza escultórica *Modelos de gente fácilmente ofendible en orden decreciente* (2014), situada muy cerca de la pared donde están las acuarelas enmarcadas de la serie *Grotto Superstars* (2008). Al girar, en otra de las paredes, hay una pantalla donde se proyecta la película de *All your world is pointless*, junto al cartel *Héroes*. Frente a ella observan la animación las esculturas de Castor y Pólux: *Estoy en un momento muy delicado* (2012). Entre ellos y la pantalla hay otra vitrina con esculturas de pequeño formato y distinto tipo, algunas pertenecen a la serie *Animalmíneralvegetal Man* (2020), y otras son mini calaveras, esqueletos de animales e insectos disecados. Muy cerca se encuentra la vitrina con el busto de la madre del artista junto al rótulo *Teatro de la memoria*.

En otra de las estancias, encontramos una vitrina con las esculturas de orfebrería *Ídolos* (2014) con la parte superior que culmina con una escultura de joyería de una mano con el gesto de la bendición. Todo este conjunto se complementa con la maqueta *La 4a casa (maqueta de casa sin acabar)* y las acuarelas de la serie *Una casa puede ser un arma letal*, todas de 2014, que rematan este gabinete de curiosidades.

Otra de las estancias está compuesta por diferentes partes del cuerpo humano, moldes de dentaduras o maquetas del interior del torso humano. Junto a estas piezas están las esculturas *Dura mater I* (2014) y *Mi miedo más terrible* (2014). Junto a ellas se encuentra la escultura *No puedo soportarlo más* (2011), que es un doble autorretrato de Marty. Muy próximo a esta se encuentran varias esculturas de pequeño formato ocupando los recovecos de las ventanas. En uno de ellos, están sus padres: *Padres adolescentes* (2005) –junto al cartel de *Familia*– y, en el otro, *II penseroso* (2004).

La atmósfera de la exposición es muy intimista manteniendo un halo sagrado entre lo mágico y lo tenebroso. El espacio, el ambiente, la luz e incluso las cartelas introducen al espectador al interior de lo que fueron las estancias de una iglesia, la sala de la capilla del antiguo hospital real de Granada, que aunque se trata de una sala de exposiciones conserva ese ambiente eclesástico. A este espacio, sumada la multitud de vanitas que muestra el autor, las referencias al cuerpo y a la representación de lo fantasmagórico, tanto de las pinturas como de las fotografías, propicia que el conjunto

expositivo posea un halo místico y profundamente conmovedor.

En otra exposición relativa al ámbito de lo familiar, también están las pinturas: *Small Paintings* (2017) que el artista realizó en cierta forma a la memoria de su padre, por entonces ya fallecido. Estas obras formaron parte de la muestra: «The Sensation of the Sea, en honor a Bas Jan Ader» (2018) que interviene en la colección De Mesdag Collectie, en la Haya.

Bas Jan Ader era un artista conceptual holandés. Era conocido por sus *performances*, realizando acciones que lo llevaban al límite. La última de ellas tuvo lugar en 1975 cuando embarcó en un bote y se fue a la deriva mar adentro. Durante tres semanas mantuvo el contacto por radio, pero a partir de entonces nunca más se supo. El bote apareció un tiempo después, pero jamás se encontró el cuerpo del artista. De ahí este homenaje en la exposición, en la que Marty encuentra una fuerte relación con la figura de su tío desaparecido de la misma forma que él.

Su tío Fernando intentó llegar a la costa de La Coruña desde El Grove en una barca muy pequeña. Desapareció y todavía hoy nadie sabe si está vivo o muerto. En la muestra, el artista expone una pequeña selección de cuadros, de los cien que forman la serie *Small Paintings*, cuyo motivo es el mar. En ellos aparece una barca a la deriva con Marty en su interior emulando el sentimiento de tristeza ante la muerte de su padre, por eso el artista dice: «cuando mi padre estaba en el hospital, en sus últimos días, yo me sentía así [como se muestra en el cuadro]. Es un autorretrato en el que estoy solo en una barca en medio de un mar muy oscuro» (Collectie, 2018). Esta intervención que forma parte de la colección del museo está muy relacionada con el trauma familiar de la desaparición de su tío Fernando.

La intervención de Marty en la colección evoca a la familia y su relación con los misterios del mar. El artista lo materializa a través de su propio autorretrato dado que en un momento tan duro como la muerte de su padre se sentía perdido. Y establece esta relación directa con el mar que conecta con la figura de su tío como *leitmotiv* de este círculo familiar.

En definitiva, las puestas en escena que el artista realizaba a finales de 1990 con su familia partían de una única pauta o acción, y a partir de aquí todo fluía, representando un papel donde los actores hacían de ellos mismos. La familia de Marty, especialmente sus padres, han sido partícipes de todas estas *performances* que se materializaban en sus obras y de las que Francisco Carpio detalla: «De esta mirada, que nunca es inocente, nace un auténtico teatro de simulacros en el que los papeles están repartidos, tal vez con una cierta dosis de venganza o de aleatoriedad, pero siempre con una rica y sugerente sintaxis» (Carpio, 2001). Aunque siempre esté presente la manipulación de su entorno doméstico prevalece en



Enrique Marty

Small paintings, 2017

Acrílico y barniz sobre lienzo pegado a madera. 33 x 24 cm c.u.



Mira Bernabeu

La genealogía de la consciencia II. Serie Mise en Scène XI, 2010-2011



Mira Bernabeu

Espectáculo - Enfermedad, Serie Mise en scène VIII, 2003



Mira Bernabeu

El hueco del espectáculo. Escándalo cultural. Serie Mise en Scène VII, 2001

ellas el misterio que se instala en sus obras. Marty busca a través de su obra que el espectador se enfrente a sí mismo, sacándole de su espacio de confort, de manera que se vea obligado a desplazarse a un lado opuesto, hacia un lugar que para el artista resulta más seductor.

La importancia de lo teatral

En el trabajo de Mira Bernabeu y en el de Enrique Marty la puesta en escena es un mecanismo transcendental. Con diferentes técnicas ambos utilizan el medio teatral como un «lenguaje proyectado hacia la escena» puesto que «la escena ha reflejado siempre la Historia, particularmente en sus vertientes estética y social» (Oliva y Torres, 1990, p. 7). Recursos como gestos, voces, movimientos, forman parte del lenguaje teatral y tanto Bernabeu como Marty lo hacen patente en sus proyectos.

A este respecto, Valentín Roma hace una lectura sobre la incursión del teatro en el arte en relación a la serie *La genealogía de la consciencia II*, Serie *Mise en Scène XI* (2005-2010) de Bernabeu, cercana a nuestra reflexión, Roma (2010):

[...] durante los últimos tiempos, desde diferentes flancos, estamos asistiendo a un redescubrimiento del teatro por parte de cierto tipo de prácticas artísticas, [...], un lugar alrededor del cual congregarse y, a la vez, un ámbito donde generar los discursos ensimismados; [...] a consecuencia de este mismo proceso, la teatralidad ya no pertenece, de manera exclusiva, en el terreno de lo escénico, sino que ha sido rescatada y recodificada bajo una clave simbólica diferente y se ha incorporado, así, en el muestrario de mecanismos que numerosos artistas utilizan para interpelar a la audiencia.¹⁴ (p. 90)

Bernabeu en sus *mise en scène* refleja de forma obvia el ascendente teatral, ya sea usando el escenario de un teatro, como en su ejecución de puestas en escenas familiares (1996-2016), como en la obra *El hueco del espectáculo. Escándalo cultural. Serie Mise en Scène VII* (2001), *Espectáculo-Enfermedad. Serie Mise en Scène VIII* (2003), o transponiéndolo a un espacio exterior abierto como ocurre en *La genealogía de la consciencia. Salvem el Cabanyal, Valencia, founded in 1998* (2005). En todas las obras encontramos gente actuando en un ámbito que está relacionado con la realidad social que los envuelve, y en ellas utiliza la puesta en escena para subvertir la idea de realidad.

¹⁴ Es la traducción al castellano del catalán.



Enrique Marty

Diseño de escenarios.
Juan José, 2016
Dirigido por José Carlos Plaza.
Teatro de la Zarzuela. Madrid.

Por contra, Marty trabaja la escena de otra manera. El escenario suele ser el espacio sobre el que interviene, aunque al final este acabe deviniendo en una representación teatral. Para la creación previa de un proyecto, sobre todo en los que ha trabajado con su familia, parte de fotografías, no ha preparado ningún escenario ni conversado con los que serán sus actores durante horas. La acción va sucediendo y trabaja sobre ella dándole una vuelta de tuerca. Marty ha realizado escenografías para directores de escena como José Carlos Plaza y Angélica Liddell. Ambos llegaron a él porque su trabajo encajaba perfectamente con sus obras, tanto de ópera como de teatro. No obstante, en estas colaboraciones no posee la libertad que tiene cuando elabora su propia obra, pero en conjunto se percibe una vinculación con su trabajo.

Bernabeu y Marty elaboran en sus obras una escena antes de ser inmortalizada con la cámara fotográfica. Bernabeu se queda en este medio y utiliza también el videográfico, Marty parte de él para materializarlo después en pintura o escultura, donde lo pictórico es básico, incluso en el terreno de lo escultórico, puesto que sus esculturas se activan en el momento que las pinta, y, generalmente, acaba formando parte de una instalación. En el caso de Bernabeu existe una alusión a los *tableaux vivants* del siglo XIX, pero desde un enfoque contemporáneo. Y, en el caso de Marty, hay una vinculación directa con la instantánea fotográfica, especialmente en las piezas en las que trabaja con su familia. En estas obras lo casual marca la diferencia en comparación con las escenografías de Bernabeu, que están más elaboradas y previamente estudiadas. En ambos, se crea una combinación entre teatro e imagen en el que la fotografía tiene una función documental.

Respecto a esto, Laura Bravo afirma, que según Régis Durand, «toda fotografía es teatro, la implementación de un dispositivo escénico», parece evidente que esta, como el teatro, aparecerá suspendida entre la verdad y la ficción» (Bravo, 2006, p. 34).

Ambos artistas recrean una realidad adulterada en la que convierten en actores a los personajes que aparecen en la escena. Como añade Bravo (2006):



Enrique Marty

Diseño de escenarios.
Johannes-Passion, J. S Bach, 2001
Dirigido por José Carlos Plaza.
Teatro Regio. Torino.



Enrique Marty

Esculturas.
Perro muerto en tintorería, 2007.
Dirigido por Angélica Liddell. Centro Dramático. Madrid.



Enrique Marty

Esculturas.
Maldito sea el Hombre..., 2011.
Dirigido por Angélica Liddell. Festival d'Avignon.

El fotógrafo recupera las habilidades del artista clásico y las une a las del artista actual, con el trabajo propio de escultura, la pintura, la escritura, la escenografía, el maquillaje y, en ocasiones, la dirección de un equipo de asistentes contratado para estas labores, tras lo cual sólo resta el disparo final. (p. 35-36)

En lo relativo a la producción de la puesta en escena, el trabajo previo necesario para la realización de la fotografía, Bernabeu cuenta con un equipo de asistentes para este trabajo, sobre todo para la elaboración técnica de la imagen. Mientras que Marty, en cambio, cuenta con la colaboración de amigos y familiares que hacen de actores para representar una escena, donde los únicos recursos son una máscara o un disfraz y ellos hacen el resto. Aunque tiene asistentes para aspectos concretos, en el momento de elaborar sus proyectos su hacer es bastante más autónomo.

El origen de la fotografía escenificada se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX, y se vincula al movimiento pictorialista, que trata de aferrarse a una artisticidad muy polémica entonces en el medio fotográfico. El debate en el entorno artístico se centraba en la diatriba de si la fotografía era realmente arte o solo una herramienta auxiliar a la pintura. Según Juan Albarrán, «Ese impulso ficcional basado en la escenificación será una constante en los discursos fotográficos hasta que a principios del siglo XX la fotografía *directa* (straight photography) desplace al pictorialismo como corriente fotográfica dominante» (Albarrán, 2010, p. 194). La escenografía fue muy utilizada por los pictorialistas para la creación de sus *tableaux vivants*, recursos que después fueron rechazados por la fotografía directa, para centrarse en el lenguaje propiamente fotográfico. Las vanguardias de principios del siglo XX utilizaron el medio fotográfico para potenciar el carácter antiartístico del medio y combatir el academicismo y la soberanía del arte burgués imperante. No será hasta los años setenta que la posmodernidad rescate la escenificación fotográfica para recobrar esa vuelta a lo reprimido. Como Joan Fontcuberta afirma «Desde antes de la Segunda Guerra Mundial, [...] en el mejor de los casos, la fotografía se convierte en mercancía, en el peor, en el instrumento de la alienación» (Fontcuberta, 2013, p. 18).

En sus orígenes, en octubre de 1840, el fotógrafo Hippolyte Bayard, considerado uno de los padres de la fotografía por sus investigaciones para la obtención de fijación de imágenes, introduce la ficción o teatralización escénica realizando un autorretrato en el que simula su propio suicidio, con una soga al cuello, según Albarrán (2010):

como acto de protesta ante el agravio comparativo del que estaba siendo víctima. El 19 de agosto de 1839 el proceso inventado [la fotografía] por Niépce y Daguerre había sido dado al mundo por la Nación francesa, que a su vez decide conceder un generoso

apoyo económico a Daguerre. [...] Bayard se siente marginado, despreciado, vejado, ahogado económicamente. Para denunciar tal situación, crea la que tal vez sea la primera ficcionalización de la historia de la fotografía. (p. 195)

La escena que representa Bayard evidencia el carácter ficticio de la fotografía y la necesidad de recurrir a otros lenguajes, como es el teatral, para elaborar la historia y producir nuevos significados. Desde esta enunciación el carácter real y objetivo de la fotografía quedará en entredicho desde sus orígenes.

Un ejemplo más de fotografía escenificada del siglo XIX lo encontramos en la obra *Fading Away* (1858), una fotografía pictorialista de Henry Peach Robinson expuesta ese mismo año en el Cristal Palace de Londres. Se trata de una «imagen montada a partir de cinco negativos en la que una joven, supuestamente enferma de tuberculosis, agoniza en un interior burgués rodeada de sus allegados» (Albarrán, 2010, p. 198), una fotografía que escandalizó al público al mostrar un tema tan espinoso como la muerte de una adolescente, a través del medio fotográfico, que en aquellos momentos continuaba ligado a la realidad o lo verídico.

Son muchos los referentes de fotografías escenificadas, como los *tableaux vivants* decimonónicos de artistas victorianos como David Octavius Hill y Robert Adams, Oscar Gustav Rejlander, Julia Margaret Cameron –alumna aventajada de Rejlander–, Lewis Carroll, Lady Clementine Hawarden, entre otros muchos artistas.

El *tableau vivant* era una práctica muy recurrida como entretenimiento para los artistas de clase alta en la sociedad victoriana. Albarrán la denomina «práctica parateatral» porque sirve de modelo para una puesta en escena narrativa que le otorga calidad artística al medio fotográfico. Estos artistas creaban imágenes únicas determinadas temporalmente evocando «un fragmento de una narración leída» o reproduciendo «la composición de un lienzo contemplado» (Albarrán, 2010, p. 201).

A pesar de que históricamente el registro fotográfico está vinculado a lo real, «la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. [...] La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones» (Fontcuberta, 2015, p. 167). Lo que entendíamos por certero se ha desvanecido y las imágenes que hacen referencia a la supuesta realidad circulan en la ambigüedad más absoluta. Todo es cierto y ficticio al mismo tiempo. Aunque las imágenes de Marty y Bernabeu funcionen como documentos de una realidad fingida hacen referencia a una realidad socio-política que nos envuelve. En ocasiones la máscara de los personajes de sus obras se cae y sacan su lado más siniestro, como en el caso de la instalación «La familia» (2000) o tantas otras obras de Marty en las que los miembros familiares hacen de modelo en actitudes que distan del comportamiento cotidiano en un entorno



Hippolyte Bayard
Self-Portrait as a Drowned Man
(*Le Noyé*), 1840



Henry Peach Robinson
Fading Away, 1858

familiar. En estas obras el artista «desarrolla un pictórico álbum familiar en el que los comportamientos se desbordan y las actitudes esperadas tornan en disparates» (Doctor, 2001, p. 102).

Es evidente que el artista los ha sometido a una distorsión, tanto a través del tratamiento pictórico como de la teatralización de la imagen fotográfica que le sirve de modelo. Afirmo que la única pauta que les ha dado a sus familiares es: ponte esta máscara o disfraz, el resto ya es cosa del personaje que se meta en el papel y a partir de aquí surgen estas escenas tan disparatadas. Así mismo, en lo relativo a lo siniestro, Bernabeu provoca una situación similar en la obra *En círculo II. Serie Mise en Scène I* (1996), donde muestra el lado salvaje de su familia cuando aparecen en ropa interior ensangrentada; aunque en este caso no hay mucho espacio para la improvisación, porque está todo dirigido. Los familiares actúan como caníbales que se han comido unos a otros las partes sexuales que les unen, por eso sus bocas y genitales están llenos de sangre. Lo siniestro se evidencia al posar todos ante la cámara como si se tratase de una foto familiar corriente. Están despojados de la máscara de la ropa y el elemento perturbador de la sangre adquiere todo el protagonismo.

José Lebrero afirma que «El arte sólo puede ir detrás de lo real y de la realidad, aprovecharse de ella, seguir su pista sabiéndose engañado. Cuando más se le acerca, menos arte es, menos ficción, más vida y más experiencia» (Lebrero, 1998, p. 85). Arte y vida se encuentran en el mismo plano de representación. Marty y Bernabeu representan en el ámbito de lo ficticio todo aquello sobre lo que reflexionan, lo que les obsesiona de la «realidad» que les rodea, para plasmarlo en el medio artístico, de modo que lo teatral es el medio más apropiado para mostrarlo al mundo, puesto que está destinado a un público que comparte los mismos códigos, cultura y modos de representación. En este sentido, Pájaro (2017) reflexiona en torno a lo falso en la obra de Marty, de la que sostiene:

que sólo a través del simulacro y del disimulo pueden hacerse visibles ciertas *verdades*, ciertas *realidades*. Al presentar al arte como simulacro, se descubre al artista como simulador, como alguien que miente, y la única verdad del artista está en su mentira: esa es su principal ventaja. El arte es simulacro y no puede ser otra cosa, porque el Arte no hace la Verdad ni tampoco puede expresarla. El Arte solo puede jugar, desocultar velos y evidenciar qué se esconde detrás. (p. 26)

Igualmente, ambos artistas buscan un esfuerzo por parte del espectador, una reflexión que vaya más allá del plano de las apariencias e indague detrás de ese *Velo de Maya*.

Mira Bernabeu. *La mise en scène*

«La foto de grupo es, por supuesto, resultado de una *performance* conjunta donde todos estaban allí, en el mismo sitio y a la misma hora. Es huella de un momento supuestamente verdadero pero, sobre todo, de un momento teatral» (Blasco, 2006, p. 45).

En los inicios del trabajo de Bernabeu, Miren Jaio ya advertía que lo más interesante de él era «su filiación con el teatro», el que, por otra parte, no provenía de la *performance*, el origen de su obra, sino de la fotografía (Jaio, 1996, p. 72).

Hablar de la obra de Mira Bernabeu es hablar de escenografía, de puesta en escena, que se remonta al año 1996 cuando el artista realizó su primera *mise en scène* que ejecutó con su familia. Desde entonces sus proyectos están principalmente enfocados en el estudio teatralizado del ser humano a través del retrato de grupo.

A través de su obra, el artista ejerce de director de escena. Los espacios donde se han realizado las acciones no siempre han sido un teatro, en algunas ocasiones las puestas en escena se han llevado a cabo al aire libre, en estudios de fotografía o en otros lugares. Bernabeu hace hincapié en estas fotografías escenificadas que acarrean de manera intrínseca la *performance*, una acción que fotografía o graba en vídeo y que desposeída de su inicial capacidad para lo inmediato se ha convertido en un episodio historicista» (Roma, 2010, p. 91). Una *performance* que el artista monta y coreografía, pero de la que no forma parte físicamente. En ese sentido, de Diego apela a su ausencia en el relato, pero a su vez enuncia que Bernabeu está muy presente porque lleva la batuta en todo lo que acontece en este proyecto autobiográfico.

En consonancia a esto, el proyecto *La genealogía de la consciencia* (2005-2010) de Bernabeu es un ejemplo muy completo y diverso sobre escenografías de colectivos de distinto tipo con diferentes fines que dan lugar en espacios diversos. Espacios abiertos, como *La genealogía de la consciencia I* y *III*, o en un escenario de teatro indeterminado, como *La genealogía de la consciencia II*. En estas obras las diferentes personas que forman parte del grupo se unen con un fin común, involucrándose en luchas de poder, en lo socio-político, en lo económico, y sobre todo, en la importancia de pertenecer a un grupo.



Mira Bernabeu

La genealogía de la consciencia I. Asociación Víctimas del Metro 3 Julio #1. Valencia, Spain. Founded in 2006.

Mira Bernabeu

La genealogía de la consciencia III. Reproducción de situaciones y comportamientos.



Esta serie se compone de tres partes. La primera de ellas es: *La genealogía de la consciencia I* y Bernabeu (2021) en la comunicación personal del 20 de enero, explica que:

es un estudio realizado con asociaciones de la Comunitat Valenciana para investigar los procesos en los que las personas deciden asociarse y trabajar de forma colectiva. Procesos en los que se establecen relaciones de lucha (de egos) entre los individuos, intentando cada uno destacar y no perder lo individual frente a lo colectivo.

La genealogía de la consciencia II son fotografías muy teatralizadas, interpretadas en un escenario por una serie de personajes cuya escenificación está en torno al diálogo de tres de ellos: el personaje A, B y C¹⁵. Los tres representan un debate entre el poder, lo social, la economía en el panorama español y su transformación desde los años sesenta hasta la actualidad. Este proyecto se materializa de dos formas: una, a través de pósters donde imagen y texto van en paralelo a modo de diálogo. Y otra, con un libro de artista que compila el mismo material en otro formato. Según Roma (2010) estos diálogos:

se desarrollan a partir de diferentes nudos temáticos, una posición de extrañeza, un giro de distanciamiento, como si los estatus de documento ya no sirviesen para narrar lo político y solamente el sentido fragmentario de unas imágenes sin principio ni fin, de unos textos que apenas pretenden configurar una teoría, sino un rumor ideológico, una inquietud moral, pudiesen dar una medida concreta y real del desasosiego de las ideas. (p. 97-98)

Por último, *La genealogía de la consciencia III*, es el producto de todo el proyecto realizado en el cauce del río Turia en Valencia, una zona verde localizada en el centro de la ciudad y un lugar de socialización para la ciudadanía. La mayoría de los personajes no son actores profesionales y, como señala Nuria Enguita, están

¹⁵ En el Prefacio del libro los presenta de la siguiente manera: «Personaje A (mujer), personaje B (hombre) y personaje C (hombre) se conocieron en su primera juventud, cuando eran casi adolescentes y militaban en alguna organización clandestina, luchando por la llegada de la democracia durante los últimos años del franquismo y los primeros de la transición. Entonces eran tres izquierdistas plenamente convencidos de las posibilidades de transformación de la acción política. [...]» Véase en Bernabeu, *La genealogía de la consciencia II. Serie Mise en Scène xi, 2005-2010*, 2010, p. 15.

«convocados para el espectáculo, se transforman en materiales para una pedagogía» (Enguita, 2009, p. 22).

La comisaria hace referencia al trabajo *La genealogía de la consciencia I, II, y III* como otra vuelta de tuerca a las cuestiones que Bernabeu trabaja con sus escenografías desde hace más de veinticinco años. Enguita (2009) alude que se trabaja:

en la ficción sin caer en el mito, enfrentando la factualidad y la historicidad de los hechos con la ficción intemporal y por último, aunque no menos importante, cómo dar forma visible, como convertir la obra en un espacio mediador entre sus puestas en escena basadas en la participación (sus *performances*) y su presentación distanciada a través de fotografías, textos y vídeo. (p. 21)

Los gestos que adquieren los diferentes individuos de sus escenografías son completamente estereotipados, incluso exagerados en algunos casos como en *La genealogía de la consciencia III. Reproducción de situaciones y comportamientos*. Sobre ello Enguita reitera que da lugar a un gesto «como artificio de *extrañeza y distanciamiento*, y la imagen fotográfica se articula en torno a estructuras y colocaciones muy precisas basadas casi siempre en la relación entre grupos diversos» (Enguita, 2009, p. 22).

Bernabeu enmascara a sus personajes en estas series potenciando la idea de grupo y alejándolos de los individualismos. El hecho de que el artista haga visible la dramaturgia a través del medio fotográfico y teatral favorece que la imagen aporte conocimiento más allá de lo ilusorio. Sobre este aspecto Didi-Huberman cita la poética del dramaturgo Bertolt Brecht, muy oportuna con estas piezas de Bernabeu, afirmando: «No se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas -ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo-, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos» (Didi-Huberman, 2008, p. 102). Y de confrontación hablan las imágenes del artista en sintonía con el lenguaje brechtiano al que haré referencia al final del capítulo cuando analice el teatro del absurdo.

En la obra de Bernabeu se manifiesta la artificialidad, a la que refiere Edurne Palos en un artículo citando palabras de Bernabeu: «Me gusta esta idea porque trabajo con fotografías que documentan, pero juegan con la ficción. No intento esconder la teatralidad» (Palos, 2012). De estas escenografías, de los Ángeles (2011) argumenta lo siguiente:

Las puestas en escena responden a producciones fotográficas y videográficas muy elaboradas compuestas por escenografías complejas, en ocasiones barrocas y que suelen contener una riqueza de referencias que obliga a detenerse en la imagen fija o visionar el vídeo como quien desgranara información a partir de un núcleo concentrado.

La pose y el gesto serio que adoptan sus personajes nos remite a las fotos antiguas en blanco y negro, fotografías donde los tiempos de exposición eran larguísima y en las que los retratados debían permanecer inmóviles durante mucho tiempo. Para conseguirlo era necesario utilizar caballetes para sujetar el cuello, haciendo de la sesión una tortura. Con esta solemnidad el artista enlaza su fotografía con el retrato documental histórico, particularmente en las obras que realiza con su familia, que aunque no los someta a una tortura física sí a una psicológica.

Las imágenes responden al patrón de lo que sucede en este medio en el ámbito artístico contemporáneo, donde el simulacro queda por encima de lo naturalista o documental. Sobre ello Enric Mira (1997) declara:

Ahora, lo real fotográfico se concibe, cada vez más, como una fabricación, como una escenificación que se realiza ante la cámara o bien como una construcción creada a partir de otras imágenes, [...] estas ya no poseen tanto un valor documental como alegórico, como parte de un entorno codificado.

Actualmente no hay relato sin artificio, con signos evidentes de *mise en scène*, y así lo deja patente Xavier Antich cuando dice que «Invirtiendo la tradicional ocultación del propio artificio en la fotografía doméstica, que se presenta siempre como una falsa naturalidad» (Antich, 2007). Esto hay que sumarlo al anacronismo implícito del medio teatral que reconfigura lo alegórico para llevar a cabo una confrontación entre realidad y espectáculo.

Las puestas en escena de Bernabeu son producto de laboriosas investigaciones previas, de extensos trabajos de campo que posteriormente se reconstruyen a través de diversos montajes, donde el espectador es clave en su interpretación. Desde *En círculo I*, sus *mise en scène* pertenecen a una línea de trabajo identificable y distintiva del artista. De hecho, en el 2018 realizó una exposición en el Centro Párraga de Murcia, a modo de retrospectiva bajo el título: «La estupidez de la puesta en escena. Proyectos» que, actualmente en 2021, tiene formato de libro. El título, irónicamente, deja constancia de lo reiterativo que es el artista en su forma de trabajar. Y es que Bernabeu en la mayor parte de su trayectoria artística utiliza la puesta en escena como metodología artística, demostrando su comodidad en el uso de este recurso.

Bernabeu y Wall. La fotografía escenificada

La obra de Mira Bernabeu tiene analogías y diferencias con la de Jeff Wall. La diferencia principal es que Bernabeu trabaja siempre con grupos en sus puestas en escena, mientras que en las imágenes que construye Wall lo colectivo no es una particularidad de su trabajo. Si bien en sus imágenes aparecen grupos de personas, estas no están allí para representar lo colectivo. Muchas de las imágenes de Wall evocan representaciones de la historia del arte, en Bernabeu también algunas series concretas, especialmente en sus *mise en scène* realizadas con familiares –I (1996), X (2006) y XVI (2016)– y amigos –III (1999) remiten a la historiografía del arte–.

Wall suele trabajar con actores *amateurs* porque poseen una mayor espontaneidad, a excepción de alguna de sus primeras escenografías que toma como modelos a miembros de su familia, como en *Woman and her doctor* (1980-81), que son su padre y su mujer. Y en este caso, no porque le interesase realizar un trabajo autobiográfico, sino porque a partir de esa cercanía les convertía en iconos universales. Mientras que Bernabeu ha trabajado con su familia en las series *Mise en Scène* I, X y XVI, y en el resto lo han hecho amigos y actores indistintamente, dependiendo del proyecto.

Igualmente, Wall ha hecho referencia con más frecuencia a los géneros de la pintura tradicional: pintura de historia, doméstica, retrato, paisaje y bodegón. Aunque algunas de sus obras hacen alusión a cuadros concretos, son escasas y pertenecen a una etapa temprana en su trayectoria artística, como *The Destroyed Room* (1978) que remite a la pintura *La muerte de Sardanápalo* (1827) de Eugène Delacroix; o *A Woman and her Doctor* (1980) que hace referencia a *In the Conservatory* (1879) de Édouard Manet. Según Michael Newman, «desde aproximadamente 1990 la producción de Wall ha hecho menos referencias directas a la pintura y más a la propia historia de la fotografía» (Newman, 2007, p. 9), aunque cara al observador siguen proporcionando más referencias a la historia del arte en general. En ese sentido, ambos artistas poseen lazos en común, puesto que los dos hacen alusión a la historia de la fotografía y poseen algunas escenas que remiten a imágenes de la historia del arte.

Bernabeu también hizo alusión a *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix con la imagen de *Los milagros del cuerpo. Algo trascendental. Serie Mise en Scène* III (1999). Esta pieza es «una puesta en escena de la dispersión corporal, a caballo entre el arracimamiento de cadáveres a la Delacroix y la dulce molicie orgiástica» (Aliaga, 1999, p. 21). Una serie en la que el artista hace muchas referencias a obras de la historia del arte, desde *El jardín de las delicias* (1500-1505) de El Bosco, hasta las masas de cuerpos de nariz



Jeff Wall
The Destroyed Room, 1978



Eugène Delacroix
La muerte de Sardanápalo, 1827



Mira Bernabeu
Los milagros del cuerpo. Algo trascendental. Serie Mise en Scène III, 1999

fálica como *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* (1995) de los hermanos Chapman.

Ambos autores trabajan la imagen fotográfica elaborando una compleja puesta en escena que mima todos los detalles, especialmente la gestualidad teatral. Además, Jeff Wall se suma a ese efecto de instantánea congelada muy cercana a la narración cinematográfica de la que se siente fuertemente influenciado. Esta vinculación con el cine estimula la colaboración con los modelos o actores, se les permite que aporten algo de ellos mismos a la imagen, tanto de manera consciente como inconsciente. El cine ayuda a «acercarse a la escala humana, la composición y la atmósfera, [...] abrió un camino que llevaba a la puesta en escena y la colaboración» (Newman, 2007, p. 9).

Gemma París afirma que «Estas relaciones con los distintos lenguajes del arte crean unas imágenes misteriosas que nos hablan de nuestra sociedad contemporánea, creando un espacio a medio camino entre realidad y ficción» (París, 2016, p. 301).

Los dos artistas hacen una reflexión de la vida posmoderna, retratan la condición de la sociedad occidental de modo pausado y profundo, dejando entrever la complejidad de su entraña. Las *mise en scène* de Wall son más narrativas que las de Bernabeu, al que, según París, el curador Rolf Lauter califica de *storyteller* [narrador] (París, 2016, p. 302). No obstante, ambos artistas hablan de la complejidad de las relaciones humanas, del interés por comprender la sociedad actual a través de personajes que hacen plantearnos nuestra propia existencia como espectadores.

Los dos artistas se inspiran en los grandes formatos de la pintura, pero algo en lo que coinciden Wall y Bernabeu es el denominado «acontecer-pintura» de la fotografía que surge a finales de los ochenta del pasado siglo. En ese momento cambia la percepción de la obra de arte y es cuando Wall empieza a colocar sus fotografías en cajas de luz, que siendo de mayor formato, intensifican la objetualidad de la imagen. Sobre ello Michael Fried admite que «la experiencia que se tiene del arte literalista lo es de un objeto en una situación –una situación que, prácticamente por definición, incluye al espectador» (Fried, 2004, p. 179). No solo se tiene en cuenta la obra en sí misma, sino además todo lo que la rodea, incluido el espectador que también es considerado parte de la obra y de esa situación. El público tiene que vivir esa experiencia, sino la obra queda incompleta. Sucede lo mismo que en el teatro, que sin un público no tiene sentido. Se pasa de la representación a la presentación de unos hechos que están vinculados a nuestras experiencias vitales, que conectan con nosotros y nos convierten en sujetos por el hecho de experimentar esas imágenes de los artistas.

El cine posee semejanzas y diferencias con el teatro. El hecho de que en el dispositivo cinematográfico los actores no estén

físicamente presentes, sino proyectados en una pantalla, hace que exista una lejanía mayor que respecto del medio teatral. Este hecho hace que «la pantalla no se perciba como un tipo de objeto que guarde una relación física específica con nosotros» (Fried, 2004, p. 189). Pero aunque no haya una presencia física real de los actores, que sean imágenes a gran escala y en cajas de luz, en el caso de Wall, hace que se aproximen e integren más en el espacio y se acerquen al espectador.

Wall (2003), en una entrevista con Jean-François Chevrier, establece un paralelismo entre los dos medios al afirmar que:

El cine está emparentado con el teatro, crea una ilusión pero contribuye, como siempre ha hecho el arte, a producir una esfera de intimidad que me interesa. Así que pensé que existía un modelo que debía de ser extraído de la fotografía y que dicho modelo era la cinematografía. (p. 22)

Más allá de si existe una lejanía física respecto al espectador, lo cierto es que entre modelo y creador, artista o director de escena, en este caso, se crea una relación más estrecha de la que se produce en una instantánea fotográfica robada, donde entre modelo y fotógrafo no hay ningún vínculo. Para Wall, «Lo interesante del “modelo cinematográfico” es lo que ocurre durante la actuación, lo cual coincide con el proceso de fabricación de la imagen» (Chevrier y Wall, 2003, p. 56). La fotografía se encuentra a medio camino entre lo documental y lo ficticio, una franja que el medio cinematográfico ha conseguido vencer. Por ese motivo Wall siente que lo que hace con sus fotografías está en el terreno del cine. Se aprovecha de este medio para aplicarlo en el terreno artístico. Para París el elemento cinematográfico se suma el pictórico, de cuya praxis Wall obtiene «la ilusión de instantaneidad que contiene la pintura, en contraposición al sentido de momento instantáneo en el que está basada la fotografía» (París, 2016, p. 307).

Las instantáneas fotográficas de las que parte Marty para después pintarlas siguen otro proceso. Se crea una ficción que registra la cámara fotográfica para después sufrir una distorsión en el medio pictórico, aunque forma parte de lo cinematográfico al cien por cien. En cambio, Wall utiliza el medio fotográfico ya que considera que este es el más indicado para tratar temas contemporáneos. Es evidente su interés por la pintura, aunque a la vez estima que «es un medio anacrónico para narrar historias actuales» (París, 2016, p. 316). Pero la materialización de los dos medios es apropiada, porque al fin y al cabo, los artistas emplean los procedimientos que consideran oportunos para aplicarlos a los diferentes proyectos.

A principios del siglo XXI hubo una hiperpresencia de la fotografía en las ferias y exposiciones de arte, algo que en la actualidad empieza a equilibrarse. A este respecto, Marty opina lo siguiente: «Ahora las cosas han vuelto a su cauce, te encuentras fotografía,

pero te la encuentras equilibrada, o mucho menos que entonces» (Comunicación personal, 1 de mayo de 2019). En el momento en que Wall decidió utilizar este medio para criticar la veracidad de la fotografía tenía todo su sentido, pero ahora mismo, ese objetivo está cumplido. La fotografía y la pintura ya no luchan por ocupar el lugar del gran arte, las dos lo comparten y de hecho, se ha amplificado a una diversidad de medios.

Cada uno lo utiliza para un fin determinado. Bernabeu lo hace también a través del medio fotográfico porque el *collage*, que es el procedimiento que utilizaba anteriormente para sus *performance*, se le quedaba corto. Para Marty, el medio pictórico es su medio natural y durante mucho tiempo ha trabajado a partir de la instantánea fotográfica de baja calidad, para evidenciar la ficción e igualar pintura y fotografía. Marty (2019), en la comunicación personal del 6 de abril, hace referencia a la fotografía polaroid, con la que trabajaba en los noventa, llevada al terreno pictórico y comenta:

[...] empecé a pensar en probar un proceso más rápido, en un proceso pictórico más cercano a la fotografía. De ahí vino el trabajo basado en fotografía polaroid. Decidí hacer pintura rápida, que era todo lo contrario a lo que había venido haciendo; necesitaba trabajar compulsiva y rápidamente. Trabajé basándome en la fotografía polaroid por su consideración como la fotografía más cutre, la que te da menos calidad, produciendo desenfocados y colores como le da la gana. Me dije: «¿Qué pasa si rebajo el ámbito pictórico, que tiene tanta tradición y tanta historia, a la mera actividad de copiar fotografías polaroid?». Además, me propuse no tardar más de un día en hacer un cuadro y, al final, incluso ese tiempo se fue reduciendo, y a veces, podía estar pintando seis o siete cuadros a la vez. Varios de los cuadros de la exposición «La Familia» (2000), en el Reina Sofía, están pintados así.

Con el *boom* de la fotografía digital de finales del siglo pasado el artista dejó atrás este método, la referencia al *amateurismo*, y encauzó otra línea de trabajo. Marty afirma que tanto la tendencia, el mundo o el tiempo le han alcanzado. Ese trabajo que el realizaba se ha convertido en un fenómeno de masas que lo ha arrasado todo. El artista hace referencia al uso de la fotográfica en las redes sociales, un acto masificado de nuestra cotidianidad. La velocidad del consumo de las imágenes en nuestra vida diaria como un espectáculo y para el protagonismo del *yo*. En la actualidad ha cambiado el acto de fotografiar, pasando de ser un acto consciente y limitado a un acto vulgarizado en nuestro día a día.

El enfoque de Marty es contrario al de Wall o Bernabeu, que buscan una imagen pausada caracterizada por gestos casi imperceptibles, muy planos y mecanizados. En Marty, como pasa en el estilo Barroco, el gesto es desmesurado, incluso histriónico.

Según París (2016), esos *micro-gestos* –como denomina Wall a sus modelos fotográficos–, hacen alusión a:

aquel pequeño gesto que contiene los sentimientos de cada personaje. Este ínfimo movimiento que condensa la escena nos cautiva y nos atrapa como espectadores, esperando que de un momento a otro la escena explote, dejándonos ver los sentimientos durante tanto tiempo contenidos. (p. 314)

Esos gestos contenidos están relacionados con la modernidad, tan referenciada por Wall, en la que el gesto del dramatismo barroco se apacigua. Para Bernabeu y Wall ese gesto altamente dramático quedó atrás, en los cuadros del Barroco que lo potenciaban con la pose y el claroscuro. En este terreno se sitúa la pintura de Marty, pero sin un tratamiento tan delicado, sino grotesco. Su pintura posee ese gesto barroco que se inmiscuye en el hibridismo posmoderno que, a su vez, convive con múltiples medios más: películas de serie B, *tableaux* caseros desbaratados, e incluso punkis, escultura clásica, o pintura moderna, entre otros. Todos ellos se mezclan en el ámbito de lo cotidiano. En este caso, el proceso de la instantaneidad de la pintura en el medio fotográfico del que habla París sucede a la inversa en la obra de Marty, que al mismo tiempo se aleja del trampantojo y evidencia la ficción.

Por contra, las *mise en scène* de Bernabeu están muy en sintonía con las de Wall, aunque Bernabeu sea más teatral también tiene algo de cinematográfico si atendemos a la aureola de intimidad que comparten ambas partes. Por ejemplo, en el caso de las *mise en scène* familiares de Bernabeu, aunque se produzcan en el escenario de un teatro, no se trata de ninguna obra teatral, y para la elaboración de estas imágenes hay implícita una comunicación entre artista y modelos. De hecho, hay pleno entendimiento entre ambas partes, sino el proyecto se caería. Los actores de las puestas en escena de Wall no tienen ese entendimiento tan completo. Es más, Wall (2003) afirma que:

Lo interesante del “modelo cinematográfico” es lo que ocurre durante la actuación, [...] a menudo me sucede que no conozco bien a los actores, no mantengo relaciones personales con ellos. Trato de decirles lo que quiero hacer con ellos, pero también está aquello que no me preocupo de decirles. A veces es bueno ser mal comprendido, eso crea aperturas, porque los actores no saben y no pueden saber lo que tú quieres. (p. 56)

Para Bernabeu, en cambio, es muy importante explicar muy bien los proyectos y que los conceptos queden claros. No deja la libertad que Wall da a sus personajes. El hecho de que trabaje con grupos donde se persigue un objetivo común tan marcado lo aleja de esta idea, ya sea con la tensión familiar de *En círculo*, o la reivindicación de algo concreto como *La genealogía de la consciencia. Salvem el Cabanyal, Valencia, Spain, founded in 1998* (2005).

Así mismo, en series como *Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X* (2006) o en *Panorama (New Economy). Serie Mise en Scène XIII* (2010-2011) es donde los modelos adoptan posturas estereotipadas dirigidas por el artista en las que hay poco margen para la improvisación. Estas dos últimas puestas en escena parten del artificio para recrear esas imágenes, y aun así, están más cercanas al documento que las obras de Wall porque son los resultados de un análisis hecho previamente por el artista. La primera *mise en scène* familiar de Bernabeu es la más cercana a las obras de Wall de los 80. Los conceptos son universales y más abstractos, no hay una entrevista o un estudio cuantitativo tan pormenorizado, es una obra más poética y en ese sentido se aleja de lo documental. Al igual que a Wall, a Bernabeu la parte documental le aporta la calidad de imagen, que, sumada al formato grande cercano a la pintura de historia, propicia paralelismos que le acercan a la imaginería de la pintura moderna. Esto no sucede en las *mise en scène* familiares X (2006) y XVI (2016), especialmente cuando hay un estudio sociológico tan marcado y el formato es gradualmente más pequeño, sobre todo en la *mise en scène* XVI. Los objetivos que se persiguen son otros.

En los orígenes de la fotografía escenificada de Wall, el artista creyó necesario romper con la fotografía denominada documental, aquella que pretende captar los hechos que ocurren en la *realidad* y erigirse como documento. Para ello consideró necesario introducir la *performance*, lo que implicaba transformar la imagen a través de la fabricación de decorados, la construcción de una ficción próxima al mundo del cine. En este aspecto, el artista afirma que en ese punto de su trabajo se volvió más sensible a la fotografía clásica y al arte tradicional en general, desde el que trató de crear un arte nuevo (Chevrier y Wall, 2003, p. 23). No logró ese objetivo, pero sí el de establecer vínculos con la tradición artística, donde la fotografía es un medio abierto en el que conviven métodos contradictorios. Wall (2007) añade:

he extraído dos aspectos de la tradición pictórica occidental que llegan hasta el siglo XIX: un amor por las imágenes, que creo que es al mismo tiempo un amor por la naturaleza y por la misma existencia, y una idea del tamaño y la escala apropiada al arte pictórico. (p. 36)

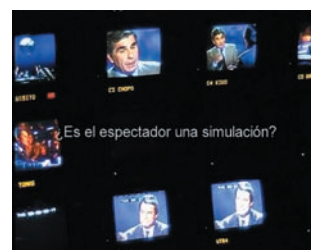
Dos décadas después, Bernabeu hace algo similar con sus puestas en escena, que son *performance* elaboradas por un grupo de gente ante una cámara. La diferencia con las fotografías que documentan una acción está en que estas son mucho más elaboradas, la calidad, el gesto y toda la escenografía está trabajada hasta el último detalle. Se trata de un *tableau* fotográfico contemporáneo que conecta con los grandes cuadros clásicos.

Por otro lado, el resto de las obras videográficas de Bernabeu se enmarcan en esta línea ficticia de «espectáculos diseñados para ser grabados» (Comunicación personal, 9 de diciembre 2020). En este caso hace referencia a vídeos como *El hueco del espectáculo*. *Barcelona*, *El individuo como espectador* o *La realidad como puesta en escena*, entre otros, pertenecientes a la serie *Mise en Scène* VII (2001). Incluso vídeos como *Dulces sueños IV. Reportaje social. Morir en acto de servicio* o *En el momento menos pensado*, de la serie *Mise en Scène* IX (2003-04) o *Los milagros del cuerpo*. Serie *Mise en Scène* III (1999) son espectáculos que se muestran ante la cámara: performance que tratan temas del ámbito sociológico.

En general, las puestas en escena de Bernabeu requieren un estudio previo, en muchos casos a través de entrevistas a un grupo determinado de gente, sobre cuestiones sociales universales como la muerte, la política, la cultura o la religión. Wall es menos estadista, ya que no estudia grupos de gente. A pesar de pequeñas diferencias, ambos tratan un tema común, trabajan las problemáticas sociales cotidianas y acercan a su modo de ver al mundo que les rodea. Bernabeu parte de unos resultados estadísticos para mostrar su forma de verlo. En cambio, Wall no se interesa por un grupo determinado de gente sino en pequeños aspectos que pasan desapercibidos, como es el caso de *Mimic* (1982), en el que el artista hace referencia al racismo, o el de *Restoration* (1993) o *Dead Troops Talk* (1992), que remiten a las tensiones políticas, realizadas en la era de Reagan, pero que tienen relación con el ambiente político de los noventa en Estados Unidos.

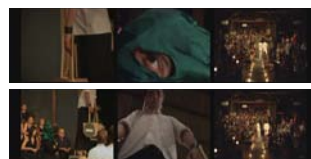
Mimic es una obra donde conviven la fotografía callejera y lo cinematográfico, por eso el artista especifica que «Cuando comprendí que se podía introducir el teatro y el artificio en la fotografía, también comencé a comprender que esta teatralidad era compatible con “el estilo documental” de la fotografía de calle» (Chevrier y Wall, 2003, p. 48). Con esta pieza el artista abordó la calle de otra manera, utilizando un equipo más cercano al mundo del cine: máquinas fotográficas de gran formato, iluminación, actores... sacando el estudio a la calle.

El crítico José Miguel G. Cortés habla de los gestos contenidos en la obra de Wall, los micro-gestos que aportan mucha información, sobre todo en obras como *Mimic*, y concluye que es «a través de imágenes que reproducen los incidentes más cotidianos como se recrea una máxima carga de tensión expresiva que genera una toma de distancia de la cotidianidad, al tiempo que se promueve una reflexión sobre la misma» (G. Cortés, 1999, p. 41). Las obras de ambos escenifican instantes de gran tensión psicológica «Sus puestas en escena están suspendidas en un desierto de inercia en donde flota un sentimiento de ruina social» (G. Cortés, 1999, p. 49).



Mira Bernabeu

Frames vídeo *El hueco del espectáculo*, *Barcelona*, 2001. Juego lingüístico. Serie *Mise en Scène* VII, 2001



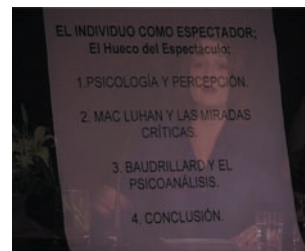
Mira Bernabeu

Frames vídeo *Dulces Sueños IV. Reportaje social. Morir en acto de servicio*. Serie *Mise en Scène* IX, 2003-2004.



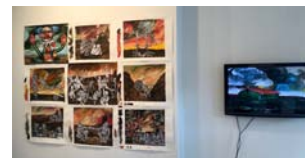
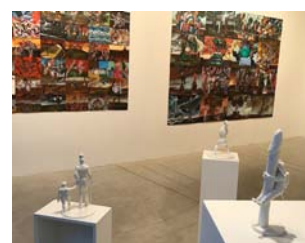
Mira Bernabeu

Frames vídeo *Dulces Sueños IV. Reportaje social. En el momento menos pensado*. Serie *Mise en Scène* IX, 2003-2004.



Mira Bernabeu

Frames vídeo *El hueco del espectáculo, El individuo como espectador*. Serie *Mise en Scène* VII, 2001



Enrique Marty

Vista exposición «Reino del Régimen Muñeco» (2020). Espacio galería Marzana. Bilbao

En lo relativo a la imagen de las cajas de luz de Wall, «La transparencia iluminada uniformemente contribuye a la unidad de la imagen creando un efecto “de conjunto” (la alusión a la pintura es deliberada), de modo que todas las partes y todos los detalles, parecen tener una misma importancia» (Newman, 2007, p. 10). Al no centrar la atención en un elemento determinado, el artista provoca que se ralentice la observación por parte del espectador. Esta fotografía iluminada se acerca al cuadro, en cuanto a «complejidad táctil», lo que nos aproxima a la experiencia que tenemos ante una pintura. Lo mismo ocurre en las *mise en scène* de Bernabeu, que, aunque no se trate de cajas de luz, el resultado de la imagen también es uniforme. No hay un elemento que destaque por encima de otro, el conjunto de personas que representa conforma una unidad. A su vez, se promueve una observación lenta gracias a estas fotografías de gran formato, especialmente en sus primeras puestas en escena que nos ofrecen una experiencia táctil próxima a la pintura. Este recurso se acerca más a lo pictórico y se aleja de la instantánea fotográfica, haciendo que en la imagen resida una temporalidad más prolongada. De ahí que la fotografía pausada y construida de gran formato genere una lectura determinada. Por otro lado, si la imagen se ubica en una secuencia, «las instantáneas evocan una estructura narrativa, y así se empleaban por regla general en el fotoperiodismo» (Newman, 2007, p. 11).

Este recurso narrativo también lo podemos ver en la serie de películas de animación de Marty, *All your world is pointless*, reproducida por decenas de pinturas que funciona como un *work-in-progress* de su obra. La construcción de estas pinturas recrean el hilo conductor de una historia que reflexiona sobre la decadencia de Occidente y el absurdo de la condición humana¹⁶. Esta película funciona como eje vertebrador del trabajo multidisciplinar del artista, que en exposiciones como «Reino del Régimen Muñeco» (2020) cuelga en la pared distintos *frames* de la animación, hechos con pintura y *collage* sobre papel y que colocados junto a la proyección del vídeo inducen esta narratividad implícita. Aunque permiten una observación detallada esta es menos pausada que en las obras de gran formato. El palimpsesto de imágenes engulle al espectador y hace que los detalles se pierdan, aunque la visualización de la animación en la pantalla lo reequilibra. La pieza de Marty está íntimamente relacionada con lo cinematográfico al mismo tiempo que es una pintura que funciona como un *frame* de la película animada.

Para Wall, el hecho de que en la lectura de la imagen confluyan referentes pictóricos y cinematográficos, potencia su credibilidad. Aunque sea un segundo congelado, ese instante contiene mucha información gracias al trabajo previo. La tensión es intrínseca en

¹⁶ Véase en la web personal del artista: http://www.enriquemarty.com/OBRAS._ALL._YOUR._WORLD._IS._POINTLESS._%282019._2013%29.html

sus puestas en escena, la que «provoca la atención del espectador, el cual percibe que aquella historia, por real que pueda parecer, esconde detrás su epidermis, toda una construcción conceptual y técnica que le da aquella consistencia que atrapa intensamente nuestra mirada» (París, 2016, p. 311). No obstante, esa misma tensión está implícita en todas las *mise en scène* de Bernabeu.

Los formatos monumentales como la pintura de corporaciones o esos cuadros clásicos gigantescos, vienen a ser ejemplos de los grandes colosos del arte. Pinturas que hacen paralizar al observador y potenciar una contemplación prolongada, retratos atemporales y tremendamente psicológicos. Wall y Bernabeu trabajan y estudian previamente la imagen como si de un cuadro pictórico se tratase. Hacen posible en el medio fotográfico lo que hacían los pintores de arte clásico en sus cuadros. La diferencia entre la fotografía y la pintura estriba en que en el primer medio la realidad penetra directamente en el hecho, en cambio, la pintura mantiene una distancia frente a él. Walter Benjamin (1935/2019) establece esta analogía con la imagen cinematográfica a través de la siguiente cita:

De ahí que la representación cinematográfica de la realidad sea incomparablemente más significativa para el hombre actual, porque, [...] proporciona ese aspecto puro de la realidad que el hombre espera de la obra de arte, y lo hace penetrando la realidad de manera mucho más intensa. (p. 42)

En este caso, representan una realidad ficticia que emula aquello que se muestra en el medio pictórico, aprovechan lo que les aporta la fotografía, asimilado históricamente como un medio más próximo a la realidad que la pintura, para penetrar de forma más directa en lo representado. De esta manera llega al espectador de forma inmediata, en el sentido de presentarlo como un hecho real a través de la imagen fotográfica, pero a la vez como referencia pictórica donde se desvelan las artimañas de lo ficticio. No obstante, esta cita de Benjamin pertenece a un ensayo que se publicó por primera vez en 1935, y desde entonces, el mundo de la imagen ha cambiado mucho. Es cierto que la penetración en el hecho visual se afronta de diferentes formas en los dos medios, pero hoy en día la validez de lo real ha perdido su credibilidad. Los artistas en la contemporaneidad juegan con esos límites y utilizan los diferentes medios según lo que desean transmitir con sus proyectos. Bernabeu y Wall lo hacen a través de la imagen fotográfica, utilizando recursos teatrales y cinematográficos. Con ello tratan temas actuales. A su vez, en ambos artistas se detectan reminiscencias de la historia del arte, lo que revaloriza y potencia el mensaje a transmitir añadiendo una lectura más compleja. Es un apropiacionismo estético, característico de la actividad fotográfica posmoderna, que permite reflexionar sobre las capacidades intrínsecas del propio medio.

En lo relativo a la puesta en escena, para Jorge Ribalta es otro aspecto central en la dialéctica entre pintura y fotografía para la construcción de la imagen, un rasgo característico de gran parte de la fotografía posmoderna (Ribalta, 2004, p. 20). La fotografía escenificada fue un método totalmente opuesto a la pauta de la *straight photography* que acabó convirtiéndose en una cuestión programática. «El propio Crimp señala que el crítico moderno Michael Fried había dictaminado que el arte moderno “entraba en decadencia cuando se aproximaba al teatro”» (Ribalta, 2004, p. 21) y supuso un revulsivo para los artistas posmodernos a la hora de utilizar este recurso en contra del alegato moderno. Consecuentemente, de modo gradual, se recuperó la corriente pictorialista olvidada tras el triunfo de la fotografía moderna en el período de entreguerras. Más allá del pictorialismo, la fotografía quería encontrar el lugar reservado hasta entonces para la pintura, por eso en los años ochenta esta se empezó a materializar en grandes formatos que rompen «con el patrón moderno de la copia pequeña según la pauta de la obra gráfica y la página impresa» (Ribalta, 2004, p. 22) y se asemejan más a la noción de cuadro o *tableau* fotográfico para manifestar este problema.

Fontcuberta hace alusión al engaño de la fotografía apoyado por el valor histórico otorgado como documento fidedigno de la realidad. Afirma que «El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*» (Fontcuberta, 2015, p. 15), o que la fotografía «orbitaría alrededor de un concepto que hoy podríamos llamar “desrealidad” –categoría de amplio espectro pero cuya banda ancha ocuparía la ficción–. La noción de “desrealidad” nos ayuda a inventar alternativas a modelos hegemónicos de representación de lo real» (Fontcuberta, 2015, p. 9) y se aproxima a la crisis de lo real en la imagen y, por lo tanto, de la verdad. De hecho, todo lo que giraba entorno al discurso de la autenticidad de imagen fotográfica ya quedó desacreditado en los 80, como pasa en los *Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman, donde ya no interesa la práctica inmediata de la realidad sino con lo que queda de ella, su sedimento.

A esta falta de veracidad fotográfica se suman los ordenadores como medios tecnológicos generadores de sentido, que junto con la fotografía forman un tándem para su alteración y manipulación. Wall se sirve de ellas en su producción y su presencia queda camuflada e inserta en la «naturalidad» de su desarrollo. En el caso de Bernabeu, el ordenador no es determinante, trabaja prácticamente todo con la cámara fotográfica y la de vídeo. Es posible que haya algún retoque de luz o color, pero no se hace visible. Los dos se sirven de la fotografía como documento verídico para elaborar el artificio de la forma más creíble posible, aunque Bernabeu hace más evidente el simulacro en sus puestas en escena familiares porque se ubican en el escenario de un teatro. No obstante, la manipulación de la imagen a través del ordenador es un recurso que les ayuda a solucionar problemas concretos. Toda herramienta es

útil a la hora de contar una historia que parezca lo más real posible. Sucede como en el cine, sabes que la película no es real, forma parte de la ficción, pero si la historia es buena te atrapa y te mete de lleno en el relato.

También en ciertas películas se genera una tensión entre realidad y ficción. *Joker* (2019) de Todd Phillips, se define como película teatral de acción sobre el universo Batman y no de una película de superhéroes. Es una ficción que aborda temas tan reales como la locura y la falta de recursos sociales para los más necesitados, y que cuanto más marginada es una persona, más sola está. Aunque el giro argumental final del filme cambia cuando la historia conecta con el personaje de Bruce –que es el inicio de la historia de Batman–. En ese momento, lo fantástico del mundo del cómic cobra importancia. En la película la fantasía y el retrato sociológico se cruza e interpelan al espectador, que sabe de su existencia en la vida real. El filme se refiere a la gente común y la que sufre problemas mentales. El director Phillips (2019) expresa en un artículo en *Los Angeles Times* redactado por Rottenberg, que:

la película trata sobre el poder de la bondad y la falta de empatía en el mundo, y la audiencia parece haberse dado cuenta de eso. Es sorprendente que una película que se suponía que debía inspirar, como dicen, el caos masivo realmente haya inspirado a un grupo de personas bailando escaleras abajo [en referencia a una escena mítica donde el protagonista bailando en unas escaleras del Bronx]. Creo que eso habla más de nuestra época que cualquier otra cosa.

Lo interesante es que el público se interroga sobre su sentido y su aplicación en la vida real. Este interés también se genera en las obras de Bernabeu, Marty o Wall. Existe un *feedback* con el público al observar estas creaciones, porque, tanto desde el terreno cinematográfico como el artístico, se hace referencia a los problemas de la sociedad contemporánea desde lo ficticio.

Los tres artistas, a través del simulacro, tratan temas en los que el espectador se pueda sentir identificado, porque son contiguos a la realidad. Sobre ello Fontcuberta (2015) añade:

El mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación. Las conferencias de prensa, las convenciones políticas, los acontecimientos deportivos, las grandes conmemoraciones, incluso algunas guerras, se han convertido en elaboradísimas dramaturgias con actores y figurantes, a los que se han asignado un punto de vista fijo ante la cámara. (p. 178)

Dudar de la imagen fotográfica es posible gracias al proceso actual de deconstrucción, y esto sucede porque las circunstancias y los intereses han cambiado. En un principio la fotografía quería asemejarse a la pintura porque era el gran arte, después se alejó y

aproximó a lo real como documento fiel; posteriormente, gracias a esa vinculación con lo real, le sirve al artista para teatralizar y manipular la imagen y dotarla de nuevos significados. En esta línea, Gloria Picazo (1998) en un texto recuperado de 1990, hace referencia a la obra de Fontcuberta con unos comentarios que también se pueden extrapolar a la imaginería fotográfica actual:

Toda ella es una apología de la ficción y el simulacro, algo tan codiciado por el arte de todos los tiempos, pues quizás sea en ese umbral indefinido entre lo verdadero y lo falso, entre lo natural y lo artificial, entre la realidad y la ficción, que el arte no ha dudado en sacralizar. (p. 122)

La historia del arte está llena de gestos, que tanto Wall como Bernabeu han trabajado en sus puestas en escena, especialmente en lo referente a la estructura compositiva de las imágenes. En el caso de Wall las poses o microgestos son de una gran carga dramática. Las escenografías de Bernabeu son totalmente estáticas, conforman una masa grupal, con un cariz más social y reivindicativo, donde el grupo humano tiene una finalidad común que va más allá del estudio de los detalles que puedan aportar cada uno.

Los dos artistas, como directores de escena, extraen de sus modelos o actores el gesto que quedará immortalizado en la fotografía. Respecto a esto, Newman (2007) cita una analogía con el gesto teatral característico de las obras de Bertolt Brecht, y lo define de la siguiente manera:

Ante él, el observador responderá tanto física (cuerpo a cuerpo) como intelectualmente, descodificando el *gestus* emblemático. Lo que transforma el gesto en un emblema es el hecho de que haga referencia a algo más que a sí mismo. Brecht concibe ese «otro», esa esencia como ente social. (p. 62)

Este gesto que Wall introduce en sus imágenes conecta con el *tableau* occidental. De esta forma, «combina la “ilusión realista y la metateatralidad”, abriéndose camino entre una “modernidad antiteatral dominante” y una “vanguardia postteatral”» (Newman, 2007, p. 62), abarcando corrientes que van desde el minimalismo al *performance*. Y de la *performance* viene la obra de Bernabeu, donde sus *tableaux* se suelen combinar con la grabación de un vídeo que registra la acción.

Los gestos de los personajes de las imágenes de Wall son más expresivos que en las fotografías de Bernabeu, algo que no sucede en las obras de Marty y de lo que hablaré a continuación, con más detalle.

En cambio, sí que encontramos dramatización en obras de Bernabeu como *Panorama doméstico* (2006) y en *Sistema Inherente* (2016-17). En ellas la interpretación de escenas poseen un mayor

dinamismo. Estas dos últimas series familiares ya no están centradas en la exposición de un grupo. En *Panorama doméstico* el grupo familiar recrea escenas sociales cuyo papel está en relación con las entrevistas que el artista les ha realizado previamente.

Generalmente los personajes en la obra de ambos artistas no se interrelacionan. En algunas de sus obras no existe ningún vínculo entre ellos, especialmente en la primera *mise en scène* y en esa foto de grupo familiar que se repite cada década.

Todas esas acciones inmóviles, en esos escenarios vacíos, ponen énfasis en la fragilidad humana que se presenta de forma silenciosa. Wall nos muestra fragmentos de nuestra vida cotidiana, de nuestra esencia, que si nos resultan teatrales es porque «teatralizan el acto de mirar» (G. Cortés, 1999, p. 33). Tanto en un artista como en otro se teatraliza la mirada, la dirigen y lo hacen a partir de la estética artística de la nueva fotografía de finales del siglo XX y en un momento en que la fotografía, «ya no tiene que ser un documento verídico, instantáneo ni objetivo. Las tres características propias sobre las que la tradición fotográfica se apoyaba, hasta la década de los años setenta, se rompen» (París, 2016, p. 316-317).

Según Wall (2003), en la entrevista que le realizó Chevrier en 2001:

Me parecía que la fotografía había caído en la trampa de su propia novedad mientras que artes más antiguas, el teatro o la pintura, habían sabido crear, gracias a la fuerza de la ilusión, situaciones en las que el espectador puede tener la sensación de compartir un espacio muy privado con otra persona, sin que esta estuviese presente. En sus inicios, la fotografía al mostrar hechos que realmente habían ocurrido en el pasado, se opuso al ilusionismo pictórico. Pero finalmente se encerró dentro de unos límites a su vez coactivos al mostrar un espacio en el que es imposible aproximarse a las personas fotografiadas. (p. 22)

Este punto intermedio entre ficción y realidad era ya del interés de muchos directores de cine como Jean-Luc Godard, que según leyó París «"Aquello documental tan sólo es interesante si está situado en un contexto de ficción, pero la ficción es sólo interesante cuando está enmarcada en un contexto documental"» (París, 2016, p. 319).

Tanto Wall como Bernabeu trabajan la idea de *tableau* en sus fotografías, ya sea desde lo cinematográfico o desde lo teatral, conectando con todas aquellas imágenes de la historia del arte clásico. A su vez trabajan la fotografía a través de la elaboración de un decorado y del control detallado de la puesta en escena. Todos estos recursos son característicos de la publicidad o el cine. Al mismo tiempo podemos percibir cierta proximidad, salvando las distancias, al *tableau* occidental de Cameron o Robinson desde una mirada contemporánea. En el caso de Wall, «El planteamiento

“cinematográfico” aportó una forma de trabajar con y en la imagen con el fin de crear fotografías complejas y de varias capas» (Newman, 2007, p. 51), de esta forma el artista se aleja de lo publicitario y de la idea de espectáculo. De la misma manera funciona la obra de Bernabeu, sus puestas en escena se acercan a las problemáticas de la vida diaria, que nada tienen que ver con la totalización de la industria cultural. Aunque una de sus series, *Mise en Scène VIII* (2003-2004), haga referencia a ello, el artista la aborda desde el ámbito de lo antropológico.

En esta serie trata las enfermedades psicológicas, en aumento en la contemporaneidad. El artista afirma: «Estudiar este entramado, [...] en el que el ser humano enfermo ingresa dentro del “hospital central del espectáculo” para hallar un equilibrio personal» (Bernabeu, 2006, p. 45). Bernabeu trata de unir psicología y espectáculo en este proyecto en el que crea un paralelismo entre individuo y sociedad y donde cada acontecimiento por muy irrelevante que pueda parecer se convierte en un espectáculo o representación. Para este trabajo contó con la colaboración de la psicóloga Obdulia Marcos y el psiquiatra Paco Tarazona, quienes, según el artista, «a través de su profesión, experiencia e interés por el proyecto, me han ayudado a definir la lista de enfermedades mentales [72 trastornos] participantes en nuestro particular concurso» (Bernabeu, 2006, p. 47). Como si de un concurso de belleza se tratase, a primera vista lo más irrelevante es el estado psíquico del concursante y, desde esta contradicción, hace una reflexión sobre la problemática del aumento de enfermos y la aparición de nuevas enfermedades mentales en la sociedad occidental actual.

Todas estas nuevas imágenes que crean Wall y Bernabeu se enmarcan dentro de lo incógnito, a medio camino entre realidad y ficción. Unos límites que, a día de hoy, se solapan. De ahí que la certeza de lo real se ponga en entredicho y los artistas busquen profundizar en el interior de las dinámicas de la vida diaria, congelar esos momentos, manipularlos e incentivar que el espectador se detenga a reflexionar sobre quiénes somos y cómo nos comportamos.

Enrique Marty. El enfoque escenográfico de la obra

En el trabajo de Marty también hay un componente teatral, de acontecimiento y espectáculo, que como indica Pájaro «responde a su convicción personal de que la vida es pura representación y que nada hay fuera de esta condición» (Pájaro, 2017, p. 14-16).

El artista admite que la teatralidad es inherente en su trabajo. En sus proyectos, la dramaturgia que se genera es muy similar a la que

atribuimos al género teatral, donde el gesto adquiere gran importancia. Para hacerlo posible, trabaja las piezas en consonancia al espacio expositivo en el cual van a ir colocadas y de esta manera funcionan como si estuvieran presentadas en un escenario. Marty (2017), en *Una conversación* con Alberto Martín subraya la importancia del espacio en sus obras:

Tengo la sensación de que las piezas están en un estado de dormirla en el estudio y al llegar al museo se activan, se iluminan. No entiendo cómo se puede eludir el espacio, cómo hay artistas y comisarios que obvian el espacio en el que exponen. (p. 58)

Marty actúa como un demiurgo dando sentido a los actos que operan en sus obras a través de personajes que se proyectan en el espacio expositivo. El conjunto de la obra alcanza su objetivo con la intervención final del público en la puesta en escena.

Para el artista la familia es un teatro sobre el que orbita gran parte de su trayectoria artística. Precisamente, en la instalación «La familia» el artista mostraba su cara más siniestra. De ella, Carpio (2001) manifiesta lo siguiente:

Ese extraño y singular seno familiar es, pues, el marco elegido para construir este escenario de representaciones, en el que resuenan claramente los ecos de esa risa, la irónica misa de la autoparodia. Escenas de la vida cotidiana teatralizadas por los miembros de esa compañía [...] que es la familia. (p. 18)

Puestas en escena que llevó a otros espacios expositivos, como «Escenarios domésticos» (2000) del Koldo Mitxelena en San Sebastián, o «Pay Attenti(on) please» (2001) en el Museo d'Arte Provincia di Nuoro de Cerdeña, donde la instalación se adaptaba al contexto espacial, aunque el argumento seguía siendo el mismo: el teatro de la vida cotidiana en un entorno familiar, donde los personajes interpretan un papel ambiguo, entre lo monstruoso y lo aparentemente normal. Acontecimientos comunes que trata como dramas y la inversa, lo sagrado en pintura que se desmorona mientras lo banal adquiere un halo sacramental. Una contradicción con la que siempre ha trabajado el artista y que confiesa ser una fe que profesa con absoluta convicción. En este sentido, Filip Luyckx (2006), en el texto para el catálogo de su exposición «Aim at the Brood» (2006), en la galería *Deweert*, hace referencia a esto cuando escribe que:

El pintor español Enrique Marty está más capacitado que nadie para exponer la tragedia en la vida cotidiana de la gente común, y la eleva al arte con un efecto de castigo. Es capaz de combinar numerosos extremos en una sola instalación.

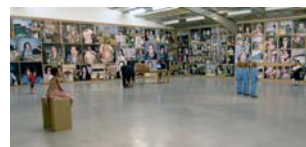
El artista crea en sus obras un relato inconcluso que el espectador revele bajo su libre interpretación. Marty deja un desenlace



Enrique Marty

[Arriba]
«Escenarios domésticos» (2000). Instalación. Koldo Mitxelena, San Sebastián.

[Abajo]
«Pay Attenti(on) please» (2001) Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Cerdeña.



Enrique Marty

«Aim at the brood!» (2006). Instalación. Galería *Deweert*, Otegem, Bélgica

impreciso para que nos esforcemos en indagar todas las capas que ha dejado abiertas a nuestro alcance. En su trabajo lo real y ficticio se diluyen bajo una escenografía que destapa la tragedia de la vida cotidiana.

En las escenas, especialmente, en las que trabaja con su entorno más cercano, ya sean familiares, amigos o a través de su propio autorretrato, combinan elementos sórdidos bajo una capa sátrica que casi siempre rozan lo ridículo. Todo en un aparente sin sentido, a la vez con mucho sentido, que sostiene estrechos vínculos con el teatro del absurdo. En alusión a este aspecto, sobre la exposición «Aim at the brood!», Seca Verstraete define al artista así: «Marty construye espectáculos que pueden leerse como espacios mentales: una colección de pensamientos e imágenes, un archivo de recuerdos e instantáneas mentales mediante los cuales se documenta la vida entre amigos y familiares» (Marty y Verstraete, 2007). En la instalación, Marty juega con el espacio expositivo creando un ambiente para que el visitante entre, participe y se vea inmerso en toda la atmósfera recreada. El artista, en algunas ocasiones, ha modificado el espacio arquitectónico para que la obra adquiriera sentido, como ocurrió en la instalación «Où? Scènes Du Sud» (2007), en el Carré D'Art en Nimes. En este caso tuvo que abombarse la pared de la instalación para crear un efecto embudo que apuntaba a la cabeza de la escultura, que era la representación del padre del artista y los muchos yoes que salían de su cabeza: retratos de cuerpo entero del padre pintados sobre la pared y que en espiral la iban abarcando por completo. Marty, en la comunicación personal del 6 de abril de 2019, dice:

Es como si mi padre estuviera atrayendo a esa pared. Él mismo está pintado una y otra vez, formando una espiral, hasta que sale fuera de plano. Me hablaba de los fantasmas que tenía, ciertas cosas que le atormentaban, pero a la vez, siempre era el mismo, con la misma postura. Es decir, los fantasmas que le atormentan son él mismo, y su reflexión era que no pasaba nada porque se lo estaba imaginando.

Lo escenográfico adquiere aquí sentido. El hecho de intervenir de esta forma en el lugar donde se expone la obra, lo acerca a la vida real. La intervención se escapa del plano del cuadro para formar parte del espacio donde se encuentra el espectador. Marty le explica a Müller (2010), en una entrevista que formaba parte del catálogo de la exposición «Premiere» en Mannheim, lo siguiente:

Creo que la conexión es muy fuerte porque cuando visitas una sala de exposiciones ves algo que está lleno de dramaturgia. Es como en un teatro. Tal vez no haya actores, pero es un teatro. El artista crea algo que no existía un mes antes y sólo existirá para el espectador en un período de tiempo determinado. Entonces, la conexión es la dramaturgia, que es importante para crear un

entorno que atraiga e imparta algo al espectador. Incluso una iglesia es un teatro para mí.

El trabajo del artista utiliza una gran variedad de medios, un hibridismo posmoderno que se supedita a su proyecto creativo articulado en series. Lo falso está por encima de todo, siendo lo metafórico y lo escenográfico lo que revela la convención social.

Marty, en todas sus instalaciones, construye un relato del mundo donde los personajes componen una escenografía donde nada es estático. En la entrevista con Isabel Tejada, en relación del uso de diferentes medios –pintura, *performance* o vídeo en su obra–, el artista argumenta que los vídeos funcionan como documentación de acciones y, que, cada vídeo «Sería en realidad una obra de teatro de un minuto o una acción dramatizada o tantas cosas» (Marty y Tejada, 2006, p. 93). Marty no quiere poner nombres, para él todo conforma una unidad que da forma a la obra en su totalidad, donde más que hacer *remakes* desmonta los referentes posibles a favor de la construcción de una nueva realidad.

Además, como se ha señalado anteriormente, el artista colaboró como escenógrafo en la ópera con José Carlos Plaza y, en el teatro, con Angélica Liddell. Aunque no se trate de una obra personal su estilo queda patente en estas escenografías. Marty (2019) en la comunicación personal del 1 de mayo, afirma:

Como escenógrafo, intento meterme en la piel del músico que ha creado esa obra, y trato de que pudiera estar orgulloso y admitir la escenografía. Desde un punto de vista contemporáneo y para que funcione con la música, hay que tener en cuenta un problema: que estás utilizando una escenografía contemporánea con una música compuesta hace trescientos o cuatrocientos años. Tienes que hacer que casen, que encajen. Ese es el mayor reto. Al final te das cuenta de que cualquier obra, sea de lo que sea, de música o de arte visual, si es buena, si es genial, es eterna, no suena antiguo. Mozart no suena antiguo, Bach no suena antiguo. No suena a algo apolillado ni acartonado, suena rabiosamente moderno, porque tiene ese poder que transmite la gran obra de arte.

En lo relativo al teatro es diferente. La colaboración que ha hecho en este ámbito con Liddell va en una dirección distinta a la anterior. Se trata de esculturas que «son una especie de actores no humanos, en la línea de Tadeusz Kantor» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). En las obras *Perro Muerto en Tintorería* (2007), en el Centro Dramático Nacional de Madrid, y en *Maldito sea el Hombre* (2011), para el Festival de Avignon, había integrado este tipo de actores cercanos a muñecos. En *Maldito sea el Hombre* los actores montan una especie de torre muy alta de equilibristas chinos ensangrentados, que son disparados con ametralladoras, y que a pesar de estar medio moribundos siguen construyendo esa torre. Marty realizó una primera obra con Angélica Liddell,

Y tu mejor sangría (2003), que firmaron juntos y se estrenó en el teatro Pradillo de Madrid. Sobre ella Marty explica que «eran unos personajes totalmente viles y ruines. Pero los actores no lo representaban físicamente, sino que eran las esculturas las que representaban esa vileza a través de esas pústulas, de esas llagas» (Comunicación personal, 1 de mayo de 2019).

Para el teatro, la ópera o para su propia obra, el artista vuelca su universo creativo a partir de lo escenográfico desde el drama, lo oscuro, lo caótico y el absurdo.

El Teatro del Absurdo

«“Todo es absolutamente absurdo”. Con esta rotunda afirmación, Enrique Marty argumenta su trabajo y determina que todo aquel que busque una mirada “seria” en el sentido de “equilibrada” sobre la realidad, se equivoca» (Álvarez, 2015).

En 1962 Martin Esslin escribe el libro titulado *Teatro del Absurdo*, que resume, define y argumenta de manera rotunda que este concepto de teatro es un exponente de la postura más auténtica de los años sesenta. Esslin hace referencia a autores de teatro del momento como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, y otros escritores de vanguardia. El libro expone problemáticas que entonces eran innovadoras y que ahora son una referencia para el teatro y el arte actuales. En los trabajos de Marty y Bernabeu el absurdo también es una temática central y recurrente. El absurdo es aquello que, según Bernabeu, «quieres contar», pero a la vez «lo que no quieres contar, lo que quieres que se vea, las dobles intenciones, el sin sentido, pero al mismo tiempo con tanto sentido...» (Comunicación personal, 25 marzo de 2019). El teatro del absurdo, y sus reminiscencias a la figura de Antonin Artaud, han marcado la trayectoria artística de Bernabeu. Del mismo modo ha sucedido con la obra de Marty. Especialmente, en la última década se hace más evidente esta influencia en su trabajo. En este se hace presente el ideario que Artaud materializó en el teatro de la crueldad, pionero y antecedente del teatro del absurdo. El teatro de este dramaturgo abarca temas relacionados con las inquietudes de su época que todavía hoy son vigentes.

El absurdo vinculado al teatro tiene su origen tras la catástrofe de las dos guerras mundiales, donde conceptos como progreso o nacionalismo se convierten en falacias que caen por su propio peso. Las guerras se observan carentes de toda lógica y se busca una estética que de forma a la nueva situación vivida en esa época.

Albert Camus (1995), en *El mito de Sísifo*¹⁷, expresa el concepto de absurdo con gran claridad:

[...] en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. (p. 18)

Esslin cita a Ionesco en su ensayo sobre el escritor checo Franz Kafka, en el que expone lo que entiende por absurdo: «Absurdo es lo desprovisto de propósito [...] Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil¹⁸» (Esslin, 1966, p. 15). La obra de Kafka es precursora de la literatura del absurdo, que está en estrecha relación con la filosofía del existencialista, cuyos exponentes más destacados fueron Albert Camus y Jean-Paul Sartre, sobre los que ejerció una fuerte influencia. Así mismo la literatura kafkiana denota la angustia vital del hombre inmerso en un mundo carente de sentido, donde la muerte y la temporalidad no tienen ningún valor. Todo ello se escenifica en piezas teatrales como *Esperando a Godot* (1952) de Beckett o *La cantante calva* (1950) de Ionesco. Otra de las características de la literatura del absurdo en la obra de Kafka es la desaparición del lenguaje. De ahí que los escritores del absurdo utilicen diálogos sin sentido e incoherentes respecto al espacio temporal en el que discurren, que, en su conjunto, evidencian la incomunicación del ser humano.

Esto mismo sucede en obras escultóricas de Marty como *Estoy en un momento muy delicado* (2012) o *No haré algo tan inocente* (2012). En la primera, hace referencia a Castor y Pólux, y en el segunda a Zeus. El artista representa a las tres figuras completamente desnudas y con los pantalones en el suelo, que sumado a las magulladuras que presentan por el cuerpo, reflejan la antítesis de la belleza y la perfección en la escultura clásica. Estas obras formaron parte de la exposición «Estoy en un momento muy delicado» (2015) en la galería *La Gran* de Valladolid. Martín, en *Una conversación* (2017) con Marty, establece relaciones con los personajes de *Esperando a Godot* aludiendo a los problemas que tuvieron para subir las obras al espacio de la galería «¿cómo han llegado aquí y qué hacen aquí?», sumado al título que el artista pone a sus piezas, para el autor, le acaba por remitir a «un punto de no salida» (Martín y Marty, 2017, p. 30). Al artista esta situación le recuerda a Didi y Estragon, los protagonistas de *Esperando a Godot*, que



Enrique Marty

Estoy en un momento muy delicado, 2012

Castor y Polux. Técnica mixta. 176 x 115 cm



Enrique Marty

No haré algo tan inocente, 2012

Zeus. Técnica mixta. 175 x 60 cm

según él, «cada poco preguntan “-Oye, ¿qué hacemos aquí? -Esperando a Godot. -¡Ah! Sí, claro.” Continúan y al rato vuelven a preguntárselo» (Marty y Martín, 2017, p. 30). Existe un choque visual provocado por esculturas en el interior despacio expositivo que invoca la pregunta «¿qué está pasando aquí?», una reflexión muy recurrente ante las instalaciones de Marty.

Es interesante ver que para Esslin (1966) existe una diferencia entre el teatro del absurdo y su literatura, y la expone de la siguiente manera:

Presentan la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que el Teatro del Absurdo hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. (p. 15)

En este sentido, Marty y Bernabeu se inscriben en el lenguaje escénico, cuya herramienta son las imágenes y no la expresión verbal. Por lo tanto, su mensaje es más ambiguo y abstracto. Además, en el caso de las obras de Beckett, estas juegan con una trama absurda, rompen con los convencionalismos discursivos del drama, característica que sí poseen las obras de estos dos artistas. Especialmente en el caso de Marty, donde sus obras –en el caso de las pinturas– no tienen un desarrollo lineal, sino que parten de una red de referencias que se van estructurando entre ellas y pueden llegar a ser ininteligibles si no las relacionas en su conjunto.

La innovación del teatro del absurdo es la combinación insólita de sus antecedentes. No es un movimiento de vanguardia novedoso, es una vuelta a la tradición desde su mixtura. Se nutre de la literatura onírica y fantástica, puesto que con frecuencia tiene una función alegórica. Al mismo tiempo, también bebe de la comedia cinematográfica muda, que abarca el *clown* o el *vaudeville*, donde figuras como Charles Chaplin, Buster Keaton o los hermanos Marx personifican la resignación del ser humano frente a un mundo que no comprenden. En *Esperando a Godot*¹⁹ hay muchos toques humorísticos, *gags* a los *music-hall* y al circo. Un ejemplo de ello es cuando a Estragon se le caen los pantalones; o el *gag* en el que se ponen y se quitan tres sombreros de manera casi infinita. Bajo el absurdo del humor, se deja ver la tragedia y fragilidad humana de forma irremediable. El acto de esperar es el *leitmotiv* de la pieza, que alude, a su vez, a la esencia característica de la condición vital del ser humano.

¹⁷ Su primera edición fue en 1942.

¹⁸ Eugène Ionesco, «Dans les armes de la Ville», *Cashiers de la Compagnie Madelaine Reanud-Jean Louis Barrault*, n.º 20, octubre 1957. [No he tenido acceso a la fuente original]

¹⁹ Aparece en forma de libro en 1952, y se representa por primera vez el 5 de enero de 1953 en el pequeño Théâtre de Babylone (hoy desaparecido), en el Boulevard Raspail. Véase en *El teatro del absurdo*, 1966, de Martín Esslin.

El teatro que se representaba hasta ese momento no encajaba con las circunstancias sociales que se estaban viviendo. Hasta entonces, el teatro estaba pensado para unos pocos y con este nuevo teatro más completo se pretendía abrir a todo el mundo. Esslin prosigue diciendo que va más allá del lenguaje y es más expresivo, su existencia está al margen de las palabras. El autor cita a Yvan Goll, que en el prefacio de su obra *Die Unsterblichen* (1920), explica este nuevo concepto de teatro:

Casi se ha olvidado que el primer símbolo del teatro es la máscara... La máscara tiene unas leyes, y estas también son las leyes del teatro –lo irreal se convierte en hechos–. Por un momento se prueba que lo más banal puede ser irreal y «divino» y que en ello estriba, precisamente, su mayor verdad. [...] El teatro no debe trabajar solamente con «vida real»; se transforma en «surreal» cuando es consciente de las cosas que están detrás de las cosas. El puro realismo fue el mayor desliz de toda la literatura. (p. 280-281)

Según Esslin, el teatro no debe hacer la vida fácil al burgués sino asustarle, volverlo a convertir en niño. Por eso cita a Goll cuando este afirmaba que para la concepción del nuevo teatro, «El medio más simple es lo grotesco, sin que llegue a provocar la risa. La monotonía y la estupidez humanas son tan enormes que sólo con enormidades pueden ser representadas adecuadamente» (Esslin, 1966, p. 281). En este sentido, las instalaciones de Marty cumplen a la perfección lo enunciado por Goll y Esslin. En la exposiciónes «Aim at the brood!» (2006), «Sorcery & Corruption» (2019), «Alguien, creyendo que hacía algo bueno, liberó a las serpientes» (2015) o en «Premiere» (2010) las imágenes, ya sean pinturas o esculturas, invaden un espacio expositivo donde destacan lo absurdo y lo grotesco.

En «Aim at the brood!», el artista pone el acento en el foro interno de las convenciones sociales familiares. Esta exposición recrea su universo mental, registra la vida entre amigos y familiares que componen de manera distorsionada un ambiente aparentemente cercano. Las figuras escultóricas son prolongaciones en tres dimensiones de lo que ve el espectador en las pinturas. Al artista le gusta sacar fuera de los cuadros a estos personajes o elementos, para que acompañen al espectador y provoquen que «esté menos salvaguardado, que compartan su propio espacio» (Comunicación personal, 6 de abril de 2019). Al entrar en esta instalación el público se puede sentir abrumado con la multitud de pinturas que abarrotan las paredes de la sala. «Rara vez el visitante ha visto tanta humillación del ser humano en un solo lugar. Cada detalle pide atención a gritos, mientras que el cuadro tiene la dignidad de una capilla» (Luyckx, 2006). Al final esta instalación es una experiencia teatral que se activa cuando interactúa con el espectador.



Enrique Marty
«Sorcery & Corruption» (2019).
Instalación.

Sala Robayera. Cantabria



Enrique Marty
«Premiere» (2010).

Kunsthalle Mannheim. Mannheim

En «Premiere» se hace referencia al fanatismo. En la instalación principal vemos el autorretrato multiplicado de Marty, extendiéndose por las paredes. La obra está formada por varias partes: la primera son los ochenta *Fanáticos* (2009-2010), que corresponden a los ochenta autorretratos del artista colocados en fila que avanzan en grupo hacia la pared. De ella surge la continuación pictórica de esa fila que se convierte en una enorme espiral de personas que se transforman, primero en ciempiés y después en una serpiente. La otra parte de la exposición la conforma la escultura a escala natural que lleva por título *Luis* (2009). Una figura que representa a un personaje completamente desnudo, magullado –incluso como si le hubiesen cortado carne en la zona genital y en las nalgas–, en calcetines. Este antimonumentalismo también lo tienen las piezas escultóricas *Estoy en un momento delicado* o *No haré algo tan inocente*, de las cuales el artista pretende prevenir al espectador. *Luis* se sitúa entre las esculturas decimonónicas del museo y este contraste entre estilos diferentes no encaja, ni en cuanto a técnica, ni tratamiento. *Luis* parece una persona perdida y desamparada en conflicto con las otras esculturas, las cuales pertenecen al llamado arte en mayúsculas.

Esta pieza inserta entre otras obras más clásicas de la colección, es uno de los extrañamientos más destacables de la exposición. El tratamiento plástico, pintado de forma realista, contrasta con las esculturas de su alrededor –monocromas de piedra y bronce– y hacen que la escultura *Luis* parezca de carne y hueso, que ensangrentado y golpeado, sumado a los calcetines que lleva, la hacen aún más grotesca. Estos personajes están en la línea de los que aparecen en las obras de Kantor, sobre las que el artista relaciona sus esculturas en el ámbito del teatro.

La escultura se complementa con la presentación de una pintura enmarcada de *Luis* en las paredes de la sala –de manera similar a los cuadros contiguos–. Marty la coloca entre pinturas de Vasili Kandinski. A primera vista, la pintura se camufla muy bien con el resto de las obras, por su tono y formato, además del marco dorado que es muy similar al de las otras pinturas. Pero en el momento que la ves de cerca te das cuenta que es completamente diferente. La obra corresponde a uno de los *frames* del primer episodio de la película de animación: *All your world is pointless* (2013-2015). Este camuflaje también lo lleva a cabo en la exposición «Reinterpretada I» (2014-2015).

En la exposición «Sorcery & Corruption» el artista muestra cada uno de los *frames* pintados de un capítulo de la película de animación *All your world is pointless* (2013-2021), acompañados de una serie de esculturas que acaban completando todo este mundo creado por el artista. Las esculturas llevan calcetines, que el artista valora como algo completamente ridículo. De hecho, le explica a Müller, la relación de estas figuras escultóricas con el absurdo, es



Enrique Marty
«Alguien, creyendo que hacía algo bueno, liberó a las serpientes» (2015). Instalación.

Capilla del Museo Patio Herreriano.
Valladolid.

que para el artista es absolutamente anti-heroico y bastante patético el que estén desnudas y con calcetines (Marty y Müller, 2010). Por otro lado, en esta exposición se muestran esculturas a pequeña escala simplificadas. Sus rostros son los moldes del padre del artista con cuerpo de niño y las piernas son palos sujetos a unos pies que llevan esos calcetines. Concretamente, esta pieza pertenece a la serie *La caída de los Ídolos. Retratos individuales. Segunda fase* (2014-2015). Las otras piezas escultóricas son de *La caída de los Ídolos. Retratos individuales. Primera fase* (2011-2013). Estas obras son personas con nombre y apellido. «Son personas que existen, y por eso utilizo un molde, y muchas veces su propia ropa y pelo. De modo que queda convertido en una especie de fetiche» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019).

El título de la exposición hace referencia a la brujería y a la corrupción, muy vinculados con la magia que envuelve a la obra de Marty, con la que da vida a todo su ideario a través del arte, al mismo tiempo que hace realidad esas imágenes que pertenecen a su universo mental.

En relación con la degeneración de Occidente, está la figura de Nietzsche, quien lo precedía en *Así habló Zaratustra* (1883/1997). Al respecto, Esslin (1966) comenta:

Zaratustra fue publicado por primera vez en 1883. El número de personas para las cuales Dios ha muerto ha crecido enormemente desde los días de Nietzsche, y la humanidad ha aprendido la amarga lección de la falsedad y la naturaleza perversa de algunos de los fáciles sustitutos que se han inventado para ocupar su lugar. (p. 301)

El artista habla con Martín sobre las dicotomías de su trabajo, y es cuando se refiere a *Así habló Zaratustra*. «Cuando Nietzsche dice “Dios ha muerto” [...] Está eliminando la moral de la ecuación, no a Dios, de hecho no creo que a Nietzsche le interesara en lo más mínimo ese Dios creador católico» (Marty, 2017, p. 42). Prosigue diciendo que de «Superhombre» se hace una traducción errónea, para él lo correcto se define como «*Übermensch, Über* –es más allá, no súper–». Marty (2017) lo puntualiza de la siguiente manera:

Es el hombre que se ha liberado de la moral que le constriñe y que, al liberarse, sobrepasa al hombre *normal*, [...] el hombre que está más allá del bien y el mal. El hombre que está atrapado por la moral es un ser nefasto. En cambio, el hombre que está liberado de esta moral, de ese *dios*, es libre y por tanto la naturaleza no puede más que seguir su voluntad. (p. 42)

Paul Strathern añade que «El prototipo del Superhombre de Nietzsche fue su Zaratustra, un personaje intratiblemente serio y aburrido, cuya conducta mostraba síntomas peligrosamente psicóticos», y continúa diciendo que cada individuo «Debe construir sus

propios valores en una libertad sin trabas. No hay sanción, ni divina ni de otra clase, para sus acciones. Nietzsche previó que esta sería la condición del siglo XX» (Strathern, 2014, p. 34).

El retrato de Nietzsche también es recurrente en la obra del artista y en la película *All your world is pointless*, su figura aparece de forma repetida. Siente fascinación por el filósofo y afirma que está muy centrado en él, como si fuese un miembro de su familia (Comunicación personal, 6 de abril de 2019). En muchas de sus obras hay algo de Nietzsche. En muchas ocasiones, utiliza más el personaje que sus citas filosóficas. Artista y crítico hacen referencia al bigote de Nietzsche y los arquetipos que arrastra en las acuarelas de la serie: *Please, don't Hit the Horse!* (2008), que son «Gente disfrazada de Nietzsche, jugando a ser pensador». El artista prosigue diciendo que le gusta convertirlos en arquetipos y que se reconozcan de forma física. El bigote de Nietzsche es «una broma que en el fondo va muy en serio: cualquier persona, animal o cosa al que le pongas unas cejas espesas y un bigote enorme se convierte en Nietzsche» (Martín y Marty, 2017, p. 52). Dice que utilizaba su bigote como las antenas de un gato, el cual era fundamental tanto en su vida como en su obra. No obstante, debajo del arquetipo está la ambigüedad y el señalamiento. El artista reitera que no le gusta tomárselo en serio, por eso se inclina más hacia representar al personaje que a sus citas filosóficas.

En esta entrevista, Martín hace referencia a estas esculturas anti-monumentales del artista, que se vinculan con el concepto nietzscheano de lo apolíneo y lo dionisiaco. Para el crítico, con estas piezas Marty baja «los cuerpos al nivel de lo mundano» lugar desde el cual se interpreta la idea de «derrumbamiento del cuerpo» que el artista «apunta a través de la piel, los pelos, determinadas escoriaciones u otros elementos» (Martín y Marty, 2017, p. 34). Además, para el crítico, estas esculturas que pisan el suelo –no reposan encima de peanas– comparten el mismo espacio que el público. Al ser a una escala mayor, respecto a las obras escultóricas anteriores, adquieren «una cierta *debilidad* muy humana» y se aleja de intereses característicos de sus obras precedentes, como lo abyecto y lo grotesco.

En el caso de los cuerpos de Castor y Pólux, de la obra *Estoy en un momento muy delicado*, el artista afirma que no existe ninguna referencia a la Grecia Clásica, aunque manifiesta que tienen una forma claramente apolínea, «el problema está en la piel, en la propia superficie; y encontramos que algo falla» (Martín y Marty, 2017, p. 36). Esto sucede también con la figura de *Luis*, todas ellas son obras escultóricas con un tratamiento realista y pintadas, hecho que contrasta con la imagen que nos hemos formado de las esculturas clásicas monocromas. Precisamente, Marty argumenta que es erróneo que las esculturas antiguas se hagan de esta manera cuando originariamente tenían policromías de colores muy vivos y planos.



Enrique Marty

Serie *Please, don't Hit the Horse!*, 2008

Si bien la pose de estas esculturas tienen un aire apolíneo, también poseen marcas y síntomas de fealdad, incluso de enfermedad, como las manchas que surgen en la representación de la piel de Castor y Pólux o Luis. Para el artista no hay una referencia clara de estos apuntes físicos en las obras, afirma que: «Utilizo el cuerpo, la piel como elemento simbólico» (Martín y Marty, 2017, p. 36).

Es evidente que él vuelca sus obsesiones personales en su obra. Además, como anécdota, explica que diferentes profesionales estuvieron en su estudio –entre ellos psicoanalistas, filósofos, etc.–, y que se produjo un debate interesante. Incluso más adelante se ha encontrado «con médicos que literalmente han diagnosticado» (Martín y Marty, 2017, p. 38) alguna de sus obras, intentando detectar qué enfermedades estaban representadas, hecho que le resulta fascinante. Por eso Martín califica su obra de «hiperrealismo histriónico», un término sobre el que el artista discrepa.

Para Marty, el hiperrealismo está relacionado con la obra de Antonio López o Duane Hanson, que poco tiene que ver con la suya. Para empezar, pone en duda el término realidad, el cual define como «maniqueo: esto es real, esto no es real... ¿Qué es la realidad?» (Martín y Marty, 2017, p. 46). Es un concepto muy abstracto sobre el que se interroga, de la misma manera que lo es el concepto de hiperrealidad, cuyo movimiento está muy vinculado con la fotografía que, como queda dicho anteriormente, miente desde sus inicios. Para el artista el concepto de realidad es muy ambiguo. Sobre ello Marty (2017) dice:

Mi opinión es que la realidad es histriónica y el mundo es grotesco y absurdo, no tiene ningún sentido. Por eso Artaud me parece tan importante. [...]; porque el absurdo es lo que más se asemeja a la realidad. Casi que yo destituiría la palabra realidad por la de absurdo. (p. 48-50)

En ese sentido, el artista trabaja a partir de moldes para llevar a cabo sus esculturas. Las piezas escultóricas parten del molde real de las personas que él presenta, como si fueran momificaciones de sus cuerpos. Por tanto, toma de referencia algo *real*: el «molde que es la fotografía o la huella que es el molde» para que funcione como «prueba de autenticidad: *esto está aquí*» (Martín y Marty, 2017, p. 46).

Personalmente, siempre que me he enfrentado a las piezas escultóricas de Marty he tenido la sensación de extrañeza. Por ejemplo, en la feria ARCO 2009, en el stand de la galería Espacio Mínimo, se exponía *Padres adolescentes* (2005), eran las figuras de los padres del artista a pequeña escala, sentados en un sofá. Estas obras parecen dos personas de mediana edad con cuerpos de niños, y a pesar de ese contraste las figuras son incluso entrañables. Sin embargo, en el MUSAC, en la exposición «Flaschengeist, La caseta del Alemán» (2005), las figuras escultóricas –que son algo



Enrique Marty
Padres adolescentes, 2005.
Serie *Musterhaus*, 2005-2006



Enrique Marty
«Flaschengeist, La caseta del Alemán» (2005).
MUSAC, León.

menores de la escala real– te hacen sentir incómodo. En relación con ellas el autor especifica que parecen que tengan más miedo que el espectador. El aspecto de estas esculturas, con el pelo puesto a cachos –como si se lo hubiesen cortado a mordiscos, es enfermizo–. Todo el conjunto, el ambiente de feria es decrepito, las luces y las pinturas configuran un espacio terrorífico. Como contrapunto, había proyectada en la sala de cine el filme *Padre monstruo* (2003), con un toque de humor que hacía más cercana la exposición al espectador.

Por otro lado, el título de la exposición «Alguien, creyendo que hacía algo bueno, liberó a las serpientes» (2015), corresponde a «una idea muy controvertida, es como esta frase de “el infierno está lleno de buenas intenciones”. ¿Hasta qué punto no creas más mal intentando hacer bien?» (Marty, comunicación personal, 1 de mayo de 2019). En esta instalación, habla sobre una situación que se presenta ante nosotros como peligrosa y, al tratar de mejorarla, la modificamos, pero, a veces, lo único que conseguimos es empeorarla. Para el artista, esta frase está muy en sintonía con el lenguaje encendido de Nietzsche y, por eso dice que posiblemente esta línea la podría haber firmado él. La instalación subyacía sobre el plano del barrio turinés donde Nietzsche perdió la razón. Marty reconstruyó cada casa de la manzana donde vivía y, en la cual, al final se abrazó al caballo. Y aunque el espectador no percibiese esa estructura interna de la pieza, no hacía perder potencia a la instalación. «La gente la percibía como una estructura, no tanto como amenazante, sino ancestral, telúrica» (Marty, comunicación personal, 1 de mayo de 2019).

La exposición se presentó en la Capilla del Museo del Patio Herreiriano de Valladolid y está compuesta de quinientas piezas, perteneciente a la serie *La caída de los Ídolos* (2011-2015). En la web personal del artista, explica que estas obras parten de la documentación «que comprende desde máscaras rituales, deidades precolombinas o dioses del panteón clásico hasta esculturas barrocas, e incluso piezas contemporáneas emblemáticas» (Marty, 2015), se trata de objetos venerados por un grupo de personas para las que tiene un valor espiritual. A partir de esta premisa, el artista invitó a una serie de personas ajenas al mundo del arte a colaborar con él y crear versiones de estos objetos. La web de Marty (2015) expone de ella lo siguiente:

El propósito es la descontextualización y la eliminación del significado ideológico de los «Ídolos», creados por culturas y civilizaciones como un código válido para leer en un determinado contexto histórico que, al caer de su pedestal, se convierten en objetos tragicómicos, sugiriendo el colapso y la futilidad de las filosofías y grandes ideales. El hecho de que las piezas estén realizadas con los materiales sobrantes del estudio es un punto seminal en la génesis del proyecto, mostrando una resistencia crítica y formal a las ideologías sociales y culturales dominantes.

Esta instalación está en relación directa con «Reinterpretada I», porque también es una reinterpretación de la memoria histórica y cultural.

Con estas obras quiere señalar, que, al cambiar la percepción del mundo, la mirada ha virado hacia nosotros mismos y nos hace ser conscientes de nuestra efimeridad. De ahí que Ever Tiberghien (2017) en su artículo sobre Camus enuncie que su teoría existencialista encaja muy bien con la filosofía del absurdo:

Para él [Camus], la mejor respuesta a lo absurdo reside en ser conscientes de ello y en aceptarlo. [...] hay que ser un hombre absurdo. Esto implica vivir intensamente dejándose llevar por la pasión, luchar para mantener la libertad y afrontar la irracionalidad de la condición humana a través de la rebelión. (p. 25)

El teatro del absurdo se nutre de una tradición rica y variada, donde lo novedoso estriba en la combinación de estas posturas conocidas que se compaginan con determinadas técnicas literarias. Especialmente este teatro tuvo un gran reconocimiento por el público de entonces. Para Esslin, no es tanto por el teatro del absurdo sino por la época (Esslin, 1966, p. 300). De hecho, una de las readaptaciones de *Esperando a Godot*, que se hizo en diciembre de 2019 en la Sala Beckett de Barcelona²⁰, fue un verdadero éxito. La producción de la obra fue en catalán y adaptada al contexto espacio temporal. Los *gags* estaban vinculados con lugares como el *Empordà* (Girona), *gags* como el *Empordà brut* o *Empordà net*²¹, frases que conectaban más con el público asistente.

Aunque es una obra con más de sesenta años sigue calando hondo en el público, y es que con *Esperando a Godot* es cuando Beckett convirtió al mundo en un escenario de teatro. El interés está fuera de la obra y eso también sucede en gran parte del arte contemporáneo hoy en día. De esta misma manera funcionan los proyectos de Bernabeu y Marty: el interés está en uno mismo y su confrontación con el mundo en el que vivimos y las problemáticas que nos envuelven.

La obra de Beckett, bajo esa capa humorística, pone parches a la tragedia que irremediablemente nos envuelve. Y es justo lo que también hace Marty con su trabajo: bajo esa capa de humor negro se esconde la tragedia de la vida, que afronta y muestra sin filtros. También lo hizo Bernabeu con las *mise en scène* en las que trabajaba con su familia, en las que mostraba la hipocresía social utilizándola como un símbolo universal. O incluso, con sus *performances*

²⁰ Concretamente en este teatro se realizó por primera vez y con motivo de su treinta aniversario de vida, a su vez, haciéndola coincidir con el año de la muerte de Samuel Beckett. Esta obra se volvió a reinterpretar con la premisa de que los actores tuvieran alrededor de los treinta años, para relacionarlo con el período temporal aniversario.

²¹ En *Esperant Godot*, de Samuel Beckett y traducida por Josep Pedrals. Sala Beckett, Barcelona, 15 de diciembre de 2019.

sobre espectáculos, en los que afrontaba la enfermedad o el suicidio desde el plano de lo artístico.

El teatro del absurdo busca alternativas a un mundo que ha perdido su significado y ya no le sirve el arte estándar utilizado hasta entonces, carente de toda validez por parte de un público descreído sobre un sentido cósmico de la vida. Este teatro trata de removerle y hacerle consciente de su realidad, para buscar un sentido tras la conciencia de este estado.

En el teatro del absurdo al espectador se le plantea que se ocupe de las preguntas, y no de las respuestas. Que por otro lado es la premisa que siguen los dos artistas. Marty (2019), en la comunicación del 6 de abril, dice lo siguiente:

Yo puedo dar una explicación, pero la ambigüedad también es importantísima. Si digo «esto es así», la persona que me pregunta se queda con mi interpretación, mientras que la suya puede ser perfectamente válida, porque al mirar la obra está proyectándose. Me interesa una obra que tenga infinitas lecturas.

Ante esta situación el ser humano se encuentra inmerso en el caos, no hay reglas que guíen su conducta. Por lo cual, el teatro del absurdo te hace ver esta situación y propone reírte de ella. Esta es la lucha de los dramaturgos del absurdo, y en la que también están inmersos ambos artistas. En cuanto al humor, es una herramienta que utiliza más Marty que Bernabeu.

Aquí el artista hace referencia a las series que realiza con su familia, pero en realidad, está presente en toda su obra. Es una herramienta que muestra lo que hay debajo de las apariencias, además de la importancia que adquiere la máscara en el teatro del absurdo.

Artaud y el Teatro de la Crueldad

Para Artaud, desde el punto de vista del espíritu, «crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta» (Artaud, 1938/1999, p. 115), en sintonía con el tipo de teatro que trató de llevar a cabo.

El teatro de la crueldad es una teoría teatral de Antonin Artaud que describe en su ensayo *El teatro y su doble* (1938) y que revolucionará el mundo del teatro. De hecho, es un precedente indiscutible del teatro del absurdo.

Los orígenes de su obra están en el movimiento surrealista, precedente así mismo del pensamiento existencialista. El surrealismo, como heredero del dadaísmo, vive su declive en 1947. Su origen

se produce como reacción al horror de la guerra que tratan de sublimar a través de las artes. El movimiento surrealista pretendía cambiar el mundo y, para ello, se afilian al comunismo, del que surgirán discrepancias hasta provocar su desintegración. Artaud perteneció al grupo surrealista, pero fue expulsado de él, y a partir de entonces, creará su propia producción dramática experimental y sus escritos teóricos sobre teatro.

Artaud plantea un nuevo teatro adecuado a su tiempo, en el que trata «no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo exterior, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente. Sólo así podría hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación» (Artaud, 1938/1999, p. 104).

Su teatro «clama apasionadamente por una vuelta al mito y a la magia, por una exposición cruel y despiadada de los conflictos más profundos de la mente humana, por un “Teatro de la Crueldad”» (Esslin, 1966, p. 290). El dramaturgo advierte sobre la idea de acción extrema, sobrepasar sus límites para poder llevar a cabo la reconstrucción del teatro, alejarse del realismo y mostrar modelos colectivos. Al igual que el pensamiento del absurdo, el teatro de la crueldad defiende la renovación del gesto y el movimiento, relegando el diálogo a un último lugar. El teatro de la crueldad también tiene influencias del *music-hall*, el cine mudo y los espectáculos de baile balineses. Apuesta por un teatro estrictamente basado en imágenes y aboga por un «lenguaje sin palabras, hecho de sombras, luz, movimiento y gestos» (Esslin, 1966, p. 291). Artaud lanzó todos estos conceptos en los años treinta del siglo XX y fueron recuperados más adelante para desarrollar el teatro del absurdo. Lamentablemente, a Artaud le faltó el momento y el lugar adecuado para desarrollar sus ideas.

Para Artaud (1938/1999), el teatro de la crueldad significa:

teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, [...] sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñar eso ante todo. (p. 90-91)

El trabajo de Bernabeu está muy vinculado con la idea artaudiana de crueldad y la importancia del lenguaje corporal. La ruptura entre imagen y texto no solo predetermina la posición del documento y su probabilidad de ser testigo del tiempo, sino que, además, abre una puesta en escena diferente que el artista ficcionaliza a través de los grupos humanos.

Antes del nacimiento del teatro del absurdo y su vinculación con el humor, el dramaturgo ya hacía referencia a ello, cuando escribía

que se «puede conciliar la risa con los hábitos de la razón» (Artaud, 1938/1999, p. 103). *Composición filosófica con tres elementos encontrados. Homenaje a Artaud* (2014), de Marty remite a un encuentro tragicómico entre Nietzsche y Artaud. La obra concluye que tragedia y comedia son lo mismo y Marty añade: «lo veo todo con un punto de humor: la propia realidad es puro humor –entre comillas–, es una gran broma, un absurdo; por lo tanto es humor absurdo» (Martín y Marty, 2017, p. 54).

Artaud ya planteaba la renovación del teatro para «resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del *music-hall*, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo. Pues esta separación entre el teatro analítico y el mundo plástico nos parece una estupidez» (Artaud, 1938/1999, p. 97).

Marty aplica estos mismos criterios artaudianos en el terreno artístico. Para el dramaturgo, «Una verdadera pieza de teatro perturba al reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual [...] e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil» (Artaud, 1938/1999, p. 31-32). Por eso para el artista, sus escritos y su persona son de gran interés. Marty (2019) en la comunicación personal del 6 de abril, dice:

se dejó llevar por la locura. Si oyes la voz grabada de Artaud, parece que está poseído, es una voz muy parecida a la del diablo de *El exorcista*. En su teatro de lo absurdo y de la crueldad, desarrolló una forma de representar obras de teatro cuyo fin era que el público se sumiera en un estado de auténtica tensión. Consideraba que las obras de teatro debían ser lo más molestas posibles para el espectador, emitiendo ruidos molestos, frases repetitivas, monótonas. Me parece muy interesante, porque creo que el artista debe tener un compromiso total y esa es una postura extremadamente valiente.

El teatro para Artaud es como la peste, que todo lo destruye, pero a su vez es beneficiosa porque retira la máscara y con ella toda la mentira y la hipocresía social. A su vez revela «a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior que nunca hubieran alcanzado de otra manera» (Artaud, 1938/1999, p. 36). El lenguaje teatral tiene que ser independiente de un texto, si no, no lo considera teatro. La poesía es anárquica y desordenada, obedece al caos. De hecho, «La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, [...], sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones» (Artaud, 1938/1999, p. 84). El autor propone este tipo de teatro, porque es un teatro difícil y cruel, incluso para el propio teatro.

Artaud (1938/1999), en *El teatro y su doble*, sostiene que:

[...] los acontecimientos exteriores, los conflictos políticos, los cataclismos naturales, el orden de la revolución y el desorden de la guerra, al pasar al plano del teatro, se descargan a sí mismos en la sensibilidad del espectador con toda la fuerza de una epidemia. (p. 29)

El dramaturgo le daba mucha importancia al gesto, afirmando que el teatro mudo es mucho más expresivo que el propio lenguaje. La historia de la pintura también está cargada de mensajes enigmáticos. Como ejemplo de ello enumera obras pictóricas como *Las hijas de Lot* (1530), de Lucas de Leiden; o los *Aquelarres* (1797-1798) de Francisco de Goya; algunas *Resurrecciones y Transfiguraciones* del Greco; cuadros «como *La tentación de San Antonio* (1501), de Jerónimo Bosch, y [...] *Dulle Griet* (1562), de Brueghel el Viejo, donde una luz torrencial y roja, [...], parece brotar por todas partes, y bloquear un metro de tela, [...], el ojo petrificado del espectador» (Artaud, 1938/1999, p. 136). En estas obras el teatro está inmerso en toda la superficie de las telas. Artaud arguye que «Todas estas pinturas tienen doble sentido, y más allá de sus cualidades puramente pictóricas, traen una enseñanza y revelan aspectos misteriosos o terribles de la naturaleza y el espíritu» (Artaud, 1938/1999, p. 137).

El teatro de la crueldad de Artaud hace referencia a las fuerzas oscuras, a lo maligno, características intrínsecas en la obra de Marty, «donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal» (Artaud, 1938/1999, p. 34). Obras como la película de animación *All your world is pointless* de Marty, donde se muestra la degradación de occidente como algo normal, es un ejemplo de cómo nos hemos acostumbrado a la degeneración hasta el punto de normalizarla. Lo mismo ocurre en la exposición «Reinterpretada I», donde el artista muestra la degradación de los mitos, haciendo que todos los retratos clásicos de la colección comparezcan en un mundo disparatado, que no dista mucho de nuestra sociedad contemporánea.

Bertolt Brecht y su *gestus* emblemático

El dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, coetáneo a Artaud, fue el creador del teatro épico –también denominado teatro dialéctico–, que surge al inicio del siglo XX en el contexto político de la Revolución de octubre (1917). Brecht en su interés por la renovación del teatro busca también la implicación de las clases trabajadoras.

Brecht trabajó en la línea del teatro del absurdo, incluso se adelantó a él y lo acabó encaminando hacia una tendencia socio-política

que, asimismo, no es contradictoria sino más bien complementaria. El interés de su trabajo reside en la metafísica del ser humano más que en el mundo exterior. Brecht se caracteriza «por su empleo del humor tumultuoso del “clowning” y su preocupación por el problema de la identidad y fluidez del ser» (Esslin, 1966, p. 283). También se anticipó al teatro del absurdo en su consideración de que el hombre por naturaleza no es constante y por eso es posible que se transforme de un personaje a otro durante la representación teatral. Para el dramaturgo, el teatro didáctico surge de temas como el petróleo, la familia, la guerra... que este considera como temas de representación teatral.

Brecht (2004) transforma el teatro y postula lo siguiente:

El primer análisis muestra ya que el arte para cumplir su misión, que es despertar determinadas emociones y proporcionar determinadas vivencias, no tiene que dar necesariamente imágenes congruentes del mundo y representaciones exactas de sucesos entre hombres. El arte alcanza sus objetivos también con imágenes del mundo insuficientes, falaces o anticuadas. Gracias a la sugestión artística, que sabe ejercer concede una ilusión de verdad a las afirmaciones más absurdas sobre las relaciones humanas. (p. 79)

Tanto la obra de Marty como la de Bernabeu cumplen con lo expuesto por Brecht. Su trabajo no muestra una imagen fiel del mundo, pero desvelan la máscara de las apariencias. En el caso de Marty, llevándolo al extremo de lo grotesco, haciendo un giro, que más que alejar la «realidad» la acercan más que nunca. En este aspecto, Bernabeu, en obras como *La genealogía de la consciencia II*, pone una máscara a sus personajes para despojarlos de su identidad, para potenciar el mensaje y las ideas que quiere transmitir. El artista, más que tapar, destapa y pone en evidencia muchas estructuras sociales, y para hacerlo, en sus escenas la confrontación es inevitable. En este caso, el distanciamiento entre imagen y texto es palpable, no corresponden a lo descrito en palabras, pero sí generan unas situaciones que expresan lo escrito de manera diferente, haciendo evidente el extrañamiento. En el caso de Bernabeu, es evidente que lo lleva a cabo con gestos estereotipados y menos expresivos que los personajes de Marty. Las puestas en escena de ambos artistas están muy en sintonía con el lenguaje de Brecht, puesto que se trata de un lenguaje corporal que, de una manera u otra, nos provoca un impacto de choque, propicia parar y reflexionar: «¿qué está pasando?».

Brecht utilizaba el distanciamiento en la acción de los personajes, les quitaba la acción y provocaba el asombro y curiosidad en el espectador. Al incentivar este cambio de actitud, hace posible que el espectador adquiera otra postura ante el teatro. Al que «no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino. El teatro ahora le presenta el mundo

para que se apodere de él» (Esslin, 1966, p. 85). El distanciamiento subraya más la tragedia, lo catastrófico está al mismo nivel que lo cotidiano. La importancia estriba en el *gestus* brechtiano y en el hecho de que: «Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción» (Benjamin, 1998, p. 36). Un gesto que, cuanto más interrumpa la acción, el espectador mejor la recibirá.

En relación con esto la obra pictórica y escultórica de Marty es una acción detenida con un gesto más desmesurado que tranquilo si lo comparamos con los microgestos de Wall. Las imágenes del artista están inmersas en el caos y nos acechan a través de golpes visuales como bofetadas constantes al ojo contemplativo del espectador. Siempre tengo en mente las pinturas de «La familia», esas representaciones de gente común con gestos exagerados elaborando una acción, que parece que estén poseídos. También los retratos boquiabiertos de «Reinterpretada 1», o en los casos más extremos, de los ochenta *Fanáticos* (2009-2010), donde los rostros van de la calma al horror y, de ahí, a la estupefacción. La fealdad, incluso lo monstruoso, se apoderan de la normalidad tranquila y el artista nos los pone delante para perturbar esa calma y hacernos reflexionar. Sus personajes son muy expresivos e incluso cuando tienen un gesto calmado perturban esa tranquilidad, tienen un punto terrorífico que, en muchas ocasiones, provocan sensaciones desagradables.

Por otro lado, parece pertinente señalar que para Newman Wall inscribe en sus personajes –especialmente en sus fotografías de los 80– un gesto brechtiano que más que adentrarnos en la trama nos obliga a emitir un juicio. Según el autor, «Al introducir el gesto en la imagen y tomar a Brecht de modelo, Wall logra a un tiempo volver a conectar con la tradición del *tableau* occidental, que se remonta al barroco e incluso a más atrás» (Newman, 2007, p. 62). El teatro brechtiano más que desarrollar acciones presenta situaciones. En este sentido, el *gestus* de las fotografías de Wall se asemeja más a las pinturas de Marty, que a las fotografías de Bernabeu, puesto que se trata de acciones más barrocas. También son destacables los gestos neutros de los personajes de Bernabeu, en el que su silencio contenido y abigarrado lo hace más próximo a los personajes aislados y enajenados de Beckett.

Al mismo tiempo, los personajes de las fotografías de Wall con un gesto mínimo modifican una acción que a primera vista parece corriente. Los gestos de Wall «son el medio esencial que le permite abordar una sociología crítica, “es decir, un artificio escénico que permita expresar la imagen del cuerpo, el logos de la esperanza y el sufrimiento humanos. [...]”» (G. Cortés, 1999, p. 41). Por tanto, al mismo tiempo que se produce una distancia con lo cotidiano, se estimula una reflexión sobre ello. El trabajo de Marty es distanciamiento y reflexión a partes iguales. También ocurre lo mismo

con las imágenes fotográficas de Bernabeu, donde los personajes se reúnen en un contexto neutro para mostrar al espectador problemáticas de nuestra vida cotidiana. G. Cortés (1999), dice de las imágenes de Wall, y también vale para las de Bernabeu o Marty, que son:

Imágenes que se convierten en una seductora confusión de realidad y ficción narrativa en la que, desechando todo ornamento o artificio, parecen querer hablarnos del flujo de la vida; de esos momentos de abandono donde el aburrimiento de vivir es reemplazado por el sufrimiento del ser. (p. 41)

Álvarez (2015), en su texto sobre el absurdo en el trabajo de Marty afirma lo siguiente:

El hombre es el Sísifo que, cada vez, ha de cargar con la piedra hasta lo alto del monte para volver a recogerla de nuevo. No hay descanso, no hay remanso de paz: desde la propia sociedad hasta la familia, todo es desvelado sin misericordia en su crudeza; no hay ternura ni rastro de ese neodecorativismo que todo parece hoy impregnarlo.

En este caso la misión del arte es la de transformar la realidad, que no ha de ser complaciente, sino mostrarse de tal manera que sea el propio espectador quien pueda interpretarla. El teatro es el lugar donde «se presentan muchos sucesos que están tomados de la vida y a los que sometemos [...] a toda suerte de críticas, y el teatro hace comentarios sobre estos sucesos que no aceptaríamos sin desconfianza si se hicieran en otro lugar» (Brecht, 2004, p. 35).

Es interesante mostrar la realidad de forma menos complaciente, presentar la tragedia que esconde nuestra cotidianidad, que tiene mucho de absurdo. El director de teatro Konrad Zschiedrich, dice del teatro de Brecht que es como la obra de un pintor ruso que afirmaba lo siguiente: «”la gente reconoce que un prado es verde y lo tengo que pintar en rojo”» y prosigue diciendo que «si conocemos una cosa demasiado bien no sabemos cómo es en realidad» (Zschiedrich, 2016). Brecht muestra las cosas de una forma nueva, muy diferente a como estamos acostumbrados a verlas. Esos extrañamientos brechtianos son constantes tanto en la obra de Wall, Marty o Bernabeu.

¿Dónde nos lleva el absurdo?

En este sentido, Esslin (1966) llega a la conclusión siguiente:

El Teatro del Absurdo forma parte del incesante esfuerzo de los verdaderos artistas de nuestro tiempo por derribar la pared muerta de la complacencia y el automatismo y establecer un conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad fundamental de su condición. Como tal, el Teatro del Absurdo cumple un doble propósito y se presenta al público con una doble absurdidad. (p. 302)

A partir de estas premisas, el individuo toma conciencia de su precariedad y de su pequeñez ante el universo. De esta forma baja al inframundo, al mundo de los sueños, la fantasía y las pesadillas. Todos estos conceptos serán una revolución al llevarlas al teatro y dada la situación social en la que se inscribe el teatro del absurdo, también serán bien recibidos por el espectador. Esta corriente funciona como un espejo de la sociedad de mediados del siglo XX y de la actual. El ejemplo de ello es la readaptación de *Esperando a Godot* de la sala Beckett de Barcelona, que como dice Marty, ahí reside el poder de la gran obra de arte, que no es vieja ni caduca sino rabiosamente moderna. Esta obra no cuenta una historia, más bien suceden cosas, porque «realmente nunca ocurre nada en la existencia del hombre», y prosigue diciendo que trata de «provocar en la mente del espectador la impresión compleja y total de una situación básicamente estática» (Esslin, 1966, p. 305). Además, la obra, más que un ejercicio erudito, tiene una función sanadora. *Esperando a Godot* es completamente contemporánea y si le sumamos las circunstancias actuales de la pandemia, la peste que tanto ha citado Artaud, está entre nosotros removiendo nuestro sentido de la vida. De modo, que ahora más que nunca, nuestra vida es totalmente absurda y, dadas las circunstancias, tendremos que buscar su sentido a partir de esta consciencia, despojándonos de todo lo ilusorio.

Ante situaciones como esta el ser humano se encuentra inmerso en el caos, no hay reglas que guíen su conducta. El teatro del absurdo hace visible esta situación y propone reírse de ella. Esta es la lucha de los dramaturgos del absurdo, y en la que también están inmersos Bernabeu y Marty. En cuanto al humor, es una herramienta que utiliza más Marty que Bernabeu.

Manuel Montalvo, en su libro sobre Beckett, parte de que el absurdo no es un concepto nuevo, y afirma que «aparece en el pensamiento como una consecuencia del propio pensamiento o como una condición existencial del ser humano, de la que surge un sentimiento de incompreensión hacia lo que nos rodea» (Montalvo, 2000, p. 16-17).

Como se enunció anteriormente, el absurdo no es nuevo aunque forme parte de nuestro tiempo, tiene su origen en el pensamiento presocrático, en el que tratan de buscar una comprensión del mundo no solo asociada al pensamiento mítico, dado que «en muchas ocasiones devienen en paradojas e incompreensiones contra las que no hay otro valladar que oponer la risa»; y prosigue afirmando que por ese motivo «Beckett tomará como santo y seña de su empresa a Demócrito, [...] el filósofo de la risa» (Montalvo, 2000, p. 17). Lo presenta como el filósofo mayor de los reidores del absurdo para comprender la versión distorsionada del entendimiento, tan presente en la razón como en la locura. Para evitar que el absurdo sea trascendente irremediamente debe desembocar en el humor. El existencialismo se enfrenta al absurdo, concepto que Marty tiene muy integrado en su discurso artístico. Según Álvarez (2015), Marty:

Se inscribe así en el grupo de creadores que han sido capaces de enfrentarse a una realidad idealizada que dependía de una construcción dual del mundo en la que el orden, la perfección y la belleza pertenecían a una categoría superior y modélica frente a lo imperfecto, desmesurado o monstruoso.

Al final, todos estos estudios filosóficos volcados en el terreno artístico están relacionados con la misma idea: tomar conciencia de cómo somos, cómo actuamos, y, en cierta forma, reírnos de ello para tomar distancia y aceptar la realidad en la que vivimos por absurda que esta sea.

La influencia de Goya: El aquelarre familiar de Enrique Marty

En este capítulo estableceré la relación entre la obra de Marty y Francisco de Goya, que es uno de los referentes que tiene en común con Bernabeu. La obra de Goya será el nexo en lo relativo a la puesta en escena del retrato colectivo.

En el caso de Marty, el análisis está centrado en la exposición «Reinterpretada I», que tuvo lugar del 26 de septiembre de 2014 al 5 de enero de 2015, en el museo Lázaro Galdiano de Madrid. En esta muestra el artista versiona obras concretas de Goya que contienen escenografías de lo colectivo del mundo de las brujas. La colección del museo es básicamente retrato, lo que hace que haya un mayor paralelismo con la investigación.

En «Reinterpretada I» el artista versiona obras clásicas del museo, pero principalmente se centra en las obras de Goya, así como la

figura del coleccionista José Lázaro Galdiano y el propio museo. En ese momento el *Aquelarre* (1797-1798) de Goya se encontraba temporalmente fuera del museo, cedido para una exposición en el Museo de Bellas Artes de Boston. El artista pintó su versión a partir de la familia del coleccionista y la obra ocupó el lugar que dejó la pintura original de Goya. Como manifestaba el propio Marty, en la comunicación personal del 6 de abril de 2019:

Si cuando era niño me hubieran dicho que ese cuadro, que era uno de mis favoritos de Goya, y que me fascinaba por completo, iba a ser descolgado del museo donde estaba e iban a poner mi propia versión, no me lo hubiese creído. Era como una instalación/*performance*, la sustitución del cuadro y, además, iba a poder sostener el cuadro original de Goya en mis manos, me parecía que era como tocar el *sanctasanctórum*.

La obra más madura de Goya tiene una fuerte influencia en el trabajo de Marty, sobre todo en lo relativo a su faceta como cronista crítico de una época, al que el artista releva en la contemporaneidad. Tanto Goya, como Marty o Bernabeu son testigos de su tiempo y los tres nos lo muestran a través de sus respectivas obras. Goya es de los tres el más atrevido, dado que fue el primero en mostrar los sucesos bajo su mirada interpretativa.

Marty, desde su niñez, con seis o siete años, siente una fuerte conexión con Goya y, a partir de entonces, se convertirá en una obsesión para él. Lo considera un artista completo, un fotógrafo de su sociedad, ya que representaba pictóricamente lo que en ella sucedía con una crítica mordaz y la capacidad de hacernos cómplices de su mundo. Toda esta fascinación hacia Goya es perceptible en su obra, lo que hace inevitable que en su trabajo haya una conexión directa con la tradición artística española, de la que se considera heredero directo. El artista recoge el testigo de Goya cuando representa las cosas relativas a su tiempo como la corrupción, la familia, el deterioro social, dando además su propia opinión (Comunicación personal, 6 de abril de 2019). Desde fuera de nuestro país, se ha hecho referencia a su trabajo como una obra con un fuerte carácter español. Philippe Van Cauteren, para la exposición «Premiere» (2010) de Marty en Mannheim, afirma que es el cerebro de la iconografía actual e histórica española, sus obras conectan las pequeñas y grandes tragedias de nuestra sociedad. El comisario matiza que «la tradición de la pintura española, desde Velázquez, hasta Ribera o Goya, como la ocurrencia cultural de la crueldad se ofrecen igualmente como horizonte de referencia» (Van Cauteren, 2010).

El hecho de que Goya durante la guerra de la Independencia (1808-1814) no tomase parte por ninguno de los bandos, los patriotas o los afrancesados, los que apoyaban a la monarquía española o a Napoleón, hace que Marty sienta aún mayor atracción

hacia él. En la entrevista que le realiza Van Cauteren (2010), el artista le dice:

[...] realmente me gusta su punto de vista, la forma en que desarrolla lo que piensa sobre la sociedad y todas las personas que lo rodean. Si ves un retrato de Goya, inmediatamente sientes que sabes si le gustó o no esa persona. Vivió en un momento muy compulsivo para el país español.

Goya fue muy ambiguo y hay muchas opiniones sobre sus inclinaciones ideológicas durante el conflicto bélico. Formaba parte del círculo de ilustrados, considerados afrancesados, pero también se sentía muy español y se debía a la monarquía como pintor de la Corte. Al inicio de la guerra Goya renuncia a su puesto de pintor de cámara y el hecho de dejar de percibir su sueldo le salva de ser tachado de traidor a la vuelta de Fernando VII. No obstante, pintó un retrato de José I Bonaparte, el rey intruso, que después taparía para evitar represalias.

Los retratos de Goya no ocultaban la realidad, no la embellecían y la adornaban artificialmente como su contemporáneo Vicente López. Más allá de si le gustaban o no las personas que representaba, su pintura era muy realista, muy vinculada al naturalismo, sin exagerar ni embellecer sus atributos. Por eso a Fernando VII no le gustaba en absoluto, de modo que lo excluyó como pintor de Cámara y fue sustituido por López. Una vez al margen, ya desde el inicio de la guerra y con la vuelta del rey español, Goya muestra su opinión sin tapujos en sus grabados y dibujos. A pesar de que sus ingresos se redujeron, Goya siguió cobrando su pensión como pintor de Cámara hasta su muerte y realizando encargos tanto de la iglesia como de aristócratas y burgueses adinerados.

Doctor (2010) también hace referencia a la herencia española en la obra de Marty, cuando incluye a otros referentes como José Gutiérrez Solana o Luís Buñuel, manifestando que:

Enrique Marty crea su mundo personal al asimilar esa tradición en su arte, que se caracteriza por un alto nivel de tensión comunicativa no verbal; ciertamente podemos hablar de intensidad visual a este respecto. [...] el mundo como un gran escenario donde se desarrolla la complejidad de la vida, pero que también alberga «otro» espacio: un espacio paralelo muy por delante de las percepciones convencionales de cada época.

El dramatismo goyesco está presente en toda su obra, aunque las pulsiones creadoras surgen de su propia experiencia. El artista le explicaba en una entrevista a Javier Panera la influencia de la España Negra en su trabajo. Un término utilizado por primera vez por Gutiérrez Solana, autor de un libro con este nombre publicado en 1920^{22,23}.

La España Negra estaba formado por artistas, en su mayoría españoles, como Gutiérrez Solana, Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga o Isidro Nonell que profundizaron en la España castiza y arrabaleira de principios del siglo XX, y que tenían como precedentes, entre otros, las *pinturas negras* de Goya. A través de su obra proyectan la leyenda negra de la España de los siglos XVI y XVIII, que tendrá una fuerte influencia de la Generación del 98. En concreto Solana refleja, según Juan Antonio González, «una España de carácter sórdido y grotesco, retratada por medio de una paleta tenebrista, donde destacan fundamentalmente tres asuntos: las fiestas populares, los usos y costumbres de España y los retratos» (González, 2011). A su vez, Ramón Esparza (2013) explica que la figura de Solana nos remite a:

todo el abanico de sentimientos de inferioridad, resignación y melancolía que giran alrededor del mito de la España negra. Aquél que forjaron los intelectuales del 98, que llevó siempre como una pesada losa la generación que hizo la Transición y que, [...] nos invade de nuevo ahora.

En ese sentido, M.^a Ascensión Fernández, en su tesis *Ramón Gómez de la Serna y el costumbrismo* (2006), afirma que sin la pintura de Solana, íntimo amigo de Gómez de la Serna, no conoceríamos tan bien todas aquellas costumbres españolas, desde carnavales y fiestas taurinas de los pueblos, hasta el mundo de la noche del extrarradio madrileño de principios del pasado siglo (Fernández, 2006, p. 203-205). Por otra parte, Solana es uno de los referentes de Marty, con el que mantiene muchos paralelismos. Por ejemplo, la influencia en las series que ha trabajado con su familia, como son *Navidades en Toledo* (1998-2000), donde habla sobre la documentación de los hechos que son para el Marty algo «totalmente grotesco en un sentido carnavalesco [...] Por eso me interesan mucho los artistas que muestran la vida como un carnaval, como pueden ser Ensor, o Solana. La vida como un carnaval siniestro» (Marty, comunicación personal, 6 abril de 2019). Para el artista Solana era un hombre de muchas obsesiones, por eso pintó muchas escenas de carnaval con personas sucias y mugrientas.

22 Datos aportados por Efemérides. (2018). *¿Quién inventó la expresión "la España negra"?* [Consulta: 6 de octubre de 2020]. <https://www.adelantosdigital.com/web/quien-invento-la-expresion-la-espana-negra/>

23 La web de iberlibro constata que la 1ª edición del libro *La España Negra* de Gutiérrez Solana es en 1920. [Consulta: 6 de octubre de 2020]. <https://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/la-espa%F1a-negra/autor/guti%E9rrez-solana-jos%E9/>

Parte de este carnaval *solanesco* se puede apreciar en la exposición «Reinterpretada 1» del museo Lázaro Galdiano, donde de nuevo sale a relucir esa España negra en las paredes. Doctor escribirá sobre ella en el periódico *El País* –citado por Sergio C. Fanjul–, «Marty es uno de los artistas más radicales de mi generación, un continuador de la tradición de la pintura negra española» (C. Fanjul, 2014). El comisario afirma que se trata de una España negra que, desgraciadamente, a día de hoy aún existe.

Esto ocurre con toda la obra de Marty, donde en general, lo grotesco, lo feo y tenebroso son aspectos muy identificables de su trabajo y que, a su vez, han sido también terapéuticos para él. En este sentido, Panera apelaba a la facilidad con la que el artista transforma acciones cotidianas en situaciones esperpénticas, que extraen el lado oscuro de cada persona, herederas de esa España negra. El artista sostiene que existe una tradición bastante dramática en España, basta con leer a Goya y la época en la que vivió (Marty y Panera, 2004). Marty (2019), en la comunicación personal del 6 de abril, explica esta influencia:

Para mí la gente española es oscura, siniestra, torturada, sangrienta y, a la mínima, se lía a piñas por la calle. La herencia española es el fuego y la sangre, no podemos evitarlo. Creo que eso encaja muy bien con el barroquismo que, a fin de cuentas, es lo extraño. El nombre de barroco viene de oscuro, defectuoso, una cosa extraña, pero a la vez de gran belleza. Todo español que haya vivido en España es incapaz de librarse de esa influencia, porque existe, porque está ahí, la has mamado desde niño. Y yo soy español. Creo que ese es el único motivo.

En este sentido, Stefanie Patruno hace alusión al conglomerado de referencias que están presentes en su obra, «El estilo verista y barroco, los elementos grotescos y teatrales, las mitologías privadas y políticas, la narrativa de películas independientes y cómics se funden en sus obras con contextos cotidianos y referencias a la historia del arte» (Patruno, 2013). Para ella tanto los antiguos como los nuevos maestros son utilizados por el artista a modo de concurso posmoderno de las artes dentro de su propio y personal teatro particular, en los que pone todos los géneros artísticos en el mismo plano.

Goya, que fue pionero del eclecticismo en su trabajo con grabados y dibujos, nos introduce en la modernidad rompiendo con todo convencionalismo, y alcanza la universalidad por el empleo de lo excesivo. Enrique Lafuente (1974) afirma que:

Lo que Goya aporta como contribución capital al arte moderno es la decidida afirmación de la libertad expresiva; el camino que nos señala es el de la embriaguez complacida en el absurdo, ese absurdo que ha llegado a sugestionar al hombre moderno y a las creaciones artísticas hoy. (p. 11)

Lafuente incluye dos citas sobre la faceta de Goya como precursor de la modernidad. Por un lado, la del crítico Bernard Berenson que explica que: «Con él comienza la anarquía moderna» y la del novelista francés André Malraux: «Goya prefigura todo el arte moderno porque el arte moderno comienza con esta libertad» (Lafuente, 1974, p. 10).

Los académicos de la época de Goya ya eran conscientes de su inconformidad respecto al arte oficial, no obstante, fue apoyado por la aristocracia de su tiempo, y fue un artista comprendido y valorado. Su obra abarca un gran abanico de contradicciones, lo bello y lo horrible, el ángel y la bestia, una bipolaridad que circula paralela en su trabajo. Todo es posible en la condición humana y Goya lo hace visible. Hasta ese momento nadie había conseguido la amalgama de mundos tan dispares.

El mundo de lo grotesco y onírico de Goya ha sido también una influencia determinante en artistas españoles como Pablo Picasso o Salvador Dalí, así como para los artistas ingleses Jake y Dinos Chapman, de los que gran parte de su obra se inspira en los *Desastres de la guerra* (1810-1814) y, en menor proporción, los *Caprichos* (1797-1799).

Robert Rosenblum manifiesta que «La fascinación por el ámbito de los sueños es evidentemente universal, pero parece como si a los artistas españoles les atrajera especialmente este mundo reprimido que emerge de debajo del nivel del comportamiento racional» (Rosenblum, 2004, p. 272). En el caso de Goya es casi inevitable, su mundo se oscurece y el artista se encierra sobre sí mismo, lo que le lleva a rastrear en el interior de una sociedad decrepita a través del interior humano.

Entre 1973 y 1978, Dalí recreó los ochenta *Caprichos* de Goya, a través de copias heliográficas sobre las que dibuja con punta seca y colorea con *stencil*, para llevarlos al terreno del surrealismo. El emblema: *El sueño de la razón produce monstruos*, perteneciente a la imagen portada de los *Caprichos*, fue de inspiración constante para Dalí, quien admite que «la parte más creativa de mi jornada es cuando duermo» (Rosenblum, 2004, p. 271-272). De modo que el mundo de Goya y Dalí se encuentran casi de manera natural, donde lo grotesco es una particularidad clave del inframundo al que ambos hacen referencia.

Jake Chapman, hablando en nombre de Dinos y de él, explica en un vídeo el porqué de la opción de Goya como modelo de inspiración constante en su trabajo, «Lo elegimos porque es considerado el primer gran artista de la era moderna y sus representaciones de la inhumanidad del hombre son vistas como una protesta explícita contra la violencia» (BBC, 2016). La visión de la violencia que la crítica de arte hace de Goya es sobre la que los hermanos Chapman discrepan.



Jake & Dinos Chapman
Disasters of War, 1993



Jake & Dinos Chapman
Great Deeds Against the Dead, 1994



Jake & Dinos Chapman
Sex I, 2003



Jake & Dinos Chapman
Grande hazaña, con muertos. Serie Insult to Injury, 2003

Desde la admiración hacia Goya los artistas socavan una y otra vez en esa faceta violenta en sus obras tratando de atar cabos que para ellos quedaron sueltos. Por eso Jake Chapman, en una entrevista en Architectural Association School of Architecture de Londres, dice sobre su transformación de los *Desastres* que «Es nuestro regreso repetido a la escena del crimen. El interés no está en amplificarlo como metafísica, sino en drenarlo» (Architecture, 2019). Han versionado los *Desastres* de Goya durante más de veinte años. Primero lo hicieron con *Disasters of War* (1993) reproduciendo cada estampa en tres dimensiones, a través de figurillas de plástico en miniatura. Después con *Great Deeds Against the Dead* (1994), que es una pieza escultórica a escala natural basada en el Desastre 39: *Grande hazaña! Con muertos!* de Goya. Casi una década después, volvieron a versionar esta pieza con *Sex I* (2003), donde solo quedan los huesos invadidos de gusanos, un resumen de como entienden el horror que se acerca a lo repugnante.

En medio de estas esculturas, los Chapman realizan una serie de grabados basados en los *Desastres de la guerra* combinados con sus iconos de esvásticas nazis, cuerpos mutilados, niños con nariz pene, etcétera. Inicialmente partieron de una serie de ochenta y tres grabados de *Disaster of War* (1999) que es una reinterpretación sin intervención sobre los originales de Goya. Junto a esta serie realizaron dos más, *Gigantic Fun* (2000) y *Disasters of War* (2001). Poco después, con la serie *Insult to Injury* (2003) intervienen directamente en los originales de los *Desastres de la guerra* que adquirieron en el año 2001. Un año después realizan la serie *Like a Dog Returns to Its Vomit* (2005), que es la transformación sobre los *Caprichos*. Los grabados de Goya los rarifican hasta el punto de considerar imprescindible agotar los números disponibles en el mercado. De momento llevan adquiridas ocho series de los *Desastres de la guerra* y un número indeterminado de *Caprichos* con el objetivo de intervenir en cada uno de ellos hasta agotarlos²⁴.

Para Matthew Collings, «los Chapman usan sus capacidades en el arte tradicional para los nuevos propósitos nihilistas del arte» (Collings, 2004, p. 25), en los que la conmoción y la convulsión son los intereses que guían su trabajo y, donde el absurdo, lo nauseabundo, grotesco y desagradable se convierten en el *leitmotiv*.

Casi todos estos aspectos también se dan en la obra de Marty, especialmente lo esperpéntico y lo grotesco, quizá no tanto lo nauseabundo, aunque algunas piezas escultóricas suyas rozan lo desagradable. Este es el caso de su *Autorretrato* (1998) con la cara ensangrentada, *Mi madre un segundo antes de despertar* (1999) que formó parte de varias instalaciones, en «La familia» (2000) y en «Pay Attenti(on) please» (2001), entre otras en las que aparece

²⁴ Datos aportados por Jake Chapman en la entrevista de la A.A. School of Architecture de Londres, diciembre 2019.

la madre del artista con un pene junto a un barreño con sangre y que representa el acto de castración. De ahí que Marty (2019) afirme, en la comunicación personal de 6 de abril, lo siguiente:

Esta pieza fue una de las primeras que hice de mi madre, con su bata roja y con mi polla cortada en su regazo. Si ves la escultura en persona, se ve claramente. Hay mucha gente que la llama la madre con polla, porque en cierta forma me la ha quitado y se la ha puesto ella.

Padre simio en cuclillas (2002) es una escultura a pequeña escala del padre de Marty con apariencia monstruosa y que se aleja del retrato familiar que guardaríamos en una vitrina de casa. En concreto, esta obra formó parte de la instalación «Incidente en la madriguera» (2003), en la galería Espacio Mínimo de Madrid. Lo siniestro se acrecienta en la instalación, ya que la escultura está ubicada sobre una cama en una habitación de la casa paterna. En otra sala contigua vuelve aparecer el padre tumbado en otra cama, pero esta vez está descuartizado, con la cabeza cortada por un lado y las vísceras por otro. La perturbación que se origina en la recreación del interior de la casa de los padres adquiere un tono infernal. Esta obra está en sintonía con algunos trabajos de los Chapman, donde la mutilación es también un sello distintivo de su trabajo, especialmente cuando hacen referencia a los *Desastres* de Goya, donde se acentúa la presencia de la sangre y lo violento en general.

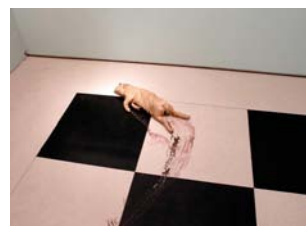
La instalación «Lebensborn» (2005) que se expuso en la galería Lluçia Homs de Barcelona y que, según Marty, en entrevista con Tejada, remite a «un batallón de mujeres llamado así que crearon los nazis con las mejores mujeres de raza aria para crear la super raza genéticamente perfecta y superior a todas las demás. Vi la conexión entre Lebens y La calle del espejo [Madrid]» (Marty y Tejada, 2006, p. 85). La instalación recreaba el portal de la calle madrileña, que curiosamente estaba al lado de la casa en la que vivió Goya. En esta instalación yacía la escultura titulada *Lebensborn 2* (2004), que representa a un bicho híbrido entre un animal y una persona rubia con ojos azules. Este había dejado un rastro de sangre procedente de la habitación contigua, donde estaba la obra *Lebensborn 1* (2004), una escultura que representa a una mujer rubia, de pelo muy corto y desigual, con los ojos azules y aspecto de loca, la cual se encuentra sentada en una silla, como si acabara de parir a ese engendro horroroso. La decrepitud del ambiente estaba acompañado de la proyección del vídeo *Ducha* (2004) que mostraba a la chica con cabeza de hombre. En el vídeo se ve la imagen borrosa de ella duchándose en una bañera, «está proyectado como si saliera de la cabeza de ella» (Marty y Tejada, 2006, p. 85). Marty ve este vídeo como un pensamiento muy intenso y obsesivo que se ha quedado atrapado en la pared. La instalación es bastante angustiosa y me remite a los personajes de los Chapman. Estos seres híbridos, el que vemos en *Lebensborn 2*, evocan a las figuras con



Enrique Marty
Autorretrato. Máscara de belleza, 1998



Enrique Marty
Mi Madre, un segundo antes de despertar, 1999



Enrique Marty
«Lebensborn» (2005)
Galería Lluçia Homs, Barcelona.
[Arriba y centro]
Lebensborn 2 (2004)
[Abajo]
Lebensborn 1 (2004)

cabeza de animal y cuerpo de persona de los artistas ingleses, y que, en el caso de ellos, suelen tener una nariz de payaso, muy en la línea de las obras de Solana y su carnaval grotesco.

Con estos ejemplos se hacen evidentes ciertos paralelismos entre el trabajo de Marty y el de los hermanos Chapman, a raíz de sus conexiones mutuas con la obra de Goya. Los tres trabajan con un gran realismo y minuciosidad, explorando aspectos como lo demoníaco, lo grotesco, lo siniestro y lo inquietante. Philip Shaw enuncia que los Chapman, como otros artistas de su generación, «consideran a Goya como un fuerte precursor del “nuevo realismo neurótico”, un nihilista radical para quien la afirmación del hombre pertenece, a lo mejor, a un síntoma de falibilidad civilizada, una manifestación de crisis psicótica masiva» (Shaw, 2003, p. 479).

En ocasiones la realidad traspasa la ficción, por eso el artista matiza que se trata de «La realidad, entre comillas, puesto que es una palabra que te puede llevar a muchas confusiones. Desde un punto de vista personal la muestro distorsionada, pero es precisamente porque intento mostrarla basándome en cómo se percibe» (Marty, comunicación personal, 6 de abril de 2019). Una vuelta de tuerca de la representación en el que tanto Marty, como los Chapman, o Goya, se acercan a una realidad neurótica. Una neurosis que en la contemporaneidad se empieza a asimilar como una parte más de nuestra realidad.

La crítica de arte también ha comparado en numerosas ocasiones la obra de Marty con la de los hermanos Chapman, especialmente por su correspondencia con la obra de Goya, así como el aspecto oscuro de sus proyectos. Los tres artistas han sido muy criticados por la transgresión existente en sus obras, calificándolos de *enfants terribles* del arte, al sacar los monstruos que en su día Goya dejó en la retaguardia. Marty y los hermanos Chapman coincidieron en la exposición «Barrocos y Neobarrocos. El Infierno de lo Bello» (03/10/2005 – 08/01/2006) en el DA2 de Salamanca. Gran parte de las obras tenían un carácter escenográfico y un predominante impacto visual, cualidades propias del movimiento barroco adaptadas en obras contemporáneas como las suyas.

Para Panera, el comisario de esta exposición, lo neobarroco «no debería verse como un simple retorno al célebre estilo de los siglos XVII y XVIII, sino [...] como un espíritu o categoría estética; una forma de organización trans-cultural con estrategias de representación propias» (Panera, 2005, p. 10). En este sentido, el trabajo de Marty es absolutamente neobarroco y, además, el barroco es un período que el artista aprecia muchísimo y con el que se siente fuertemente vinculado. Estos aspectos se hacen evidentes en la exposición «Reinterpretada I», donde el artista orquesta toda una *mise en scène* de iconos clásicos de la colección del Lázaro Galdiano a través de una visión contemporánea. El *trompe l'oeil*

tan característico de la época barroca está al servicio de un nuevo sistema de percepción de la realidad. Nos dice el comisario que este cambio sucedió de modo similar a como «Copérnico, Kleper o los viajeros del nuevo mundo nos obligaron a reconsiderar nuestra posición en el Universo» (Panera, 2005, p. 11). En cierta forma Marty hace lo mismo que estos nuevos visionarios a través del arte, donde lo absurdo, carnavalesco y grotesco son los aspectos más destacables en su trabajo.

Reinterpretada I

La exposición «Reinterpretada I» fue un proyecto experimental comisariado por Rafael Doctor que otorgó nuevos contenidos y reactualizó las obras de la Colección Lázaro Galdiano a través de la mirada de Marty, que reinterpretó la colección del museo, prácticamente toda ella dedicada al retrato.

La muestra contenía ciento veintitrés obras del artista que dialogaban con las obras de la colección, y jugaban con el espacio del propio museo, que fue a su vez la casa de su fundador hasta su muerte. Estas piezas se articulaban en tres ejes de lectura: el primero, ubicado en el exterior con dieciséis grandes lienzos originales; el segundo, en el interior del museo, con ciento siete pinturas y esculturas a modo de instalación; y por último, el catálogo, otra parte fundamental de la exposición, que constaba de cuatrocientos ejemplares, donde la mitad de ellos no estaban a la venta porque formaban parte del proyecto *Los doscientos*²⁵ de Doctor.

En palabras de Marty: «"Reinterpretada" es una reflexión sobre la colección, sobre el propio Lázaro Galdiano, sobre el edificio, sobre la figura del coleccionista, sobre el espectador del museo y sobre el teatro del absurdo» (Museo Lázaro Galdiano, 2014). Para el artista hacer una versión representa hacer un estudio exhaustivo de una obra que promueva la realización de la suya propia, porque como él dice, se trata de una práctica habitual en el arte porque siempre se tienen referencias anteriores. También añadía que la forma más intensa de ver un museo o una obra es realizando tu propia versión. Marty declaraba que siguió una estrategia similar a la de Peter Paul Rubens²⁶, que cuando ya era un artista universalmente conocido copiaba las colecciones reales para aprender. Las obras

²⁵ Proyecto editorial que no estaba a la venta y se hizo aparte del museo, destinado solamente para doscientas personas, los inversores del proyecto, otra variante del *crowdfunding*. Una de las peculiaridades es la portada que contiene una obra original del artista, en esta ocasión de Enrique Marty.

²⁶ Información obtenida de la web del Museo del Prado. Véase en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/rubens-copista-de-tiziano/33c78b4a-efa6-47ad-974c-0363713f8909>

Enrique Marty

«Reinterpretada I» (2014)
Museo Lázaro Galdiano.
Madrid.

[De arriba abajo]

Vista pinturas exteriores.

Vista acuarelas en el interior del museo.



Enrique Marty

«Reinterpretada I» (2014)
Museo Lázaro Galdiano.
Madrid.

[De arriba abajo]

Escultura Escena exterior
revelada (serie) II.

Un ejemplar de *Los doscientos*.



de Tiziano Vecellio: *Adán y Eva* (1560-1562), *El rapto de Europa* (1553-1562), ambas realizadas por Rubens entre 1628-1629²⁷, *La bacanal de los andrios* (1523-1526) y *Ofrenda a Venus* (1518-1519) pintadas por Rubens a finales de 1610, son ejemplos de las obras que el artista versionaba como estímulo para realizar sus propias creaciones, resultado que para Marty no era una copia sino una obra completamente diferente. En la entrevista de radio que le realizó Rosa Pérez, el artista matizaba a este respecto que la obra proviene de otra. Los artistas no están aislados por completo de su entorno y la obra sale de una mezcla de cosas y, entre ellas, está la historia del arte (Pérez, 2014).

En lo relativo a las versiones de Rubens los cambios son sutiles, varían en tono, definición de formas y alguna figura, pero en general mantienen la estructura del cuadro original. En el cuadro de *La bacanal de los andrios* Rubens incluye algunos cambios, la venus que aparece en primer plano tiene unas ramas que le cubren

²⁷ Según datos de la web <https://elcultural.com/Rubens-vuelve-a-las-faldas-de-Tiziano>

el pubis, modifica la postura del personaje del fondo, en el cuadro de Tiziano aparece tumbado y en el de Rubens sentado. En *Adán y Eva*, el chico es otro, pero la postura es bastante similar, Rubens la suaviza y hace menos rígida. También el color y los cuerpos en la pintura de Rubens adquieren más contraste y volumen que en las de Tiziano. Son obras que el artista ha llevado a su terreno con sutiles modificaciones en la mayoría de los casos, parece como si las enfocara con algo más de definición: aclara ligeramente el óxido del paso del tiempo y somete a las obras de Tiziano a una especie de proceso de restauración. Como expresa Paula Achiaga en su artículo *El Cultural*, «hubo un tiempo en el que la copia era algo valioso», asegura Falomir. Ahora sólo si lleva la firma de Rubens» (Achiaga, 2013).

La obra *El rapto de Europa* ha sido versionada por numerosos artistas a lo largo de la historia, desde Paolo Veronés, Rubens, Rembrandt van Rijn, Jacob Jordaens, o Fernando Botero²⁸ y también por Marty en el DA2 de Salamanca²⁹, expuesta casi en paralelo a «Reinterpretada I». La versión del artista es una escultura a gran escala que «está imitando los monumentos mussolinianos» («Web rtve.es metropolis», 2014) donde Europa es un esqueleto, la sombra de lo que fue, la belleza que en un inicio atrae a Zeus en forma de toro aquí se desvanece. Con esta imagen mitológica es con la que probablemente el artista insinúe cómo está realmente el continente europeo en la actualidad (Cadenas, 2014). Marty la describe de la siguiente manera: «Europa es un esqueleto con la ropa raída y el pelo al viento estropajoso y está siendo raptada por Zeus. Pero por la propia postura del toro y de Europa se transforma en sí misma en una especie de jinete de la apocalipsis» («Web rtve.es metropolis», 2014). De las versiones realizadas del *El rapto de Europa* la del artista es la que más invierte su sentido: el mundo se derrumba, se vuelve oscuro y siniestro.

En el museo Lázaro Galdiano, el primero en reinterpretar las obras fue el propio coleccionista, del que dice que encargó a Jenaro Pérez de Villaamil pintar los techos del museo haciendo alegorías de los temas y obras que contiene la colección. Marty más que alegorías hizo justamente lo contrario, desarmar la realidad en el terreno próximo al teatro de la crueldad de Artaud. Para quien en este teatro «el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor» (Artaud, 1938/1999, p. 93).

Marty sitúa su propuesta en una actitud posmoderna. El artista no representa nada concreto, sino que lo presenta como otra realidad a la que se van sumando capas de sentido. En las obras que



Enrique Marty
El rapto de Europa, 2014



Enrique Marty
Descalificado/Ausencia/Europa, 2014



Enrique Marty
Heliogábalo, 2014

produce queda subyacente el pósito significativo de las obras clásicas a las que el artista remite. Así mismo, la obra se despliega en múltiples formatos, propicia diferentes acercamientos, añadiendo varias lecturas y aproximaciones a la propuesta. Estas están determinadas por los recursos técnicos utilizados, que permiten establecer relaciones, no solo entre las obras, sino en la manera que el espectador se acerca a ellas, construyendo una mirada mucho más compleja. En «Reinterpretada I» trata de dar a conocer al público desde su punto de vista los referentes de la colección Lázaro Galdiano, para ello modifica, construye, moldea y, en algunos casos, altera su significado para volver a lanzar al espectador las obras del museo desde el exceso.

Otra de las características heredadas de la posmodernidad es que se desmitifica la figura del artista genio y ahora la labor de Marty en la exposición se centra en realizar acciones como seleccionar, escoger, combinar y alterar las obras de la colección. Sus pinturas proceden de la selección de distintos retratos y objetos de contextos y épocas diferentes incluyéndolos en un mismo marco pictórico que ha manipulado para relatar otra historia. Algo parecido ocurre con las esculturas de la exposición: no son referentes de la colección del museo, pero sí están relacionadas con el contexto cultural europeo, aunque en este caso es una crítica a él, como por ejemplo la obra del Zeus Poseidón, titulada *Descalificado/Ausencia/Europa* (2014) o el *Heliogábalo* (2014). Incluso va más allá con las tres piezas que forman *Escena exterior revelada* (2014) y que parten del *Étant donnés* (1946-1966) de Marcel Duchamp. Mientras que Duchamp nos brindaba una versión abierta de la historia, Marty presenta la suya, de ahí el nombre: la escena de la mujer desnuda –de la que Duchamp mostraba solo su sexo– se exhibe de manera explícita, se ha abierto esa puerta y el artista nos desvela lo que ha sucedido tras ella. Toda la obra es una referencia al apropiacionismo y el simulacro, del que Jean Baudrillard (1978) dice lo siguiente:

La imposibilidad de escenificar la ilusión, es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad. La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es. [...] La simulación es infinitamente más poderosa ya que permite siempre suponer, más allá de su objeto, que el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación. (p. 47)

En la contemporaneidad el concepto de realidad está totalmente denostado, el simulacro y lo real son uno mismo. Al final da igual si sucede de verdad o no, lo interesante es que la historia hace referencia a sucesos que se dan en la vida real distorsionados, en este caso, por la mano del artista y su capacidad para hacernos cómplices de ese mundo que nos muestra. En este sentido, Francesco Bonami enuncia que la historia no tiene un único sentido y afirma que «volver al pasado para encontrarlo o reivindicar una solución

²⁸ Véase en <https://www.cromacultura.com/rapto-de-europa/>

²⁹ Exposición individual «Enrique Marty. Terapia de grupo, acto de fe, cuarto oscuro». Del 10 de octubre de 2014 al 1 de febrero de 2015. Comisario Paco Barragán. Domus Artium 2002 (DA2). Salamanca.

supone un craso error. No se trata de repetir, imitar o asesinar al padre, sino de renovarlo mediante la interpretación» (Bonami, 1998, p. 79).

Para Marty descubrir las joyas de la colección fue una grata sorpresa y en esta exposición la misión que él se impuso fue darlas a conocer a través de su interpretación. Para profundizar en ella realizó una especie de tesis de la colección, y a través de la documentación recopilada conoció la personalidad de Galdiano. En la entrevista que le hizo Fanjul, el artista admite que el coleccionista «era un tipo curioso que se sacaba fotos en los cementerios saludando a los fantasmas y coleccionaba cartas manuscritas de Goya» (C. Fanjul, 2014). Por eso consideró imprescindible hacerle un homenaje y lo convirtió en el protagonista principal, haciéndole partícipe de muchas escenas.

El museo es producto de toda esa obsesión de Galdiano como coleccionista, característica indisoluble con su figura, motivo que le llevó a estudiar su personalidad. También le llamó la atención que comprase tantos retratos de desconocidos, cuando por entonces lo habitual era tener retratos propios o de los suyos, por eso sintió que era un hueco que tenía que llenar. Trabajó mucho con este género, en la mayoría de los casos a través de la imagen del coleccionista y con otros personajes importantes de su colección, con los que interactuaba dentro del espacio del museo. La intención del artista era concebir otras escenas basadas en historias que ocurren en el museo. Se imaginaba a Galdiano y su familia conviviendo todos los días con esas caras desconocidas, realizando sus actividades cotidianas e ignorándose por completo. Les representaba con rostros de estupefacción, asustados y hartos de verse a diario. Marty, en el reportaje de *Metrópolis*, reconoce que «Ni yo mismo sé muy bien si ponen esa cara para asustar o dar a entender que están allí. Sin embargo, ellos están hartos de verse las caras unos a otros» («Web rtve.es metropolis», 2014).

Los retratos pintados formaron parte tanto de las pinturas de las paredes del interior del museo como las del muro exterior, así como del catálogo de la exposición. Las obras van desde pinturas: sesenta y una acuarelas y veinticinco acrílicos, a cuatro esculturas de gran tamaño y treinta y seis pequeñas denominadas *Ídolos* (2014), que se camuflaron en todas las vitrinas del museo. Prácticamente todo es retrato, salvo algunos ejemplos de las acuarelas, localizadas en el interior del museo e inspiradas en obras de la colección, como *Busto relicario de Santa Dorotea* (1551-1600), *El Salvador adolescente* (1490-1495) de Giovanni Antonio Boltraffio, *Lectura del Café de Levante de Madrid* (1827-1845) de Leonardo Alenza y Nieto, *La Virgen de la leche* (1501-1550) del Maestro del Follaje Dorado o *La Era o El Verano* (1786) de Goya.

Las pinturas exteriores son acrílicos basados en retratos de la



Enrique Marty

Escena exterior revelada.
Serie I, 2014.



Enrique Marty

Pinturas exteriores
«Reinterpretada I» (2014)



Enrique Marty

Pinturas interiores
«Reinterpretada I» (2014)



aristocracia, principalmente de los siglos XVII y XVIII, en algunos casos son de autores anónimos, retratos femeninos como el de *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1857) de Federico de Madrazo y Kuntz, *Grace Pelham, Lady Sondes* (1764) de Joshua Reynolds, *Manuela González Velázquez tocando el piano* (1820) de Zacarías González Velázquez o el *Retrato de una Dama desconocida con naranja* (1665) de Peter Lely. Las efigies masculinas van desde un busto romano *Retrato del emperador Lucio Vero* (161-169) al *Retrato de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, marqués de Astorga y conde de Altamira* (1775) de Luis Egidio Meléndez, *El Salvador adolescente* (1490-1495) de Boltraffio, que en esta nueva versión se encuentra entre un ángel y un demonio, y algún clérigo como *El Padre José de La Canal* (1824-26) de Goya.

El artista hace convivir a todos estos personajes en el mismo espacio, creando grupos junto al coleccionista. A través de estas composiciones Marty recrea una nueva realidad dando un sentido novedoso a la colección del museo. A base de verse todos los días las caras durante años han creado su propia familia, se conocen, a pesar de que el artista les muestra con las bocas abiertas. Da la sensación de que estos rostros tan serios y hieráticos estuvieran cantando en una coral, como formando parte de una orquesta dirigida por Galdiano en la que cada uno tiene voz dentro del grupo. Parecen querer decirnos que están presentes, que existen, como una forma de llamar la atención.

El artista le explicaba a Espejo el porqué de mirar a los clásicos: «Encuentro más subversión en ellos que en artistas actuales. De hecho, he pintado mimetizando su estilo como un signo de rebeldía» (Espejo, 2014). Marty adapta su estilo pictórico al decimonónico para que sus obras se camuflasen mejor en la colección, pero a pesar de todo, su pincelada es inconfundible. Por eso Rocío De la Villa sostiene que «Las rudas pinceladas en los acrílicos contrastan con el estilo clasicista de la antigua residencia de Lázaro Galdiano (1862-1947)» (de la Villa, 2014). En este caso, el engaño existía y seguramente había que afinar bien la atención para darse cuenta de que aquello no formaba parte de la colección, por eso el artista anuncia que el espectador se encontraría con extrañamientos constantes.

Para empezar, las vitrinas del museo tienen camuflados a los treinta y seis *Ídolos*, que son esculturas de pequeño formato, que imitaban a las piezas de orfebrería de la colección, realizadas con un tratamiento contemporáneo y materializadas a la manera antigua. Por ejemplo, la pieza *Una casa puede ser un arma letal* (2014)³⁰, son cuatro figuras blancas del artista, que es la representación del propio Marty de niño a hombre, cuatro etapas del crecimiento y en la de mayor tamaño se tiene que agachar porque no cabe en las casas construidas por su familia. Esta obra es chocante porque está ubicada en una vitrina donde se muestra la vida de Galdiano y un apéndice de la vida y obra de Goya, así, que de repente, se hace incomprensible que estas cuatro figuras estén ubicadas en este espacio. O la escultura de orfebrería de una especie de gnomo o bruja con nariz fálica sentado sobre un oso que se ha colado entre estos objetos y que funciona como un intruso que no comparte más que el material del que está hecho. Lo mismo sucede en otra de las vitrinas donde el artista coloca un retrato, que semeja un busto azteca, en medio de piezas de iconografía románica, o una calavera entre las joyas. Marty también incluye mini Heliogábalos, brujas, demonios, símbolos fálicos, machos cabríos, sapos, culebras, mini Nietzsche... que conviven con joyas, platería y cruces de la colección.

En las diferentes plantas del museo están las tres grandes esculturas de la serie *Escena exterior revelada* (2014), que son cadáveres de mujeres mostradas de forma erótica sobre una pila de calaveras. Son anómalas respecto a lo que tienen alrededor: retratos clásicos, escenas de iconografía religiosa, joyas, platería y mobiliario antiguo. Resulta chocante la confrontación entre vida y muerte en las diferentes salas donde se encuentran estas esculturas. Según Doctor (2014), en el programa de radio 3 con Rosa Pérez, estas piezas son:

una visión sobria sobre el *Étant donnés* (1946-1966) de Marcel Duchamp, una de las obras esenciales del arte contemporáneo. Su lectura es más directa, no hay aquí una puerta, ni un pórtico por el que mirar, ni una cerradura por la que meter el ojo, sino que directamente te topas con el cadáver.³¹

Las sesenta y una acuarelas están repartidas por las paredes del museo, cuarenta de ellas forman un mosaico y el resto se distribuyen por las escaleras, lugar en el que nunca se había expuesto nada. Algunos de los retratos se presentan con la boca abierta, un gesto insólito al lado de los solemnes retratos del museo.

La técnica de las acuarelas, es diferente al resto de las pinturas de la colección, están vinculadas a los retratos de los grupos en los



Enrique Marty

Vista vitrinas *Los Ídolos*, 2014
«Reinterpretada I» (2014)



Jake & Dinos Chapman

One day you will no longer be loved, 2008-2014

lienzos situados en el exterior del museo. En algunos casos los pinta con la boca cerrada para después mostrarlos con la boca abierta. En otros, Marty los muestra serios y con la boca cerrada, fieles al cuadro al que hacen referencia, como es el caso del *Retrato de caballero* (1501-1550) atribuido a Bernard van Orley y *Retrato de dama* (1655-1660) de Ludolf de Jongh. Todos funcionan como bocetos previos. El gesto es extraño para un retrato clásico y, como espectadores, llama la atención sobre algo o alguien, ese «estamos aquí» del que hablábamos anteriormente. Algunas acuarelas son retratos de la colección que nos los vamos a encontrar en otras pinturas de la exposición. Algunos retratos que aparecen con la boca abierta se tornan grotescos, como el busto del relicario de *Santa Dorotea* (1551-1600), que Marty muestra vomitando tinta negra, quizá en referencia al color de la España al que hace alusión la exposición. Ese aspecto se repite en los retratos de Fernando VII, al que no hace falta que le abra la boca, ya que le muestra rechoncho, desaliñado y muy vulgar, con tez de cerdo en la cara. El artista lo afea mucho más de lo que hicieron López o Goya cuando lo retrataron en su día. Por descripción histórica, la pintura de Marty se asemeja más a su persona. En otros retratos el rey aparece con cabeza de cerdo, y a juzgar por las imágenes no resulta del agrado de Marty, como tampoco lo sería de Goya.

Esta serie de acuarelas es tan variada que también hace alusión a alguna escena de los *Caprichos*, los cartones y las tauromaquias de Goya. En ellas, los toros goyescos se han escapado para observar a Lázaro Galdiano. El artista otorga un tono lúdico a la escena para transfigurarla. También encontramos algunos retratos críticos de la monarquía y el cuerpo clerical, donde el artista muestra su punto de vista desaprobando figuras claves de la época de Goya.

Existe cierto paralelismo en esta galería de retratos elaborada por Marty, con la serie de pinturas de familia *One day you will no longer be loved* (2008-2014) de los Chapman. Esta se compone de retratos clásicos desconocidos del siglo XIX, obtenidos en subastas y mercadillos, donde investigan la actitud contemporánea hacia la familia y su linaje. La serie de los Chapman está enfocada hacia la decadencia, hasta el punto de desfigurar los rostros por completo (Art Fund, 2011). Con ellas los artistas nos describen el deterioro y la degeneración próxima a la muerte como algo irremediable. Marty no transforma por completo los retratos, tampoco realiza una intervención directa sobre los originales como los Chapman. En la interpretación de Marty se acentúan los estigmas de la sangre, se dramatiza más la escena y la lleva al terreno de lo burlesco. Las acuarelas tienen connotaciones distintas, el impacto es otro y aunque se trate de retratos, en cada caso se habla de cosas diferentes. Mientras que Marty expone la vida de personas relevantes, sobre todo de la iconografía cristiana como Poncio Pilatos, Jesucristo crucificado o el rey Fernando VII, que tuvieron un papel destacable en la historia, los Chapman seleccionan retratos

30 Véase obra en http://www.enriquemarty.com/OBRAS...Una_casa_puede_ser_un_arma_letal_%282014%29.html#0

31 Transcripción mía de un podcast de Radio3

victorianos de personas desconocidas para mostrar la degradación en sus rostros, resultando más cercanos a una galería de retratos de una familia zombi.

También las esculturas de *Descalificado/Ausencia/Europa* (2014) y *Heliogábalo* (2014) resultan extrañas al lado de las obras que las rodean. Se podría definir de fealdad respecto a los cánones ideales de las esculturas del museo o de los retratos perfectamente pintados. Las obras de Marty también tienen un tratamiento realista, pero él destaca, por encima de todo, la decadencia. *Descalificado/Ausencia/Europa*, junto a la pieza *El rapto de Europa*, que exponía paralelamente en el DA2, son dos versiones de Europa desde puntos de vista muy diferentes. En «Reinterpretada I», el artista explica que «es el Zeus Poseidón como símbolo de la cuna de la civilización occidental que viene de Grecia. Representa el ideal griego de “mente y cuerpos perfectos”» («Web rtve.es metropolis», 2014), pero en Marty ya no representa esa perfección, sino justo lo contrario. El artista lo presenta como un señor mayor, fofo, exento de armaduras, donde un cuervo le saca un ojo y él no puede hacer nada ante eso. El *Heliogábalo* resulta aún más chocante por sus colores estridentes y el material del que está hecho. A pesar de que existe un paralelismo formal con la *Procesión de disciplinantes* (1776-1825) de Goya, por los capiruchos de los flagelantes del cuadro, aquí el cono emula una corona que se derrite y se desvanece, en paralelo a la decrepitud del reinado de Heliogábalo durante el Imperio romano.

Heliogábalo fue un emperador sobre el que reflexionó Antonin Artaud. Doctor le decía a Pérez, en el programa Fluido rosa de Radio3, que se trata de «uno de los personajes metafóricos sobre los cambios de paradigma de la sociedad. La sociedad que normalmente damos como válida» (Pérez, 2014). En esta pieza el artista nos lo muestra como un rey con una corona enorme que se derrite sobre él. Se inicia así el declive, un reino que le quedaba grande, y a su vez una referencia a esa sociedad tambaleante tan representada por Goya. Heliogábalo es una figura que trastocó los roles sociales y Marty nos lo muestra siempre como un componente perturbador de la contemporaneidad. El emperador romano fue para Artaud un auténtico genio que cambió las normas e introdujo el teatro, convirtiéndose para él en un precedente relevante en el teatro de la crueldad.

Para Artaud Heliogábalo era un anarquista coronado que echó al traste la moralidad y la conciencia, y que hubiera llevado a sus últimas consecuencias la revolución del mundo latino de haber vivido más. Dictó las normas a su medida, que remitían a sus gustos más primarios. En un lugar donde la moral no existe, Heliogábalo fue un rebelde contra el mundo. Artaud (1967/1972) lo define así:

Quizás transformó el trono romano en un tablado de marionetas,



Enrique Marty
Acuarelas del catálogo
«Reinterpretada I» (2014)



Enrique Marty
Acuarelas catálogo
«Reinterpretada I» (2014)



Enrique Marty
Fernando VII. Acuarela catálogo
«Reinterpretada I» (2014)

pero al mismo tiempo introdujo el teatro, la poesía, cuando en el trono de Roma, en el palacio de un emperador romano, y la poesía, cuando es real, merece sangre, justifica que se derrame sangre. (p. 100)

Para Artaud, la muerte de Heliogábalo fue una muerte justa que llegó como colofón de sus ideas, para él -y para la sociedad de su época-, que es como mueren todos los rebeldes. En cambio, para Armando Rirrioli murió como mueren los cobardes (Rirrioli, 1920, p. 246). Para Rirrioli, no ha habido ningún otro emperador que haya puesto el pabellón tan alto en lo que a depravaciones y lujurias se refiere.

En la exposición del museo Lázaro Galdiano, la corona cónica del Heliogábalo es similar a la que llevaban los disciplinantes del cuadro de Goya, las corazas son un símbolo vinculado con la Inquisición cuya función era señalar al reo, que en los Autos de Fe suponía un atentado contra Dios y la iglesia. En el siglo XVIII estos eran símbolos de infamia desde el punto de vista ilustrado, que en la mayoría de los casos conllevaban castigos físicos innecesarios. Marty le pone esta coraza que se derrite, y que como decía Artaud, era una corona que el emperador no sostenía muy bien y empieza a desintegrarse. En los Autos de Fe la pena mayor era la de morir quemado en la hoguera. Un caso análogo se da en el Heliogábalo, que murió a machetazos. Ambos casos son de una radicalidad indescriptible, el primero, por atacar a la iglesia y todo lo que ella implicaba; el segundo, por transgredir las reglas por las que se regía la sociedad e imponer las suyas.

La imagen de los disciplinantes suponía para Goya y los ilustrados una degeneración en pleno siglo XVIII, donde flagelarse ya no tenía ningún sentido. Al final, tanto Goya como Marty, muestran dos símbolos transgresores de lo social que hacen alusión al teatro del absurdo del que todos formamos parte.

Marty en «Reinterpretada I» habla de la decadencia de la sociedad en la actualidad, pone ejemplos como el marchito Zeus Poseidón o el Heliogábalo, que forman parte de toda esta pantomima. En la exposición «Reino del Régimen Muñeco» (2020), Marty despliega esta temática, en la que vuelve a hacer hincapié en el espectáculo decadente. En este caso, el artista relata que, a partir de los textos antiguos griegos y de los de sabios orientales se pronosticaba un futuro peor del que corresponde al escenario social actual (Marty, 2020). Con esta exposición Marty constata que esa predicción era real y donde la corrupción y la falta de valores están a la orden del día. El mundo al revés de la iconografía onírica en los carnavales de hace dos siglos; un mundo al revés que si antes chirriaba, ahora cada vez está más integrado en nuestra sociedad.

El otro eje formal de la exposición «Reinterpretada I» son los cuadros, pintados en acrílico, insertados en los huecos que quedaban entre las pinturas de la colección y enmarcados de forma análoga para despistar al espectador. Por el contrario, los motivos representados chirrían respecto a los de sus pinturas vecinas. Encontramos desde una pintura de un niño haciendo pis en el agua junto a los retratos en miniatura de una de las vitrinas, al retrato de perfil de una persona anónima vomitando o sacando una especie de pata de animal por la boca, así como animales sueltos o una mano entre pinturas costumbristas y bodegones. Los cuadros infiltrados del artista no iban acompañados de cartela informativa, otra pista destacable de que aquellas obras no formaban parte de la colección.

Como el *Aquelarre* (1797-1798) de Goya estaba cedido temporalmente para otra exposición, a Marty se le presentó una oportunidad única para poder hacer su propia versión del cuadro. El artista aprovechó para introducir la figura de Lázaro Galdiano en sustitución del macho cabrío y la de su mujer Paula Florido por una de las brujas.

Otro de los aspectos relevantes, que tanto Doctor como Marty, introdujeron en la exposición, se plasmó a través de un juego que implicaba al espectador. Este tenía que buscar a los treinta y seis *Ídolos*. El visitante tenía que anotar en una hoja de sala donde estaban las obras del artista. Al final se hacía un sorteo con aquellos que descubrían su localización y el ganador obtenía un libro con una obra original de Marty. El objetivo era despertar el interés del espectador y el juego obligaba a observar cada una de las obras de la colección con el objetivo de encontrar una obra del artista.

El propósito era dar vida a la colección a través de la especulación y la magia, que es algo que muchas veces se olvida en el arte. Marty crea un mundo paralelo al nuestro en el que están sucediendo cosas que no son ajenas a nosotros y nos lo muestra a través de su mirada interpretativa.



Enrique Marty
Pinturas interiores
«Reinterpretada I» (2014)

Las brujas goyescas

A finales del siglo XVIII, entre las élites ilustradas con las que se relacionaba Goya desde que llegó a Madrid³², los temas relacionados con la brujería conciliaban gran interés.

Las brujas eran satirizadas tanto en teatro, literatura, como en el arte, aunque Goya llevaba su representación más allá. La brujería formó parte de su obra hasta convertirse en uno de sus temas preferidos. Goya se servía de ellas para criticar la situación socio-política de su tiempo. Carmelo Lisón observa en «la literatura barroca desvalorizadora que rebaja a la bruja, al mago, al demonio y a la hechicera a muñecos carnavalescos» (Lisón, 1996, p. 244).

La brujería era una creencia procedente de la Edad Media que alcanzó su clímax en los siglos XVI y XVII y que según Ramón Gómez de la Serna, es el período en el que las brujas «se las ve volar por todas partes» (Gómez de la Serna, 1950, p. 108). Por lo tanto, a finales del siglo XVIII, la brujería estaba totalmente inserta en la cultura popular española. Robert Hughes afirma que «No hacía falta creer en diablos para que una mente ilustrada sintiera escalofríos al pensar en ellos, aunque sólo fuera por el símbolo de las supersticiones que había dejado atrás» (Hughes, 2004, p. 176). Todas las representaciones de brujería formaban parte de alegorías sobre la credulidad humana que pregonaban una finalidad moralizante.

En la transición del siglo XVII al XVIII, la literatura, el teatro y la reflexión crítica abren el camino a los ilustrados dieciochescos con una apertura de ideas y valores más laicos y europeizantes. Teniendo como precedentes relevantes, entre otros, al inquisidor Alonso de Salazar Frías, el teatro barroco-rococó y al padre Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro³³, se destruyó toda creencia alrededor del mito de las brujas. Posteriormente, cogieron el relevo los ilustrados, quienes usaran la razón como medio para luchar contra el fanatismo y la ignorancia (Lisón, 1996, p. 247). Por un lado, Salazar fue un miembro de la Inquisición en el siglo XVII, que llevó a cabo una investigación empírica sobre la brujería gracias a la cual se cambiaron gran parte de las cláusulas inquisitoriales. De modo que disminuyó considerablemente la quema de brujas en la hoguera y todo el sufrimiento que conllevaba para las víctimas inocentes.

³² Según Carmelo Lisón: «Goya llega a Madrid, invitado por Mengs, a finales de 1774. Llevado quizás de la mano del conde de Fuentes y de Goicoechea, debió de entrar pronto en el círculo de liberales y aristócratas.» Véase en *Las brujas en la historia de España*, 1996, p. 250.

³³ También según Alfonso Trinidad, menciona a «el fray Benito Jerónimo Feijoo, quien desde 1725 trató la cuestión en sus obras *Cartas eruditas* y *Teatro crítico universal*. [...], poniendo en duda el intelecto del inquisidor a la hora de determinar si por un mito valía la pena mandar a alguien al cadalso.» En *Caza de brujas. La auténtica historia de los jueces de la verdad*, 2018, p. 85.

No obstante, hay que señalar que los disparates, lo misterioso y lo amenazador estuvo de moda a finales del siglo XVIII. El gusto por lo violento, lo oscuro, la noche y el terror fueron temas muy estimulantes para la sociedad culta de la época. En este erudito ambiente se encontraba Goya y el poeta y dramaturgo Leandro Fernández de Moratín, amigos íntimos que compartieron exilio en Burdeos. Hacia 1797 Moratín tomaba notas sobre la Relación del Auto de Fe, que tuvo lugar en Logroño el 7 y 8 de noviembre de 1610, acerca de la quema de brujos y brujas de Zugarramurdi. Fue la más famosa y espectacular caza de brujas acaecida en España, además de tener gran repercusión en el extranjero. Por las mismas fechas que Moratín tomaba notas de la *Relación*, Goya iniciaba la serie de los *Caprichos* (1797-1799) y los encargos sobre seis asuntos de brujas para los duques de Osuna. Para ambas series el artista se nutre de este Auto de Fe, resumido por el impresor Juan de Mongastón en 1611 y comentado con notas jocosas de Moratín a finales del siglo XVIII y publicadas en 1811³⁴. Por aquella época, Goya visitaba de forma recurrente al poeta para empaparse bien de todo el contenido brujesco. Los comentarios de los *Caprichos* y el enfoque que le dio a sus creaciones en torno a la brujería coinciden con los textos de la *Relación* (Lisón, 1996, p. 254-255).

A finales del siglo XV la brujería comienza a considerarse un problema, concretamente en 1484 cuando el papa Inocencio VIII divulga una bula para extirpar el mal que provocaba. A ello se suma que dos dominicos alemanes, Heinrich Kramer y Jakob Sprenger inspeccionan el norte y el centro de Alemania para luchar contra esta superstición. Kramer y Sprenger publicaran tras esta experiencia el *Malleus Maleficarum* (1486), un manual conocido por todos los ilustrados³⁵ y seguidores de los temas de la brujería en los siglos XVII y XVIII. Goya quizá conociera esta obra clásica, pero para representar sus brujerías se valdría principalmente de las gráficas descripciones y pintorescos episodios del Auto de Fe de Logroño, enmendado con las notas de Moratín. El *Malleus Maleficarum* certificaba que la brujería no era ningún embuste sino una práctica maléfica basada en el comercio con el demonio. Según Alfonso Trinidad, este manual fue apoyado posteriormente por decretos papales y episcopales logrando así que, por aquel entonces, la paranoia de la brujería se propagara por todo Europa (Trinidad, 2018, p. 69-70).

34 Impresión realizada después de «doscientos años de la edición original, y bajo pseudónimo del bachiller Ginés de Posadilla, natural de Yébenes; vuelve a imprimirse en Cádiz en 1812, en Mallorca en 1813, y en Madrid de nuevo en 1820.» Véase en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*, 1944, p. 193.

35 Para Helman, este famoso manual sobre brujería viene a ser el primero de todos, el nombre *Malleus Maleficarum* significa: «Martillo de los brujos, reconocido como autoridad máxima en tales materias. El mismo Jovellanos, estando en Salamanca, apunta en su Diario el día 13 de mayo de 1795 que ha adquirido "el libro famoso contra brujas: *Malleus maleficarum*".» Véase en *Jovellanos y Goya*, 1970, p. 187.

Goya y Moratín trataban de combatir estos síntomas contraproducentes para la cultura nacional, y las secuelas presentes en el imaginario colectivo sobre horrendos espectáculos como el Auto de Logroño, coetáneos de las novelas inglesas de terror (Hughes, 2004, 193-194). Según Hughes, por aquel entonces la aristocracia inglesa también disfrutaba con esta tendencia literaria oscura³⁶. Como Lord Holland, un erudito inglés que mantenía correspondencia con el ilustrado español Gaspar Melchor de Jovellanos acerca de esta moda: «El gusto por las ruinas, las casas embrujadas, los rituales diabólicos y la magia» (Hughes, 2004, p. 177). Una moda que se extendió rápidamente entre los refinados círculos del pintor en Madrid.

Goya y Moratín atestiguan, el uno representando y el otro comentando las partes principales de la *Relación*, lo que Mongastón exponía con toda la seriedad propia de este tipo de documentos, se prestaban al ridículo a través de las notas del poeta. Según Julio Caro, Moratín no estaba bien documentado en el caso del inquisidor Salazar –quien después propició un cambio en la normativa inquisitorial y evitó así más muertes en la hoguera–, información que no trascendió hasta ya entrado el siglo XIX, cuando ya el poeta había publicado su versión del Auto de Fe.

La bruja desconcierta, es el ejemplo de lo feo, del caos, del miedo y del mal. Además, transmite conocimientos de curandera y de adivinadora, se abastece de polvos malignos, a los que hace referencia Goya en la estampa número 23 de los *Caprichos*: Aquellos polvos y ungüentos hechos con sapos muy conocidos en los procesos, como los que describían los brujos del Auto de Fe: «manada de sapos, que los brujos (en compañía del demonio) recogen por los campos para hacer de ellos veneno y ponzoñas;» (Fernández de Moratín, 1944, p. 621). Según dice Caro: «hay que reconocer que la bruja ha podido recurrir con frecuencia a los estupefacientes para alcanzar ciertos estados de ensueño en ella y en otros» (Caro, 1993, p. 315). A las brujas siempre se las ha vinculado con la lascivia y el alcoholismo, como consta en el comentario manuscrito de la Biblioteca Nacional sobre el Capricho 65: Dónde va mamá?³⁷, «La lascivia y embriaguez en las mujeres traen de sí infinitos desórdenes y brujerías verdaderas» (Goya, 1994).

Simbólicamente, la bruja viene a ser el ejemplo de lo amoral que la sociedad rechaza, utilizándola como vía de escape a la violencia oculta en cada uno de nosotros. La bruja para Goya es alegoría de lo misterioso, ejemplo de la penuria humana, parábola del trasmundo oscuro y enigmático de lo visceral e irracional de la

36 Hughes afirma que en Inglaterra es «donde hacían furor las novelas de Ann Radcliffe, como *The Mysteries of Udolpho* (1794), y el relato gótico ambientado en la Edad Media de Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764).» Véase en *Goya*, 2004, p. 177.

37 En el manuscrito del Museo del Prado: «Mamá está hidrópica y le han mandado pasear. Dios quiera que se alivie» Véase en *Goya. Los Caprichos*, 1994.

sinrazón. El artista tuvo que ir más allá de la ideología ilustrada, donde la bruja adquiriría una nueva realidad adaptada a los nuevos tiempos. Goya articula todo un mundo en el que se construye un alegato absurdo, sobrecogedor y escalofriante. Sus brujas extrapolan su significado a la vida en general, son comparables a los males del mundo ocasionados por el ser humano. A este respecto, Yolanda Beteta afirma que la imagen de la bruja es producto de una serie de estrategias en la historia occidental para deslegitimar la participación de la mujer en el espacio público. «Una de esas estrategias se ha centrado en la representación iconográfica de las mujeres como seres monstruosos, sujetos de segundo orden, de naturaleza imperfecta, pecaminosa y lasciva que condensan la esencia de la caída edénica³⁸ (brujas, amazonas, gorgonas, súcubos, etc.)» (Beteta, 2014, p. 293).

Aunque Goya se basara en el Auto de Fe de Logroño, como afirma Juliet Wilson-Bareau: «las historias que Goya “se sacaba de la manga” estaban siempre relacionadas con su propia experiencia y con los seres humanos a los que temía más que a cualquier aparición» (Bareau, 1993, p. 212). De ahí que lo irreal o fantástico se transformase en una extensión de la vida real en aquellos tiempos difíciles.

Es precisamente con los temas brujescos con los que Goya se liberaba, profundizaba e iba más allá. Gómez de la Serna (1950) dice de Goya que:

Necesitaba provocar el conflicto dramático y dar seriedad de miedo a la vida estimulando su fantasía y compensando con los cuadros trágicos la pintura cortesana en que sólo aparecía media verdad de la vida, la verdad alegre, jacarandosa, de sedas y relumbrones. (p. 103)

El artista no cree en las brujas, como le escribía a su amigo Martín Zapater en una carta, fechada de febrero de 1784: «ni temo a brujas, duendes, fantasmas, valentones, gigantes, follones, malandrines, etc. ni ninguna clase de cuerpos temo, sino a los humanos» (Goya y Canellas, 1981, p. 253). El artista atacaba con sus obras a las alcahuetas que se servían de niños y jovencitas para su oficio, por eso utilizó tantas imágenes de viejas y brujas a modo de denuncia.

38 Argumento que corroboran Eudaldo Casanova y M.ª Ángeles Larumbe, cuando enuncian que esta caída edénica es producto de la religión «fuente de una violencia sin violencia», tal y como la denominó Godelier (1985: 352), terminó de sancionar la división social de la violencia real para someter a la mujer.» Motivo por el que Eva fue expulsada del Paraíso, sin embargo, el mismo que la expulsó estuvo castigado a seguir sus pasos para poder sobrevivir. Véase en *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, 2005, p. 60.

El aquelarre

La brujería en España tiene origen y arraigo en el País Vasco, la palabra «aquelarre» viene del euskera, y se denomina «sabbat» en otros lugares. Traducido al castellano quiere decir «prado del macho cabrío», y proviene de la palabra vasca compuesta por *akerr*: «macho cabrío» y de *larre*: «prado». El aquelarre viene a ser la reunión de brujas en torno al diablo y es una de las ceremonias más importantes de la brujería.

El País Vasco ha sido el lugar de mayor interés en el estudio de la brujomanía europea, cuya creencia se inició aproximadamente desde mediados del siglo XV y se prolongó hasta el XVIII. En ningún otro lugar el análisis del aquelarre ha sido tan completo, porque en ninguna otra parte se han producido persecuciones tan masificadas como en los procesos vascos. En la España el siglo XVII la leyenda de las brujas estaba en plena efervescencia en los Pirineos. Procedía del sur de Francia y pasaba primero por el Pirineo leridano y oscense³⁹, para establecerse en la zona vasco-navarra que comprende todo el valle del Baztán, teniendo como centro la pequeña aldea de Zugarramurdi –fronteriza con Pays de Labourd–, en el prado Berrocoberro, lugar donde se celebraban estos famosos aquelarres. En este lugar, «está al lado de una cueva o túnel subterráneo de grandes proporciones, verdadera catedral para un culto satánico o pagano simplemente, que está cruzado por el río o arroyo del Infierno» (Caro, 1993, p. 221-222). Aunque, según otras declaraciones, se producían en los campos de Sagardi o Sagastizarra. Las misas negras siempre se celebraban en vísperas de festividades cristianas, como Navidad o Semana Santa -entre otras- y las reuniones se producían desde la medianoche hasta el amanecer, momento en el que cantaba el gallo.

De las aldeas navarras de Zugarramurdi y Urdax salieron la mayor parte de estos supuestos brujos y brujas del Auto de Fe de Logroño de 1610. De los treinta y un brujos, veinticinco eran de allí, y sus edades oscilaban entre los veinte y los ochenta años. Presuntamente, el infanticidio era uno de los crímenes más comunes cometidos por las brujas⁴⁰. En aquella época la mortalidad infantil era muy común, pero también lo era la superstición, y lo más fácil era achacar estas muertes a «las malas personas», donde los dilemas no se acababan de solucionar por falta de pruebas. Sobre ello Gustav Henningsen afirma que «en medio de semejante ambiente, era natural que en cuanto apareciese una persona capaz de

39 Según Lisón, «es el hecho de que el primer léxico local y la primera configuración de la bruja apóstata y diabólica aparecen en Huesca y Lérida, en la falda del Pirineo. La bruja satánica, tanto ahora como más tarde en la montaña navarra, viene de Francia, es fundamentalmente francesa.» Véase en *Las brujas en la historia de España*, 1996, p. 38.

40 Víctor M. Pueyo manifiesta que la acusación de infanticidio contra las brujas venía acompañada de su visión distorsionada como hechicera, que provocaba abortos con sus ungüentos y hierbas. Véase Pueyo Zoco, 2019, *El escándalo de La Celestina*, p. 44

convencer al pueblo de que poseía semejantes pruebas, se produjera una explosión. Precisamente esto fue lo que ocurrió en Zugarramurdi» (Henningsen, 1983, p. 28). No obstante, era conocido que estos conflictos se podían solucionar mediante la reconciliación, pero desgraciadamente la Inquisición ya había sido avisada.

Se puede afirmar a grandes rasgos, que el imaginario del aquelarre estaba caracterizado por misas negras, orgías, consumo de estupefacientes, canibalismo, muerte y todo el exceso que pueda reencarnar lo maléfico, algo muy atractivo para inquisidores, jueces e historiadores de la época. Su procedencia se remonta a leyendas medievales paganas, como manifiesta Trinidad (2018), en los orígenes de la magia y la brujería:

Ante el escepticismo inicial, la postura de la Iglesia fue decantándose poco a poco a rechazar el empleo de los medios *mágicos*. En el Concilio de Elvira (c. 300-324) se declaró que matar mediante conjuros era obra diabólica. Un segundo concilio, celebrado en Laodicea (360) solicitaba la excomunión de quienes practicasen brujería o similares. A partir del año 429, se prohibió formalmente el empleo de la magia y efectuar consultas a adivinos. (p. 29)

El contenido del aquelarre era muy similar y estaba vinculado a la apostasía. Todo un conglomerado argumental manipulado por la imaginación de jueces e inquisidores. De modo que el argumento de la brujería está relacionado con la teología, con el principio de inversión dual: Dios y Satán. A partir del argumento católico se crea esta dicotomía entre el ángel y el demonio. El aquelarre es la recreación de un paraíso celestial en el infierno, donde un Señor (Dios) es sustituido por otro (Satán). Se afirma que «tienen su origen, una vocación y una explicación teológica-cristiana. [...] En el arsenal filosófico-teológico hay argumentos para todo» (Lisón, 1996, p. 192-193).

A pesar de que la narración del aquelarre era absurda, repulsiva, nauseabunda, resulta por otra parte atrayente, «como la glorificación de lo pulsional y del poder, del desenfreno orgiástico, como la sublimación de todo lo vedado y deseado» (Lisón, 1996, p. 194). Otras acciones producidas por los brujos en sus juntas estaban vinculadas a aspectos más genéricos de la historia de la magia y hechicería, como la metamorfosis que refleja el Auto de Fe: «el demonio (al parecer) los transforma (a los brujos) en aquellas figuras y apariencias, y en la de puercos, cabras y ovejas, yeguas y otros animales» (Fernández de Moratín, 1944, p. 623). Además, los brujos y las brujas también provocaban tempestades, embrujos contra campos y bestias⁴¹, «la descripción que sigue del modo de

fabricar en serie polvos y ungüentos⁴² es absolutamente goyesca⁴³» (Caro, 1993, p. 226). Asimismo, también provocaban maleficios a personas, vampirismo y necrofagia, especialmente con niños, como especifica en la *Relación*.

Todas estas declaraciones fueron tan extensas que el Auto de de Fe de Logroño se prolongó dos días, necesitando un día entero para leerlas: el 7 y 8 de noviembre de 1610, que fue cuando los brujos recibieron su condena. En síntesis, formaron parte del juicio, «cincuenta y tres personas» (Lisón, 1996, p. 134) y «treinta y un brujos encausados en el *Auto*» (Henningsen, 1983, p. 24). El primero admite que, de ellos, veintiuno eran penitentes –con vela en mano– y seis con soga en el cuello, exponiendo que además iban a ser azotados. Para el segundo, dieciocho fueron reconciliados tras declarar su culpabilidad con lágrimas en los ojos. A esos dieciocho se le suman cinco estatuas con sambenito de relajado y cinco ataúdes con huesos desenterrados, pertenecientes a tres mujeres y dos hombres, todos brujos que no admitían su culpabilidad, a excepción de María Zozaya, «que por maestra y agitadora acabó con sus huesos en la hoguera» (Lisón, 1996, p. 134-135).

Beteta sustenta que estos juicios que se hacían a mujeres calificadas de brujas estaban avalados con «las tesis de Santo Tomás de Aquino acerca de los pactos diabólicos entre las mujeres y el diablo y las teorías de San Agustín sobre la capacidad del diablo para mantener relaciones sexuales con mujeres» (Beteta, 2012, p. 1034). De esta forma se defendía la hipótesis de que estas supuestas brujas eran cómplices y cortesanas del diablo que mantenían una relación totalmente desaprobada y castigada, y que bajo su juicio suponía la merecida muerte de la bruja.

El aquelarre es presentado como referente de lo antisocial, donde todos los valores quedan alterados, por eso las brujas representan todo lo perverso que la sociedad rechaza. Todas las fantasías repudiadas por el buen cristiano recalcan en el inconsciente del ser humano. La vida desenfrenada de estas brujas forma parte de las fantasías de muchas personas, imagen que queda proyectada en individuos aislados que suelen ser los enemigos de primer orden de la sociedad. Por eso los acusados de Logroño pronto se darían cuenta que, si se inventaban todas aquellas historias, lo que venía a ser la esperada respuesta por parte de la Inquisición, se librarían de morir quemados en la hoguera⁴⁴. Todas las confesiones de los brujos y de las brujas incluían siempre la presencia de estupefacientes, como los ungüentos utilizados para volar, la presencia del

42 En el Auto lo describen así: «le unta con un agua verdinegra y hedionda las manos, sienes, pechos, partes vergonzosas y plantas de los pies» Op. cit, 1944, p. 618.

43 El autor evidencia que Goya se empapó bien de todo el contenido del Auto de Fe de Logroño.

44 Según Henningsen, «Así se lo dijo María de Jureteguía abiertamente a su tía: "Aunque sea mentira de cabo a rabo tienes que confesar, si no, no saldrás jamás de la cárcel."» Véase en *El abogado de las brujas: brujería vasca e Inquisición española*, 1983, p.100.

41 Sentencia conjunta del Auto de Logroño 1610. Véase en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*, 1944, p. 623.

sapo, del que es sabido que algunas especies contienen sustancias alucinógenas.

Para Beteta, la demonización que se produce de la mujer a través de la figura de la bruja es «el icono transgresor más reconocible para el patriarcado», y destaca el éxito de los escritos demonológicos como «la aceptación del *Malleus Maleficarum* o *Martillo de brujas* como manual de buenas prácticas para los inquisidores en los autos de fe» (Beteta, 2014, p. 295), que convierten a la bruja en el monstruo que se ha de atacar. La bruja arrastra este estereotipo de monstruo desde el período Bajomedieval cristiano, y se mantiene sin muchas modificaciones hasta la actualidad. Beteta analiza en un artículo anterior «la carga misógina de las creencias demonológicas y su imbricación con las tesis bíblicas, médicas e higienistas en relación con la sexualidad femenina que el imaginario medieval perfila como un fenómeno animal, voraz e insaciable»⁴⁵ (Beteta, 2012, p. 1023). Según Pilar Cabanes -que coincide con el argumento con Beteta-, todas estas creencias elaboradas alrededor del universo femenino y de su sexualidad, alcanzan su auge en el siglo XIII, acrecentando el miedo del hombre hacia la mujer y vinculándolas al mundo de la brujería (Cabanes, 2003, p. 19). Sobre el aspecto de curandera de las brujas, Víctor M. Pueyo (2019), en su artículo *El escándalo de La Celestina*, escribe:

Claudia Brinkop nos recuerda que estas «brujas» eran en realidad «mujeres sabias» a las que recurrían «tanto campesinos como ciudadanos en busca de remedios contra enfermedades e infortunios, filtros para el amor y contra la impotencia, ayuda durante los embarazos difíciles en los partos»⁴⁶. (p. 38)

Lady Stardust argumenta que «Los juicios por brujería consiguieron aniquilar enormes cantidades de conocimiento tradicional, ganando así el pulso por el control de los cuerpos en las comunidades pobres» (Stardust, 2016, p. 43). Para ella, estas mujeres eran curanderas que tenían vedado el acceso al cuerpo médico oficial y poseían conocimientos que habían recibido y transmitido de generación en generación. Al ser tachadas de hechiceras favorecían que el cuerpo médico, que estaba apoyado por la iglesia, donde radicaba todo el poder, estuviera formado en su totalidad por hombres, amputando cualquier tipo de competencia femenina.

Pierre Bourdieu hace referencia a este dominio del hombre sobre la mujer, es el producto de una función continuada e histórica de reproducción, en la que participan «Familia, Iglesia, Escuela, Estado»⁴⁷ (Bourdieu, 2000, p. 50).

La bruja de Zugarramurdi es fruto de un alegato fantasioso basado en una estructura teológica, una especie de parodia enjuiciada en el suntuoso escenario del Auto de Fe de Logroño. Todo adornado por la comitiva civil y eclesiástica, con unos inquisidores satisfechos⁴⁸ en su labor de erradicación de la brujería. Además del aplauso del público, que tenía ante sus ojos el dantesco espectáculo de la quema de brujas, unas aturdidas mujeres analfabetas que habían acabado allí gracias a la acción de jueces inexpertos (Lisón, 1996, p. 134). Sin embargo, Caro apunta que la creencia en las brujas fue más bien potenciada por autoridades civiles y predicadores que por la propia Inquisición, hecho que provocó una revolución en la zona. Los aldeanos vascos vivían en constante tensión, acusándose unos a otros de maleficios de todo tipo (Caro, 1993, p. 240).

Ante la gravedad de los hechos que reflejaba el Auto, la sentencia fue relativamente leve en comparación a los castigos impuestos en Europa por la misma época. Unos años después quedó demostrado que el Auto de Fe de Logroño era una gran mentira. El relato construido por los inquisidores siguió un guión que podríamos definir de forma anacrónica como de película de terror, y los hechos de Zugarramurdi se han perpetuado como una enorme reunión de brujas que sufrió la mayor de las injusticias y crueldades.

A finales del siglo XVIII, la brujería es solo puro entretenimiento, que es lo que perseguían los contemporáneos de Goya. Pero, para el artista, la brujería traspasaba los límites de lo absurdo, adentrándonos en un drama y un esperpento social y moral que hoy por hoy todavía provoca escalofríos.

45 Pilar Cabanes también hace referencia a esta visión negativa de la sexualidad de la mujer en la literatura satírica medieval, donde lo exponen como algo grotesco, enfermizo y desequilibrado. Véase en *La sexualidad en La Europa medieval cristiana*, 2003, Lemir, n.º 7, p. 8-9.

46 Stardust afirma que «En 1584 Reginald Scott dijo: "Actualmente en lengua inglesa es indiferente decir 'es una bruja' o 'es una mujer sabia'». Véase en *Mujeres en la hoguera*, 2016, p. 44.

47 Un argumento que también defiende Silvia Federici en «La acumulación de trabajo y la degradación de las mujeres» en *Calibán y la bruja*, 2010, p. 97-201.

48 Excepto uno, el inquisidor Salazar, que discrepo desde el primer momento.

Aquelarre *versus* Reinterpretada**Enrique Marty**Versión *Aquelarre* (2014)

Acrílico sobre lienzo. 43 x 30 cm.

En este apartado se analiza la obra *Aquelarre*, realizada por Goya entre 1797 y 1798, y que Marty versiona más de dos siglos después en la exposición «Reinterpretada I», compuesta por retratos de grupo. La brujería adquiere otro sentido en las pinturas de Marty. Este sustituye el gran buco por el coleccionista José Lázaro Galdiano, de manera que el macho cabrío se transforma en un burgués elegante, casi podríamos decir que el demonio se transforma en ángel, que es a quien rinde pleitesía el artista.

En 1798 Goya finalizaba una serie de seis cuadros de gabinete sobre brujería: seis asuntos de brujas para los duques de Osuna, destinados a ser ubicados en su finca El Capricho, su nueva casa de campo en La Alameda, a las afueras de Madrid. Más de un siglo después, en 1928, Galdiano adquiere para su colección tanto el *Aquelarre* (1797-1798) como el *Conjuro* (1798), obras que formaban parte de estos seis cuadros de gabinete sobre brujería. Esta serie fue ejecutada por el artista a la vez que los *Caprichos* (1796-1798)⁴⁹, con los que comparte su estilo de comedia negra.

Por lo visto, la duquesa de Osuna sentía predilección por estos temas y le «encargó a Goya a finales de la década de 1790 una serie de seis escenas de brujería en pequeño formato» (Hughes, 2004, p. 178). Estos seis asuntos son: *El aquelarre*, *El conjuro*, *Vuelo de brujas*, *La cocina de los brujos*, *Lámpara Descomunada* y *Don Juan y el Comendador*. Los cuatro primeros están directamente relacionados con los *Caprichos*, basados todos ellos en el Auto de Fe de Logroño comentado por Moratín, que representan cuatro tópicos característicos de la bruja. Los dos últimos encarnan escenas teatrales muy populares a finales del siglo XVIII: *El hechizado por fuerza* y *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de Piedra* (1722)⁵⁰, del dramaturgo Antonio de Zamora, quien satiriza sobre la brujería y las utiliza de modo caricaturesco. Según José Manuel López, existe la posibilidad «de que alguno de los otros cuadros también pudieran estar inspirados en alguna otra obra teatral todavía sin identificar» (López, 1999, p. 315).

Juliet Wilson-Bareau afirma que «En enero de 1799, los Osuna adquirieron cuatro copias de *Los Caprichos* y en las tertulias que se celebraban en La Alameda se discutían el significado de las brujas y de los demonios» (Bareau, 1993, p. 215). Goya dejó de lado momentáneamente esta temática hasta que las brujas satánicas reaparecieron en la *Pinturas Negras* (1819-1823) de la Quinta del Sordo, que empuñaban estos seis cuadros de gabinete bajo un manto macabro. Los tonos cambian y se oscurecen, hasta el punto de que el *Aquelarre* para los Osuna parece un cartón que ilustra una vida bruja con una mirada amable, de tonos agradables, a pesar de tratarse de un tema, más bien, desagradable. La brujería sirve al artista le sirve de excusa para recrear a través del medio pictórico un cuadro cuyo destino era decorar un palacio (Helman, 1983, p. 188). De ahí que Susanne Schlünder enunciase que «El cromatismo rococó de *El aquelarre* nos recuerda a los cuadros de género del artista aragonés –a obras como *La pradera de San Isidro*

49 Publicados en 1799.

50 Según la Enciclopedia Universal Multimedia, estas obras de Zamora las clasificaron de la siguiente manera: «Tanto los entremeses que escribió como las comedias, se recogieron en *Comedias Nuevas con los mismos sainetes con que se ejecutaron*, 1722. Véase <http://www.illf.uam.es/~fmarcos/informes/BNArgentina/catalogo/zamoraan.htm> (Recuperado 28 de marzo de 2020)



Enrique Marty

Versión del *Aquelarre* de Goya en «Reinterpretada I» (2014)

(1788) o a los dibujos preparatorios de los cartones para tapices» (Schlünder, 2009, p. 72), más que a espeluznantes rituales de brujería. Lisón hace referencia al *Aquelarre* (1820-1823) de la Quinta del Sordo como una pieza que posee una mayor carga dramática, y que en comparación con la anterior referencia supone un descenso real al infierno (Lisón, 1996, p. 260). La intencionalidad de las obras era distinta, los cuadros para los Osuna eran encargos para el deleite de sus dueños y las *Pinturas negras* pertenecían a la intimidad de Goya, donde afloran todos sus monstruos y pesadillas.

En el *Aquelarre* de Marty, Galdiano mantiene esos ojos encolezados del gran buco cornudo, el señor de este gran evento, que bajo la luz de la luna recibe con agrado a los niños que le ofrecen las brujas, con la misma cara inerte que el macho cabrío de Goya. La mayoría de las brujas de alrededor son sustituidas por su mujer Paula Florido⁵¹, por eso todas, excepto una que va de amarillo -como en el original-, visten de manera similar, como lo hacía la burguesía española a principios del siglo XX. Estas elegantes mujeres entregan los niños a Galdiano como señal de agradecimiento.

Las dos brujas del cuadro de Goya, que ofrecen los bebés al demonio, se vinculan con María Presoná y María Juanto descritas en la *Relación* como hermanas (Lisón, 1996, p. 260). Mongastón (1944) describe esta escena, en la Relación del Auto de Fe de 1610, de la siguiente manera:

[...] que ya hacía mucho tiempo que no hacían males (como acusándoles el descuido que en esto tenían), por lo cual ambas se concertaron de matar un hijo de la una y una hija de la otra, [...] y para ello les echaron unos pocos de los dichos polvos en unas escudillas de caldo que les dieron a comer, con que dentro de ocho días murieron ambos; y que esto lo hicieron sólo para

⁵¹ Como declaraba el propio Marty en Radio3 -a Marta Echevarría-, sobre su versión del *Aquelarre*: «he sustituido a los personajes por el propio Lázaro Galdiano y su mujer, que se repite varias veces» Véase en RTVE. *Radio 3: Hoy Empieza Todo*, emitido 5 de diciembre de 2014. En: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/hoy-empieza-todo-con-marta-echeverria/hoy-empieza-todo-marta-echeverria-docugames-sesion-bombin-noventera-peaton-parisinos-05-12-14/2890901> (Recuperado 16 de octubre de 2020)

dar contento al demonio, que después se les mostró agradecido porque los mataron. (p. 630)

Este fragmento relata la satisfacción del demonio por la entrega de los niños por estas dos mujeres, que recompensaba su falta inicial de devoción.

Galdiano está muy elegante con su traje y sombrero de copa, dista mucho del aspecto de la descripción del hediondo macho cabrío en el Auto de Fe, atributos que hacen que el artista nos acerque todavía más a la época apacible y tranquila de los cartones de Goya. El coleccionista es para Marty un gran patriarca, un demiurgo, una especie de dios pagano que se reconocía en su figura y a la que rendían culto. Este nuevo Señor Marty lo muestra con respeto y dignidad, aunque mantiene algunos atributos vinculados al papel del demonio, como las hojas de pámpano que rodean su sombrero -en sustitución de los cuernos- como símbolo de lujuria. El macho cabrío de Marty también bendice con su mano izquierda a su mujer, agradecido por esa ofrenda. Este nos mira desafiante, con ojos enrojecidos y semblante muy serio, como el acto satánico al que darán paso. A juzgar por las imágenes de estos cuadros, no parece que el acto trascienda mucho en gravedad en comparación con los *Caprichos* o las *Pinturas negras*. Más bien parece que están posando como en una foto familiar, puesto que las brujas son sustituidas por su mujer. Lo extraño es que algunos de los niños están muertos o esqueléticos, aspecto aún más evidente en el *Aquelarre* de Goya. En Marty el toque siniestro tiene mayor carga de comicidad, es más ridículo.

El Auto de Fe describe esta escena como una reunión de brujas entorno al diablo, que se nos presenta con unos cuernos curvados en forma de lira, envuelto por hojas de vid y con un destello perverso en sus ojos que son «redondos, grandes, muy abiertos, encendidos y espantosos» (Fernández de Moratín, 1944, p. 619) sustentados por un cuerpo entre hombre y cabrón⁵². Isabel Mateo (1979), en *Temas profanos en la escultura gótica española*, define al diablo de una manera similar:

[...] es la figura humana, o semihumana, la que adopta con preferencia, y hay muchas posibilidades, [...] de que sean modelos clásicos, concretamente el «sátiro», [...] los cuernos, las orejas puntiagudas, la nariz ancha, el rabo simiesco y los pies de cabra. [...] Pero una característica permanece en el arte de la época, al representar al diablo, y es su desnudez por considerarla como degradante, que a veces cubren con pelos. (p. 360)

⁵² En el Auto añaden otros atributos irrelevantes que Goya no pinta, como «las manos y pies con dedos como de persona, [...] aguzados hacia las puntas con uñas rapantes, [...], y los pies como si fuesen de ganso.» Véase en *Obras de Moratín (D. Leandro)*, 1944, p. 619.

El hecho de que Galdiano sea una persona vestida resta valor a todos los atributos relativos a la sordidez vinculada con el diablo. Con el cambio connotativo Marty destruye el sentido de la figura principal del macho cabrío y solo deja entrever algo de él en esas hojas de sarmiento y en esos cuernos que han sido sustituidos por el sombrero de copa. En la obra de Marty el aquelarre pierde trascendencia y dramatismo.

El macho cabrío del *Aquelarre* de Goya alude a la figura de Satán o Lucifer, el *Gran Cabrón* para Moratín: «Sultán y capellán mayor del aquelarre de Zugarramurdi» (Fernández de Moratín, 1944, p. 629). El artista resalta esa corona de pámpanos como símil de la lujuria del diablo, una cualidad más obvia en otras representaciones que Goya hará del macho cabrío, como es el *Capricho 70: Devota profesión*. Del mismo modo, Mateo (1979) extrae también el significado del macho cabrío y la cabra, cuya definición es:

El macho cabrío es un animal lascivo imagen del demonio y de la impureza, y en la antigüedad servía de montura a Afrodita y Dionisos, de donde tal vez derive el que en la Edad Media se represente la lujuria por una mujer cabalgando sobre un macho cabrío o una cabra. (p. 48)

Nada de esto sucede en el aquelarre de Marty una vez eliminado el macho cabrío. Aunque el engaño está muy logrado en relación a otros aspectos del cuadro, como las brujas que, aunque más elegantes, siguen pareciendo viejas y feas. Los gestos y las pinceladas del artista acrecientan esas cualidades. Al igual que el paisaje, muy similar al de Goya, en el que Marty ha puesto cada tono en su sitio a través de su particular trazo.

Todo el erotismo que existe alrededor de la brujería y que estaba presente en las confesiones del Auto de Fe, tan criticadas por el humanista y polígrafo Pedro de Valencia, de los siglos XVI y XVII, en el *Aquelarre* queda desdibujado, la predilección por esos episodios quedó en los textos de la Relación. Goya esclarece este argumento con otro ejemplo en el *Capricho 60: Ensayos*⁵³, donde el Manuscrito de la Biblioteca Nacional dice: «Dejar las labores del sexo; regañar continuamente los casados; robar y estar siempre como gatos, son ensayos y principios de cabronería» (Goya, 1994).

En el *Aquelarre*, una de las viejas hechiceras tiene en sus brazos al esqueleto de un niño, que a juzgar por la pintura de Goya está más muerto que vivo. Este le tiende sus huesudos brazos al demonio y su extremada delgadez apunta a que está enfermo, o como se decía entonces, le habían chupado la sangre, lo que Mongastón (1944) describía en el Auto de Fe como:

[...] sienes y en lo alto de la cabeza, y por el espinazo y otras partes y miembros de sus cuerpos, y por allí les van chupando la sangre, [...] de la cual mueren los niños, o se quedan enfermos por mucho tiempo; y otras veces los matan luego, (p. 630)

Por aquel entonces era frecuente achacar a la brujería, además de la mortalidad infantil, otros males como el granizo o las epidemias del ganado. En la sentencia conjunta atribuían tempestades a la acción del demonio, el cual se metía mar adentro y decía: «aire, aire, aire; y luego al punto se levantó una temerosa tempestad y unos furiosos aires» (Fernández de Moratín, 1944, p. 623). O según el testimonio de Joanes de Echalar «refiere que la primera noche que del aquelarre le llevaron por el aire a destruir los frutos y panes» (Fernández de Moratín, 1944, p. 623). Así, que cualquier cosa que sucediese, se achacaba a la superstición por encima de otra causa.

En esta obra una de las supuestas hermanas mira embelesada al demonio en la obra de Goya, hecho que se desvanece en la versión de Marty. Aunque ambas mujeres se disponen a entregar a sus bebés, en el caso de Paula, la mujer de Galdiano, el acto se produce de una forma natural. Al otro extremo de la escena yace el cadáver de otro niño, junto al que hay otra bruja sosteniendo un palo del que cuelgan tres fetos, imagen que perpetúa la caza de las presas. En esta obra aparece la luna creciente en un borde de la composición e inmersa en un cielo repleto de murciélagos y búhos, propios de las escenas de terror y que guardan cierta analogía con esas brujas, las cuales, según Manuela Moreno, Caro⁵⁴ relacionaba con un «ave nocturna semejante a la lechuza», [...] se las llamó así por la analogía con la ave nocturna chupadora de sangre» (Moreno, 1988, p. 186). En este sentido, Mateo define al búho y la lechuza basándose en una cita de San Isidoro en la *Etimologías* (615)⁵⁵, «[...] es ave de mal agüero, muy recargada de plumas y perezosa; día y noche está por los cementerios y habita en las cavernas». A su vez, añade de la misma referencia bibliográfica: «dice Ovidio (Met. 5, 549): “El perezoso búho se hace nuncio del llanto que ha de venir, presagio horrible de los mortales. Para los augures es portador del mal,(...)”» (Mateo, 1979, p. 360). También hace alusión a otro significado extraído del libro de *Calila e Dimna* (1251)⁵⁶, «en los que el cuervo ataca al búho tachándolo de falso y engañoso» (Mateo, 1979, p. 47). Del mismo modo Mateo (1979) se refiere al murciélago de la siguiente manera:

En la Biblia se le muestra como animal impuro y es considerado la

⁵³ En el Manuscrito del Museo del Prado: «Poco a poco se va adelantando, ya hace pinitos con el tiempo sabrá tanto como su maestra» Véase en *Goya: Los Caprichos*, 1994.

⁵⁴ Según Moreno Caro Baroja recoge esta primera acepción de la bruja en el *Diccionario de Autoridades*.

⁵⁵ El catedrático de filología latina José Oroz Reta estipula esta fecha, «[...] es muy probable que ya desde los alrededores de 615 se ocupará Isidoro de la composición de su enciclopedia.» En *San Isidoro de Sevilla: Etimologías*, 2004, Madrid: BAC, p. 168

⁵⁶ En la tesis de Hans-Jörg Döhla especifica esta fecha, en *El libro de Calila e Dimna (1251)*, 2008, Universidad de Zúrich, p. 1.

encarnación del demonio al que en muchas ocasiones se le representa con alas de murciélago. Por su condición híbrida (también denominado ratón volador), [...], se le ha atribuido el simbolismo de la hipocresía. (p. 93)

Moratín decía de forma sarcástica en sus notas del Auto de Fe, cuando se refería a ellas como chupadoras de sangre, alegando lo siguiente: «la bribona de la bruja se los chupa de noche, ¿quién hallará medicina tan eficaz que baste a curarlos?» (Fernández de Moratín, 1944, p. 623). Estas brujas son una de las figuras más destacables de la Relación del Auto de Fe de Logroño, en la que aparecen descritas como maestras, «el demonio, para propagar esta abominable y maldita secta, se aprovecha de los brujos más antiguos y más ancianos, que con mucho cuidado se ocupan en ser maestros y enseñadores de ella» (Fernández de Moratín, 1944, p. 618). Una de las más famosas fue María de Zozaya⁵⁷, que acabó quemada en la hoguera a pesar de haber ejercido como confidente. Pero al tratarse de una instigadora en estas malas artes y causante de convertir a tanta gente en brujos, sin distinción de edad ni sexo, mereció para los tribunales de la época la muerte sin remisión.

La escena del *Aquelarre* escenifica la creencia popular en la ofrenda de fetos y recién nacidos que las brujas brindan a Satán –escena también representada en la obra *Conjuero*–, que ilustran los rituales de la brujería. En el *Aquelarre*, el diablo está sentado y rodeado de mujeres que le ofrecen recién nacidos, en una época que «Era natural, y tal vez inevitable, que una cultura precientífica, con una elevadísima mortalidad infantil causada por enfermedades, infecciones y malnutrición, favoreciera la creencia en leyendas en torno a rituales de matanzas de niños celebrados por los agentes del diablo» (Hughes, 2004, p. 178-179). Asunto sobre lo que ironiza Moratín, al comentar este aspecto en el Auto de Fe: «Y los angelitos se quedan tan flacuchos, tan débiles, tan tristes, que sus pobres madres, tías y abuelas ni saben qué hacer con ellos, ni adivinan cuál sea su enfermedad. Regularmente suponen que serán lombrices» (Fernández de Moratín, 1944, p. 629).

El rapto de niños fue uno de los argumentos fundamentales en el mundo de la brujería y adquirió un gran valor tanto para la población ignorante como para las clases altas. Para Goya y su mujer era un tema que les afectaba en primera persona, puesto que «de sus siete hijos bautizados sólo uno sobrevivió y en las cartas del pintor hay referencias a otros embarazos frustrados de su mujer» (Bareau, 1993, p. 214). Probablemente, esta era la causa por la que el pintor insistía en este motivo, tanto en los cuadros de *Aquelarre*

⁵⁷ En la sentencia, el impresor Juan de Mongastón la describe así: «María de Zozaya, que fue confidente, y su sentencia de las más notables y espantosas de cuantas allí se leyeron. Y por haber sido maestra y haber hecho brujos a gran multitud de personas, hombres y mujeres, niños y niñas, [...] se mandó quemar por haber sido tan famosa maestra y dogmatizadora». Véase en "Auto de Fe", *Obras de Moratín (d. Leandro)*, 1944, p. 618.

y *Conjuero*, como en los *Caprichos*, donde siempre mostraba la vida efímera –sea por tormento, secuestro o sacrificio– de estas pequeñas criaturas a las que el artista observaba con cariño, y cuya existencia estaba constantemente amenazada por diversos motivos.



Enrique Marty
Versión *Conjuero* (2014)
Acrílico sobre lienzo. 296 x 242 cm.

Conjuero versus Reinterpretada

La versión de *Conjuero* (1798) de Goya, que realizó Marty en 2014 fue distinta a la que hizo del *Aquelarre*. *Conjuero* era una obra de gran formato y Marty optó por exponerla en el exterior del museo. Esta pieza no se camufla con otras obras de la colección, sino que es una intervención con una referencia directa a la obra original de Goya.

La obra de Marty representa a cuatro de las cinco brujas del *Conjuero* de Goya y además incluye nuevamente la presencia del coleccionista, trastocando ahora la escena de conjuro a ofrenda. Las brujas hacen entrega de los fetos a Galdiano, convertido en su venerado dios. En esta obra la escala es mayor y despliega otros significados. Las grotescas brujas son más carnales y las vemos escaladas, los detalles se agrandan y sus connotaciones se intensifican. El artista nos transporta a la España negra de finales del siglo XVIII, en la que ha introducido al coleccionista, de manera que la tensión dramática del cuadro de Goya adquiere en su interpretación un

carácter cómico absurdo. El coleccionista vuelve a ser protagonista de la representación y el artista lo certifica con esas brujas que le ofrecen sus fetos en agradecimiento y sumisión, mientras este interactúa con ellas, les saluda y agradece su ofrenda. El guion es otro y el significado que le atribuye Marty cambia por completo.

En *Conjuro* las brujas realizan distintas acciones, desde leer un conjuro a la luz de una vela, hacen vudú con un muñeco y una aguja, hasta llevar la cesta repleta de bebés robados ya muertos. La aguja de la bruja que practica vudú se describe en el Auto de Fe como una herramienta para picar las sienes y el alto de la cabeza a los niños⁵⁸, acto que ejecutaría la misma bruja que lleva la cesta de niños muertos. Goya se basa en la descripción de Miguel de Goyburu⁵⁹: «las brujas más ancianas hacían al demonio una ofrenda que le era muy agradable, [...], y llevaban consigo una cestilla que tenía asa» (Fernández de Moratín, 1944, p. 626). La cita describe a las brujas que llevaban al aquelarre los cadáveres para comérselos en el banquete acompañadas del demonio. En la pintura hay una tercera bruja que recita conjuros a la luz de una vela, y que según la superstición, era elaborada con grasa humana por ella misma.

Esta pintura representa también a los famosos murciélagos y búhos, aves chupadoras de sangre, que con sus patagios cogen los mantos de las brujas. En el caso de los dos murciélagos, lo hacen con el manto negro de la bruja que practica vudú, llegando a crear una forma que parece el gorro de un bufón, que era una figura existente en la monarquía española y que Velázquez solía representar en sus cuadros. Es un elemento que Goya utiliza para desvalorizar a la bruja, quitándole el sentido terrible del mal y acercándolo a un símbolo carnavalesco. Al fin y al cabo, las brujas eran un elemento de entretenimiento para las mentes ilustradas, que a través de la ironía trataban de vencer la superstición y la ignorancia. Estos vuelos noctámbulos responden a estereotipos de la noche de brujas, aunque no se sabe exactamente qué tipo de rito evocan: «¿una misa negra, la invocación del diablo, la iniciación en la brujería o un acto de antropofagia?» (Schlünder, 2009, p. 74), todos ellos mencionados en la sentencia común del Auto de Fe y cuya característica común es una ceremonia próxima a lo violento, sagrado y erótico.

En la cofradía de brujas de Marty desaparece la hechicera principal, la que Goya vistió de amarillo, puesto que en este escenario no tiene cabida. Igual ocurre con la que desciende del cielo que, si no es por el brazo y el hueso que lleva, pasa totalmente desapercibida. El protagonismo recae ahora en las otras cuatro brujas. La bruja del lateral derecho le ofrece un cordón umbilical, un objeto poco identificable en la obra original, allí negro y aquí blanco,

58 Véase Auto de Fe de Logroño 1610, en *Obras de Moratín*, 1944, p. 630.

59 Sentencia del Auto de Logroño de 1610.

destacando mucho más y destapando la evidencia. También el muñeco y alfiler de la bruja de su costado han crecido en tamaño y luminosidad. A esta bruja los murciélagos le tiran mucho más de la capa, haciendo de ella un gorro de bufón enorme, más grande que la chistera del coleccionista. La cuarta bruja lleva la cestilla de fetos con los cordones ensangrentados, las líneas de rojo vivo son también visibles en este caso, no dejando dudas de que se trata de seres vivos. Igualmente crecen los rostros de las hechiceras. Marty los amplía de forma considerable, pareciendo enormes en proporción al resto del cuerpo, que es donde el artista pone el foco. En cierto modo, Marty ha puesto el acento en los retratos dado que la colección de Galdiano está repleta de ellos en casi su totalidad.

Marty repinta a esas brujas celestinescas, feas y melladas, cuyos rasgos no dejan lugar a dudas. Estas brujas desproporcionadas parecen gigantes y cabezudos de la rúa de un carnaval. El artista las satiriza más que Goya para restarle seriedad al asunto.

El arquetipo de la bruja como Celestina, según Caro Baroja, corresponde a un tipo de mujer española de los siglos XV y XVI, que sirvió de modelo a la literatura realista de entonces. De modo que Caro (1993) la define de la siguiente manera:

Celestina [...] una mujer mal afamada, que después de haber pasado la juventud como mercenaria del amor, se dedica en la vejez a servir de alcahueta o tercera, dirigiendo con su consejo a una serie de prostitutas y rufianes. Es hábil perfumista y fabricante de cosméticos o productos de belleza. Pero, además, practica la Hechicería; la Hechicería erótica ante todo. (p. 135-136)

Para Caro (1993) las criadas, mesoneras, prostitutas, ermitañas, entre otras mujeres, estuvieron sometidas a esas viejas malignas tan vilipendiadas. De ahí que añada lo siguiente:

La Celestina es una hija *plebeya* de la *urbe*, de la ciudad: una hija inteligente y malvada que antes que los literatos puros, como el bachiller Rojas, hace clamar a los moralistas de temple medieval como el arcipreste de Talavera, enemigo de las mujeres como el que más: «¡Cuántas divisiones ponen entre maridos e mujeres, e cuántas cosas fazen e desfazen con sus fechizos e maldiciones! [...]» (p.137)

Pueyo destaca pasajes del libro de Fernando de Rojas donde «Melibe llama a Celestina “mujer bien sabia y maestra grande”, en una apreciación –valorización del trabajo, al fin y al cabo– que sería demasiado fácil atribuir a la ingenuidad del personaje o a la ironía del autor» (Pueyo, 2019, p. 38). Más allá del discurso patriarcal de la Edad Media, mujeres como la Celestina hacían de parteras, médicas, que con sus saberes paliaban dolores y enfermedades⁶⁰.

60 Eva Lara Alberola realiza un estudio sobre la figura marginal de la mujer como hechicera y bruja en la sociedad española de los siglos XVI y XVIII. Aparte de la obra célebre de *La Celestina*, pocos trabajos más hay sobre la hechicería y brujería en la literatura de los Siglos de Oro. Por

«La justicia civil, tanto o más que la eclesiástica, castigó de continuo a esta clase de mujeres mixtas de hechiceras y alcahuetas y, [...], pocas autoridades del Renacimiento, [...], fueron capaces de negar que sus maleficios fueran eficientes» (Caro, 1993, p. 137). De ahí la fama que les precedía. Hay que tener en cuenta que incluso en la Ilustración, cuando aparece la figura del ciudadano, la mujer no era concebida como tal, siempre fue considerada como un ser inferior y dependiente del hombre. A este respecto Amelia Valcárcel pronunciaba, en una conferencia sobre feminismo ilustrado, que para los moralistas del siglo XVII la mujer «es un sexo que tiene que ser honesto, puro, obediente», y para el discurso religioso, «la mujer no es inferior de manera natural, sino que las mujeres se han merecido la inferioridad» (Valcárcel, 2013). No era de extrañar que, en 1610, en una sociedad tan religiosa y misógina⁶¹, la mayoría de los acusados del Auto de Fe de Logroño fuesen mujeres, las cuales fueron objeto de una indiscriminada caza de brujas, en apogeo desde el siglo anterior. Los ejemplos de misoginia en la caza de brujas son, para Silvia Federici, numerosos, como la literatura medieval, que favorecía la visión de la ejecución de las mujeres. Las cuales eran víctimas de una persecución y tratadas «como fracasos sociales [...] o incluso como pervertidas que disfrutaban burlándose de sus inquisidores masculinos con sus fantasías sexuales» (Federici, 2010, p. 248).

La superstición le atribuía a la bruja conjuros diabólicos, ser propietaria de un complejo laboratorio⁶² en el que combinaba plantas de todas las clases, medicinales o venenosas. De aquí procedían los ungüentos que fabricaban y utilizaban, entre otras cosas, para untarse e ir al aquelarre⁶³. A ello hay que sumar que la brujería iba asociada a una fuerte carga erótica: acciones como chupar y soplar eran recurrentes en los testimonios de los brujos en los procesos. Goya mostró este acto en los *Caprichos* 45: *Mucho hay que chupar*, 48: *Soplones*, y 69: *Sopla*. En cuanto a las pócimas, tan mencionadas en la sentencia, el artista también las ilustró en algunos de sus grabados y dibujos, como en el caso del *Capricho 67: Aguarda que te unten*.

eso Lara lleva a cabo esta investigación en *Hechicera y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, 2010, Universitat de València.

61 Casanova y Larumbre hacen un estudio que indaga sobre los orígenes de esta visión misógina en el orden de lo sobrenatural dentro del pensamiento occidental. Véase *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, 2005, Prensa Universitarias de Zaragoza.

62 Según el Auto de Fe, en esta secta bruja, al demonio lo describen con un gran boticario, puesto que «de su oficina y botica que tiene de ungüentos, aguas y polvos», a lo que añade Moratín la siguiente nota jocosa: «Se ve que el demonio es aficionadísimo a la farmacia. ¡Gran boticario!» Véase en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*, 1944, p. 622.

63 Según el Auto de Fe: «Y siempre que han de ir a los aquelarres [...] se untan con la dicha agua (verdinegra que el sapo vomita) la cara, manos, pechos, partes vergonzosas y plantas de los pies.» Op. cit., 1944, p. 622.

La bruja celestinesca se nos muestra como un ser extravagante, aspecto que casaba muy bien con el concepto de la bruja de pueblo, generalmente vieja, que infunde miedo a sus vecinos y que, además, «tiene en su haber unos conocimientos limitados de curandera, emplastera, saludadora, que practica a veces la adivinación y que acaso busca el consuelo en los paraísos artificiales que la flora europea le puede suministrar» (Caro, 1993, p. 315). Por eso a la bruja se la asocia con el consumo de estupefacientes⁶⁴ con los que podían alcanzar esos niveles de ensoñación, como volar por los aires⁶⁵, delirio que provocaban en ellas mismas y en otras personas.

En el *Conjuero* de Goya se ve el pueblo al fondo y en la versión de Marty este pinta la sustituye por el paraje que alberga la Fundación Lázaro Galdiano⁶⁶, que en su día fue la casa del coleccionista. Posiblemente, Marty lo vea como otro lugar inhóspito y lo suficientemente amplio para que dé lugar un aquelarre, aunque en este caso el coleccionista no actúe como el demonio.

Todo lo que Goya dedicó a este imaginario de las brujas es inmenso, tenemos ante nosotros toda una colección grotesca en la que el artista se enfrenta a lo misterioso, que en él está fuertemente vinculado con la pobreza moral de la sociedad de su tiempo. Con este discurso demoledor, el artista tuvo que situarse más allá de las ideas ilustradas para poder pintar todo este universo figurativo donde prima la irracionalidad y lo estremecedor e inquietante. Goya «Realza lo universal en lo particular, la realidad profunda humana de todos los tiempos y geografías, [...], permanente, [...] en su versión de precariedad y malignidad inherentes» (Lisón, 1996, p. 266).

En la pintura de Marty está presente el mundo que representaba Goya. Los actos que realizan las brujas en este cuadro son poco benevolentes y quedan justificados por una buena causa, un conjuero que está al servicio de Galdiano, al que entregan los fetos como agradecimiento a su persona y le rinden veneración y pleitesía. Tanto el *Aquelarre* como el *Conjuero* de Marty se convierten en un circo donde el dramatismo queda apartado para mostrar solamente lo grotesco y lo cómico, vaciados del contenido goyesco para ostentar solo forma.

64 Según Caro Baroja, «los estupefacientes más empleados en Europa durante tiempos pasados se sacaban de plantas de la familia de las solanáceas, entre las cuales se hallan la belladona, el beleño y el estramonio. [...] El estado de somnolencia se alcanza de modos diversos utilizando tales plantas. [...] Con las cociones se hacían bebidas o bien una pomada que es probable sea la base de los ungüentos de que con tanta frecuencia se habla en los procesos.» Véase en *Las brujas y su mundo*, 1993, p. 315.

65 Según la Sentencia conjunta del Auto: tras untarse con el agua verdinegra del sapo, la bruja maestra «lleva consigo por el aire» a los aprendices de brujo. Op. cit., 1944, p. 618

66 Como afirma Rafael Doctor: «Y siempre al final está siempre la institución en lo alto de ese monte.» Véase Programa Fluido Rosa Radio3, 06.10.2014

Si los bufones en el Antiguo Régimen servían para hacer reír a los reyes y a su vez hacerles sentir más humanos y terrenales, en el cuadro del artista las brujas se transforman en bufones para el espectador.

Las figuras del bufón o el payaso son de interés para Marty y también forman parte del episodio seis de la película *All your world is pointless*. El artista declara que encuentra de gran interés los carnavales y todo lo que rodea a la máscara porque te despersonalizas dentro. Prodigue diciendo que la libertad del anonimato hace florecer el subconsciente oculto de cada persona y le puede llevar a cometer actos terribles. Marty opina que los payasos son elementos muy interesantes pero con un lado terrorífico (Marty, comunicación personal, 1 de mayo de 2019). Un ejemplo de ello son los payasos de los Chapman que, en series como los Desastres, están totalmente demonizados.

El bufón es un personaje que Victor I. Stoichita y Anna María Coderch definen como «una figura emblemática que reunía las funciones de la burla y la humillación ritual y que era conocida como “el loco del rey” o bufón» (Stoichita y Coderch, 2000, p. 272-273), descripción con la que Marty está de acuerdo. El bufón contribuye a dar alegría en la Corte y por el hecho de ser distinto, se le permite gran libertad, entre ellas la de cuidar al rey. Marty expresa, en la comunicación personal del 1 de mayo de 2019, que el bufón era el único que podía decir las verdades a la cara. El bufón es «el “rey al revés”, o el revés del rey en otras palabras, su doble, su pariente risible» (Stoichita y Coderch, 2000, p. 272-273). Otra de las funciones del bufón era la de evitar el mal del ojo, una ideología que sobrevivía en la Europa del Siglo de las Luces. En el siglo XVIII la figura del bufón desaparecerá de la Corte con la llegada de los Borbones a España, que es cuando se le ve como algo indigno y vinculado con una mentalidad absolutista. A partir de entonces, su ausencia abrirá la puerta a la locura que padecerán las familias reales europeas.

Las brujas de Marty personifican de forma aún más grotesca a esos bufones que protegen y cuidan a su señor, en este caso a Galdiano. El hecho de que en estas obras se les quite ese velo dramático y siniestro las acerca al terreno de lo humorístico y las insertan en el mundo al revés del Carnaval. La mascarada carnavalesca está compuesta por historias que invierten su sentido natural, y responde a transformaciones que tuvieron origen en la Europa de finales de la Edad Media, que es cuando se propició un ambiente adecuado para este tipo de representaciones y donde era frecuente su aparición en espacios marginales. Stoichita y Coderch (2000) estudian esta iconografía del mundo al revés que les ayuda a reflexionar sobre las imágenes del Carnaval, y sostienen lo siguiente:



El Mundo al revés (siglo XIX) de la imprenta de J. M. Marés en Madrid

Desde su aparición en el siglo XVI, las estampas no ilustran la fiesta sino el Mundo. [...] el Mundo se carnavalesca y las estampas nos muestran su imagen mediante ejemplos escogidos. Más que de una invitación a la alegría, esencial en el Carnaval, el Mundo al Revés contiene una gran dosis de utopía y de crítica social. (p. 24)

Un ejemplo ilustrativo de esta idea la podemos encontrar en el capricho 26: *Ya tiene asiento* (1799) de Goya, donde el artista representa a dos mujeres con las sillas en la cabeza. El artista hace alusión a la prostitución y a la expresión popular de *sentar la cabeza*, pero en este caso no se trata de personas con juicio⁶⁷, por eso les coloca la silla al revés. Algo similar podemos encontrar en las estampas catalanas de *El Mundo al Revés* de principios del siglo XIX, que ilustran motivos imposibles, como vestirse al revés, o que el pájaro enjaule a su amo, o que el amo cargue a su espalda al asno, etcétera. «Poseen un carácter irreal, onírico, utópico. La risa es el producto de su radical imposibilidad» (Stoichita y Coderch, 2000, p. 26). En este sentido, Marty en «Reinterpretada I» crea un mundo al revés de figuras emblemáticas como las brujas de Goya, retratos cortesanos, de clérigos, de aristócratas, de dioses que se transforman en otra cosa más disparatada. En muchos casos suponen la antítesis de lo que representan para ponerse al servicio del carnaval que el artista elabora en el museo Lázaro Galdiano. Marty nos habla de un mundo que poco tiene de ideal y que, a pesar de llevarlo al terreno del disparate, en muchos aspectos, se asemeja al nuestro.

Marty en estas dos piezas, *Aquelarre* y *Conjuro*, hace una mixtura siniestra de lo que se puede entrever de familiar en estas composiciones. Para Friedrich Wilhelm Joseph (von) Schelling «lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado» (Trías, 2018, p. 33). Es decir, es lo que se entiende por oculto y misterioso en una escena doméstica, donde situaciones cotidianas no se esperan y por lo tanto desconciertan. El hecho de introducir la figura de la bruja hace que la escena no llegue a sorprender del todo, y por tanto su presencia no es una variación de la normalidad. La mezcla de las brujas y el coleccionista sí que es extraña, sin embargo, la parte siniestra se torna carnavalesca, porque tiene lugar en un contexto esperable y por tanto nada siniestro.

Lo grotesco hace acto de presencia en cada una de las intervenciones de Marty en «Reinterpretada I» donde la parte siniestra de sus escenas familiares, muy prolija en su obra cuando trata este tema, se dejan ver en cada detalle.

⁶⁷ Según el Manuscrito de la Biblioteca Nacional, donde por juicio se entiende lo siguiente: «Muchas mujeres solo tendrán juicio, ó asiento en sus cabezas cuando se pongan sillas sobre ellas. Tal es el furor de descubrir su medio cuerpo, sin notar los pillastrones que se burlan de ellas». Véase en el link de la web Fundación Goya en Aragón: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/ya-tienen-asiento/896>

Para Frances S. Connelly las imágenes grotescas son una combinación de cosas diferentes que desafían la realidad establecida o construyen una nueva, «y su espectro expresivo va de lo maravilloso a lo monstruoso y de ahí a lo ridículo» (Connelly, 2017, p. 27). En los últimos dos milenios ha variado su sentido, en sus orígenes estaba vinculado a lo ornamental y con el paso de los años ha mudado hacia lo abyecto, lo carnavalesco o lo horripilante.

Las imágenes de Marty de la colección del Lázaro Galdiano parten del mundo grotesco de Goya, que en su día agotó todas las monstruosidades posibles de la Ilustración. Para Barbara Maria Stafford, los ochenta *Caprichos* de Goya, presentan «las anomalías micromegalíticas del exceso giganteo y las deficiencias bajas que corrían rampantes en la sociedad española» (Connelly, 2017, p. 137-138). A día de hoy estas figuras ya no tienen el impacto de entonces. Ahora el antaño terrorífico mundo de la noche es totalmente carnavalesco y el espectáculo de lo vulgar y de lo burlesco forman parte de este mundo al revés. Hoy estamos muy habituados a este tipo de imágenes y a todo el teatro que el artista recrea con esos personajes salidos de sus aposentos, de su letargo, para enseñarnos otro mundo inventado.

Marty escenifica un mundo imaginario que combina retratos de diferentes contextos y tiempos en un nuevo lugar común, que es la casa en la que viven y que comparten hace más de un siglo. El artista también incluye esculturas y pinturas ajenas a la colección, pero que se integran muy bien en ella y hace alusión a ese otro teatro del absurdo inaugurado por Goya tres siglos antes.

Corrado Bologna enuncia que las características de lo demoníaco son «ser dinámico, tumultuoso, indefinido, proteico, psicológicamente agresivo, repugnante o seductor» (Castelli, 1963, p. 18) que, a diferencia de lo bello, para Enrico Castelli «seduce, pero es una seducción de poca intensidad, porque en definitiva no toca más que un determinado sentido» (Castelli, 1963, p. 85). La belleza no es tan intensa como lo demoníaco, que consigue arrastrarnos inconscientemente hacia su repulsión. «Lo demoníaco desencadenado para conquistar la presa humana sabe que la máxima seducción es la de lo abismal: lo horrible» (Castelli, 1963, p. 87), esa parte atrayente de lo prohibido, de lo carnal en su aspecto más primitivo: el abismo llama al abismo.

Todas estas peculiaridades fueron chocantes en el siglo XVIII, pero estas mismas escenas trasladadas al siglo XXI devienen añejas e incluso ridículas. Marty cambia el sentido de todas las escenas, las brujas rinden pleitesía al coleccionista Galdiano, que hace de macho cabrío y, que a su vez, es el protagonista de esta exposición. El artista lo mezcla con retratos clásicos, desnudos, ángeles, clérigos y naturalezas muertas, toda una red de referencias que convierten a «Reinterpretada I» en un alegato del absurdo.

La magia que Marty recrea en el museo Lázaro Galdiano pone el arte al alcance del público, un arte que te hace pensar y replantear aspectos de nuestra sociedad. Si las tertulias o las obras de teatro sobre las brujas fueron temas atractivos para la aristocracia en el siglo XVIII, el artista realiza una lectura crítica contemporánea reinterpretando símbolos del pasado y vinculándolos a una sociedad que en el presente se tambalea.

La puesta en escena goyesca de Mira Bernabeu

La familia de Carlos IV versus La familia de Mira Bernabeu

La obra *La familia de Carlos IV* (1800-1801) de Francisco de Goya ha sido analizada en detalle desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad. Inicialmente, el estudio se realizó por sus coetáneos ilustrados, y en el siglo XX varios autores han hecho una investigación pormenorizada de ella, planteando diferentes hipótesis.

Mira Bernabeu afirma que la obra *En círculo* tiene una influencia goyesca: «Hay muchas relaciones con la historia de la pintura, como los retratos cortesanos de Goya y Velázquez» (Comunicación personal, 25 de marzo de 2019).

El retrato de familia de Bernabeu conecta con el de Goya en su puesta en escena. No se trata de un simple retrato de grupo, «sino la escenificación de una obra que recoge el momento de la realización de la imagen. En otras palabras, hablamos de un cuadro cuyo tema es el arte del retrato y la puesta en escena» (Stoichita y Coderch, 2000, p. 241).

El retrato de la familia real de Goya contiene implícito el precedente de *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez. La obra del pintor sevillano simbolizaba la tradición pictórica española, una imagen que los Borbones querían emplear como sello distintivo. Goya la lleva a su terreno y le otorga un significado distinto. De ahí que Doctor (2001) afirmase que:

Goya realizó lo que se puede entender como primer gran retrato de familia contemporánea. Aunque se trata de la familia real, antítesis de la familia moderna, el tratamiento que Goya realiza conecta directamente con la forma contemporánea de interpretar los grupos consanguíneos. Aquí están todos individualizados, cada uno con su vida y sus temores reflejados en sus rostros. Todos monstruos en su absoluta naturalidad. [...] A partir de aquí las familias son otras. Goya destruye con un solo cuadro demasiados esquemas adquiridos. (p. 106-108)



Francisco de Goya
La familia de Carlos IV, 1800-1801

En el siglo XVIII los retratos de grupo no eran muy solicitados en España. Según Fred Licht, esta moda fue introducida por «la dinastía borbónica, franco-italiana, [...] y aun entonces se encomendaron casi siempre a artistas franceses» (Licht, 2008). Las escasas referencias se limitaban al retrato de Velázquez o al de *La familia de Felipe V* (1743) de Louis-Michel van Loo. Incluso había otros cuadros de este tipo de temática religiosa, *El entierro del conde Orgaz* (1586-1588) de El Greco, y *La adoración de la Sagrada Forma* (1792) de Claudio Coello. El mismo Goya había realizado con anterioridad un retrato grupal de otra familia, *La familia del infante don Luis* (1783-1784), en el que también se hace alusión a *Las meninas*.

En *La familia del infante don Luis* no existe el rigor de la colocación de las figuras del de Carlos IV. Este retrato es considerado por Xavier Salas como uno de los pocos retratos de familia de la pintura española de carácter íntimo (Salas, 1944, p.24). El procedimiento de la pintura es más moderno que el de la familia real. El artista retrata a don Luis de perfil, que por aquel entonces estaba de moda⁶⁸. En esta obra, el artista representa a la familia en un momento de ocio. La escena está compuesta de sirvientes, familiares y amigos. El cuadro hace alusión a *Las meninas* al incluir el autorretrato de Goya, pero de una manera sutil. El artista hará posteriormente de una forma más directa en el cuadro de la familia real. No obstante, los elementos idealizados en la familia del infante disminuyen, aunque no desaparecen del todo, «los retratados le pedían a veces al artista que siguiera alguna pauta de las modas europeas de su tiempo, difundidas en estampas» (Glendinning, 1992, p. 104). Goya es consciente de la distancia histórica con el cuadro de *Las meninas* y se inclina hacia la utilización de recursos más propios de su época en lo relativo al arte del retrato. El artista «apuesta por la modernidad en lo tocante al género del retrato de grupo» y además «nos introduce en el ambiente de otra Corte de mucho menos peso, que a la sombra del exilio forzoso en la provincia de Ávila es, no obstante, una Corte atenta al espíritu de las Luces, y la representa con un aire de intimidad doméstica» (Stoichita y Coderch, 2000, p. 241).

Es posible que en ambas obras fuese el infante o el rey quienes sugirieran al artista que formara parte del cuadro, como en la laureada obra de Velázquez. A Goya «le honraba la invitación a autorretratarse y el artista supo mantener las debidas distancias, agachándose en el retrato de la familia del infante, y colocándose con su lienzo en el fondo y a la sombra de la familia real» (Glendinning, 2005, p. 232). En la estructura de ambos retratos el artista



Francisco de Goya
La familia del infante don Luis,
1783-1784

utiliza la misma estrategia: la simetría encubierta de las figuras y los grupos. En el de la familia real, la reina María Luisa está situada en el centro, en una postura muy similar a la de la infanta Margarita de *Las meninas*; la reina era «centro también de aquella familia y quien regía» (Salas, 1944, p. 10). En la pintura de Goya María Teresa de Vallabriga está en el centro del cuadro del infante. En ambos hay un equilibrio entre los retratados y la narración, como en *Las meninas*, y también uno y otro comparten la narración visual de los cartones que pintó por entonces.

Velázquez era en aquel momento una leyenda en los ámbitos cultos de la corte española. «Para Anton Raphael Mengs, para Antonio Ponz, para Gaspar Melchor de Jovellanos, Velázquez era el maestro de maestros, y por ello, con una cualidad añadida e inalcanzable» (Mena, 2005, p. 200). Igual que Rubens y Velázquez habían utilizado a Tiziano Vecellio para evolucionar e innovar en su pintura, Goya hizo lo propio con la pintura de Velázquez, no copiando al maestro, sino haciendo su propia versión, aprovechando aquello que le interesaba y cambiando lo que no le gustaba. Como ha hecho Marty con Goya en «Reinterpretada I» o Bernabeu en la estructura de la foto de su familia que repite cada década.

Este homenaje de Velázquez a Goya viene de años atrás, de las estampas que realizó entre 1778 y 1785 de *Las meninas* y otras de sus obras, que le sirvió para que personalidades claves en el panorama artístico español, como Ponz, Jovellanos y Juan Agustín Ceán Bermúdez⁶⁹ le apoyasen en su carrera. La referencia velazqueña se asienta con las declaraciones de su hijo Javier «Observador con veneración de Velázquez y Rembrandt, no estudió ni observó más que la naturaleza, que decía era su maestra»⁷⁰ (Mena, 2005, p. 200). En 1792, Goya escribe una carta dirigida a la Real Academia de San Fernando, en la que afirma la importancia de la libertad creativa en el arte, que mantenía ante sus estudiantes al declarar que «no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un gran impedimento a los Jóvenes que profesan arte tan difícil»⁷¹ (Goya y Canellas, 1981, p. 311). El artista era partidario de guiarse por otros pintores para aprender y progresar, para después trabajar por su cuenta, sin necesidad de seguir los pasos de forma servil de otro pintor.

⁶⁸ De hecho, poco después de la ejecución de este cuadro se inventará el fisiotrazo, una máquina que ejecutaba los perfiles de las cabezas de manera muy detallada sobre una lámina de cobre y se hará más asequible a un público más amplio. Se afirma que «varios aristócratas, pintados por Goya, se hicieron sacar fisiotrazos». Véase Glendinning, N., 1992, Goya, la década de los *Caprichos*: retratos, 1792-1804, p. 98.

⁶⁹ Según Janis A. Tomlinson, Ceán Bermúdez, *Diccionario*, vol. 5, p. 172, afirmaba que estas estampas de Goya, «no lo estimaría más aunque fuera de la mano del propio Velázquez». O el mismo Jovellanos, *Reflexiones*, p. 156. cuando alababa estas obras sobre las que decía: «al hacer dibujos y grabados de las obras de Velázquez se ha empapado de su espíritu y se ha convertido en su más distinguido imitador». Véase Tomlinson, J.A., «Retratistas de la Corte, 1789-1808» en *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, 1993, p. 88.

⁷⁰ Aparece en la versión extensa del Museo del Prado, publicada en Beroqui, 1927, p. 99-100.

⁷¹ Carta fechada el 14 de octubre de 1792, n.º 184, Madrid.

Las meninas son «el clímax indiscutible e insuperable de lo que puede ser un retrato de grupo con una complejidad técnica y conceptual inmensa» (Doctor, 2019, p. 22). No es de extrañar que Miguel Calvo dijese que durante siglos han sido tantas las interpretaciones de este cuadro por parte de los historiadores, que se llegó a crear un desorden psiquiátrico llamado: «el Síndrome de la Fatiga de Las Meninas (SFLM), que padecen algunos investigadores que se pasaron buscándole el sentido al cuadro» (Calvo, 2017). También *La familia de Carlos IV* tiene una gran complejidad interpretativa y tampoco es solo un reflejo fiel de la realidad. Janis A. Tomlinson opina de la obra que «Tan importante como elección es la conciencia del potencial connotativo de un estilo determinado: la pintura, una vez establecida como historia, ofrece un vocabulario del que el artista puede entresacar lo que mejor se adapte a su arte y a sus protectores» (Tomlinson, 1993, p. 114-116).

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII hay una tendencia que se opone al abuso de elementos ornamentales y a los gestos exagerados de los retratos en las pinturas. Muchos teóricos y pintores reaccionaron ante este manierismo gestual proponiendo como alternativa la sencillez y una mirada a la naturaleza como guía. Denis Diderot decía de la naturaleza que «no hace nada incorrecto. Todas las formas existentes, hermosas o feas, tiene su razón de ser» (Glendinning, 1992, p. 96). También Mengs criticaba estas exageraciones, poniendo como ejemplo los retratos de Tiziano, Velázquez o Anton Van Dyck. En general, se pedía más veracidad y menos pomposidad en los retratos, que crecían por la demanda de la floreciente burguesía, más partidaria de ser retratada en momentos de ocio que de magnificencia y, por tanto, optase por cierta naturalidad en su representación.

A principios del XIX, el modelo neoclásico en la composición era muy utilizado por los pintores. Por eso la familia del rey en el retrato de Goya convive en un espacio limitado, «las figuras se despliegan en un friso riguroso, como los ejemplos de sarcófagos romanos tan admirados en ese período neoclásico» (Mena, 2005, p. 211). Existía una idealización de las personas, que tienden hacia tipologías escultóricas, a la imitación de bajorrelieves grecorromanos en el medio pictórico y, a un realce de las figuras sobre fondos planos (Salas, 1944, p. 19). En el retrato de la realeza el artista utiliza fondos neutros, oscuros y planos con poco detalle, para no distraer la atención del espectador y otorgar un mayor protagonismo al retratado. Es una época en la que prima el gusto por lo sobrio, donde no hay cabida para el juego espacial de la perspectiva, la narrativa y el punto focal llevado a cabo por Velázquez en *Las meninas*. Goya trabaja el espacio y lo ambienta a través de luces y sombras, a diferencia del artista sevillano no está atrapado en el acto de pintar, sino en el de ser pintado junto a sus modelos (Tomlinson, 1993, p. 94).

«Toda la familia real está ahí, alineada, como en visita. Viendo, al parecer, pintar a Goya. Mejor dicho, mirando el modelo que Goya pinta» (Salas, 1944, p. 10-11). Vuelve la referencia del espejo donde también se miran los reyes en *Las meninas*. Goya pinta la imagen de los reyes que refleja el espejo en el que se miran, no los pinta como él los ve, sino como ellos se ven a sí mismos (Licht, 2008). Mena parte de esta hipótesis para explicar el porqué Goya se sitúa en último plano, y no en el primero como Velázquez (Mena, 2005, p. 384). Asimismo, el espejo era un recurso muy empleado en los estudios de los artistas. Lo utilizaban para que el modelo estudiase la postura antes de comenzar la pintura. En el cuadro de Goya, la presencia del espejo rompe con el carácter narrativo de *Las meninas*, «el espejo de Velázquez convierte el espacio ilusorio en real, y en ilusorio el espacio real del espectador» (Licht, 2008).

Glendinning afirma que el artista aragonés tiene un mayor temperamento en su pincelada y modo de ver a los modelos en comparación a la objetividad velazqueña. Goya les otorgó actitudes más naturalizadas que Velázquez, cuya adaptación no perdió ni un ápice de majestuosidad o distinción en sus rostros. A su vez, Velázquez había dejado abierto un precedente al incluir en sus obras el mundo de la fealdad, a los enanos, como la enana que acompaña a la infanta Margarita, o los locos de palacio, como el bufón que pisa al perro. Asimismo, a finales del siglo XVIII, esa fealdad o lo siniestro será una aptitud intrínseca en el trabajo de Goya, cualidad que le introduce de forma directa en la modernidad.

La familia de Carlos IV es un retrato acorde a otro tiempo, diferente al de la familia de Felipe IV en *Las meninas*. En el año 1800 las circunstancias socio-políticas son convulsas, la monarquía está en crisis y no quiere prestar atención a lo que sucede en el país vecino. En Francia han acabado con la aristocracia y ha triunfado la república, sólo es cuestión de tiempo que Napoleón se enfrente a los Borbones españoles. En el retrato de Goya a diferencia del de Velázquez «cada individuo se enfrenta a sí mismo sin apelación a una autoridad metafísica» (Licht, 2008). Aun así, Goya se debe a ellos y les otorga cierta solemnidad. Al contrario de lo que sucede en la familia de Felipe IV, «*La familia de Carlos IV* no viene de ninguna parte y no tiene ningún sitio adonde ir» (Licht, 2008). El aspecto divino de la familia real, que hasta ese momento era «por la gracia de Dios», queda lejos. Según Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza (1887):

La corte de Carlos IV era más execrable que la del último Felipe de los Austrias, pero la que reflejan los retratos de los personajes del egregio aragonés tiene cierto noble decoro y dignidad⁷².

⁷² Según Viñaza, W. Stirling describe de esta manera a la familia real en sus *Anales*: «The poor imbecile King, in the blue uniform [...], is an example of the dignity which may be conferred, by a skilful hand, on the most ordinary features and expression, without sacrificing the resemblance.»

El célebre lienzo de la familia de Carlos IV, las semblanzas ecuestres de María Luisa y su marido, las de Fernando VII [...] atestiguan una grandeza de espíritu, y de cualidades intelectuales y morales, que no poseían las almas ruines de los personajes enumerados. [...] Goya pintó idealizada hiperbólicamente la vida moral en sus efigies de los Reyes, porque era pintor de cámara y protegido de la Corona y de la corte, aunque con más exactitud se le calificaría de protector de sus protectores. (p. 92-93)

Frederick Calvert llega a la conclusión de que la familia real posee una cierta estupidez, desfachatez, degeneración mental y moral, y cuánto más se estudian estos retratos más evidentes se hacen estas cualidades (Tomlinson, 1993, p. 94).

La familia real de Carlos IV poseía rasgos de locura, según afirma Dr. Doran⁷³ en una cita recogida por Víctor I. Stoichita y Ana María Coderch «La familia real española del siglo pasado nos brinda un ejemplo de heredero al Trono que no solo fue su propio loco, sino que elevaba a sus amigos a la dignidad de “locos”, al dotarlos de los atributos pertinentes» (Stoichita y Coderch, 2000, p. 277). Lord Ligonier, el embajador inglés de la corte de Madrid durante el reinado de su padre, Carlos III, quedó bastante impresionado con la forma de actuar del entonces príncipe de Asturias. El embajador llegó a declarar haber visto salir del cuarto del príncipe grandes personalidades con un gorro de bufón en la cabeza, porque al parecer el futuro Carlos IV «tenía el gusto y la fantasía de conferir a sus más queridos amigos la cualidad de “locos”» (Stoichita y Coderch, 2000, p. 278), algo que alarmó por completo al embajador inglés y evitó por todos los medios acabar convertido en bufón.

El retrato de la familia real de Goya parte de estudios previos de cada miembro realizados por el artista. Según Salas (1944), Goya:

[...] idealizó la real familia, haciéndola solemne. Si en los bocetos tenemos una versión directa, llena de franqueza y frescura, los retratos definitivos nos muestran, junto con la agudeza de un retrato exactísimo, como el concepto que de la realeza y de la majestad tenía Goya por aquel entonces, obra en él y le hace transformar sus estudios. (p. 14)

La crítica ha dicho en varias ocasiones que la familia real en este cuadro tiene una actitud burguesa que roza lo vulgar. Goya no evitaba «la expresión directa de esta actitud» en sus cuadros (Tomlinson, 1993, p. 85-86).

Su lucha entre gratitud y rebelión se manifiesta en esta obra con mayor evidencia que en ninguna otra haciendo patente el aburguesamiento del que estaban contagiados⁷⁴.

La familia real viste a la moda del momento, con trajes imperio que hicieron furor en el período neoclásico. La imagen de estas vestimentas junto a las joyas y conmemoraciones reales que ostentan resulta chocante e incluso carnalesca: tanto brillo y dorados, el tocado ridículo de la reina María Luisa en esa pose campechana y un rey abstraído con la mirada perdida, hacen que todo sea excesivamente artificial, al punto de parecer que la familia real va disfrazada. En realidad, lo está, es todo pura fachada. Los reyes parecen unos taberneros⁷⁵. Muy distinta es la imagen que nos muestra Velázquez en la familia de Felipe IV, de una dignidad que carece de Carlos IV. *Las meninas* pertenecen a una clase distinguida, a un mundo que está lejos de la vida real.

En cuanto a la estructura compositiva del cuadro de Goya, la mayoría miran al espectador, un procedimiento muy utilizado en los retratos del artista. También lo hizo Velázquez en *Las meninas*, quien nos observa junto a la infanta Margarita. Como él, Bernabeu busca la complicidad con el espectador. Velázquez pinta lo que nosotros estamos viendo en el cuadro. De hecho, parece que nos esté pintando a nosotros como espectadores. Nos dirige su mirada, nos hace cómplices, nos abre una ventana al mundo para que seamos partícipes de él, busca esa cuarta dimensión dentro del lienzo, el cuadro dentro del cuadro. Es como si se adelantase al arte conceptual en pleno siglo XVII. Lo que menos importa es la figura de los reyes, que se encuentran discretamente representados en el reflejo del espejo en el fondo de la estancia. Velázquez nos cuenta lo que sucede detrás de ellos. Amelia Valcárcel dice que, a partir del cuadro de *Las meninas*, los ilustrados nos soñaron, la sociedad actual es su producto, pasamos de ser una humanidad natural a una humanidad pensada (Valcárcel, 2013). Al estar ausentes de forma directa Velázquez convierte al espectador en modelo de ese mundo nuevo que diseñaron los ilustrados.

En la composición de *la familia de Carlos IV* no hay jerarquías, se crean grupos que se relacionan unos con otros, sin que existan en la composición prioridades. Esta elasticidad permite la presentación de manera simultánea de las diferentes relaciones que se establecen entre los personajes. Según la teoría de Tomlinson se

74 Según José Luis Gómez: «La burguesía, sin perder nunca su propia identidad, pretendió durante buena parte del siglo XVIII ennoblecerse. Pero también la nobleza, en una especie de turbia mixtura, empezaba a emular el talante burgués» Al final del Antiguo Régimen se llevó a cabo la doctrina de la reforma ilustrada con la que la nobleza estaba totalmente familiarizada. Véase Gómez, J., 1996, *Reflexiones sobre la revolución burguesa en España*, p. 329.

75 En ese sentido, se cuenta que Pierre-Auguste Renoir, al visitar el Museo del Prado y ver este cuadro, exclamó: «el rey parece un tabernero, y la reina parece una mesonera...o algo peor, ¡pero qué diamantes le pintó Goya!». Véase Cirlot, pág. 72. No he tenido acceso a la fuente original.

73 En *The History of Court Fools* (Londres, 1858), p. 380-389. [No he tenido acceso a esta fuente bibliográfica]

crean tres configuraciones diferentes: la primera es el trío de reyes, María Luisa, Carlos IV y Fernando VII; la segunda son los niños imitando a los padres, dando familiaridad a la obra; y la tercera sería la figuración neutra, que no pierde su carácter específico de personas⁷⁶ (Tomlinson, 1993, p. 93). La falta de jerarquías en la escena refuerza una imagen ambigua de la corte borbónica. El cuadro cumple su función de retrato de grupo y, además, destaca de forma sutil el triunvirato que gobernará en España durante treinta años más.

El retrato de grupo

En 1996 Mira Bernabeu realizó su primera *mise en scène* y la hizo a través de su familia. Desde entonces sus puestas en escena con grupos de gente se han repetido hasta la actualidad, ya sea familia, amigos o actores con los que indaga sobre problemáticas relacionadas con nuestra cultura.

Dentro de esta genealogía de imágenes, otra pauta esencial es la presencia de la muerte en el grupo, esa finitud límite que marca la vida y que nos caracteriza como seres humanos. Para Jean-Luc Nancy (2014), la comunidad sin un *plan* de elaboración es una:

«comunidad afrontada-enfrentada». [...] Estamos, como ya se indicó, en el mundo en que las comunidades de «sustancia», de «presencia» se enfrentan unas a otras: es necesario afrontar (enfrentar) ese enfrentamiento. La pérdida de sentido único nos coloca en el límite del nihilismo [...] Resistir en el límite: tal vez esa sea la idea de la comunidad afrontada-enfrentada. (p.63-64)

Y este resistir en el límite es el que pone a prueba Bernabeu cada diez años con sus *mise en scène* familiares.

El artista asegura que no tiene referentes concretos, porque para su primera serie tenía interiorizada tanto la historia de la fotografía como la de la pintura. Asume la historia de la fotografía, pero huye de los estereotipos compositivos de las imágenes familiares de celebraciones, cuyo patrón tiene jerarquías muy establecidas. En la pintura hay que remontarse hasta Frans Hals, pionero del retrato colectivo holandés, para ver de donde parten estas estructuras compositivas.

⁷⁶ Tomlinson cita esta fuente: Elías, *The Court Society*, pág. 141. Refleja la concepción de Elías de la corte como figuración: «El concepto de figuración tiene la ventaja de que, a diferencia de la de 'sistema', no despierta la expectativa de algo cerrado sobre sí mismo ni de armonía inmanente. El término figuración es neutro. [...] La sociedad de la corte está llena de tensiones, pero esto no le hace perder su carácter de figuración específica de personas». Véase Tomlinson, 1993, *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, p. 93.

También a Rembrandt Harmenszoon van Rijn -aunque en este existe una mayor narratividad a la de Hals- o al cuadro La familia de Carlos IV de Francisco de Goya.

El lienzo de *Banquete de los arcabuceros de San Jorge* (1616) es el primer gran retrato de grupo de Hals y la primera obra monumental de arcabuceros de la nueva pintura holandesa. Aparte de los regentes, el gremio de arcabuceros era el que realizaba más encargos para retratos de grupo, que en el siglo XVII iban adquiriendo progresivamente medidas cada vez más monumentales. Fueron estos retratos los que marcaron las pautas en este género. Sobre ello Alois Riegl (2009) afirma:

el retrato holandés de grupo (es decir, una corporación cuyos miembros abandonaran una parte de su individualidad y de su derecho de autodeterminación en favor de un fin común, práctico-terrenal y de bien público); esta surgió en las sociedades de tiradores. (p. 77)

Hasta ese momento, los precedentes del retrato grupal eran procedentes de órdenes religiosas que no cumplían estos objetivos comunitarios, puesto que egoístamente se limitaban a la salvación de un miembro individual y, por lo tanto, no constituyeron una verdadera corporación como sí lo era el retrato de grupo holandés.

En esta primera etapa, los retratos colectivos eran una yuxtaposición de retratos individuales inconexos entre sí. Hals conseguirá dotar a la escena de una coherencia inexistente hasta entonces. El pintor holandés escoge el tema de un banquete como *leitmotiv* de la escena, en el que, aunque todos posen, cada uno actúa de manera individual, creando una mayor conexión entre ellos y haciendo el conjunto más congruente gracias al acto comunitario y conmemorativo de la celebración. Como manifiesta Ingo F. Walther, Hals resuelve muy bien la reunión de un grupo de personas en el cuadro sin distinciones por su rango (F. Walther, 2005, p. 295).

En este aspecto, y aunque Bernabeu prescinde de atrezzo, tiene mucho en común con las características compositivas de la pintura de Hals. Puesto que se trata de un colectivo, la familia del artista, no se relacionan entre ellos porque cada uno está en su mundo. Bernabeu utiliza estos trucos en la pose de sus personajes, unos miran a la cámara, otros a un lado y, de esta forma, aportan dinamismo a la escena. Son monstruos en su absoluta antinaturalidad. Ninguno destaca sobre nadie. Tampoco a nivel compositivo hay una simetría encubierta como en Goya. Existe cierta solemnidad de la fotografía antigua: todos aparecen serios -como les impone el artista y director de escena-. Pero aquí no son sometidos a poses interminables, ni tienen que sufrir como antaño, simplemente hacen de actores que emulan aquello. A algún miembro se le escapa una media sonrisa, pero en el conjunto no es destacable; en general, la seriedad inunda la imagen por completo.

En la obra *La Ronda de noche* (1642) de Rembrandt existe ese mismo juego de miradas y esa estructura global de los retratados. Pero aquí el artista sí que marca jerarquías y lo hace sobre todo mediante el juego de luces y sombras. La figura principal es el capitán de uniforme oscuro, que se encuentra en el primer plano junto al teniente, que viste de amarillo. El claroscuro añade un dramatismo a la composición que en Hals no existía, es otro ambiente. En el cuadro de Rembrandt hay narratividad en la escena, como en *Las meninas* de Velázquez, y una relación entre personajes que confiere unidad a la composición. Rembrandt se salta los convencionalismos del retrato de grupo a favor de la puesta en escena. Sus personajes reconstruyen una acción acorde al papel que les ha tocado representar. Esto no ocurre en la fotografía de la familia de Bernabeu, donde cada uno de ellos se representa a sí mismo a través de la inmovilidad. Como sucedía con la fase inicial del retrato de grupo holandés, los familiares del artista parecen personas completamente alienadas hasta el punto de parecer esculturas de cera. Lo mismo sucede en los personajes de *La familia de Carlos IV*, que parecen absortos en sus pensamientos. Por el estatismo, las poses y los fondos neutros usados por Bernabeu, existe una clara referencia a este retrato de Goya. En el cuadro de Goya el artista aparece en escena, pero en el de Bernabeu se trata del autor omitido, no es visible, pero está presente.

Tanto los retratos colectivos holandeses como los de Goya o Bernabeu documentan un acontecimiento, y en el caso de los dos españoles un acontecimiento familiar. Por un lado, Goya inmortaliza a través de sus pinceladas a una familia de la realeza en la que se trata de imponer una superioridad respecto del pueblo, a pesar de estar aburguesada y ser tan criticada por esa disminución de estatus. Por otro lado, la familia de Bernabeu es esa plebe que ahora tiene el privilegio de ser retratada, acto muy común desde la democratización de la fotografía a mediados del siglo XIX. Pero el artista los ubica en un auténtico escenario teatral, no estamos ante una fotografía común familiar, aquí la historia es otra. Tampoco se trata de una celebración, aunque si solo vemos esta parte del díptico nos puede llevar a pensar que sí lo es. En todo caso la lectura de la imagen es abierta porque la otra fotografía del díptico es la misma escena, pero los familiares del artista aparecen en ropa interior ensangrentada.

Se comen unos a otros, se despojan de sus partes sexuales, pero de cara a la galería se presentan como una familia más, como si nada hubiese sucedido. Parece que la familia de Bernabeu nos esté diciendo que en el fondo no se soportan y están obligados a aguantarse solo porque son parientes, porque les une su sexualidad, lo más carnal, y al despojarlos de la ropa esto se hace incontestable. Esto sucede en la familia del artista y en muchísimas familias más, pero Bernabeu nos lo muestra directamente de forma descarnada y radical.

Lo grotesco aflora sin filtros en el arte, como las grandes masacres del Barroco o los *Desastres* de Goya. Pero en esta ocasión el artista nos los muestra serenos y apacibles tras la masacre, lo que hace la imagen todavía más enigmática. Se trata de una bipolaridad tan intensa que asusta. El artista lleva al extremo los conflictos personales de la sociedad, nos hace plantearnos nuestra propia existencia, cómo actuamos y cómo vivimos dentro de un patrón social muy marcado. El díptico resume perfectamente esta dualidad entre las convenciones sociales que modulan nuestra conducta, que representaría el grupo de familiares vestidos, y lo que somos realmente, animales salvajes que brotan de una tensión que explota y se evidencia a través de la otra parte de la pieza.

El retrato holandés de grupo

La importancia que adquirió en Holanda el retrato de grupo fue un fenómeno único, en ningún otro país alcanzó esa calidad y dimensiones. Para Rosa Gutiérrez, «el retrato de grupo [holandés] resulta indisociable de la cultura burguesa, urbana y *paleocapitalista* que lo elevó a su cumbre artística» (Gutiérrez, 2010, p. 142). La burguesía tiene su origen en las entonces llamadas Provincias Unidas y estos retratos responden a encargos de compañías y asociaciones civiles. La Holanda del siglo XVII es una sociedad calvinista que rechaza la representación de temas religiosos a favor de los laicos, en los que sublima las significaciones de los primeros. Una tendencia compatible con representar a figuras relevantes de su sociedad. Según Valeriano Bozal «En los retratos de Hals se descubre la burguesía a sí misma», y su especialidad es el retrato individual relacionado. Sus retratados muestran el orgullo de su rango, «con su ritual de posturas, actitudes, gestos, y la viveza de lo que es temporal» (Bozal, 2001, p. 35).

Para Riegl, si se tienen en cuenta las premisas del retrato colectivo holandés, el retrato familiar no es considerado un retrato de grupo. La percepción holandesa del retrato de grupo es contraria al retrato individual. El retrato familiar es considerado como un retrato individual ampliado, de ahí que Riegl (2009) afirme:

El hombre y la mujer son como las dos caras de un mismo ser, y los niños son sus copias idénticas; físicamente pertenecen, por tanto, de forma natural a un mismo grupo y no se necesita ningún medio especial, ni de concepción ni de composición, para reproducirlos como una unidad en la obra de arte. (p. 15)

El retrato colectivo holandés no es considerado una superposición de retratos individuales repartidos en el cuadro, sino la asociación voluntaria de elementos independientes que no comparten una

parentela, sino un oficio de utilidad pública. Lo que viene a ser el retrato de corporaciones, que forman un grupo, pero en el que cada sujeto retratado mantiene su individualidad.

Este género pasó por tres períodos, el primero denominado simbolista, que comprende de 1529 a 1566, el segundo, bajo el nombre de genérico de 1580 a 1624 y el tercero, el dramático-narrativo, de 1624 a 1662.

El simbolista, tiene esta denominación por las acciones físicas y la unidad psíquica de los retratados. Cada uno de ellos interpreta un papel individualizado y no hay ninguna interacción entre ellos, salvo las manos con las que se crea la unidad interna de forma simbólica. Los retratos generalmente son de medio cuerpo, simétricos y muy estáticos, colocados de forma lineal, donde las miradas –en la mayoría de los casos– se dirigen al espectador de manera frontal, al que quizás se añade algún giro en las cabezas –de perfil o tres cuartos– para buscar la unidad externa. Se trata de poses forzadas, algo arcaicas, que parecen un friso egipcio, pero donde los rostros son más naturalistas y combinan más puntos de vista. Las figuras aparecen superpuestas a modo de *collage*, y en algunas obras se incluyen objetos identificativos, los arcos –en algunos retratos de tiradores– o una mesa alrededor de la cual se articula todo el conjunto. En esta etapa simbolista destacan los retratos de corporaciones de los artistas Dirck Jacobsz, Cornelis Teunissen y Dirck Barendsz.

En el segundo período, el genérico, está presente la subordinación entre los miembros del cuadro, pero todavía no existe una unidad interior completa entre ellos, sino que se distribuyen libremente en el espacio pictórico llamando la atención al observador sobre algo o alguien. Los ejes de las cabezas ya no son verticales, como en el primer periodo, sino ligeramente sesgados y con un mayor dinamismo vinculado con el sentimiento y la emoción. En estos retratos todavía se conserva la individualidad de cada uno de los miembros, pero supeditada a su función dentro del cuadro genérico. Los objetos, como las armas, en los retratos de arcabuceros, dejarán de ser simbólicos para convertirse en elementos personales, circunstanciales y particulares. Los artistas destacados en esta etapa son Cournelis Ketel, Cornelis Cornelisz van Haarlem, Cornelis van der Voort y Werner van den Valckert. Ketel es el único que se atreve a introducir figuras de cuerpo entero. Hasta entonces, en el retrato holandés no era habitual este tipo de representación para no restar importancia a los rostros, que se reconocen más fácilmente de medio cuerpo. Al final de este período el único artista que consiguió una unidad externa individualizada en el espacio y el tiempo fue van den Valckert, quien constituye el cierre provisional de esta etapa.

Todavía no se ha obtenido la unidad temporal, porque carecen de una unidad interna completa entre los miembros del grupo, solo se llegará a ella en la siguiente y última fase del retrato de grupo holandés.

En el último período, dramático-narrativo, se encuentran figuras destacadas como Hals, Rembrandt y Thomas de Keyser. En esta etapa se introduce abiertamente la unidad interna mediante la interrelación del grupo, que anteriormente no se produjo y cada personaje se representaba en su mundo. Ahora existe una interrelación entre ellos más naturalizada y completa. Como apunta Riegl, «la pintura neerlandesa trabajó durante un siglo entero para introducir en el arte nórdico la subordinación como recurso para la subjetivación de la figura individual, el rechazo holandés a la coacción externa aún seguía oponiendo resistencia» (Riegl, 2009, p. 327). Rembrandt dará un giro a esa subjetividad tan rehusada, dotando a los retratados de un tratamiento psíquico más profundo. Los sentimientos y la acción, especialmente en Rembrandt, son prominentes y se avanza hacia una puesta en escena más dramatizada, que, aunque vaya a la contra de los preceptos de la pintura holandesa, los retratos no perderán ni calidad ni importancia.

Bernabeu sitúa sus personajes y construye la imagen como si se tratara de un pintor localizado entre el período genérico y el dramático-narrativo. Son fases de desarrollo de la individualidad del retrato en relación a su mundo circundante, donde el sujeto empieza a adquirir una mayor importancia psicológica. Los artistas holandeses fueron introduciendo la conciencia emocional del sujeto, pero en su justa medida, sin el dramatismo desmesurado de la pintura barroca italiana. No obstante, el retrato neerlandés rechaza cualquier representación narrativa cerrada.

En relación a esto último, las fotografías de *En círculo* de Bernabeu muestran una estructura totalmente estanca. A pesar de que utiliza recursos compositivos como los giros de las cabezas y las miradas, los gestos de los protagonistas no van más allá. Los pocos gestos que se ven en la imagen son de una frialdad absoluta, lo que aporta un mayor misterio a los rostros absortos de los retratados. Esto mismo sucede en la fase previa del retrato colectivo holandés, donde los personajes poseen una individualidad, pero presentan un talante muy serio y sin conexión con el resto del grupo. «Cuantas más figuras antiguas comprenda un cuadro, más enigmática nos resultará su conducta psíquica» (Riegl, 2009, p. 39). Esto sucede en la pintura de *Grupo de cinco sanjuanistas y siete legos* (exvoto del siglo XV) de Geertgen van Haarlem, que a pesar de tratarse de un mismo grupo no presenta unidad interna más allá de la acción que les une: el hallazgo de unos huesos. El artista los representa de forma individual, sin establecer relación alguna entre ellos.

No hay un punto de interés definido, no dirigen la mirada a nadie ni a nada en concreto, están alienados en su mundo, en sus pensamientos como esculturas de cera.

En el Renacimiento se empieza asumir que estas figuras independientes tienen que conformar una unidad dentro del retrato de grupo y establecer una relación directa con el espectador que los observa, sin que nada externo perturbe esa armonía. Algunos de los personajes de *En círculo I* miran al espectador y crean ese vínculo que les hace buscar su complicidad con la que dar sentido a la unidad del grupo. De la misma manera que en la pintura holandesa antigua, las figuras aisladas buscan la coordinación en el exterior para evitar la subordinación⁷⁷ entre ellos. Los rostros individualizados alcanzan una expresión psíquica más profunda, de recogimiento interior a la vez que ofrecen su alma al observador. Lo mismo sucede en la obra de Bernabeu, donde ninguna figura destaca por encima de otra, al contrario, se potencia una mirada desinteresada, donde todos forman parte del conjunto. Para ello se evita la acción, que resta información a los rasgos del retratado y revela más alma que grandeza. Un recurso que se dio en la obra de Jan van Eyck y éste legó a los retratistas holandeses del siglo XV.

La obra de *Guardias cívicos de la división G del gremio Voetboog* (1562) de Barendsz, que pertenece al final del primer período del retrato de grupo holandés, presenta una evolución respecto al siglo anterior. Hay una mayor subjetividad en los rostros y las miradas no se concentran en un pequeño círculo. Las poses representadas son más naturales, en contraste con los giros bruscos de la anterior etapa, donde todos los personajes se encontraban a un mismo nivel.

Tanto en las obras de van Haarlem como en las de Barendsz los retratos son un *collage* arcaico donde las proporciones aparecen algo desfasadas, especialmente en el de este último. La naturalidad no se ha logrado todavía, faltan recursos para buscarla. Por el contrario, Bernabeu ya dispone de estos recursos y conocimientos para crear la artificialidad y lo antinatural con la que se aproxima a estos dos pintores holandeses. El hecho de que la familia del artista, especialmente *En círculo*, pose con un talante tan serio, con la mirada perdida y cada uno aislado en su mundo, en cierta forma los asemeja a los sanjuanistas de van Haarlem o al grupo de tiradores de Barendsz.

El gran salto se produjo en el último período del retrato holandés con de Keyser, que fue el primer artista que se atrevió a introducir la unidad interna entre los retratados.

En su obra *La lección de anatomía* (1619) se utiliza el esqueleto como eje y centro de atención. Las tres personas que están de pie

⁷⁷ Era una característica primordial en la composición de la pintura italiana en aquel momento.



Dirck Jacobsz
Portrait of a Group of Guardsmen, 1529



Dirck Barendsz
Civic guards of division G of the Voetboog guild, 1562



Cornelius Ketel
Company of Captain Dirck Jacobsz. Rosecrans and Lieutenant Pauw, 1588



Thomas de Keyser
The Company of Captain Allaert Cloeck and Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans, 1632



Geertgen van Haarlem
Grupo de cinco sanjuanistas y siete legos (s. XV)



Thomas de Keyser
La Lección de Anatomía del doctor Sebastiaen Egbertsz, 1619



Thomas de Keyser
Se anuncia la llegada de María de Medici a los burgomaestres de Ámsterdam, 1638



Frans Hals
Regentesses of the Old Men's Almshouse, 1664

escuchan y observan a una cuarta, el profesor, que hace demostraciones sobre el esqueleto. Entre los cuatro se establece la unidad interna, mientras que los dos cirujanos que están sentados dirigen su mirada al espectador, con el que establecen la unidad externa. Se logra la unificación a través de la subordinación, cuyo centro de interés es un objeto, el esqueleto.

Posteriormente, en 1638 el artista realizó el retrato de los burgomaestres, que inicialmente se concibió como un cuadro narrativo. La acción de los personajes es tan inerte que sumada a su indiferencia parece mentira que se tratase de un gran acontecimiento. Si de la obra se elimina el oficial que anuncia la visita de la reina, se convierte automáticamente en un retrato de grupo. Tuvo que establecerse una unidad interna entre ellos y faltó poco para conseguir la externa. En este sentido se trataría de un retrato colectivo con la esencia más íntima de la pintura holandesa. La individualidad de los personajes se desvanece «en favor de la manifestación subjetiva general junto al espacio libre circundante, y, por ello, no se adecua al concepto de retrato» (Riegl, 2009, p. 325).

De manera similar a esta pintura de Keyser, en la fotografía de familia de Bernabeu no persiste un acontecimiento, ni una acción, pero sí esa frialdad e indiferencia de los burgomaestres del pintor holandés. En cambio, *En círculo* sí que tiene una unidad exterior con el espectador por parte de los personajes, que miran de manera frontal hacia fuera, pero no entre ellos. Exceptuando la señora que apoya sus manos en los hombros del hombre sentado y la mujer que tienen en su regazo a una bebé, no existe la mínima interacción. Tampoco hay una acción que recree un determinado acto más que el de estar y permanecer quietos e inertes como el esqueleto de *La lección de anatomía* de Keyser. Por tanto, son sujeto y objeto al mismo tiempo. En los grupos de *La genealogía de la conciencia III* (2008) sí que aparece una acción dirigida hacia un centro de interés como pasa en las pinturas holandesas. La expresión de sus rostros es más neutra que nunca porque son sustituidos por una máscara idéntica para todos los personajes, pero sus gestos corporales se dirigen hacia alguien que representa situaciones determinadas respondiendo a lo enunciado en la imagen.

Volviendo a la pintura holandesa, habrá que esperar a Rembrandt para que el retrato holandés de grupo llegase a su máximo apogeo. El aprendizaje artístico de Rembrandt es de origen italiano, por eso su pintura adquiere sus connotaciones. El artista utiliza la subordinación como elemento expresivo clave en su obra para facilitar el establecimiento de la unidad exterior con el observador, porque sin ello el concepto de retrato de grupo sería inexistente. Para llegar al retrato de grupo tiene que existir primero una subordinación interior, concepto que era una cualidad intrínseca del arte italiano. Bajo estas mismas premisas, la imagen patrón de la familia de Bernabeu no cumple los objetivos holandeses para

considerarse un retrato de grupo, ya que se trata de un grupo familiar, antítesis del retrato colectivo y donde la subordinación interior es inexistente. Como se apuntó más arriba, el retrato familiar no es considerado retrato de grupo por los holandeses, sino un retrato individual ampliado.

Antes de la culminación del retrato de Rembrandt está Hals, que no buscó la unidad interior o exterior, al que simplemente le bastó una mínima correlación con el espectador a través de los subgrupos que se generaban dentro del grupo, sin relación alguna entre ellos. Con ello obtuvo una unidad espacio temporal entre los personajes de sus pinturas. El planteamiento de Hals era que estas figuras se comportasen de la manera más independiente posible a partir de su distribución en un mismo espacio temporal. Para obtener este resultado Hals necesitaba establecer entre ellas una acción común, viéndose así obligado a establecer una unidad interna cerrada y otra externa amplificada. En este sentido, Bernabeu se aproxima más a la concepción de retrato de Hals. Los miembros de la familia del artista no se interrelacionan entre ellos, aunque comparten el mismo espacio temporal. No se trata de subgrupos, todos están dentro de una unidad global, y, solo a través de las miradas diversificadas que envían al exterior, se establece una conexión con el espectador que los observa.

La familia de Bernabeu es la comunidad de personas a las que Nancy se refería como grupo, en el sentido de «pertenencia al hecho estar-en-común». Un concepto de familia que, a su vez, es para él como: «“nosotros” en la indecisión mayor en que se halla este sujeto colectivo o plural, condenado (pero ésa es su gloria) a no poder encontrar nunca su propia voz» (Nancy, 2014, p. 26). Así lo evidencia el artista en el grupo familiar, o en otras series de grupos de amigos o actores que conforman una sola voz, y donde no importan las individualidades de cada uno, todos quedan sometidos al yugo de lo colectivo. *En círculo I* y *En círculo II*, el artista expresa el enfrentamiento de la comunidad a través de las dos imágenes contrapuestas del díptico. Por un lado, todos vestidos de domingo y, por el otro, semidesnudos con ropa interior ensangrentada. A través de estas imágenes se manifiesta el enfrentamiento y oposición del grupo familiar, que se desafía y se pone a prueba, algo innato en el ser humano, que opera desde el resentimiento. Las personas poseemos una dualidad característica, primero somos lo que parecemos y hemos aprehendido; después se vislumbra lo que realmente somos, nuestra esencia y nuestra fragilidad dentro de esta comunidad cerrada, que es lo que exhibe el artista.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn

La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp, 1632

Mira Bernabeu y Rineke Dijkstra. Nueva fotografía documental del siglo XX

Las imágenes fotográficas de Bernabeu se acercan estéticamente a la denominada nueva fotografía documental. Aunque podríamos clasificarla como post fotografía documental, porque a través de la puesta en escena y el documento de este artificio se nos ofrece una verdad oculta donde lo emocional deviene un enigma. A pesar de tratarse de un artificio, deja un documento del paso del tiempo en la familia, y aunque la pose exija seriedad, la transformación física y emocional se hace visible ante nosotros.

A propósito del nuevo enfoque que la fotografía documental adquiere a finales del pasado siglo, Felicia Feaster expone que tiene una mayor inversión afectiva dentro del documento, «para moverse más allá de la mera grabación de la verdad, para una participación en sus decisiones, lo que da a estas obras un aura de integridad emocional» (Feaster, 1998, p. 29). Dentro de este medio se encuentran Richard Billingham, Gillian Wearing, Sally Mann, Larry Sultan, Rineke Dijkstra, entre otros muchos.

En los años setenta y ochenta del siglo veinte, «la palabra “documentación” ha constituido un *leitmotiv* general entre los fotógrafos hasta convertirse en un concepto talismán a la hora de justificar posiciones programáticas» (Fontcuberta, 1998, p. 41). El hecho de que documentar equivalga a ser un reflejo fiel de la realidad sin intervención, sin un ápice de acto creativo, implica que para cambiar eso se hayan añadido etiquetas mixtas como la de documentación emocional. «Tales términos constituyen total o parcialmente oximorones cuya proliferación no puede ocultar que una actitud radical de no intervención resulta hoy tan ingenua como la equiparación de la cámara con un espejo» (Fontcuberta, 1998, p. 41). De ahí que el acto fotográfico implique la manipulación por parte del autor, que crea imágenes bajo su filtro interpretativo.

De este elenco de artistas, acogidos bajo la etiqueta de fotografía documental emocional o afectiva, Rineke Dijkstra se acerca con su obra a los retratos de la familia de Bernabeu. La artista también trabaja el retrato a partir de referencias icónicas de la historia del arte. También Billingham o Sultan han trabajado con su familia como documento de lo cercano, pero sin obras clásicas que les sirvan de modelo o icono universal, algo que sí aprovechan tanto Dijkstra como Bernabeu.

La artista pertenece a la misma generación de los artistas alemanes Thomas Struth, Andreas Gursky y Thomas Ruff, pero se distancia de ellos en el tratamiento de su trabajo, siendo este más expresivo y humano. En el caso de Ruff, sus retratos ampliados de fotos de

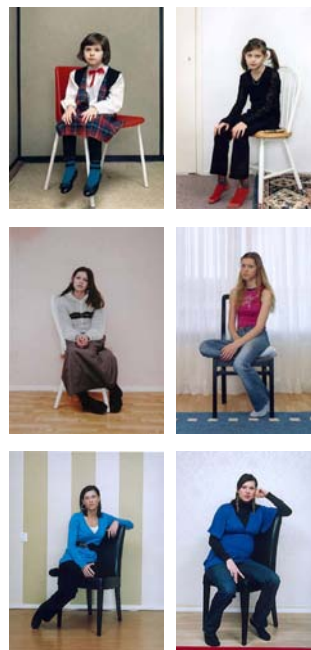
carnet son de una frialdad lapidaria, mayor que la de los personajes de Bernabeu, muy cercana al documento administrativo. Los retratos de Bernabeu poseen una profundidad muy cercana a los retratos de Dijkstra.

La estructura compositiva de las imágenes de Dijkstra hereda toda la tradición del retrato holandés, y del resto de obras clásicas. Sus fotografías se consideran pictóricas por el tratamiento del color, que le aproxima del retrato clásico, pero desde una interpretación personal. Aunque sus retratos sean individuales poseen una poderosa carga emocional. Además, aportan una documentación del retratado o retratada durante largos espacios temporales. Sus obras tienen en común con Bernabeu la sencillez de las imágenes, y es que ambos prescinden del decorado o de cualquier contexto que perturbe el retrato, que es el tema principal de su trabajo. La franqueza de sus fotografías dota de gran sentido y sensibilidad a la composición, generando imágenes inquietantes bajo la aparente normalidad.

Entre las series de Dijkstra que se repiten en el tiempo están *Almerisa* (1994-2008), una niña refugiada bosnia que se mudó a Amsterdam con su familia para huir de la guerra en su país. La primera fotografía que tomó la artista de Almerisa fue en 1994, cuando realizaba un proyecto de hijos de refugiados, y a partir de entonces la fotografió durante catorce años con intervalos de unos o dos años. Imágenes en las que se aprecia la evolución física y emocional de la niña, mientras documenta su desarrollo a mujer y su completa asimilación a la nueva cultura en la que vive.

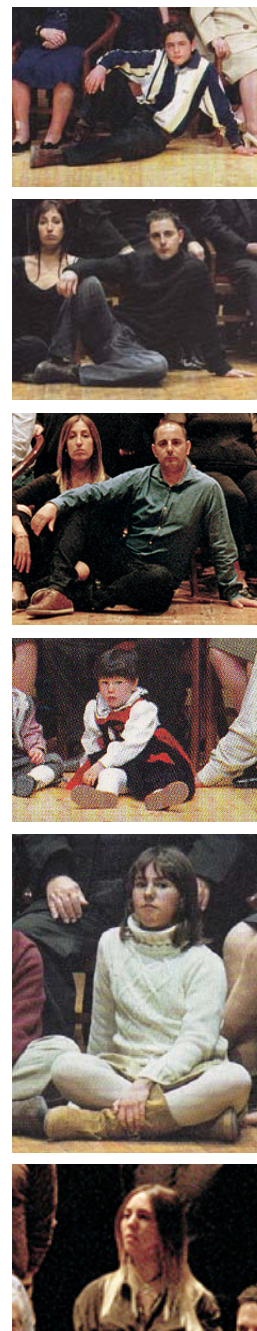
Idéntica evolución se puede vislumbrar en los niños de la primera serie de *En círculo* (1996) hasta la última de *Sistema Inherente* (2016-2017), de Bernabeu. Hay un lapso de tiempo tan amplio, que algunos de los niños son ahora adultos e incluso padres. Aunque los personajes de Bernabeu no han pasado por ningún momento traumático como Almerisa, sí que han transitado de esa inconsciencia ante la cámara a una asimilación total de ella y de la consciencia de la repercusión que tienen esas imágenes.

Dijkstra también ha realizado un seguimiento emocional de adolescentes que entran en el ejército, de cómo la disciplina militar les endurece y se acentúa en sus cuerpos y almas de niños a adultos. En general, a la artista le gusta trabajar con la adolescencia, una etapa transitoria de inmensa fragilidad emocional, donde el cuerpo se expone a retos transformadores como la maternidad o el servicio militar. Esa inseguridad que transmiten va más lejos que en los modelos que son más asentados y seguros. Como afirmaba la propia artista sobre los adolescentes de la serie *Retratos playeros* (1999), estos: «Mostraron lo que ya no queremos mostrar pero aún sentimos» (Smith, 2012). Se percibe la vulnerabilidad emocional en sus rostros. Dijkstra se interesa por imágenes de intensa



Rineke Dijkstra

Serie *Almerisa*, 1994-2008



Mira Bernabeu

Serie *Mise en Scène* I, X, XVI (1996-2016)

concentración, como en el caso de la serie de toreros o las madres que acaban de dar a luz, que tras el agotamiento de la corrida o del parto, les fotografía exhaustos, sin tiempo para controlar su propia imagen ante la cámara. Esto no sucede en las series de retratos grupales de Bernabeu, sean de su familia o de otros colectivos, donde los personajes no quedan expuestos a esa tensión y actúan como les manda el director de escena, todo en ellos está perfectamente controlado. Aun así, en el caso de la serie familiar, se puede advertir cierta fragilidad en algunos casos, puesto que las sesiones fotográficas duran horas y son agotadoras. Es imposible tener un control total de la pose durante tanto tiempo y los modelos se abandonan dentro de los parámetros de lo permitido, pero ninguno descuida la seriedad y hieratismo impuestos. Es el precio que hay que pagar por formar parte de la uniformidad del grupo, nadie destaca, y aunque Bernabeu no les permite salirse del patrón, son todos diferentes, con almas particulares que a veces reflejan en su mirada. Esto mismo sucede con naturalidad en las fotos de los militares del ejército de Dijkstra, en las que pretende hablar de la uniformidad y, por el contrario, parece concentrarse en las particularidades de cada retratado más que en el grupo, más en cómo se distinguen unos de otros que en lo que se asemejan (Estep, 2001, p. 59). El sentido se escabulle de su objetivo o, como en *Las meninas* velazqueñas, la imagen es solo el reverso de lo que realmente vemos.

Bernabeu con sus *mise en scène* familiares parte de la idea del retrato del siglo XIX adaptado a la contemporaneidad, que era similar a una pequeña obra de teatro privada en la que los personajes se ponen sus mejores trajes con todos sus accesorios, con el objetivo final de obtener un retrato representativo. Partiendo de este planteamiento, tanto Bernabeu como Dijkstra recrean ese pequeño teatro fotográfico, esa especie de *fotoperformance* primitiva que practicaron después los artistas a principios de los años setenta del siglo XX. Una escenificación para la fotografía, la cual se fue acercando más a la persona. «Este cambio de rumbo necesitaba una nueva fotografía que se pareciera formalmente a la fotografía teatralizada del siglo XIX, pero que ha surgido bajo nuevas circunstancias» (Stahel, 2005, p. 161). Ya no interesa mostrar el estatus social de las personas, ahora se indaga en su psique, y en el caso de Bernabeu de la relación entre ellas.

Ambos artistas utilizan aspectos formales de la pintura, ya sea en el tratamiento del color o en la pose. Para Smith (2012), Dijkstra, en la serie de los retratos de playa, muestra:

El aislamiento monumental de las figuras se ve reforzado por las tomas de ángulo bajo, junto con las posturas frontales y las austeras y ligeramente abstractas bandas de fondo de playa, agua y cielo, que hacen eco de los retratos de cuerpo entero de Goya, Hals y Manet.

Un aislamiento que en las *mise en scène* de Bernabeu se genera por la descontextualización en un espacio neutro del escenario del teatro. Referencias directas al retrato de grupo que aluden tanto a Goya como a Hals, donde la sobriedad prevalece y en el caso de Dijkstra se aproxima a una ligera ansiedad anticipatoria.

Las reminiscencias a obras de la historia del arte son constantes en los dos artistas. Dijkstra siempre ha sentido admiración por la pintura renacentista, admite que le encanta la pintura de Rembrandt o Ingres por la gran psicología que contienen y el sentido atemporal de sus retratos. En la serie *Retratos playeros* (1992), la chica con el bañador verde recuerda *El nacimiento de Venus* (1485-86) de Sandro Boticelli. No obstante, tanto las obras de Dijkstra como las de Bernabeu son producto de una visión personal y universal al mismo tiempo, donde la imagen abre el espacio para la interpretación.

En los dos casos sus personajes viven aislados de su entorno para conseguir una especie de abstracción. En los proyectos de ambos las imágenes están muy elaboradas, por eso Fernando Díaz citaba estas declaraciones de Dijkstra, «No soy una fotógrafa documental, no voy tirando fotos por la calle. Me gusta controlar la tensión, la luz, la composición. Mi objetivo es concentrar muchas cosas en una sola imagen», y añadía que «Una foto buena es aquella que deja mucho espacio a la interpretación» (Díaz, 2014). Como dice Bernabeu, «Lo oculto está presente en todos mis trabajos porque de otra manera estaría haciendo una ilustración» (Comunicación personal, 25 de marzo de 2019).

Mira Bernabeu, Jeff Wall y los *Desastres* de Goya

Algunas puestas en escena de Wall y Bernabeu, tanto a nivel compositivo como por temática, tienen como denominador común una referencia directa a la serie de estampas *Los desastres de la guerra* de Goya, que relataban de manera visual acontecimientos ocurridos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) en España. Wall representa una escena de guerra en su obra *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, realizada en 1992. El artista concreta un momento y acontecimiento determinado: *Una visión después de una emboscada de una patrulla del Ejército Rojo, cerca de Moqor, Afganistán, invierno de 1986*, y, aunque no hace referencia explícita a Goya, la pieza comparte muchas afinidades con la serie de estampas de los desastres. Por otro lado, en la última puesta en escena familiar, *Sistema Inherente* (2016-2017), de Bernabeu, uno de los temas tratados es la guerra, donde se aprecian aún mayores resonancias con la serie de grabados de Goya.



Mira Bernabeu

Los milagros el cuerpo, Homenaje a Andy Warhol. Serie Mise en Scène III, 1999



Mira Bernabeu

Los milagros el cuerpo, Homenaje a Gustave Coubert. Serie Mise en Scène III, 1999



Mira Bernabeu

Sistema Inherente. Interpretación #9. Serie Mise en Scène XVI, 2016-2017



Francisco de Goya

El pelele, 1791-1792

Sistema Inherente. Interpretación #9 de Bernabeu, reflexiona sobre el mar Mediterráneo y sus dos caras, como aplacible postal turística playera y como escenario de la trágica muerte de inmigrantes en pateras. La representación amable del mar la escenifica Bernabeu mediante el manto de uno de los familiares del artista. La acción nos remonta a la pintura goyesca *El pelele*, que aunque pertenezca a la pintura lúdica de los cartones, para el artista simboliza la apremiante despedida de la soltería, aludiendo al poder de la mujer sobre el hombre, un tema recurrente en los *Caprichos* (1797-1799), los *Disparates* (1815-1819) y *Álbumes de dibujos* (1796-1828).

La otra cara del mar queda retratada en *Sistema Inherente. Interpretación #10*, donde la muerte atrapa aquellos cuerpos que no han podido superar su embestida, y que es una alegoría de las deplorables condiciones en las que llegan los inmigrantes a las costas españolas. Esa imagen remite, salvando las distancias y tal vez ejecutado de forma inconsciente por Bernabeu, a *La muerte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David. En ambas imágenes se crea una correspondencia interesante entre los cadáveres: los dos mueren en un medio acuático, los dos pierden sus vidas en la lucha por consumir sus deseos, y también en los dos casos la causa deriva de la política. En ocasiones, la muerte es el precio que hay que pagar por arriesgar demasiado en la consecución de tus convicciones.

La muerte de Marat es un ejemplo de como «La crónica de la realidad se libra de cualquier distracción para producir no una imagen real sino la más real de las interpretaciones. En su imposibilidad, la pintura de David es más posible que una fotografía de Weegee [seudónimo de Arthur H. Fellig]» (Lebrero, 1998, p. 76). Para el crítico, las fotografías suponen una respuesta más emotiva por parte del espectador, ya que se da por hecho que son testimonios de una supuesta realidad. Lebrero (1998) alude a la artificialidad de la imagen contemporánea cuando dice que:

Las fotos son auténticas pero no verdaderas, ya que la verdad se compone de demasiadas cosas al mismo tiempo como para contenerse en una fotografía en blanco y negro. El cuerpo de Marat es verdadero porque defiende lo que ahora sabemos que pasó, aunque nadie lo viera. (p. 76)

Por eso matiza que «la fotografía crea una respuesta emocional construida artificialmente» y prosigue diciendo que «Nos «creemos» las verdades fabricadas por la fotografía, el cine o la televisión porque nos garantizan la supuesta posesión de lo que muestran», resolviendo finalmente que «El medio se ha hecho con el control, mientras que los sistemas de imágenes y significados llegan a superar en importancia a los contenidos» (Lebrero, 1998, p. 79).

En *La muerte de Marat*, Newman afirma que «David se sirvió de la imaginaria del descenso de Cristo de la cruz y de la Piedad para

crear un icono que lo representara como mártir de la revolución» y continúa diciendo que se trata de una pintura «que reelabora los géneros tradicionales con un nuevo objetivo, de un modo que la acerca a *Stereo* (1980) [de Jeff Wall]» (Newman, 2007, p. 49). Aunque, en este caso sería mejor decir, que en los casos de David, Wall y Bernabeu, la obra rebate y supera sus antecedentes universales.

La pose de Marat simboliza uno de los muchos cadáveres dejados por la guerra, un espacio donde cada uno lucha por sus intereses. Los desastres de Goya son relevantes precisamente en este sentido, porque en ellos la muerte es la verdadera protagonista. En los *Desastres*, igual que en las pinturas del 2 y 3 de mayo de 1808 en Madrid (1814), el artista muestra el sinsentido de la guerra y expone la vulnerabilidad humana. De ahí que Didi-Huberman califique a Goya como el pintor más radical, a la vez que riguroso y conmovedor de la figuración de los pueblos, de los sin nombre, afirmando que: «[...] encontramos, en los alineados de Goya, los cadáveres de Géricault, [...], la misma inquietud de incluir el aspecto humano en la especie humana y el *ethos* del grupo en el *pathos* del cuerpo singular de cada sujeto» (Didi-Huberman, 2012, p. 61).

En *Dead Troops Talk*, Wall recrea una escena ficticia de guerra que se emplaza entre las estampas de los *Desastres* de Goya y una película de terror zombi con un toque cómico absurdo. Formalmente, estaría más cerca de lo primero, pero su interpretación nos aproxima más a lo segundo. Veamos. En la fotografía de Wall la inmensa mayoría de los soldados vuelven a la vida y experimentan emociones diversas que van de la confusión al humor. Sin embargo, parecen ajenos a la contienda por las acciones que realizan. Desde luego, eso no sucede en las estampas de Goya, donde el artista muestra la crudeza del conflicto bélico sin filtros; ni tampoco aparece en los trabajos de los Chapman, donde la violencia es llevada a la exasperación.

Para Wall (2003), en la entrevista con Jean-François Chevrier, Goya:

Pinta los asesinos con la misma ternura que a las víctimas. Esto no tiene nada que ver con la amoralidad en el arte. [...] Es mucho más difícil hacer una imagen del mal que exagerar los rasgos de un criminal para convertirlo en un monstruo. (p. 28)

En Wall, una buena imagen sobre una masacre o un combate, es aquella donde su autor no acusa al criminal y por lo tanto lo representa con el mismo interés que a la víctima. De manera que un buen artista es aquel que representa a ambos con la misma empatía. Wall, confesaba a Chevrier, que él se autoimpone «la disciplina de mostrar a los criminales como seres humanos que hacen algo como cualquier otro. No se trata de una cuestión ética; es la calidad artística del trabajo la que decide» (Chevrier y Wall, 2003, p. 29). En este sentido, en *Dead Troops Talk* el artista representa a los



Mira Bernabeu

Sistema Inherente.
Interpretación #10. Serie Mise en Scène xvi, 2016-2017



Jacques-Louis David

La muerte de Marat, 1793



Francisco de Goya

Tanto y más [estampa 22].
Serie Desastres de la guerra,
1810-1814



Jeff Wall

Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992

soldados y a los muyahidins⁷⁸ como personas que destacan por sus individualidades, cada uno con sus sentimientos y temores, sin categorías de malos o buenos. Parecen lo que son, actores haciendo de actores con sus prótesis de las heridas de guerra. Es como un *guiñol* naturalizado que forma parte del teatro de la vida posmoderna. Cada uno experimenta la sensación de volver a la vida y, si la imagen resulta chocante, es porque los actores hacen de personas entre bastidores, sin actuar. El hecho de que el artista trabaje con actores *amateurs* por su espontaneidad, seguramente dé lugar a que tengan esa libertad de actuar y dejarse llevar, hasta el punto de restar solemnidad a la imagen. «El paradigma del cine permite también la colaboración con los modelos, sujetos o intérpretes, a quienes se permite aportar algo de sí mismos a la fotografía, sea de forma consciente e inconsciente» (Newman, 2007, p. 9).

Bernabeu y Wall dirigen y llevan el control de sus puestas en escena, pero la interpretación del público es abierta. Cuando Arielle Pérenc, en una entrevista publicada en 1996, le pregunta a Wall (2003), sobre el modo en que en sus fotografías participan las palabras, contesta:

Puedo construir los gestos y la apariencia del hablante y del oyente, y por tanto puedo sugerir que yo también controlo las palabras que se dicen y se oyen. Pero, al mismo tiempo, es obvio que no puedo, y que cada espectador de la imagen puede «oír» algo distinto. (p. 259)

Estas expresiones son ambiguas para el espectador, pueden ser oídas o interpretadas de modo distinto, la palabra hablada escapa al control creativo del artista. Precisamente, lo interesante de las imágenes escenificadas es que evocan muchas cosas y ofrecen una lectura abierta.

⁷⁸ En singular es *muyahidín*, y viene a ser un «combatiente islámico fundamentalista»

En las puestas en escena de Wall y Bernabeu hay un referente, como la guerra, pero los artistas no se acomodan al concepto convencional de esta. Wall afirma que «La representación se produce en ese proceso de autoengaño, y así se convierte en objeto de una deconstrucción» (Pélenc y Wall, 2003, p. 264). En *Dead Troops Talk* el engaño se muestra sin tapujos, e incluso se certifica que es así desde el título. La imagen está construida y por tanto el referente existe, en este caso la guerra, pero los artistas parten de imágenes genéricas que cada uno reelabora y repite, y de este proceso, surgen nuevas visiones. Goya fue pionero en mostrar la crudeza de la guerra con sincero naturalismo. Algo de eso queda en las imágenes de guerra de la *mise en scène* de Bernabeu, pero Wall nos muestra otra interpretación en *Dead Troops Talk*. «Las construcciones “genéricas” son viejas por naturaleza, quizás por eso juegan un papel tan importante en la expresión de lo “nuevo” y lo “moderno”» (Pélenc y Wall, 2003, p. 264-265). Las imágenes de ambos artistas tienen un aire espectral en lo genérico, sus versiones tienen connotaciones a Goya, pero también a muchos otros referentes de la representación artística, resonancias que dotan de gran belleza poética a sus obras, producto de siglos de deconstrucción de las imágenes.

La estampa goyesca *Bien te se está* (1810-14), es quizás una escena más parecida a la elaborada por Wall. El tono del aguafuerte está muy en sintonía con la tonalidad de la fotografía de *Dead Troops Talk*. En el grabado de Goya, los soldados franceses están recogiendo a una víctima de su bando, no sabemos si viva o muerta. Si el personaje está vivo parece que lo están rescatando, especialmente por todo lo que está aconteciendo a su alrededor. Por otro lado, el título de Goya hace pensar más en un soldado francés muerto al que recogen sus compatriotas, rematado con ese *Bien te se está*. Los personajes del grabado también están más cercanos al desconcierto que presentan las figuras de Wall en *Dead Troops Talk*. Ambos artistas interpretan y trabajan las emociones de los personajes en un instante detenido en el campo de batalla. Ninguno de los dos artistas estuvo allí, pero se lo imagina, aunque Goya quizás pudo ver ciertas escenas en su viaje a Zaragoza durante la guerra⁷⁹. La estampa 44 de los *Desastres*, lleva por título *Yo lo vi* (1810-15), de modo que si fuera así recrear escenas de batalla durante y después del conflicto no le resultaría complicado. En el caso de Wall es más fácil poder recrear imágenes realistas e incluso hiperrealistas de las contiendas, porque actualmente existen muchos más referentes, desde artísticos, cinematográficos, fotoperiodísticos, gráficos... amén de un bombardeo constante de imágenes bélicas desde los medios de comunicación, que forman parte del inconsciente colectivo. Un conjunto de hechos que se suman y permiten



Francisco de Goya

Bien te se está [estampa 6].
Serie *Desastres de la guerra*,
1810-1814

al artista ir más allá del drama presencial y espontáneo.

Wall en *Dead Troops Talk* tiene, más allá de Goya, la influencia directa de la fotografía bélica de finales del siglo XIX, donde los acontecimientos reales se interpretaban para su escenificación y posterior ilustración mediática. Un exponente de esta práctica fotográfica fue el fotógrafo Timothy H. O'Sullivan, que con sus imágenes *Cosecha de muerte*, *Gettysburg* (1863) y *Muerte de un francotirador rebelde al pie de Little Round Top*, tomadas durante la guerra de secesión estadounidense (1861-1865), produjo «alteraciones de la escena al disparar: en la primera se movieron balas de cañón y en la segunda, el cadáver» (Newman, 2007, p. 153).

Newman también hace referencia a Thomas Crow⁸⁰ y Albert Boime⁸¹ vinculando la estructura compositiva de esta obra de Wall con *La balsa de la Medusa* (1819) de Théodore Géricault. *La balsa de 'La Medusa'* es el antecedente de las obras de gran formato que Wall realizará durante la presidencia de Ronald Reagan⁸² (Newman, 2007, p. 153). En esta obra el pintor francés se convierte en testimonio de un momento histórico trascendente: el fracaso de las grandes ideas revolucionarias, pregonadas solo treinta años antes.

La balsa de 'La Medusa' es un meticuloso trabajo a escala natural de la tragedia producida por el naufragio de la fragata marina francesa *Méduse*, en la costa mauritana en 1816. Para su elaboración, Géricault llevó a cabo un estudio de los hechos a partir de los relatos de los supervivientes y del estudio de los cuerpos sin vida en el depósito de cadáveres. En esta catástrofe los supervivientes pasaron por el hambre, la deshidratación, el canibalismo y la locura; las mismas experiencias sirven a Wall para trabajar lo terrorífico en *Dreap Troops Talk*. La pintura de lo terrorífico se inició en la época del artista francés y contempla un gran abanico de emociones, desde la consternación a la felicidad pasando por la reflexión. Conjunto de estados de ánimo que se dan cita en la obra de Wall.

80 En «Profane Illuminations: Social History and the Art of Jeff Wall», *Artforum*, n.º 31, febrero 1993, p. 62-69. No he tenido acceso a la fuente original, son citas realizadas por Newman.

81 Véase un análisis de *La balsa de 'La Medusa'* de Géricault relacionado con Wall en Albert Boime: *Art in an Age of Counterrevolution, 1851-1848*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, p. 133-149. No he tenido acceso a la fuente original, son citas realizadas por Newman.

82 El artista realizó *Dead Troops Talk* mientras trabajaba en *Restoration* [Restauración] (1993) que se enmarca en el contexto histórico de la obra de Géricault. La obra *Restoration* representa la recuperación de la imagen pictórica, en la Francia pos-revolucionaria, de la monarquía de Luis XVIII tras la derrota de Napoleón. *Dreaps Troops Talk* está relacionada con el período en el que Estados Unidos apoyaba a los soldados islámicos para enfrentarse al ejército soviético en Afganistán. Las consecuencias de la guerra supusieron el hundimiento de la URSS y el comunismo. La obra de Wall muestra la derrota del Ejército Rojo y la desaparición de esta doctrina político social.

79 Entre el día 2 y el 8 de octubre de 1808 a petición del general Palafox para conocer y representar los sucesos de la Plaza de los Sitios de Zaragoza. Véase: Valeriano Bozal, *Francisco Goya, vida y obra*, (2 vols.) Madrid, Tf., 2006, vol. 2, pág. 59.



Jeff Wall
Restoration, 1993

Entre este conjunto de estados también se encuentra el humor negro que como el mismo Wall confesaba a Jean-Francois Chevrier en 1990⁸³, citado por Newman (2007),⁸⁴:

El humor negro, el humor diabólico y lo grotesco son elementos muy próximos unos a otros. Bajtín se refería a la «risa reducida» en la cultura moderna. Es posible reírse de las cosas, pero no abiertamente. El hecho de que la risa no sea abierta le da una cualidad siniestra, neurótica, amarga e irónica. Es una especie de risa manierista, similar al humor judío, al *Schadenfreude* [la alegría ante el mal ajeno] y al *gallows humor* [el humor de la horca]. (p. 156)

El humor negro aparece igualmente en la obra de los hermanos Chapman en su confrontación de los *Desastres de la guerra* de Goya. Este humor es la herramienta que emplean como hilo conductor del relato que generan en su trabajo. Con él se sacuden el mal ajeno y lo sacan a relucir en la introducción de sus iconos a través de la ironía y el sarcasmo.

Comparados con los Chapman, las imágenes de Wall tienen un humor más suave y amable. Así se lo confesaba el artista a Péleñc: «No es realmente comedia negra, no obstante; sigue teniendo un poquito de negro. Es una especie de “comedia verde”, quizás -verde oscuro-» (Péleñc y Wall, 2003, p. 272). Y cuando el artista comparaba su trabajo con obras del surrealismo con espíritu de humor negro, llega a la conclusión de que lo que hace es una especie de *poshumor negro*.

A Bernabeu le sucede algo similar a Wall, tiene a su disposición muchas fuentes de información. De modo que la icónica escena de *Sistema Inherente. Interpretación #7* muestra de forma literal los amontonamientos de muertos de un campo de batalla, que es una constante en los *Desastres*. Lo más cercano al humor negro en la obra de Bernabeu es *En círculo*, con la familia posando en ropa interior ensangrentada. En el resto de sus series el humor es



Théodore Géricault
La balsa de la Medusa, 1818-1819

Mira Bernabeu
Sistema Inherente. Interpretación #7. Serie Mise en Scène xvi, 2016-2017



casi inexistente, es más, en sus escenas de grupos huye de él por completo.

Bernabeu nos ofrece en *Sistema Inherente. Interpretación #7* los miembros de su familia componiendo una montaña de carne sin vida. Las personas más ancianas se sientan a su alrededor para observarlos, están en otra etapa, han pasado por tantos acontecimientos en su vida que observan el grotesco espectáculo de forma impasible y distante. El artista los mantiene al margen por su limitación física real, pero también porque representan a esa parte de la sociedad que mira las cosas desde otra perspectiva. Goya, en cambio, no puede observarlos más que de forma activa y dramática, hasta el punto de provocarles el vómito. El *shock* de ver la atrocidad de los campos de batalla por primera vez es una imagen demasiado monstruosa para un pintor del siglo XVIII, y engendra esas pinturas sanguinarias y violentas, bárbaras e inhumanas. Para Goya, la guerra fue una etapa que caló hondo en su ánimo y que vomitó en sus obras de la forma más revulsiva y repulsiva posible.



Francisco de Goya
Para eso habéis nacido [estampa 12]. Serie Desastres de la guerra, 1810-1814

En *Sistema Inherente. Interpretación #7*, al contrario que Wall en *Dead Troops Talk*, Bernabeu sigue llevando la escena a un teatro, donde recrea el campo de batalla de una forma falsaria. Wall, sin embargo recurre al realismo para su escena de batalla, como si estuviesen en la misma guerra, pero sin dejar de mostrarnos el artificio de la interpretación. Esto se observa en las actitudes de algunos de los personajes que rozan el histrionismo: soldados rusos que muestran un trozo de piel a un personaje que saca la lengua, otro soldado que sonríe al verlos, el soldado con un dedo apoyado en su cara en actitud pensativa, que parece estar pensando en cualquier otra cosa ajena a la batalla, un muyahidín mirando dentro de su bolso como si quisiera coger un bocadillo para la pausa o un móvil para hacerse un *selfie*. La imagen se compensa con otros personajes en aptitudes más dramáticas que nos devuelven al desgarrar de la batalla como los dos muyahidins que amontonan las armas, seguramente cogidas a los cadáveres que forman parte del contexto espacial en el que se encuentran.

En la transparencia de Wall se ve a trece soldados del Ejército Rojo con heridas mortales, que han vuelto a la vida, lo que se puede interpretar como «una especie de existencia de ultratumba propia de muertos vivientes» (Newman, 2007, 153). En general, la escena es bastante surrealista, quizá podría calificarse de *poshumor negro* muy suavizado, como una especie de tragicomedia. Newman

83 Jeff Wall: «La academia interior. Entrevista de Jean-François Chevrier con Jeff Wall», en *Ensayos y entrevistas*, op. Cit. p. 143. Publicada originariamente en *Galeries* (Paris), n.º 5, febrero-marzo 1990, p. 97-103. No he tenido acceso a la fuente original, son citas realizadas por Newman.

84 Jeff Wall: «La academia interior. Entrevista de Jean-François Chevrier con Jeff Wall», en *Ensayos y entrevistas*, op. Cit. p. 143. Publicada originariamente en *Galeries* (Paris), n.º 5, febrero-marzo 1990, p. 97-103. No he tenido acceso a la fuente original, son citas realizadas por Newman.

escribe que en *Dead Troops Talk* está presente, en cierta medida, lo carnavalesco y el humor negro, pero que ambos no se mezclan. En esta obra hay elementos como lo grotesco, pero al mismo tiempo se trata de una obra oscura y reflexiva sobre la confrontación con la muerte y la trivialidad de la guerra alejándose de un modelo idealizado (Newman, 2007, p. 157).

Shaw hace una comparación de *Dead Troops Talk* con la reelaboración de los *Desastres* de Goya por parte de los hermanos Chapman. A este respecto dice que la obra de Wall nos muestra las consecuencias terribles del conflicto en Afganistán, mientras que «el trabajo de los Chapman es una afrenta calculada contra la idea de que los espectadores puedan llegar a imaginarse cómo es realmente la guerra»⁸⁵ (Shaw, 2003, p. 494). Por eso se plantea hasta qué punto la tecnología, en el caso de *Great Deeds Against The Dead* (1994) de los Chapman, suaviza el sufrimiento en comparación con las imágenes de los *Desastres* de Goya.

La guerra en comparación a hace dos siglos ha cambiado en contexto y circunstancias sociales. Antes había un enfrentamiento cuerpo a cuerpo y ahora, desde la existencia de las armas «inteligentes» y la sigilosa tecnología, la confrontación personal ha desaparecido. Ahora, la violencia más brutal a través del contacto directo se ha convertido para los artistas contemporáneos en una fantasía, distanciándolos y a la vez protegiéndolos de la deshumanización.

La obra de Wall es la antítesis de lo que sucede en las imágenes de Bernabeu, los Chapman o Goya, donde la seriedad de los hechos se eleva al nivel de lo puramente trágico. Quizá Wall, al evidenciar el artificio, haga patente esa frialdad de la que habla Shaw a pesar de estar representando un campo de batalla. En Bernabeu existe esa misma distancia, pero, aunque la escena esté descontextualizada en el escenario de teatro, sus personajes interiorizan más el dramatismo, dan mayor gravedad a todo ese teatro del absurdo. Sin embargo, ambos artistas reflexionan sobre este tema tan universal, ya sea desde la reflexión personal e individual del artista o la colectiva, como en el caso de la familia Bernabeu, que, aunque es el artista quien orquesta la puesta en escena, son los miembros familiares los que elaboran el guion.

Wall y Bernabeu disponen de un arsenal de imágenes para recrear la temática de la guerra, que se enmarca dentro de las problemáticas sociales trascendentes de la vida contemporánea. El conflicto social armado se repite en el tiempo, y pase lo que pase el ser humano siempre repite los mismos errores. Ambos artistas muestran su punto de vista consumando una obra donde las imágenes alcanzan una importancia y un sentido únicos en el terreno artístico.

⁸⁵ Traducción propia del inglés al castellano

Mis escenografías colectivas

En este capítulo voy a describir mi trabajo y su relación con la temática y objetivos de la tesis.

Mi obra siempre ha girado alrededor del retrato; podríamos decir que siempre he sentido una especie de fijación con ese género. Siento una fuerte atracción hacia las caras y los cuerpos humanos, y lo que expresan nunca deja de captar mi interés.

Voy a centrarme en los trabajos realizados a partir de 2006. Ese año es el momento en el que mi inspiración se nutre de esa imagen familiar con la que da inicio el capítulo segundo. Antes también trabajaba con el retrato, que plasmaba de diversas formas, pero siempre desde el ámbito pictórico en íntima relación con la instantánea fotográfica, y, solo a modo de apunte, señalaré alguna obra relevante que sirvió de precedente a las escenografías de retratos que realicé más adelante.

El germen de mi trabajo actual es la obra *Sin título* del año 2003⁸⁶, la primera que fue más allá de las piezas puntuales realizadas en la Facultad.

Sin título (2003) es un conjunto de veinticuatro retratos de gente gritando pintados al óleo sobre lienzo, de diez por quince centímetros cada uno, que formaban una orla. Esta pieza me recuerda a los retratos de «Reinterpretada I» de Marty, donde representaba muchos de los rostros de la colección del museo Lázaro Galdiano con la boca abierta. En su caso, las expresiones representaban estupefacción e incluso desconcierto; en el mío, son propiamente gritos, y más que desconcierto transmiten la sensación de ruido o, quizá, de una cierta discordancia.

Después de esta pieza, acometí un proyecto conjunto de retratos titulado *Buffet* (2003) con Josep Maynou, un compañero de la Facultad. En dicho proyecto, una instalación que realizamos para la feria Getxoarte 2003, en la ciudad vizcaína de Las Arenas, yo me encargué de la parte pictórica y él, de la videográfica. Además de los retratos, creamos comida ficticia hecha de diversos materiales: desde silicona, poliuretano expandido, óleo, acrílico, hasta ceras de colores. Como en *Sin título*, los retratos tienen el tamaño de una foto estándar, diez por quince centímetros. De los trece retratos de la instalación, tres de ellos representan unos cerdos asados, con una manzana en la boca y se presentan intercalados entre los platos, mientras que a los lados se sitúan los comensales que se están comiendo estas delicias. La instalación se complementa con

⁸⁶ Año en que finalicé mi licenciatura de Bellas Artes en la Universidad del País Vasco y lo llevé a cabo gracias a una beca Séneca en la Universidad de Barcelona.

un vídeo, en el que aparece Josep haciendo de cocinero en una cocina real. Se presentó en un *stand* de la feria, en un lugar propicio para su visualización y fue muy bien recibida; de hecho, al año siguiente, uno de esos retratos fue portada de cartel de Getxoarte.

En la misma línea, un año después realicé veintitrés mini retratos pintados al óleo, de diez por dieciocho centímetros cada uno, que forman un mosaico cuyo hilo conductor es la interrelación de las diferentes miradas. Se trata de un grupo de gente que comparte un espacio común, con un fondo neutro blanco totalmente descontextualizado. Paralelamente a estos pequeños relatos, elaboré otros a los que di forma de retablo: el *Retablo playero* y el *Retablo vasco*, ambos realizados en el año 2004. En la parte central de estos retablos ubiqué el *leitmotiv* de cada temática: en el retablo playero, es la reina de la playa y, en el vasco, mi autorretrato recordando tiempos pasados. Los cuadros laterales refuerzan ambos motivos y las cuatro viñetas inferiores funcionan como un resumen cómico del concepto general. En el *Retablo playero* hay cuatro rostros con las marcas de las gafas de buceo y los efectos del sol, mientras que en el *Retablo vasco* las expresiones de los rostros son las respuestas de los modelos a la propuesta de «poner cara de vasco». Al final es todo bastante absurdo, una excusa para pintar y elaborar una historia que gire en torno al retrato.

Siempre me ha gustado incluir en mi trabajo un elemento humorístico, por eso son de gran interés para mí los retratos que hace Marty de su familia, aunque acaben virando hacia lo siniestro. En cierto modo, en lo relativo a la *performance* previa, me recuerdan a las piruetas que les he hecho hacer a mis modelos, que han ido desde la propia familia a amigos, e incluso espontáneos que me encontraba por la calle.

Al igual que en el caso de Enrique Marty, las situaciones generadas por la gente que participaba en mis propuestas, brotaban de pautas muy simples, como «ponte estas gafas», «pon cara de esto o aquello», o simplemente «mírame». Tampoco había conversado con ellos durante horas, ni había un guión perfectamente estudiado, sino que era todo bastante simple. Se me ocurría una historia a la que daba forma en mi mente y la materializaba en pintura sin darle demasiadas vueltas. Eso sí, siempre partía de una instantánea, como Marty, aunque mi ejecución de las obras no era tan rápida como en su caso, en el que la velocidad se acerca a la del auto-revelado de las propias polaroid.

Todas estas piezas se expusieron en la Sala Juana Francés de Zaragoza del 23 de diciembre de 2004 al 23 de enero de 2005. En el montaje, jugué con el espacio, adaptando las obras a las paredes de modo que cobraran vida propia. Dado que en ninguna de las paredes cabían todos, los mini cuadros fueron expandiéndose por las columnas, invadiendo en su totalidad una de las paredes más

grandes de la sala. Así, el conjunto adquirió un sentido que había sido imperceptible en el estudio. Por eso Enrique Marty sostiene que sus obras se activan cuando llegan al museo (Marty, 2017, p. 58), considero necesario adaptar las obras al espacio específico de exposición, sin obviarlo o ir contra él.

El siguiente proyecto, que continuaba utilizando el formato de los pequeños retratos, fue *Dents Daurades*⁸⁷ (2005), compuesto por trece óleos de pequeño formato, fruto de un viaje realizado a Uzbekistán. Esta pieza constituía una especie de escenografía en la que se combinaban la idea del salón burgués y la del interior de una casa uzbeka, con sus típicos empapelados *retro*. La obra hacía convivir retratos de gente de allí, en blanco y negro, con retratos de gente de Barcelona, pintados a todo color, dando lugar a un retrato de grupo de culturas diversas. Muchas de las caras pintadas son reproducciones de fotografías tomadas a diferentes personas que me encontré en mi viaje. En conjunto funcionan a modo de foto-álbum distribuido por toda la pared. El título hace referencia a las dentaduras doradas de los uzbekos, gran parte de los cuales tiene toda la dentadura dorada o algún diente dorado, por estética y como símbolo de estatus. Esta particularidad de su cultura llamó poderosamente mi atención: me resultaba chocante y totalmente anacrónico, de la misma manera que el fondo empapelado *vintage*, por lo que decidí darle un papel preponderante en la obra. El dorado de las dentaduras aparece solo en los retratos pintados en blanco y negro, lo que hace que su brillo resalte todavía más. Haciendo hincapié en este detalle, me autorretraté con un colmillo pintado de ese mismo tono dorado, un colmillo bastante peculiar que no hace mucho cubrí con una funda, y enmarqué este retrato con un marco dorado roció para resaltar todavía más ese diente y ese tono brillante. El autorretrato ocupaba la parte central del mosaico de caras y era el eje alrededor del cual giraban todos los demás retratos, que, en conjunto, formaban la historia.

En aquel momento, enfoqué la instalación como si se tratase de la casa de una anciana abuela que tiene su pared abarrotada de retratos. El empapelado me remitía a los interiores de esas casas uzbekas que, al fin y al cabo, eran el contexto del que provenía.

Antes y después del viaje a Uzbekistán, fui realizando otros retratos de diferentes tamaños, pero sin seguir ningún criterio más que el de trabajar y ver a lo que podía llegar. Pintaba de forma compulsiva, para no dejar de hacerlo.

Al mismo tiempo, y de forma paralela, continué con mi hábito de mirar álbumes de fotografías, entre ellos el de mi familia. Así volví a encontrarme con la imagen con la que doy inicio al capítulo segundo, pero esta vez, desde la consciencia de lo acontecido

⁸⁷ Esta obra la mostré para la obtención de mi DEA. Solo conservo de ella una fotografía pues, posteriormente, fue enviada a un museo de Tashkent.



en aquel entonces. El encuentro consciente con aquella imagen impulsó mi decisión de trabajar con diferentes imágenes de ese álbum, el de la boda de mis padres y algún viaje que hicieron de solteros, para crear un relato.

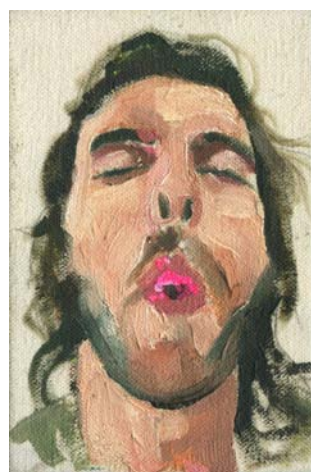
La técnica elegida fue la serigrafía. Realicé un conjunto de serigrafías sobre papel en las que incluí una leyenda a modo de pie de foto de un artículo periodístico. En una de las imágenes, la del grupo de excursionistas, incluí el sello de un acontecimiento histórico del momento, el de la gripe aviar de 2006, para localizarla temporalmente. Aun cuando en las fotografías aparecían otras personas, los protagonistas de las obras seguían siendo mis padres. De hecho, la más representativa y, para mí, la más enigmática, era la del grupo familiar en la cocina, y trabajar sobre ella fue una forma de buscar el significado de esa foto, pero sobre todo del papel que ocupaba mi madre en ella.

Es entonces cuando decidí superponer una trama sobre la figura de mi madre para simbolizar que ella es la única que no pertenece a esa familia, la de mi padre, aunque a partir de entonces será la única con la que cuente. No obstante, la trama con la que la cubrí me pareció demasiado drástica, porque la hacía desaparecer casi por completo, quedarse al margen, prácticamente oculta bajo esa especie de velo punteado. Así que cuando trasladé esta imagen a pintura, en *Unión familiar*, ese punteado será mucho más sutil y la figura será borrosa pero identificable. Sin embargo, el proceso aún daría un paso más: ese elemento que no es parte del grupo debía salir del cuadro en forma de silueta independiente y cobrar vida de otra manera.

Para incorporar el nuevo concepto, me planteé hacer una serie, *Disclosed circumstances*⁸⁸, compuesta de ocho retratos de grupo de los que sale una silueta y, de la que también formará parte *Unión familiar*. Todos los lienzos son de ciento sesenta y dos por ciento treinta centímetros cada uno, y las siluetas de madera están pintadas al óleo, a tamaño natural o lo más cercano posible a su tamaño real. Estas siluetas, a su vez, crean otro retrato de grupo en el espacio exterior, que comparten con el espectador, adquiriendo así un valor escultórico (aun dentro de su característica planitud) y, al mismo tiempo, creando otra escenografía y otra confrontación con el público.

88 Este proyecto lo pude realizar gracias a una beca de Ibercaja.

Carol Antón
Buffet, 2003



Carol Antón
Detalle cuadros *Buffet*
Óleo sobre lienzo, 10 x 15 cm c.u.



Carol Antón
Buffet (2003) en Feria de Arte Getxoarte 2003



Carol Antón
Detalle platos *Buffet*
Poliuretano expandido, silicona, acrílico, óleo, acrílico y ceras de colores en plato de porcelana.
2 platos de 23 cm de diámetro c.u.

Disclosed circumstances surgió a partir de ocho fotografías de retratos de grupo extraídas de diferentes fuentes documentales, desde periodísticas, pasando por álbumes ajenos y el mío propio, hasta nuevas imágenes que fui generando con mi cámara. De estas fotografías resultaron ocho obras: *Unión familiar*, *Am-art*, *El idilio de Juan Ramón Jiménez*, *Quinto curso*, *Sidra para todos*, *Ante la tumba de Panagoulis*, *Piramidón al desnudo* y *Cerveza, bear...*

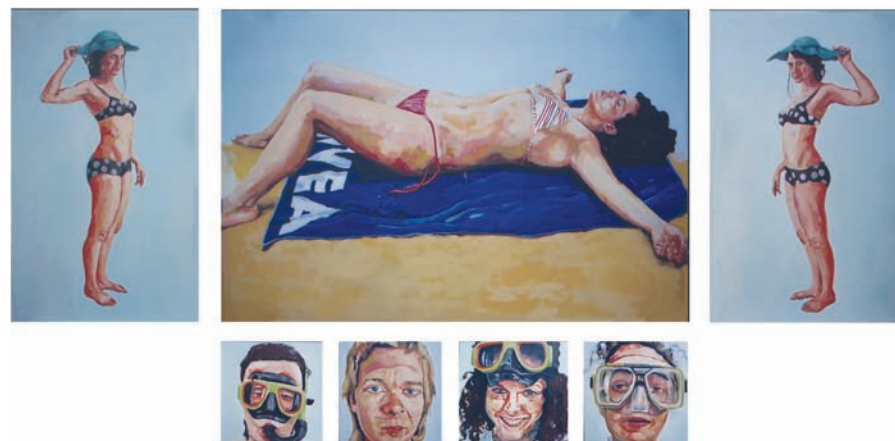
En *El idilio de Juan Ramón Jiménez*, imagen que obtuve de un periódico, aparecía un grupo de monjas, una de las cuales fue la amante de Juan Ramón Jiménez. En mi obra esta figura empieza a derretirse y desfigurarse hasta salir al exterior en forma de figura silueteada. De la misma fuente adquirí las imágenes de *Quinto curso* y *Sidra para todos*, en las que excluí al elemento discordante del grupo difuminándolo para después darle apariencia de silueta. Ahora bien, dado que el escanciador de sidra más que un elemento discordante era el protagonista del grupo, mi intención al extraerlo del lienzo era que adquiriese una visibilidad que no era tan prominente en su interior.

Por su parte, la obra *Ante la tumba de Panagoulis* surgió de la escenografía que imaginé a partir de una foto antigua en blanco y negro que compré en el mercadillo de Sant Antoni en cuyo reverso se leía este enunciado. Utilicé la frase como motivo de inspiración para mis modelos, que debían escenificar su pena ante la situación descrita. Cuando pinté el cuadro también incluí algunas personas que hacían de público en la foto, pero la tumba de Panagoulis — que ocupaba el primer plano en la fotografía — la obvié por completo. En cuanto a los modelos para mi interpretación pictórica, la inmensa mayoría son amigos y conocidos que posaron ante mi cámara para escenificar ese supuesto suceso, y el protagonismo estaba en ellos, en la ficción que se generaba a su alrededor, en la que una de las plañideras salía del cuadro en forma de silueta.

Las piezas *Am-art*, *Piramidón al desnudo* y *Cerveza, bear...* partieron de fotografías hechas por mí, en la mayoría de las cuales también participé y para cuya escenografía convoqué a mucha gente. En *Piramidón al desnudo* aparezco yo misma representada, siendo la única persona del género femenino dentro del grupo, mientras que, en *Cerveza, bear...* es el paquistaní que vende las cervezas en la playa el único que, en este caso, no pertenece al grupo de amigos que pasan una jornada playera. En *Am-art* pinté un grupo de chicos africanos donde la única que desentonaba era la chica blanca. La acción con la que marqué las respectivas discordancias en las tres piezas fue situar la representación de esos elementos fuera del cuadro y en forma de silueta.



Carol Antón
Sin título, 2004. Óleo sobre lienzo. 20 cuadros de 10 x 18 cm c.u.



Carol Antón
Retablo playero y Retablo vasco, 2004.
Óleo sobre lienzo. [1 lienzo central] 195 x 130 cm. [2 lienzos laterales] 80 x 130 cm c.u. [4 lienzos inferiores] 40 x 40 cm c.u.



Carol Antón
Pinturas *Dents daurades*, 2005

Lo curioso de este proyecto era la disparidad de siluetas que salían de los diferentes lienzos y que formaban a su vez un retrato colectivo disparatado, el paquistaní vendiendo cervezas con la monja, mi desnudo con el sacerdote, etcétera. Esto me dio pie a elaborar otro proyecto, *Guiris toubabs*, compuesto únicamente de siluetas para la *Off Biennale de Dakar* de 2008.

Por aquel entonces, mis referentes eran las siluetas de Alex Katz, como *Wedding* (1969-70), algún que otro cartel publicitario en forma de silueta e incluso las esculturas planas de arte público del Pop Art, pero yo aproximé el formato a mis intereses pictóricos a través de la pintura de corte realista. En este sentido, también fue importante el descubrimiento de la obra de Martín & Sicilia, especialmente en sus trabajos con siluetas, como por ejemplo la pieza *El éxodo* (2008) de la serie *Aforo completo* (2006-2010). Estos artistas también trabajan con una pintura realista, pero con una factura mucho más fotográfica que la mía. Hasta ese momento desconocía su existencia, pero, desde que descubrí su obra, también se convirtieron en una gran fuente de inspiración para mí.

Por mi parte, he seguido trabajando con el tema del retrato colectivo, pero desde el ámbito escenográfico, con esas siluetas que se desligan del cuadro. Es importante subrayar que, aunque esté trabajando con el medio escultórico, no acaban de abandonar la planitud pictórica. Yo las sigo viendo como pinturas que adquieren vida propia fuera del lienzo.

Volviendo a *Unión familiar*, la clave fue sacar a mi madre de ese círculo familiar en el que no acababa de encajar, en el que parecía estar metida como con calzador. Gracias a eso me di cuenta de las posibilidades que me ofrecía esa nueva variante, la silueta exenta del cuadro, y opté por extraer las figuras diferentes de cada grupo de la serie *Disclosed circumstances*. A la hora de realizar los proyectos, la metodología de trabajo me la sugieren las distintas imágenes de grupos que voy encontrando: fotografías antiguas que adquiero en mercadillos, fotos de periódicos o las escenas que monto en mi cabeza y acabo por fotografiar yo misma con mi cámara.

El conjunto de siluetas es tan variopinto como los referentes, y me parece muy interesante ese punto lúdico y ridículo que le dan a mi trabajo. Por ejemplo, me gustó la carcajada que soltó el público cuando presenté esta serie en 2008 en la mesa redonda de las Jornadas de Arte Contemporáneo de Castilla y León, en MUSAC. Esa es la reacción que buscaba, no había seriedad en la obra a pesar de que su motivación para llevarla a cabo partiera de un hecho menos divertido. Esa motivación original es algo que el espectador no ve porque no lo muestro ni lo explico y, de la misma forma, no es imprescindible que el espectador lo sepa todo. Como dice Marty, la ambigüedad es importantísima.

La instalación *Disclosed circumstances*, que he descrito previamente, me remite a las de Martín & Sicilia, en las que utilizan la técnica que ellos denominan «pintura figurativa narrativa»: parten de una imagen fotográfica que después trasladan a pintura o presentan en forma de instalación. Según los artistas, su método consiste en representar escenas teatrales que utilizan como metáforas de historias sobre las que les interesa poner el foco y que trabajan en series diferenciadas (Martín & Sicilia y Gorroño, 2014). Estos artistas siempre han apostado por el formato tridimensional para desarrollar sus historias visuales, creando un *trompe l'oeil* mediante pinturas de madera que luego recortan y sitúan en el espacio. Otro recurso es la ironía, que emplean para distanciarse de aquello que les perturba. Como ya anunciaban los teóricos del teatro del absurdo, el ser humano tiene que ser consciente de sus límites, vivir con ello y reírse de sí mismo para seguir adelante. Y qué mejor manera de hacerlo que a través de las imágenes.

Al final, todos estos proyectos, desde los de Marty, pasando por los de Bernabeu y los de Martín & Sicilia hasta llegar a los míos, están vinculados con el absurdo, exponen las cosas desde la ironía y el sarcasmo y toman distancia respecto a sus temáticas. Como decía Bernabeu, el absurdo, «ese sin sentido con tanto sentido», implica muchas cosas. A su vez, los trabajos adquieren un punto beckettiano, como en la larga espera de *Esperando a Godot*. Ante la aparición de elementos extraños, que no acaban de entenderse, una opción es introducir la risa como recurso terapéutico, como hacen Martín & Sicilia o Enrique Marty. Aunque en la obra de Bernabeu no exista el elemento cómico, el extrañamiento y lo enigmático están presentes en todas sus imágenes, lo mismo sucede en las obras de Martín & Sicilia o de Marty.

Tras la serie *Disclosed circumstances*, trabajé exclusivamente con figuras silueteadas para crear otras dos instalaciones, *Guiris toubabs* (2008) y *Lost Generation* (2009). También realicé trabajos específicos para instituciones utilizando esta técnica, como *Groucho y sus chicas* (2010), una intervención del escaparate del proyecto «Corner 2010: Kill the author» en el espacio artístico de Caja Madrid Zaragoza; o *Distingits gourmets* (2011), para el escaparate de la biblioteca Barceloneta -La Faternitat de Barcelona, además de algún trabajo puntual deslocalizado.

Guiris toubabs es un grupo de seis siluetas cuyo título hace un juego de palabras entre la palabra *guiri*, por un lado, que es el apelativo coloquial con el que nos referimos a los turistas, y la palabra *toubab*, por otro, que en *wólof*⁸⁹ quiere decir blanco, y es el apelativo senegalés para los caucásicos. Después de mi primera estancia en Senegal con la asociación de artistas MIOP, de diciembre de 2006 a enero de 2007, la palabra que más resonaba en mi cabeza

89 Es la lengua hablada en Senegal.



Carol Antón
Sin título, 2006
Serigrafía sobre papel. 29 x 42 cm c.u.



Martín & Sicilia
El éxodo, 2008. Serie *Aforo completo*, 2006-2010



Carol Antón
Serie *Disclosed circumstances*, 2007-2008
[De arriba abajo]
Am-art, Quinto curso, El idilio, 2007



Enrique Marty
Friedrich y Michel en el infierno, 2011

era la de *toubab* dado lo mucho que llamábamos la atención los blancos en los barrios populares de Dakar. Por lo tanto, me pareció pertinente hacer esta pieza en la que nuestra condición de blancos se suma a la condición de turistas en un país extranjero donde el turismo brilla por su ausencia, puesto que Dakar es una especie de centro de comunicaciones para ir al sur de Senegal, a Gambia, o al desierto del Sahara, u otras opciones más populares para los turistas.

En esta obra, los *guiris*, como buenos turistas, llevan en la mano su guía de Senegal, su mapa o sus cámaras. En cuanto al proceso de creación, primero pinté las imágenes al óleo sobre tela y más tarde, en Dakar, compré la madera para recortar y pegar sobre ellas las siluetas. A continuación, estas piezas fueron distribuidas por los distintos puntos de la ciudad elegidos como centros de la Bienal: el Institut Français CCF, el Centre Cultural Blaise Senghor, el Centre Sociocultural du Ponit-E y la Antigua Residencia de la Embajada Española. Como si estuvieran al margen de lo que sucedía en estos espacios, los *guiris* se perdían entre el público, al tiempo que su presencia llamaba su atención.

Al año siguiente llevé a cabo otra instalación similar, *Lost Generation* (2009), en la galería Cubo Azul, para cuya producción conté con dos pequeñas ayudas económicas que cubrieron parte de los gastos de producción⁹⁰. La instalación está compuesta de diez siluetas a escala natural pintadas al óleo sobre tabla, diez dibujos y diez textos que narran la biografía de las diez personas de las siluetas. Las siluetas son un retrato de cuerpo entero de diez artistas que murieron a causa de algún hecho trágico o inesperado, y a quienes su temprana muerte ha convertido, en muchos casos, en mitos. Los personajes representados son Diane Arbus, Ana Mendieta, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Piero Manzoni, Yves Klein, Mark Rothko, Jackson Pollock, Félix González Torrés y Eva Hesse.

Al margen de si su obra era significativa para mí, que sí lo es en la mayoría de los casos, me sentí fascinada por sus biografías. Por lo general, las suyas fueron vidas cortas pero intensas, con una producción destacable que ha sido precedente de muchas otras obras en el arte contemporáneo. Inspirándome en su gran influencia en el mundo del arte, me los imaginé a todos juntos en la inauguración de una exposición. En cierto sentido, esta instalación me recuerda a las que Marty ha dedicado a filósofos, como es el caso de *Friedrich y Michel en el infierno* (2011) o *Modelos de gente fácilmente ofensible en orden decreciente* (2014), en las que pone el acento en las biografías de los filósofos representados.

90 Las ayudas incluyeron la subvención de Obra Social Caja Burgos y un espacio becado en los talleres de l'Estruch del Ajuntament de Sabadell como artista residente, así como la colaboración del centro de arquitectura IAAC, en el que recortaron con láser las siluetas de madera, de modo que el acabado quedó impecable.

Por otro lado, para la elaboración de *Lost Generation* me basé en retratos de sus rostros y figuras, y para obtener sus medidas reales de forma aproximada, me fijé en las fotografías en las que aparecían posando ante sus obras emblemáticas y, comparándolas entre sí, fui creando las diferentes siluetas. Con el fin de hacerme una idea de las dimensiones y distribución en el espacio del conjunto, realicé una maqueta de la instalación con pequeñas siluetas de madera. También tuve que recurrir a mi gente más próxima para hacer las fotografías y acabar de confeccionar el montaje final.

Una vez hecho el trabajo previo, encargué en el Instituto de Arquitectura Avanzada de Cataluña (IAAC) que recortasen las siluetas de madera con láser y después preparé las superficies antes de pintarlas al óleo. A medida que las iba pintando, se fueron asemejando a personas de carne y hueso que adquirirían vida propia y con las que conviví durante unos meses. Finalmente, mi padre, que es herrero, realizó unas peanas de hierro para las siluetas, lo que permitió que se sostengan de forma estable en el suelo. Tras haber distribuido las siluetas en forma de instalación, las complementé con los diez retratos a lápiz, realizados de forma realista, para identificarlas a modo de «quién es quién». Los retratos estaban enmarcados, habían sido dispuestos en las paredes de la sala, e iban acompañados de los textos de las biografías de los diez artistas anteriormente mencionados.

Para el catálogo de la exposición en la galería del Cubo Azul, el artista Francesc Ruiz me hizo una entrevista. Ruiz había impartido un taller del que formé parte en el espacio l'Estruch de Sabadell y también fue la persona que hizo un seguimiento directo de este trabajo. Por lo tanto, me pareció pertinente que fuese él quien se ocupase del texto del catálogo de la exposición «Lost Generation» (2009), por el que le estoy muy agradecida.

En la entrevista que Ruiz (2009) me hizo sobre estos personajes recortados que emulaban a los artistas de *Lost Generation*, cuando conversábamos sobre cómo habían evolucionado a lo largo del tiempo, yo apuntaba lo siguiente:

[...] se salen del plano del cuadro para formar parte del espacio, pero sin desligarse por completo de él. En esta exposición recreo una escenografía compuesta por distintas figuras silueteadas a tamaño natural. En esta instalación el espectador se puede pasear sin tener restringido un único punto de vista, que es lo que venía sucediendo en mi trabajo hasta ahora. Necesitaba que los personajes convivieran con el espectador, que pisaran el suelo para estar a su altura, relacionándose con ellos y en consecuencia produciendo un mayor efecto de trampantojo.



Carol Antón

Serie Disclosed circumstances, 2007-2008

[De arriba abajo]

Ante la tumba de Panagoulis, 2007. Sidra para todos, 2008. Piramidón al desnudo, 2008.



Carol Antón

Guris toubabs, 2008. Óleo sobre madera. Medidas variables

A lo largo de la entrevista incluso llegamos a especular sobre las posibles conversaciones ficticias que entablarían los personajes, desarrollando una charla muy interesante y enriquecedora que me dio muchas pautas para mi trabajo.

Posteriormente, la galería el Cubo Azul llevó a la feria de arte contemporáneo «art/salamanca/09. El mundo es un escenario» la maqueta, que resumía muy bien el *leitmotiv* de la muestra. De hecho, la fotografía de la instalación *Lost Generation* fue la imagen seleccionada para identificar a la galería en el catálogo, en el que también aparecía una de las escenografías de Mira Bernabeu, representado por la galería T20. Nuestra presencia en esta feria, cuya temática fue lo escenográfico, en concreto la narración y la teatralidad en el arte contemporáneo, me remite de nuevo a la relación temática y técnica entre nuestras obras.



Carol Antón

Lost generation, 2009

10 siluetas pintadas al óleo sobre madera sobre bases de hierro pintadas. Medidas variables.

10 dibujos de grafito sobre papel y 10 textos impresión digital sobre papel, enmarcados con marco de madera y metacrilato. 20 x 28 cm c.u.

[Página derecha] Detalle siluetas. Detalle dibujos.



Más adelante, realicé algunos proyectos que, sin ser propiamente escultóricos, sí adoptaron forma de instalación, como *Barceloneta Town* (2009). En esta obra, aunque no había siluetas, seguía teniendo como protagonista de las piezas al retrato, en este caso los retratos de un centenar de vecinos del barrio de la Barceloneta. De hecho, empapelé una de las paredes con los cien retratos pintados al óleo, de veintiocho por treinta y ocho centímetros cada uno. Estos iban acompañados de tres vídeos, uno de ellos proyectado en la pared, en los cuales se escuchaban los relatos que contaban esos rostros sobre la Barceloneta y su historia asociacionista, de ahí que las imágenes fuesen *la Paella popular*, *el Correfoc* y *Bernardo*. Los dos primeros vídeos corresponden a fiestas populares del barrio, mientras que el de *Bernardo* representa un fenómeno televisivo de los años noventa muy vinculado al barrio. La instalación se complementaba con una selección de periódicos de la zona, que el público podía ojear para hacerse una idea de lo que ocurría en ese enclave marítimo.

Otras instalaciones, como la de *Groucho y sus chicas*, antes mencionada, formaron parte del ciclo expositivo Corner Caja Madrid «Kill the author» (2010), que contaba con cinco propuestas más. Este ciclo reivindicaba la muerte del autor y el apropiacionismo del texto. En este caso partí del Groucho Marx escritor y me apropié de textos del autor publicados en libros como *Groucho y yo* (1959), *Memorias de un amante sarnoso* (1963), *Camas* (1930) y *Hola y adiós* (1997). Tal y como explicaba en el catálogo (2010) acerca de esta intervención:

La instalación *Groucho y sus chicas* es producto de una confluencia de todos los aspectos que he extraído de sus textos, localizándolo en la última etapa de su vida, un Groucho mayor. Lo retrato en su octogésimo quinto aniversario, en el que dio una gran fiesta durante la cual se dejó fotografiar en su lecho para celebrar también la reaparición del libro *Camas*; reeditado cuarenta y seis años más tarde. (p. 55)





Carol Antón

Instalación *Barceloneta town*, 2009.

100 pinturas al óleo sobre papel. 28 x 38 cm c.u. 3 vídeos: *Sardinada*, duración 14' 15", *Bernardo*, de 2'37" y *Correfoc*, de 11' 08". 20 periódicos *La Barceloneta*.

[Arriba] Vista instalación en la exposición «24/7. Col·lectiva en 2 moviments» (2009). L'Estruch. Sabadell.

[Centro izquierda] Proyección vídeo *Correfoc* en «24/7. Col·lectiva en 2 moviments».

[Centro derecha] Detalle periódicos *La Barceloneta*.

[Abajo] 100 Pinturas *Barceloneta town*. y detalle pintura.



Carol Antón

Vista instalación *Groucho y sus chicas* (2010).

Para celebrar este acontecimiento, en 1976 Groucho se fotografió en su cama con dos actrices y amigas, Sally Struthers y Carroll O'Connor, y esa fotografía es la imagen de la que partí para recrear su dormitorio tal y como yo me lo imaginaba.

Para crear ese espacio íntimo, que para él era como una especie de mausoleo, reproduje el cabecero de la cama, en el que aparecen el autor y sus amigas, con una silueta de madera pintada; realicé el pie de cama con vinilo, del mismo modo que las mesillas y el resto de mobiliario. En ese pie de cama incluí un letrero luminoso en el que se iban sucediendo diversas citas de sus frases célebres, como por ejemplo: «Tardé tanto en escribir la crítica que nunca llegué a leer el libro», «Perdone que no me levante» [en la inscripción de su lápida], «Jamás olvido una cara, pero en su caso estaré encantado de hacer una excepción» y un largo etcétera de frases llenas de sarcasmo y humor.

El humor es un elemento que introduzco en muchas de mis piezas, ya que me parece imprescindible en el arte.

En este sentido, se puede afirmar que incluso las tragedias necesitan equilibrarse mediante la comedia; una idea que comparto con Enrique Marty, que, en la comunicación personal del 1 de mayo de 2019, sostiene que el humor es terapéutico y supone poner una barrera ante aquello que te está perturbando. Además, Groucho Marx, junto a sus hermanos, fue uno de los pioneros del teatro del absurdo, y parecía que la persona y el personaje iban unidos, que ficción y realidad se cruzaban constantemente.

La obra fue instalada de modo que fuera visible desde el espacio público, permitiendo al viandante leer todas estas frases al pasar por delante de ella. Incluso, la ubicación donde se exponía la instalación era una esquina que resultaba oportuna, pues estaba situada junto a un semáforo desde el que la gente que circulaba en coche también podía leer las frases. El hecho de que la instalación



Carol Antón

Detalle instalación *Groucho y sus chicas*

estuviera en un escaparate, a pesar de que este pertenecía a una sala de exposiciones, propiciaba que el ciudadano ajeno al arte se mostrase algo desconcertado, sin tener muy claro si se trataba de un comercio y qué se vendía en él. Por otro lado, generar este tipo de interacciones en el espacio público es muy positivo como forma de llamar la atención sobre alguien o algo. En este caso, la obra hacía referencia al simulacro de una realidad que partía de unos hechos supuestamente verdaderos; se creaban puentes entre la realidad y la ficción, entre lo que es y podría haber sido, por lo que el público adquiriría un papel fundamental.

Posteriormente elaboré *Posa't Guapa* (2013), que no es estrictamente escenográfica, pero en la que existe una vinculación con mi entorno más inmediato, que aparece modificado en la obra. Esta pieza consta de ocho pinturas, acrílico sobre papel, de cien por setenta centímetros cada una, que emulan ochos carteles ficticios de comercios de mercerías de barrio en Barcelona. Para realizarlas utilicé modelos reales de mediana edad, con sus curvas, sus carnes y sus canas, en una especie de glorificación de este género. La estética empleada es la del cartel pintado de estilo sesentero —época en las que se fundaron algunas de estas mercerías—, que elaboré de la forma más realista posible.

La exposición tuvo lugar en el barcelonés Centro Cívico Can Basté y antes de la inauguración fui de tienda en tienda repartiendo invitaciones por el barrio. Debido a que en las invitaciones se habían reproducido las imitaciones de los carteles, las propietarias de estos comercios se tomaron esta publicidad falsa totalmente en serio y las propias modelos, al verse en ropa interior en estas ilustraciones, en las que se las identificaba a la perfección, sintieron pudor y vergüenza, algo que se solventó en la presentación de la muestra.

Como comentario final, he de añadir que la presente tesis, que surgió de mi necesidad de reflexión, ha tomado forma de obra. En cierto sentido es una pieza que se viene gestando desde finales de 2013, con algunas pausas, hasta adoptar forma de libro en 2021.

Una de esas pausas se produjo en septiembre de 2016 con el nacimiento de mi hija Naia, a la que, a partir de entonces, he hiperrepresentado a través de la fotografía, sobre todo durante sus primeros meses, en los que hice sesiones diarias de fotos. La frecuencia y número de las sesiones fueron disminuyendo conforme crecía y acabaron materializándose en doce pinturas realizadas con lápices de colores sobre papel, de diez por quince centímetros cada una, que representan los doce meses de su primer año de vida⁹¹. A partir de entonces, cada año he pintado un cuadro del mismo formato en acrílico. Mi propósito es seguir haciéndolo hasta que tenga dieciocho años para regalarle entonces la serie a modo de legado.

91 <http://www.carolanton.com/naia/>



Carol Antón

Posa't guapa, 2013

8 acrílicos sobre papel. 100 x 70 cm c.u.

Friedl Kubelka

Portrait Louise Anna Kubelka,

publicado por Fotohof en 1998. Salzburgo, Austria.



Otras artistas han realizado proyectos similares, como Friedl Kubelka, pero en su caso aplicó una metodología mucho más rigurosa. Se trata de la serie *Portrait Louise Anna Kubelka* (1978-1996), para la cual la artista fotografió a su hija Louise todos los lunes desde su nacimiento hasta su mayoría de edad. Con un método casi matemático, fue colocando los distintos retratos de su hija Louise sobre una cuadrícula blanca para clasificarlos sin que se pierda ningún detalle. Exceptuando los primeros meses de la bebé, la seriedad reina en las imágenes, una seriedad impuesta por la madre y artista. Una vez la hija cumple los dieciocho años, se rompe el ritual y, con él, el vínculo forzado con su madre de llevar a cabo esta cita obligada. Este proceso le permite a la artista realizar un proyecto en torno al paso del tiempo, que según la autora «está teñido de melancolía una vez que comienzan a aparecer los huecos en las cuadrículas» (Whiskets, 2008). El vínculo se va difuminando a medida que Louise se hace mayor y comienza a vivir su propia vida separada de su madre, algo que, tal y como comunica su obra, Kubelka se resiste a aceptar y vive con una cierta tristeza. Es un acto desesperado, totalmente obsesivo, trasladado al terreno artístico.

En principio, no he planteado la serie de minicadros de mi hija como una obra, sino que estoy generando mi propio álbum pictórico, donde ella es la única protagonista. Paralelamente, voy seleccionando y archivando la multitud de fotografías en álbumes, que separo por años. Quiero retomar y convertir en un objeto físico esas instantáneas que quedan archivadas en el teléfono móvil, en algún disco duro o en la nube, y que normalmente relegamos al olvido. Unas imágenes que, según sostiene Fontcuberta, están desprovistas de cuerpo y sufren una pérdida de fisicidad. Por eso mismo el autor afirma que «la posfotografía se resiste a su fetichización, perdiendo así la capacidad de desplegar su potencial simbólico» (Fontcuberta, 2013, p. 153).

Como rebeldía ante ese proceso, quiero recuperar ese potencial simbólico de la fotografía por todos los medios, ya sea transformando esas imágenes en arte o recreándolas pictóricamente para mi propia intimidad.

Conclusiones

Esta tesis es el resultado de un proceso de indagación, un largo viaje centrado en la obra de Enrique Marty y Mira Bernabeu que me ha llevado a plantearme una serie de incógnitas. Las diferentes cuestiones que han surgido a través del estudio de sus obras me han ayudado a comprender mejor mi propio trabajo y a enfocarlo con otros ojos.

Mi investigación tomó forma en el año 2019 cuando decidí ponerme en contacto con los artistas para entrevistarlos y, afortunadamente, aceptaron encantados. Este hecho, sin el cual este estudio no tendría sentido, fue decisivo para mi tesis, dándole estructura y solidez. Por otro lado, a pesar de que ya existe bibliografía sobre el trabajo de ambos artistas, esta tesis aporta datos de rigurosa actualidad que son de difícil acceso por escrito o que, simplemente, no están publicados.

Una vez transcritas las entrevistas y después de recopilar toda la información en torno a los estudios de casos, me di cuenta de que las obras de ambos tenían más puntos en común de los que yo pensaba, en particular la influencia del teatro del absurdo y la figura de Goya. En el caso de Bernabeu, la influencia de Goya, a la vez sorprendente y lógica, se percibe en la relación entre los retratos grupales de su familia y la historia del retrato cortesano, así como en alguna escena de los cartones para tapices goyescos. Además de estas influencias comunes, Marty y Bernabeu son de la misma edad y, justo al final de sus estudios de licenciatura, ambos entraron en contacto directo con Londres y la irrupción de los *Young British Artists*. No se conocen personalmente, pero Marty conoce la serie *En círculo* de Bernabeu y este, por su parte, posiblemente debido a su faceta como galerista, está al tanto de la obra de Marty.

En cuanto a la temática elegida, ambos artistas comparten conmigo la impresión de que hay algo que «chirría» en el seno de la institución familiar, algo que, de puertas para fuera, no debe verse ni exponerse. Ese ocultamiento de los secretos familiares forma parte de los preceptos establecidos por la representación burguesa hace dos siglos, que tanto ellos como yo intentamos subvertir, de la misma manera que lo han hecho otros artistas desde mediados del siglo xx.

El objetivo de la tesis ha sido encontrar el porqué a mi modo de trabajo a través del análisis de otras maneras de abordar la temática de la representación de la familia. Esas otras maneras están representadas en las obras de ambos artistas, que son el espejo en el que me he mirado. Este estudio ha dado lugar a la ampliación de conocimientos y la apertura de nuevos relatos que, si bien en

la mayoría de los casos quedan inconclusos, nos hablan de una época y momentos determinados. Desde la intimidad y lo inminentemente personal se hace referencia a algo más grande, a temas de cariz universal y que toman cuerpo a través de la obra de arte.

Lo primero que me ha permitido constatar el estudio de las obras de los dos artistas es que sus imágenes son inadecuadas según los criterios burgueses de familia feliz, familia unida y familia jerarquizada. Ambos subvierten este patrón. Las imágenes de Bernabeu rompen con la estructura arquetípica de la fotografía de grupo familiar dando más énfasis al grupo, en el que nadie destaca por encima del otro. En las obras *En círculo I* y *En círculo II*, Bernabeu, emplea la estrategia de la contra-imagen, en la cual todos los miembros de su familia son fotografiados en ropa interior, con las zonas que cubren sus partes sexuales manchadas de sangre. Se trata con ello de mostrar, más que una familia estándar, a una familia de caníbales posando impasibles ante la cámara a pesar de sus estigmas. Marty, por su parte, deconstruye todos los estereotipos construidos en torno de la representación familiar, y reconstruye un circo posmoderno rocambolesco donde las vísceras y la sangre hacen acto de presencia.

Ambos autores nos hablan a través de la representación artística de cómo un entorno familiar puede convertirse en una auténtica pesadilla. Nos muestran, de forma extrema, en lo que puede devenir la familia. Los dos artistas enfocan su mirada hacia lo siniestro, donde el concepto de familia feliz quedó atrás. En definitiva, nos ofrecen otra versión de esta institución social, su cara oculta, a la que añaden una pertinente dramaturgia.

A pesar de todo, tanto Marty como Bernabeu admitieron que la relación con su familia, desde la realización de estas obras y tras sacar los trapos sucios a relucir, ha cambiado de forma positiva. De manera que, por extraño que pueda parecer, esta confrontación artística ha sido muy beneficiosa para ambos al hacer que lo que ocurre en la vida y lo que plantea la propuesta artística formen una unidad con sentido más allá de lo que aparece representado. Por esta razón, es interesante que se expongan las tensiones inherentes al círculo familiar, sea desde lo grotesco o lo aparentemente cotidiano. Por otro lado, es importante recordar que se trata de un tipo de imágenes a las que estamos habituados desde hace relativamente poco tiempo, y, que en algunas ocasiones, como en el caso de Marty, han sido objeto de censura.

Otra de las cuestiones planteadas por ambos artistas en torno al tratamiento del tema familiar es el significado que adquieren las obras por el hecho de recurrir en ellas a su propia familia. Las diferentes formas de trabajar de ambos artistas nos ofrecen dos versiones distintas de un mismo patrón. En el caso de Bernabeu, a partir de su familia extensa y, en el de Marty, principalmente

de su núcleo familiar más próximo: sus padres. Aunque cada uno de ellos lleva el tema a su terreno, ambos utilizan la imagen fotográfica, como modelo en la obra de Marty y como motivo en la de Bernabeu, y en la obra de ambos casos lo teatral es una parte fundamental de sus trabajos.

Los dos parten del ámbito familiar como objeto de estudio, tomándolo como un ejemplo de lo social, donde todo se concentra de manera más intensa porque los roles y juegos de poder son también más numerosos. En su obra, Marty lleva la esfera familiar a lo carnavalesco y, en cierta forma, Bernabeu también, pero con una factura más limpia (exceptuando una de las dos partes del díptico de *En círculo*). Este giro en la lógica de la fotografía familiar se hace menos explícito en otros proyectos de Bernabeu, que se observa de manera más evidente en el contenido verbal y videográfico de sus puestas en escena, donde la caja de los truenos se abre bajo una imagen, en apariencia, más inmaculada. Con esa dicotomía juega el artista, haciéndonos ver que no es oro todo lo que reluce.

Percibiendo la gran presencia del medio teatral en el trabajo de ambos artistas, me he preguntado sobre la forma de abordar este aspecto en sus obras y, más concretamente, qué hay de teatro del absurdo en ellas.

Para empezar, lo teatral ofrece un rico y variado abanico de posibilidades que se despliegan cuando las imágenes entran a formar parte del espacio y este, a su vez, cobra mayor importancia. En este sentido, ha sido relevante considerar la intervención de las obras en el espacio, así como también la trascendencia de la *performance* previa para llevar a cabo cualquier escenografía.

Las instalaciones en el espacio expositivo adquieren un mayor significado cuando interactúan con el público. Esto se evidencia con las obras de Marty, cuando el espectador que entra en el espacio de la sala tiene que compartir ese lugar con las piezas que, por otro lado, ya no están discretamente colocadas en las paredes. De hecho, el artista rompió con la lógica expositiva tradicional en la muestra «La familia» cuando dejó los cuadros sobrantes apoyados en la pared para que el espectador los pudiese tocar.

En cambio, en las puestas en escena de Bernabeu las fotografías funcionan como documentos de la serie de acciones que el artista ha propuesto realizar a sus personajes. Por lo tanto, el interés radica en la *performance* vinculada con el acto teatral. En el trabajo de Bernabeu hay un guion perfectamente elaborado que las personas que lo interpretan tienen muy interiorizado. Por eso, el vídeo también adquiere trascendencia y, junto a las fotografías y los textos, otorga un significado más integral a la pieza. Sus obras también adquieren forma de instalación, y en muchas de ellas, Bernabeu habilita un espacio donde el espectador puede ser actor y director al mismo tiempo, haciéndose autorretratos fotográficos.

En la obra de ambos casos el teatro del absurdo está presente de una forma u otra. Lo aparentemente desnaturalizado, sin sentido e incomprensible adquiere sentido pleno en sus obras. Cada uno lo materializa en su trabajo a su manera: Marty en una línea más *artaudiana*, cercana al teatro de la crueldad y, bajo mi punto de vista, Bernabeu en un estilo más *brechtiano*, donde el *gestus* emblemático es muy significativo. Bernabeu defiende el tipo de teatro que quiso llevar a cabo Artaud (autor que también está presente en sus escenografías), pero no lo introduce de una manera molesta e incluso grotesca, como defendía el dramaturgo. En conjunto, las obras de ambos me remiten a los personajes enajenados de Beckett, inspirador de esta forma del absurdo.

En lo relativo a Artaud, las instalaciones de Marty cumplen con todos los preceptos enunciados por él; en palabras del propio artista: «Artaud y su teatro de la crueldad, entendido no exactamente como escenas sangrientas, sino como un absoluto compromiso del artista de desmontar la realidad sin misericordia» (Espejo, 2014). En ese sentido, también Bernabeu desmonta la realidad y la muestra de otra forma para suscitar una reflexión por parte del público, pero es más amable, lo hace de una manera menos molesta. Así como los personajes de las obras de Brecht detenían el gesto teatral unos segundos para poner más énfasis en ciertos momentos claves de la escena, Bernabeu utiliza recursos similares en todas sus imágenes, tanto fotográficas como videográficas.

Ese *gestus* brechtiano también lo encontramos en los personajes de Marty, pero de modo más histriónico, especialmente en sus pinturas. A pesar de que en muchas de sus obras el humor siempre suele estar presente, en sus esculturas, en cambio, aparece un rictus de tristeza, algo extraño y que las provee de cierto aire melancólico, haciendo que lo grotesco haga acto de presencia.

En la mayor parte de sus proyectos, Marty y Bernabeu no buscan abordar temas eruditos ni ofrecer una ilustración de la vida, sino que muestran temáticas aparentemente banales, con símbolos universales de nuestro entorno cercano, presentándolas de manera poco habitual. Por ejemplo, las fotografías de la familia de Bernabeu rompen con la fotografía familiar convencional: el interés no está ni en el patriarca ni en la pareja de novios, el interés se centra en el grupo y en el análisis que hacen los miembros de su familia sobre temas sociopolíticos que les afectan en primera persona. Y lo mismo hace Marty a través de su familia, sus amigos o de su autorrepresentación, dando un giro más de tuerca. Ahora bien, para realizar su obra, ambos artistas han investigado y estudiado aspectos filosóficos y psicológicos que quedan ocultos bajo las apariencias. En sus obras hay infinitas capas de lectura que el espectador tiene que descubrir, lecturas que los artistas han dejado a nuestro alcance para que se haga una interpretación libre de ellas.

Al final, «todo es absolutamente absurdo» (Álvarez, 2015), dice Marty, para quien buscar la seriedad de lo que nos rodea no tiene sentido y solo da lugar al error, pues el absurdo siempre está más próximo a la realidad.

Otro de los argumentos que he tratado en la tesis, ha sido la obra de Goya y su relación con la de los dos artistas, su influencia y la importancia que adquiere en sus trabajos.

Goya es uno de los precursores del teatro del absurdo, así como de la España carnavalesca y negra tan referenciada por Marty y, en cierta forma, también por Bernabeu. Las obras del maestro aragonés han tenido gran repercusión en el arte contemporáneo, especialmente por el hecho de haber representado la violencia, lo siniestro y lo grotesco de forma explícita, convirtiéndose en un ejemplo sustancial de la modernidad. De hecho, su arte no resulta viejo ni caduco, sino rigurosamente moderno y de él beben no solo Marty y Bernabeu, sino otros muchos artistas.

Goya es un autor que Marty admira y del que destaca la forma que tenía el artista de hacernos partícipes de su mundo. Encontramos una referencia directa a la obra de Goya en su exposición «Reinterpretada I», en la cual el artista toma como referente el tema de las brujas de Goya. Además de Goya, otros de los temas centrales de la muestra son el teatro del absurdo y la figura del coleccionista José Lázaro Galdiano, gran admirador del artista aragonés.

Por su parte, Bernabeu hace alusiones a obras puntuales de Goya como son *La familia de Carlos IV*, *El pelele* o *Los desastres de la guerra*. En el retrato de la familia de Bernabeu encontramos referencias al retrato cortesano de la familia real, pero, a su vez, también hace alusión a muchos cuadros de retrato corporativo holandés o a retratos de grupo de familias burguesas del XIX.

A través del estudio he constatado la influencia y la importancia de Goya en el trabajo de ambos artistas, y cómo, a lo largo del tiempo, insisten en ciertas imágenes, actualizándolas, como si se tratase de una especie de *déjà vu*, en el que incorporan aspectos pertenecientes al contexto contemporáneo.

Para finalizar la tesis he realizado un recorrido por mi trabajo artístico, relacionándolo con el tema y los objetivos de esta. En mi análisis, he reflexionado sobre la influencia que ha tenido en mi trabajo la investigación acerca de los dos estudios de casos.

Respecto a esto, quiero mencionar que conocer el trabajo de Marty y Bernabeu y entablar un diálogo con ellos ha supuesto no solo ponerme en su piel, sino además ampliar el abanico de opciones de mi obra.

Cuando conocí a Mira Bernabeu, el día de la primera entrevista en su galería, lo primero que me dijo era que le parecía muy

interesante que trabajase con el retrato de grupo, puesto que no conocía muchos estudios al respecto. Eso me dio el impulso y las ganas de seguir adelante y me persuadió de que todo este trabajo iba a merecer la pena. Del mismo modo, Enrique Marty me animó cuando, en nuestra primera conversación telefónica, antes de vernos de manera presencial y una vez enviadas las preguntas de la entrevista, me dijo que estas le parecían buenas y que sería interesante debatir sobre ellas. Como he mencionado previamente, el resultado de nuestros encuentros es parte del estudio que presento, aspecto que también se refleja en mi trabajo práctico.

En cuanto a mi obra, hay muy pocas piezas en las que aborde específicamente el tema de mi familia: una de ellas es *Unión familiar*, así como algún trabajo puntual que no ha salido jamás de mi estudio. Por lo general, para realizar mi trabajo he partido de otros referentes, utilizando como modelos a amigos o gente completamente desconocida para llevar a cabo proyectos específicos, en los que también introducía algún miembro de mi familia, pero sin que la familia se convirtiera nunca en el objeto central de mi trabajo. Cuando me he centrado en la representación colectiva, el retrato familiar me ha resultado de gran interés al estar más vinculado a lo cotidiano, a lo más inmediato, que, a su vez, es la fuente a la que acudo de modo recurrente en mi proceso de trabajo. Algo semejante sucede en el trabajo de Marty y Bernabeu, donde la presencia de la familia es fundamental pero no constituye el tema central de sus obras.

Seguramente, después de este estudio tendré en cuenta muchos aspectos de la representación familiar que hasta ahora no había contemplado, así como la importancia de la *performance*, el teatro del absurdo y las diferentes variantes que se han adoptado en torno a estas temáticas.

Tal y como han afirmado en sus declaraciones, tanto Marty como Bernabeu sienten que siempre han hecho lo mismo o que sus temáticas han sido muy recurrentes. En el caso de Marty, su intención al hablar de su familia y de sí mismo ha sido utilizarse como símbolo para hablar de símbolos universales, interviniendo en su entorno más próximo a través del poder chamánico del arte. También lo hace Bernabeu desde lo sociopolítico con sus puestas en escena, cuya frecuente utilización, a veces, le ha hecho sentirse demasiado reiterativo, pero de las que confiesa que es lo que realmente le apasiona y a través de las cuales trata temas que forman parte de su cotidianidad.

Por mi parte, yo también siento que siempre he hecho lo mismo: siempre he trabajado el retrato y, en los últimos quince años, me he dedicado de lleno al retrato colectivo. Al mismo tiempo siempre he interactuado con mi entorno más cercano, poniendo énfasis en esos símbolos universales de los que habla Marty. Mi álbum

familiar ha estado presente de manera intermitente y, ahora que vivo el arte desde otra perspectiva, también vuelvo a él a través de la representación de mi hija. Al fin y al cabo, se trata de mi vida y mi cotidianidad, de gran importancia para mí. Por otro lado, también concibo una separación entre arte y vida, al igual que Marty y Bernabeu han declarado en numerosas ocasiones.

Las visiones de ambos artistas me parecen muy válidas y complementarias: hablan de temas comunes de maneras muy distintas utilizando discursos artísticos compuestos de multitud de lenguajes y formas.

El análisis de las obras de Marty y Bernabeu, del teatro del absurdo y de la crueldad, de Goya, componen un conjunto muy ecléctico, intenso, grotesco y vital. Gracias a la posmodernidad, a la vuelta de la cita en el arte a partir de los años setenta y a la importancia que recobra el teatro en el medio artístico, nos encontramos con obras de este tipo. No son copias, son interpretaciones y puntos de vista de cada autor sobre su propio entorno. Tampoco se busca lo intrascendente, son signos de nuestra cultura que traducimos en forma de imágenes. Las ideas no surgen de la nada, nadie vive ajeno a lo que sucede a su alrededor, siempre hay referencias a la historia del arte, al cine, a la música, a las tradiciones, y todo ello se materializa en la obra de arte.

En este sentido, las pautas compartidas son símbolos universales recurrentes en el medio artístico. Desde que la intimidad se hizo pública en el arte, las interpretaciones y los puntos de vista son muy diversos y, precisamente, en ello estriba su interés, en todo este conjunto variado de creaciones que, así mismo, también enriquecen mi proceso artístico.

Referentes bibliográficos

#love Ostende. (2017). Het Vlot. Enrique Marty. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=78NmMLixqpo&feature=youtu.be>

Abadía, M. (2015). arteunclick.es. Recuperado 12 de febrero de 2021, de <https://arteunclick.es/2015/06/22/mira-bernabeu-exposicion-madrid-2015-galeria-fernando-pradilla-festival-off-photoespana2015/>

Achiaga, P. (2013, abril 18). Rubens vuelve a las faldas de Tiziano. *El Cultural*.

Albarrán, J. (2010). Mise en scène: fotografía y escenificación en los albores de la modernidad. *discursos fotográficos*, 6(9).

Aliaga, J. V. (1999). De historias, ficciones y trampas; sobre la obra de Mira Bernabeu. En *Mira Bernabeu: Los Milagros del Cuerpo. Serie Mise en Scène III*. València: Universitat Politècnica de València, M. I. Ajuntament d'Alfagar.

Almazán, V. D. (2013). La fotografía y la diversidad cultural: el álbum de la familia humana. En *Álbum de familia; [re] presentación, [re]creación e [in] materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, Diputación de Huesca.

Álvarez, M. (2015). Enrique Marty: una reinterpretación desde el absurdo. Recuperado 11 de enero de 2021, de http://www.enriquemarty.com/TEXTOS._ARTICULOS___TEXTOS.html

Antich, X. (2007). Mira Bernabeu, el teatre de la representació. En *Mira Bernabeu: Panorama domèstic. Serie Mise en Scène x*. Girona: Fundació Espais.

- Architecture, A. S. of. (2019). Smile and the world smiles with you - Jake Chapman. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oFz-eXi8fOo>
- Art Fund. (2011). Art Fund_. Recuperado 8 de octubre de 2020, de <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/11735/one-day-you-will-no-longer-be-loved-that-it-should-come-to-this-iii>
- Artaud, A. (1967/1972). *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Madrid: Fundamentos.
- Artaud, A. (1938/1999). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Artous, A. (1978/1982). *Los orígenes de la opresión de la mujer*. Barcelona: Fontamara.
- Bareau, J. W. (1993). *Goya: el capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas: [Museo del Prado, 19 de noviembre 1993-15 de febrero 1994, Royal Academy of Arts, 18 de marzo-12 de junio 1994, Art Institute of Chicago, 16 de julio-16 de octubre 1994]*. (M. B. M. M. exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Ed.). Madrid: Museo del Prado.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bauman, Z. (2000/2012). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BBC. (2016). 1/2 Goya exposed with Jake Chapman - Secret Knowledge. Recuperado 21 de junio de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=sfvOamchdOM>
- Benjamin, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III / Prólogo y traducción de Jesús Aguirre*. Madrid: Taurus.

- Benjamin, W. (1935/2019). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: casimiro libros.
- Bernabeu, M. (1997). *Inner Circle II, 1996*. España.
- Bernabeu, M. (2006). *Espectáculo de saturación. Mira Bernabeu*. Burriana (Castellón): Ajuntament de Burriana.
- Bernabeu, M. (2009). Galería Alarcón Criado. Recuperado 24 de enero de 2021, de <https://www.alarconcriado.com/obra/panorama-vocacional-2/>
- Bernabeu, M. (2014). Galería Alarcón Criado. Recuperado 24 de enero de 2021, de <https://www.alarconcriado.com/exposicion/mira-bernabeu-panorama-vocacional-2001-2013/>
- Bernabeu, M. (2015). *Mira Bernabeu. Panorama activo. Entrevistas. Serie Mise en Scène XV, 2015*. España: Intrescolar. Prácticas artísticas contemporáneas en centros educativos 2015, Murcia. Región de Murcia e ICA: Instituto de las Industrias Culturales de las Artes.
- Bestard, J. (2012). *Nuevas formas de familia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Beteta, Y. (2012). El legado de la caída edémica. El carácter animal, voraz e insaciable de la sexualidad femenina según el imaginario patrístico y demonológico Bajomedieval. En *Historia, identidad y alteridad: actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*. [Salamanca]: Hergar ediciones Antema.
- Beteta, Y. (2014). La sexualidad de las brujas: la deconstrucción y la subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte

- feminista del siglo xx. *Dossiers feministes*, (18).
- Blasco, J. (2006). No son fotos de familia. En *Composiciones familiares. Mira Bernabeu 1996-2006. Panora doméstico. Serie Mise en Scène X*. València: Sala Parpalló. Diputació de València.
- Bonami, F. (1998). United colors of reality. Robar la representación, una profecía de autoengaño. En *Artificial: Figuracions contemporànies*. Barcelona: MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bozal, V. (2001). La pintura holandesa del siglo xvii y los orígenes del mundo moderno (p. 34). Madrid: Fundación Juan March.
- Bravo, L. (2006). La aparente intimidad. En *Ficciones certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)* (pp. 121-158). Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- C. Fanjul, S. (2014). Los cuadros a la calle. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2014/09/23/madrid/1411504120_479261.html
- Cabanes, P. (2003, noviembre). La sexualidad en la Europa medieval cristiana. *Lemir*, (7).
- Cadenas, L. (2014). Reportaje – Enrique Marty: retrospectiva de un artista (muy) diferente.
- Calvo, M. (2017). Los secretos de las meninas. Recuperado 1 de mayo de 2020, de <https://historia-arte.com/articulos/secretos-meninas>
- Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo / traductor Luis Echávarri*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caro, J. (1993). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carpio, F. (2001). *La reina del aire y los monstruos. Las inquietantes escenificaciones familiares de Enrique Marty, entre lo cotidiano y lo monstruoso. Lápiz: revista internacional de arte, nº 172*. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento.
- Castelli, E. (1963). *De lo demoniaco en el arte*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Chevrier, J.-F. y Wall, J. (2003). Entrevista de Jean-François Chevrier con Jeff Wall. En *Jeff Wall: ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Collectie, D. M. (2018). The Sensation of the Sea: Enrique Marty. Recuperado de <https://youtu.be/YJ2rIfaJIYo>
- Collings, M. (2004). Deformaciones monstruosas: El ambiente de Jake y Dinos Chapman. En *Jake & Dinos Chapman: the marriage of reason and squalor = el matrimonio de la razón y la miseria*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Connelly, F. S. (2017). *Grotesco y arte moderno*. Boadilla del Monte (Madrid) : Machado Libros,.
- Crespo, G. (2018, mayo 24). Araki: ¿genio, demonio o las dos cosas? *El País. Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/03/27/babelia/1522169998_456247.html
- Danto, A. (2005). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto / Traducciones de M^a José Alcaraz, Salvador Rubio Marco y Gerard*

- Vilar. Móstoles (Madrid): A. Machado Libros.
- de Diego, E. (2002). “Retrato de familia”. En catálogo III Bienal Iberoamericana de Lima. Lima: Centro de Artes Visuales de Lima. Recuperado de https://www.enriquemarty.com/TEXTOS._ARTICULOS___TEXTOS._Retrato_de_Familia,_Estrella_de_Diego.html
- de Diego, E. (2006). El hueco en el relato. En *Composiciones familiares. Mira Bernabeu 1996-2006. Panora doméstico. Serie Mise en Scène X*. Valencia: Sala Parpalló. Diputació de València.
- de Diego, E. (2006, febrero). La escena del crimen. Repeticiones, copias, revisiones, citas, reconstrucciones. *Exit: Remakes, nº 21*.
- de la Villa, R. (2014). Un aquelarre de arte en la calle. *La Vanguardia, Cultural, 23*.
- de los Ángeles, Á. (1999). El cuerpo aprendiéndose. En *Mira Bernabeu: Los Milagros del Cuerpo. Serie Mise en Scène III*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- de los Ángeles, Á. (1999). Teatro de la conciencia. En *Mira Bernabeu. Cicle expositiu «La llum incerta» fronteres de la fotografia*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- de los Ángeles, Á. (2011). Mira Bernabeu. *Revista Mètode*.
- de los Ángeles, Á. (2013). Web alvarodelosangeles.org: «Mira Bernabeu. Panorama de bienes y servicios». Texto con motivo del proyecto Panorama de bienes y servicios de Mira Bernabeu. Fundación DKV, sala CuidArt, Hospital de Dénia. Recuperado 14 de noviembre de 2018, de <http://www.alvarodelosangeles.org/archivos/708>
- Díaz, F. (2014). Rineke Dijkstra: «La mejor foto es la que deja más espacio a la interpretación». Recuperado 30 de mayo de 2020, de <https://elcultural.com/Rineke-Dijkstra-La-mejor-foto-es-la-que-deja-mas-espacio-a-la-interpretacion>
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición [traducción Inés Bértolo]*. Boadilla del Monte (Madrid): Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Díez, J. L. (2004). El retrato español del siglo XIX: el triunfo del género. En *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Doctor, R. (1997). *El álbum. Cuando la mirada acaricia*. Madrid: Sala de exposiciones del Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid.
- Doctor, R. (2001). *Espacio uno III*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Doctor, R. (2010). “Enrique Marty”. En catálogo Premiere. Mannheim: Kunsthalle Mannheim. Recuperado 19 de noviembre de 2018, de https://www.enriquemarty.com/TEXTS._ARTICLES___TEXTS._Fanatics_Rafael_Doctor.html
- Doctor, R. (2019, febrero). Grupos, retazos de una historia de todos. *Exit: Retrato de grupo, nº 73, 21-31*.
- El Mundo. (2009, julio 1). Jeff Koons: «Si pienso en la belleza, pienso en una vagina». *elmundo.es*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/30/cultura/1246359650.html>

- Elias, N. (1977/1989). *El Proceso de la civilización : investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.
- Enguita, N. (2009). Extraño no es sinónimo de raro. En *Itinerarios 07-08. XV Becas de artes plásticas*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Esparza, R. (2013). Gutiérrez Solana, eterna España Negra. *El Cultural*.
- Espejo, B. (2014). Enrique Marty: «La crueldad empieza donde termina la obra». *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Enrique-Marty-La-crueldad-empieza-donde-termina-la-obra>
- Esslin, M. (1966). *El Teatro del absurdo; traducción de Manuel Herrero*. Barcelona: Seix Barral.
- Estep, J. (2001). Being open: interview with Rineke Dijkstra. *New Art Examiner*, 28(10).
- F. Walther, I. (2005). El Barroco en los Países Bajos. En *Los maestros de la pintura occidental. Vol. I Del Gótico al Neoclasicismo*. Madrid: Taschen.
- Feaster, F. (1998). Chasing reality: the new documentary aesthetic. *Art Papers*, 22(5).
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja : mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid : Traficantes de Sueños.
- Fernández de Moratín, L. (1944). Auto de Fe. Celebrado en la ciudad de Logroño, en los días 6 y 7 noviembre de 1610. En *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín. Biblioteca de autores españoles. Tomo II / Ordenada e ilustrada por don Buenaventura Carlos Aribau* (pp. 617-631). Madrid: Ediciones Atlas.
- Fernández, M. A. (2006). *Ramón Gómez de la Serna y el costumbrismo*. Universidad de Zaragoza. Recuperado de <https://zaguan.unizar.es/record/48294/files/TESIS-2016-095.pdf>
- Fontcuberta, J. (1998). *Ciencia y fricción*. Murcia: Mestizo.
- Fontcuberta, J. (2013). *Camouflages. Joan Fontcuberta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, H. (2004/2006). La encrucijada del arte contemporáneo. En *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. / traducción Guinazú, U. (1976/2019). *Historia de la sexualidad I. La Voluntad del saber*. (F. Varela, Julia y Álvarez-Uría, Ed.). Madrid: Siglo XXI.
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad : ensayos y reseñas / Michael Fried; traducción de Rafael Guardiola*. Madrid: A. Machado Libros.
- G. Cortés, J. M. (1999). Temps suspés: fragilitat i dramatisme en l'obra de Jeff Wall i Pepe Espaliú. En *Jeff Wall, Pepe Espaliú. Temps suspés*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- García, A. (2021). La familia y uno más. En *La estupidez de la puesta en escena. Mira Bernabeu*. Madrid: Galería 1Mira Madrid, Centro Párraga, ICA.
- Gili, M. (2005). Familias intensas versus familias extensas. En *Exit: Familia, nº 20*. Madrid: Olivares y Asociados.

- Glendinning, N. (1992). *Goya, la década de los Caprichos: retratos, 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Glendinning, N. (2005). Goya y el retrato español del siglo XVIII. En *El retrato español del Greco a Picasso* (pp. 230-249). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Gómez de la Serna, R. (1950). *Goya / Ramón Gómez de la Serna*. Buenos Aires [etc]: Espasa-Calpe Argentina.
- González, J. A. (2011). 125 Aniversario del nacimiento de José Gutiérrez Solana (1886-1945) La pintura y la escritura de la España Negra. Santander: Fundación Botín.
- Gough, K. (1956/1974). *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*. Barcelona : Editorial Anagrama.
- Goya, F. y Canellas, A. (1981). *Diplomatario*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» de la Exma. Diputación de Zaragoza, C.S.I.C.
- Goya, F. de. (1994). *Goya: los Caprichos : dibujos y aguafuertes*. Madrid: Central Hispano.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guedes, P. (2017). Web galería Rosa Santos: «Mira Bernabeu. Sistema inherente. Investigación, análisis e interpretación» (Sáb 23 Septiembre - Vie 24 Noviembre, 2017). Recuperado 14 de noviembre de 2018, de <http://www.rosasantos.net/exposicion/mira-bernabeu/>
- Guerra, C. (2006). Diez años después. Un tableau familiar en vídeo. En *Composiciones familiares*.
Mira Bernabeu 1996-2006. Panora doméstico. Serie Mise en Scène X. Valencia: Sala Parpalló, Diputació de València.
- Gutiérrez, R. (2010). [El Retrato Holandés de Grupo]. *Arte y Parte*, (86).
- Helman, E. (1983). *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza.
- Henningsen, G. (1983). *El Abogado de las brujas : brujería vasca e Inquisición española / versión española de Marisa Rey-Henningsen*. Madrid: Alianza.
- Hughes, R. (2004). La Restauración. En *Goya* (pp. 357-377). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jaio, M. (1996, marzo). Mira Bernabeu. *Revista Lápiz*, nº 120, 72-73.
- Lafuente, E. (1974). Prefacio. En P. Gassier (Ed.), *Vida y obra de Francisco Goya* (Juventud). Barcelona.
- Lebrero, J. (1998). Desfiguraciones contemporáneas. En *Artificial: Figuracions contemporànies*. Barcelona: MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Lévi-Strauss, C. (1956/1974). La familia. En *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*. Barcelona: Anagrama.
- Licht, F. (2008). La familia de Carlos IV. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/familia-de-carlos-iv-la-goya/401bda16-78ac-4931-829d-be77093e8554>
- Liddell, A. (2019). Angélica Liddell. Una costilla sobre la mesa. Madre. *Temporada alta. Teatre Municipal de Girona*. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/18HT7->

- sd7nCwkJ3dfj52fdIxVFu85Pt2h/view
- Lisón, C. (1996). *Las brujas en la historia de España* (Bolsitemas). Madrid: Temas de Hoy.
- López, J. M. (1999). *Declaración de las pinturas de Goya*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- Luyckx, F. (2006). The theater of life as it is. En *Aim at the brood!* Otegem: Deweer Gallery.
- Marín, T. (2021). En familia. Ensayando formas de colaboración para la auto-representación colectiva. En *La estupidez de la puesta en escena. Mira Bernabeu*. Madrid: Galería 1Mira Madrid, Centro Párraga, ICA.
- Martín & Sicilia y Gorroño, R. (2014, enero 23). La ironía nos sirve como bálsamo para enfrentar ciertos temas. *El día. La opinión de Tenerife*. Recuperado de <https://www.eldia.es/cultura/2014-01-23/5-ironia-sirve-balsamo-enfrentar-ciertos-temas.htm>
- Martín, A. y Marty, E. (2017). Alberto Martín y Enrique Marty. Una conversación. En *Enrique Marty. Observer, observed*. Santander: nocapaper Books, Gobierno de Cantabria, la gran y Deweer Gallery.
- Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato*. Madrid: Ediciones de Intervención Cultural.
- Marty, E. y Panera, F. J. (2004). *Enrique Marty: [Palacio de Abrantes, Universidad de Salamanca, octubre/noviembre 2003]*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Marty, E. y Tejeda, I. (2006). *Enrique Marty [exposición]*. Murcia: [Comunidad Autónoma, Consejería de Educación y Cultura].
- Marty, E. y Verstraete, D. (2006). *Enrique Marty. Aim at the brood!* Otegem: Deweer art gallery.
- Marty, E. y Müller, S. (2010). Everybody keeps a skeleton in the wardrobe, Conversation with Enrique Marty. Mannheim.
- Marty, E. (2015). Alguien, creyendo que hacía algo bueno, liberó a las serpientes. Recuperado 11 de enero de 2021, de http://www.enriquemarty.com/INSTALACIONES._Alguien,_creyendo_que_hacia_algo_bueno,_libero_a_las_serpientes._Capilla_del_Museo_Patio_Herreriano._Valladolid._Espana_%282015%29.html
- Marty, E. (2020). Enriquemarty.com. Recuperado 8 de octubre de 2020, de http://www.enriquemarty.com/INSTALACIONES._Reino_del_Regimen_Muneco._Espacio_Galeria_Marzana._Bilbao._Espana_%282020%29.html
- Marzo, J. L. (2000). Actores privados. Escenas públicas. En *Mira Bernabeu*. Alicante: MUA, Museo Universidad de Alicante.
- Mateo, I. (1979). *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez,.
- Mena, M. B. (2005). Goya, «discípulo» de Velázquez. En *El retrato español del Greco a Picasso* (pp. 204-234). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Mira, E. (1997). Hecho con imágenes fotográficas: entre realidad y simulacro. En *Encuentros de fotografía*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- Montalvo, M. (2000). *Samuel Beckett (1906-1989)*. Madrid: Ediciones del Orto.

- Moreno, M. (1988). *Goya y el espíritu de la ilustración: [exposicion] Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Museum of Fine Arts, Boston, 18 de enero-26 de mayo de 1989, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 9 de mayo-16 de julio 1989*. [Madrid]: Museo del Prado.
- Museo Lázaro Galdiano. (2014). Reinterpretada I. *FLG, Prensa*. Recuperado de <http://www.flg.es/agenda-de-actividades/exposiciones-temporales/enrique-marty-museo-lazaro-galdiano>
- Nancy, J.-L. (2014). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra.
- Newman, M. (2007). *Jeff Wall: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.
- Nietzsche, F. W. (1985). *Friederich Nietzsche: El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo / traducción Andrés Sánchez Pascual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oliva, C. y Torres, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Olivares, R. (2002, agosto). Yo soy el otro. *Exit: En equipo, nº 7*.
- Olivares, R. (2005, noviembre). Familia feliz. En *Exit: Familia, nº 20* (Vol. Rosa Oliva, pp. 16-17). Madrid: Rosa Olivares y Asociados.
- Olivares, R. (2016, noviembre). La mentira como una de las Bellas Artes. *Exit: Falso, nº 64*.
- Olivares, R. (2019, febrero). Retrato de grupo con perrito. *Exit: Retrato de grupo, nº 73, 8-9*.
- López, J. M. B. (1999). *Declaración de las pinturas de Goya*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- Pájaro, P. (2017). La superioridad de lo falso. En *Enrique Marty. Observer, observed*. Santander: nocapaper Books, Gobierno de Cantabria, la gran y Deweer Gallery.
- Palos, E. (2012, enero 19). Mira Bernabeu analiza en Trayecto Galería la situación del arte contemporáneo. *El diario vasco*. Recuperado de <https://www.diariovasco.com/v/20120119/alto-deba/mira-bernabeu-analiza-trayecto-20120119.html>
- Panera, F. J. (2005). *Barrocos y neobarrocos : el infierno de lo bello / proyecto y comisariado general F. Javier Panera Cuevas*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- Pardo, J. L. (1996). *La Intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Pardo, R. (2012). *La autorreferencialidad en el arte (1970-2011). El papel de la fotografía, el vídeo y el cine domésticos*. Universitat de Barcelona.
- París, G. (2016). Jeff Wall, Pintor de la Vida Posmoderna. *Barcelona Investigación Arte Creación, 4(3)*, 300. <https://doi.org/10.17583/brac.2016.1761>
- Pascual, O. (2010). “Los duelistas. Unas notas sobre un proyecto de Enrique Marty”. León: galería Cubo Azul. Recuperado 20 de noviembre de 2018, de https://www.enriquemarty.com/TEXTS._ARTICLES___TEXTS._Los_Duelistas,_Omar_Pascual.html
- Patrino, S. (2013). «El arte es peligroso, fanático, mágico y algunos comentarios adicionales sobre las esculturas de Enrique Marty» (Exposición celebrada en Otegem, Deweer Gallery). Otegem.
- Pélenc, A. y Wall, J. (2003). Arielle Pélenc en diálogo

- con Jeff Wall. En *Jeff Wall: ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Penelas, S. (2005). Mamá Superwoman, el Padre, y los tíos, primos y demás familia. En *Exit: Familia, nº 20*. Madrid: Olivares y Asociados.
- Pérez, R. (2014). *RTVE:Radio 3: Fluido Rosa. Entrevista a Rafael Doctor y Enrique Marty*. Recuperado de http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SFLUID/mp3/4/5/1412576113054.mp3
- Piazuelo, C. y Antón, C. (2010). *Corner 2010. Kill the author*. Zaragoza: Obra Social Caja Madrid.
- Picazo, G. (1990/1998). En el umbral de la ficción. En *Ciencia y fricción*. Murcia: Mestizo.
- Pozzi, S. (2017, diciembre 6). El Met rechaza retirar un cuadro de Balthus en el que aparece una joven en posición sugestiva. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/12/06/actualidad/1512554873_669516.html
- Pueyo, V. M. (2019). El escándalo de La Celestina: magia y acumulación primitiva en la España del holocausto (1486-1507). *Edad de Oro*, (38), 35. <https://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.002>
- Ribalta, J. (2004). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ribettes, J.-M. (2002). Nobuyoshi Araki. En *Arte de hoy*. Köln: Taschen.
- Riegl, A. (2009). *El Retrato holandés de grupo / traducción de Gema Facal Lozano*. Boadilla del Monte: (La balsa de la Medusa nº168) A. Machado Libros.
- Rirrioli, A. (1920). Heliogábalo. En *De Julio César a Heliogábalo (Vida y erotismo de varios emperadores romanos)*. Madrid: Caro Raggio.
- Roigé, X. (2006). La família en la història europea. En *Àlbum: Imatges de la família en l'art*. Palma de Mallorca: Fundació «Sa Nostra», Caixa de Balears.
- Roigé, X. (2011). De la Restauración al franquismo. Modelos y prácticas familiares. En *Familias. Historia de la sociedad española (del final de la Edad Media a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- Roma, V. (2010). La genealogia de la consciència de Mira Bernabeu. En *Mira Bernabeu. La genealogia de la consciència II. Sèrie Mise en Scène XI, 2005-2010*. València: Tres i Quatre.
- Rosenblum, R. (2004). Dalí y la tradición española de lo grotesco. En *Dalí, un creador disidente*. Barcelona: Destino. Colección imago mundi. Volumen 57.
- Rottenberg, J. (2019, noviembre 13). Why Joaquin Phoenix likes your 'Joker' theories. He's also got his own. *Los Angeles Times*.
- Ruiz, F. y Antón, C. (2019). *Carol Antón: lost generation*. León: galería Cubo Azul, Obra social Caja de Burgos, Artista resident a L'estruch Sabadell.
- Sala, T. y Freixa, M. (2006). Temps de família. El model burgès i el mite de la vida privada. En *Àlbum. Imatges de la família en l'art*. Palma de Mallorca, Girona: Fundació «Sa Nostra», Caixa de Balears, Girona Museu D'Art.
- Salas, X. de. (1944). *Goya: la familia de Carlos IV: [estudio crítico]*. Barcelona: Juventud.
- San Martín, F. J. (2007). *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado de bienestar*. Pamplona:

- Universidad Pública de Navarra, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza.
- Schlünder, S. (2009). Una monstruosidad grotesca. Modernidad y ambivalencia en Francisco Goya y Francis Bacon. En *Goya y el mundo moderno*. Barcelona: Lunwerg.
- Schwartz, H. (1998). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsimiles insólitos*. València: Cátedra-Universitat de València.
- Segalen, M. (1981/2001). *Antropología histórica de la familia* (4ª: Junio). Madrid: Taurus.
- Sendón, M. (2000). Análise da obra de Virxilio Vieitez. No período 1955-65. En *Virxilio Vieitez. O retrato*. Vigo: Universidade Vigo, Grupo de investigacións fotográficas.
- Shaw, P. (2003). Abjection Sustained: Goya, the Chapman brothers and the Disasters of War. *Art History*, 26(4), 479–504.
- Sibilia, P. (2016). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires : FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Smith, R. (2012). What's Hiding in Plain Sight. Recuperado 30 de mayo de 2020, de <https://www.nytimes.com/2012/07/06/arts/design/rineke-dijkstra-at-the-guggenheim-museum.html>
- Stahel, U. (2005). Després. El moment posterior al clímax com a element central en els retrats fotogràfics de Rineke Dijkstra. En *Rineke Dijkstra: retrats: una exposició de l'Obra Social de «la Caixa», organitzada en col·laboració amb l'Stedelijk Museum Amsterdam*. Barcelona: Fundació «La Caixa».
- Stardust, L. (2016). *Mujeres en la hoguera. La caza de brujas, el cercamiento de tierras y el surgimiento del capitalismo en Europa*. Valencia: Antipersona.
- Stoichita, V. I. y Coderch, A. M. (2000). *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela.
- Strathern, P. (2014). *Nietzsche en 90 minutos / traducción José A. Padilla*. Madrid: Siglo XXI.
- Tiberghien, E. (2017). Albert Camus. Del ciclo de lo absurdo a la rebeldía. Recuperado 11 de enero de 2021, de <https://es.scribd.com/book/364596473/Albert-Camus-Del-ciclo-de-lo-absurdo-a-la-rebeldia>
- Tomlinson, J. A. (1993). Voces de la restauración y final del Siglo de las Luces. En *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces* (pp. 207-240). Madrid: Cátedra.
- Trías, E. (2018). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.
- Trinidad, A. (2018). *Caza de brujas. La auténtica historia de los jueces de la verdad*. Barcelona: Luciernaga.
- Valcárcel, A. (2013). La agenda ilustrada: la primera ola. Recuperado de <https://youtu.be/3OzdchbfSo>
- Van Cauteren, P. (2010). «Carta a Enrique Marty» (Exposición Premiere. Kunsthalle Mannheim. Alemania). Mannheim.
- Vicente, P. (2013). Apuntes a un álbum de familia. En *Álbum de familia; [re] presentación, [re]creación e [in] materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, Diputación de Huesca.
- Viñaza, C. de la. (1887). *Goya, su tiempo, su vida,*

- sus obras*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández. Impresor de la Real Casa.
- Wall, J. (2003). *Ensayos y entrevistas*. [Salamanca]: Centro de Arte de Salamanca.
- Web rtve.es metropolis. (2014). España: tve2. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/metropolis/metropolis-enrique-marty/2907734/>
- Whiskets. (2008). Fotohof. Recuperado 1 de junio de 2021, de <http://5b4.blogspot.com/2008/08/portrait-louise-anna-kubelka-by-friedl.html>
- Zschiedrich, K. (2016). Estética y teatro épico de Bertolt Brecht. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qeD3QzH3Yzo>

Anexos: Entrevistas a Enrique Marty y Mira Bernabeu

Carol Antón y Mira Bernabeu

Entrevista personal I

Galería Espaivisor⁹²

Valencia, 25 de marzo de 2019

Carol Antón: Mi interés se centra en las series que realizas con tu familia, las *Mise en Scène* I (1996), X (2006) y XVI (2016), así que comenzaré el siguiente cuestionario de manera cronológica.

La familia es un concepto que lleva implícitas una serie de reglas autoimpuestas: vínculos creados a través de lazos legales, derechos y obligaciones que pueden ser económicas, religiosas o de otro tipo. En muchas ocasiones, esas reglas crean malestar y ponen en duda aquello de que «no hay nada como la familia». No obstante, es un símbolo universal con el que cualquiera se puede sentir identificado, puesto que todos tenemos una. ¿Consideras que la familia es el eje vertebral de tu obra? ¿Qué es lo que te llevó a trabajar con ella?

Mira Bernabeu: Aunque quizás no sea el eje vertebral de mi obra, sí que es uno de los temas principales. Gracias a las series sobre la familia empecé a encontrar un lugar dentro del mundo del arte español e internacional. Siempre que desarrollo cualquier tipo de exposición a nivel institucional me piden las series de la familia y, a lo mejor, también lo último que he realizado.

Estas series tienen una importancia especial porque gracias a ellas en mi familia creamos la tradición de trabajar juntos una vez cada diez años. Y, en cierto modo, sí que podríamos decir que son el eje vertebral de mi trabajo. Cuando un espectador ve mi obra en una exposición, donde se presentan las series de la familia junto con otras series, piensa que todos los que aparecen en mis fotografías son mi familia, y no es así. Para unos casos muy concretos sí que utilizo a mi familia, pero en otros no. Las series más famosas

⁹² Estuvo dirigida por Mira Bernabeu y Miriam Lozano durante catorce años. Anunciaron su cierre el 1 de noviembre de 2019. Poco después, el 30 de noviembre de 2019, Mira Bernabeu abrió en solitario la galería *1Mira Madrid* en la capital española.

donde están presentes son las de 1996, 2006 y 2016. Luego hay cosas puntuales como *Dulces sueños I* (1997), donde también aparecen.

En la serie *En círculo I* (1996) desarrollé tanto el lado profesional como el personal. La relación que tenía con mi familia cambió gracias a la realización de esa serie. Cuando la terminé me di cuenta de que algunos aspectos psicológicos no habían quedado claros, por lo que los traté de forma más directa en *Dulces sueños I*.

Hay otra serie que se llama *Dulces sueños IV* (2003), donde planteo mi propio suicidio y funeral. En esta serie volvió a posar toda mi familia junta. Sin embargo, la serie no está centrada solo en la familia como elemento transmisor, sino que en ella están también todos los amigos que he conocido a lo largo de mi vida. Como si se tratase de una boda, los invité a todos. Hubo incluso un *Dulces sueños II* (1999), una serie que hice durante una beca en Rotterdam, y después apareció *Dulces sueños III* (2000).

Tras conseguir mi primera beca Erasmus, me fui a Londres a estudiar Bellas Artes, a la Middlesex University. Allí cursé todo el cuarto año, porque cuando yo estudiaba la carrera eran cinco años. Cuando terminé el curso intenté quedarme en Londres a vivir y acabar la carrera, pero en la Facultad de Bellas Artes de Valencia me dijeron que no era posible y volví para hacer el quinto curso. Durante ese año conseguí una beca para hacer un máster en Bellas Artes en Londres durante dos años, en Goldsmiths' College, de donde acababan de salir Damien Hirst y toda la generación británica de aquel entonces. Te lo cuento porque ahí es donde de verdad empecé a trabajar con grupos.

En la facultad realizaba cosas que eran muy poco manuales. No me gustaba mancharme las manos, yo partía de la *performance* y también del *collage*. Mi salto a la fotografía se produjo porque no encontraba en el *collage* las imágenes necesarias para crear mi discurso. Desde entonces, utilicé la fotografía. Ya no partía de imágenes construidas por otros, sino que creaba la imagen desde el principio. En ese momento empecé a trabajar con fotografías de grupo.

Terminé el máster en Bellas Artes y me llamaron para una exposición en el Royal College titulada «Cabin Fever» (1996). Allí nos reunieron a unos cuantos y nos dieron la oportunidad de trabajar el proyecto final del máster durante casi un año. Nos dieron total libertad para trabajar en el medio. La única premisa era trabajar a partir de un fragmento de la película *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick.

Me interesó la escena del niño dando vueltas en bicicleta en el salón. En aquel momento, me parecía imposible no pensar en la película en su totalidad, y más siendo una obra de Kubrick. En esa película había una familia que estaba atrapada por una serie de

condiciones climatológicas, pero que podían ser también de otro tipo. De forma que lo que les sucede en realidad, como a todo ser humano, es que pertenecen a una familia. Decidí trabajar a partir de esa idea.

En primer lugar, analicé el contexto de la película. Vivir en Londres en aquella época significó para mí poder romper definitivamente con mi familia, con mis amigos, con todo. En esta película, el ser humano está acorralado por una situación violenta de la cual no puede salir. Y me di cuenta de que esa era mi situación personal en ese momento: me encontraba en una situación violenta a nivel psicológico, de opresión a manos de mi familia. Una familia conservadora, de clase media alta, donde durante muchos años no me he sentido un niño feliz. Tampoco he sido un niño infeliz, es solo que me sentía un poco como si fuera la oveja negra de la familia en muchos sentidos. Mis padres querían un hijo arquitecto, un médico y un abogado, y no querían que uno de sus hijos de repente les saliera artista. Pero en mi infancia y adolescencia yo era una persona que tenía muy claro lo que quería e iba a por ello, y no tomaba en cuenta las opiniones de mis padres. Por eso he chocado mucho con ellos.

Este proyecto me ofreció la oportunidad de hablar de toda esa hipocresía que yo había sentido en mi propia familia. De cara al público éramos un grupo feliz pero luego, por dentro, como en cualquier otra familia, había malentendidos y roces. Ya no solo en mi familia nuclear, sino también en el resto de la familia. Opté por hablar de esa violencia oculta que existe en todos los núcleos sociales, tomando a mi familia como ejemplo. Es algo que tiene un carácter personal, pero a su vez hablo de algo mucho más amplio. Utilizo a mi familia como metáfora, para hablar de la violencia oculta que existe en cualquier parte del mundo y en cualquier aspecto de la sociedad.

Al principio decidí hacer una serie de fotografías con actores, pero cuando vi el resultado final me pareció increíblemente teatralizado. Es más, aunque la fotografía escenificada es el punto de partida de todo mi trabajo, en estas imágenes vi que era excesiva. De modo que se me ocurrió llevarlo todo a un terreno más personal y trabajar con mi propia familia.

Fue un proyecto terapéutico, porque tuve que volver a Valencia para hablar con mis padres y contarles todo. Mis padres me dijeron que no, pero mis hermanos, con los que empezaba a tener buena relación, me dijeron que por supuesto que lo harían. A todos ellos les expliqué que tenían que semidesnudarse y actuar como si fuésemos una familia de caníbales y nos comiésemos las partes sexuales que nos relacionan. Les recalqué que no estábamos hablando de nosotros, sino de toda la sociedad. Sin embargo, al principio una buena parte de mi familia dijo que no.

Esta dolorosa situación fue solventada por mis abuelas. Ellas se encargaron de que el proyecto siguiese adelante y todos los miembros de mi familia aceptaran. Llamaron por teléfono a cuatro de mis tíos y a partir de ahí todos dijeron que sí. Todos participaron, todos me enviaron su ropa interior por correo. Al final conseguimos hacerlo y fue algo increíble, porque yo tampoco era tan consciente de la repercusión que esa serie iba a tener. Ahí empieza todo el tema de la familia.

C.A.: La familia y las relaciones de parentesco están fuertemente establecidas desde hace siglos y son el pilar sobre el que la sociedad moderna se apoya para seguir adelante. Para que esta se sustente, existen una serie de reglas sociales que cada civilización ha adaptado a su cultura, lo cual lleva implícita una tensión que se debe soportar por el mismo hecho de pertenecer a esa familia. Tú pones en entredicho esos valores morales, esa base judeocristiana que se tambalea ante determinados comportamientos familiares. De ahí que la familia implique una tensión que es palpable en tu trabajo. ¿A qué tensiones concretas interpeles?

M.B.: En la primera serie la tensión es el punto de inflexión y el más importante. En todos mis proyectos hablo de ese punto intermedio, de ese gap de tensión que existe entre todos los miembros, cómo se van configurando y desplazando hacia un lado y hacia otro.

En la serie *En círculo* (1996), lo que crea la tensión es la hipocresía, porque aparentamos una cosa, pero en realidad somos otra. Por eso en el díptico los personajes aparecen, por un lado, vestidos como si se tratara de domingo y por el otro, semidesnudos, como si se hubiesen comido los unos a los otros.

En la siguiente serie, *Panorama doméstico* (2006), la tensión está mucho más clara porque el proceso tuvo lugar a través de una serie de entrevistas pormenorizadas a todos y cada uno de los que aparecían. Les pregunté sobre los conceptos económicos, políticos y religiosos que habían creado la tensión en la sociedad española. De hecho, la imagen donde aparece mi familia en un escenario estirando de una cuerda es la que resume toda esa tensión. Aunque en realidad el tema de la tensión está en todos los trípticos.

En el último proyecto, *Sistema inherente* (2016-2017), la tensión surge cuando planteo a mi familia que se desnuden y opinen sobre temas candentes de la actualidad. Les pido que me cuenten cosas personales, políticas, sociales o religiosas, que después se harán públicas.

C.A.: Tanto tú como Enrique Marty, el otro caso de estudio de mi tesis y ambos de la misma generación, trabajáis la entidad familiar. Rafael Doctor dice que «lo siniestro en familia es amplio, y curiosamente se oculta en la propia naturalidad del comportamiento

cotidiano» (Doctor, 2001, p. 111). A partir de esta premisa Doctor establecía paralelismos entre *En círculo I*. Serie *Mise en Scène I* (1996) y la instalación «La familia» (2000) de Marty, donde explicitáis esa cara oculta que no se suele poner de manifiesto. ¿Crees que tenéis aspectos en común en estos proyectos en los que exponéis a la luz pública a vuestra familia?

M.B.: Yo creo que sí, que hay puntos en común al cien por cien. *En círculo I* muestra esa parte más siniestra. Los otros proyectos son estudios más sociológicos de la propia familia, donde no aparece ese concepto de lo siniestro. En cambio, en la serie *Dulces sueños I* ese factor siniestro o macabro relacionado con la muerte está más potenciado.

C.A.: En la serie *Mise en Scène I*, tanto *En círculo I* como *En círculo II* hacen referencia a la máscara, que Vicente Aliaga define como un velo que cubre «esa carne, envoltorio esencial del cuerpo» (Aliaga, 1999, p. 17), y a la ropa, ese rasgo totalmente cultural y aprehendido que contrasta con el cuerpo desnudo que nos viene dado por naturaleza. Estrella de Diego aludía a «una ropa que se limitaba a esconder lo monstruoso que habita en cada uno de los personajes familiares y cercanos, en cada uno de nosotros» (de Diego, 2006, p. 36). ¿Cómo actúa aquí la máscara? ¿A qué referentes recurre?

M.B.: En mi trabajo la máscara no está solo presente en los proyectos de la familia, también lo está en otros y de forma aún más evidente. En *En círculo* envuelve todo el proyecto. Aquí la máscara es la hipocresía, que oculta todo lo que llevas por dentro. De ahí la realización de ese díptico, con ropas distintas.

En otros proyectos posteriores a este, la máscara aparece como tal. En mis primeros trabajos tapaba las partes más íntimas del ser humano. Puesto que esos primeros trabajos tienen una capa de análisis psicoanalítico relacionada con la sexualidad, la función de la máscara allí es tapar o anular. La máscara es una condición del ser humano: todos ocultamos algo, y nos comportamos de una forma u otra dependiendo del receptor que tengamos al lado o en frente. Y eso es súper importante a la hora de establecer una relación entre nosotros.

Lo que más me interesa en estos proyectos son esas relaciones sociales entre muchos individuos. En cada uno de ellos surge una máscara. Se trata de una relación que se establece entre lo que uno quiere contar y hasta dónde quiere contar. Para mí esa es la magia que existe entre las personas, porque siempre se trata de un juego. Entre nosotros siempre estará la máscara.

C.A.: ¿Tienes algún referente puntual relacionado con esto? Por ejemplo, los que trabajaste con tu familia en la *Mise en Scène I*.

M.B.: Por aquel entonces la historia de la fotografía, de la pintura y de las artes ya me interesaba mucho. Me dedicaba a ir a los museos y buscar todas esas composiciones de grupo. Investigaba la relación de las miradas, la relación entre un cuerpo y otro. Hay muchas relaciones con la historia de la pintura, como los retratos cortesianos de Goya y Velázquez. A la vez empezaba a ver esas composiciones familiares que me llevaban a las fotos de bodas, bautizos y comuniones de mi propia familia. Existían unos elementos principales: los novios siempre estaban en el centro, junto a los padrinos y madrinas. La gente más mayor estaba a la derecha y el resto de la familia se iban colocando de derecha a izquierda. Yo no quería eso. En la *Mise en Scène 1* no hay un personaje que destaque más que otro, están todos presentes de una manera equilibrada. Principalmente hay un estrato condicionado por la edad, pero casi todos están, a nivel conceptual, en un mismo plano.

En cambio, en las fotos de mi familia a través del tiempo, veía que siempre había unos personajes principales y otros secundarios. En el retrato *Dulces sueños I* (1997), coloco a mis padres sentados, a mis hermanos y a mí detrás y, por último, a mi hermano pequeño delante. Luchamos por ver quién tiene más presencia, si los hijos o los padres.

En las series de la familia traté de ir en contra de los referentes fotográficos habituales de las celebraciones familiares. Por otro lado, cuando te pones a trabajar en un proyecto enseguida vienen otros referentes más conceptuales. Al cabo de dos meses de haber hecho las fotos de *En círculo*, apareció la película *Familia* (1996), de Fernando León de Aranoa, y posteriormente *Celebration* (1999), de Lars von Trier. Son películas que te remiten a la temática familiar. En ese momento no tenía referentes concretos, porque no había visto que nadie hubiese hecho nada parecido. Nadie había trabajado con su propia familia y sobre todo con una familia tan extensa.

C.A.: ¿Eso significó volver a las raíces de las que huías, era como un enfrentamiento?

M.B.: Sí. Esa serie me sirvió para lanzar mi trabajo como artista, pero también para empezar una nueva relación con mi familia. A partir de esa serie dijeron: «bueno, este lo tiene claro, quiere hacer esto y va a ir a por todas». Gracias a esta serie hubo un antes y un después para los miembros de mi familia, porque han sufrido un proceso que va desde el pudor hasta el orgullo.

C.A.: De Diego, con relación a la *Mise en Scène 1*, en el texto *El hueco* en el relato afirmaba lo siguiente: «Lo importante no es sólo -ni en primer lugar- lo que está, sino lo que no está; lo que no se cuenta, lo que se silencia del relato» (de Diego, 2006, p. 37). ¿Podrías hablarme de ese silencio y de lo que hay detrás?

M.B.: En mis proyectos hay una serie de parámetros que quiero

dejar claros. Cada una de las series trabaja unos conceptos concretos. En principio, siempre hay una misma foto, la foto de familia en la que aparecen todos en el escenario. Están exactamente en el mismo sitio que hace diez años y que hace veinte años, pero luego el concepto del proyecto cambia constantemente.

El primero fue la violencia oculta. El segundo fue analizar aquellos factores que habían creado la crispación y la tensión en la sociedad española. Y el último concepto trata de todos aquellos temas de conversación que se hablan en privado, pero que se esconden en público. Son temas que he ido oyendo durante años, y que creaban tensión entre los miembros de mi familia. Temas que van desde la inmigración, Europa, los refugiados, la guerra o la pareja, hasta el mismo concepto de familia.

Lo oculto está presente en todos mis trabajos porque de otra manera estaría haciendo una ilustración. A pesar de eso, soy muy claro con mis proyectos e intento llevar al espectador a una serie de reflexiones muy enfocadas. Dirijo un poco la mirada hacia el mismo observador. Lo que está oculto son las conclusiones que él tiene que sacar al ver las obras y sentirse reflejado en ellas. El hecho de que el espectador sepa que se trata de una familia real hace que se ponga en su lugar.

C.A.: La primera vez que vi tu obra, *En círculo*, hace ya más de diez años, no dejaba de mirarla. Se trataba de tu familia, era como una foto tradicional de un grupo familiar, pero no me podía quitar de la cabeza el choque con la otra parte, la cara b.

M.B.: Para mí también fue un choque, porque cuando yo hice esa serie no pensaba continuar. A pesar de eso al año siguiente hice *Dulces sueños 1*, porque lo tenía muy claro. Aquí el tema era el odio, la rabia y las ganas que tienes de matar al progenitor y a los miembros de tu familia. Esa pieza es súper psicoanalítica. Fue muy duro enfrentarme a mi madre y decirle: «mira mamá, hemos hecho esta serie, que hablaba de tal cosa, pero en esta otra vamos a hablar hasta del hecho de desearte la muerte». Esta serie es muy trágica porque estás matando a tus padres y, además, contiene todas las combinaciones perfectas.

La *Mise en Scène 1* fue también muy importante para mí porque ahí empecé a hacer mis pinitos con el vídeo. Esa serie podría haber sido un vídeo, pero, como estaba empezando a descubrirlo, decidí hacer una secuencia. Es un vídeo muy documental, está hecho directamente con una cámara fija que puse en el palco sin decírselo a los demás. Está muy saturado de color y contraste, la intención era que se viese una masa de gente.

C.A.: ¿Es un *making of*?

M.B.: Es un *making of* borroso, porque no quería que tuviese las

mismas calidades que la fotografía, puesto que esta tenía una definición extrema, y en cambio, en el vídeo se trataba más bien de mostrar las relaciones de parentesco a través del sonido y del movimiento. El espectador puede darse cuenta así de las complicidades que hay entre la familia.

C.A.: Según Aliaga, el teatro «es el espacio de los embelecados, el ámbito de las mil caras, el lugar donde espejean las ilusiones, la fantasía, la irrealidad» (Aliaga, 1999, p. 17). El hecho de que tus puestas en escena sean en un teatro confiere una distinción particular a tus proyectos familiares. ¿Qué significado adquiere el teatro en tu obra?

M.B.: El teatro es la fantasía, el sueño, la ilusión, es ver reflejado lo que a uno le sucede. Además, el teatro para mí es mi infancia, porque vivo enfrente de uno. Fue el teatro de mi familia durante décadas. Era de mi abuelo, que después lo continuó regentando junto a mi padre y mi tío. Me acuerdo de su evolución. Cómo empezó La revista, que veía con mis primos a escondidas de mis padres o mis tíos. Para mí el teatro lo ha sido todo.

C.A.: ¿Tu escuela?

M.B.: Mi escuela. Además, en mi comunión, la mesa del banquete de los niños estaba en el escenario. Desde el principio he tenido una relación de espectador con lo que sucedía dentro del escenario. El teatro es la fotografía escenificada, donde yo puedo crear. Es un *set*, un marco donde yo puedo mover todos los elementos. En las obras que son muy teatrales, como las de mi familia, hay un marco muy definido del que no nos salimos.

Posteriormente he hecho otros proyectos en diferentes lugares, desde estudios de fotografía hasta trabajos al aire libre. Pero en los de la familia, el escenario siempre es el mismo. En este aspecto, el teatro es la posibilidad de crearme un director de escena, de crearme Dios. En ese momento puedo manejar a todo el mundo en ese pequeño espacio.

C.A.: Jorge Luis Marzo, en el texto Actores privados. Escenas públicas para el catálogo de tu exposición en el MUA (2000), explicaba que llevabas un año y medio planteándote hacer una foto colectiva de tu familia, que tenías que convencerlos para que posaran juntos en ropa interior manchada de sangre. Básicamente, tenían que hacer de actores por un día (Marzo, 2000, p. 13). ¿Has utilizado la sangre en alguna otra serie? ¿Qué problemáticas encontraste para la escenificación de esta pieza?

M.B.: No he vuelto a utilizar la sangre después de eso. El problema era que, a pesar de que los propios miembros de mi familia entendían conceptualmente en que consistía el proyecto, no querían hacerlo por el qué dirán. También esa vergüenza reafirmaba

conceptualmente la hipocresía lo que, por otro lado, es la idea principal de la serie.

C.A.: El mismo texto de Marzo también hablaba de conceptos como la intimidad en las series de *Mise en Scène* I. Se refería a la aceptación generalizada por parte de la gente, ya sean amigos o familiares, de exponer su intimidad y hacerla visible de forma pública en el ámbito artístico, ya sea arte o teatro. Estas personas hacen de actores por un día, violan su identidad y adoptan una nueva. ¿Cómo definirías la exhibición de la intimidad de tus puestas en escena?

M.B.: Hay dos partes. La primera es la pérdida de la intimidad de las personas que vienen a participar de cualquiera de mis series, porque se desnudan a nivel físico y psicológico. En la segunda serie hice desnudarse a mi familia a otros niveles. No hubo una pérdida de la intimidad física, sino del resto de la intimidad.

Los personajes tienen un proceso y, como director de la puesta en escena, tengo que hacer que se sientan protegidos. Eso es algo que tienes que crear, que sientan que están haciendo algo que merecerá la pena. Las primeras series fueron las más complicadas porque no había tantos referentes, pero con el paso de los años cada vez es más sencillo porque ya pueden ver otros ejemplos. También hay otra intimidad, que es la del espectador cuando ve mis fotografías.

En el 2005 MUSAC me compró una de las fotos de la primera serie de la familia. Por error llegué un día antes a la inauguración. El encargado de seguridad me dejó entrar y ver mi obra a solas. Ahí me di cuenta de que en mi familia se habían producido cambios. Son fotos escenificadas que adquieren un valor documental, y además se crea una *performance*. Eso hace que tengan ese valor especial y se hayan convertido en hitos de la fotografía. El hecho de que tu familia venga un día a una hora en concreto y estén haciendo una serie de acciones en el escenario, donde la fotografía se convierte en la documentación de la *performance*, propicia que haya muchos estratos a la hora de analizar esos trabajos.

En ese momento pensé que estaría bien volver hacer una fotografía de grupo diez años después, asimilando que habría cambios reales en la estructura familiar. De modo que aproveché la comunión de uno de mis primos, donde estábamos todos, para proponerles hacer otro proyecto. Sin que ellos supieran lo que íbamos a hacer, les dije: «¿qué os parece si hacemos otra foto, otro proyecto dentro de un año?» y todos me dijeron: «no quiero volver a salir desnudo». Yo les contesté: «no vamos a salir desnudos, vamos a enfocar otro proyecto distinto, no quiero hacer la misma foto». Por consiguiente, diez años después de la primera serie llevé a cabo otro proyecto. De hecho, está clarísimo que dentro de diez años habrá otra. Además, es muy bonito porque por primera vez salen mis hijos. Ha muerto mucha gente, lo que implicó que tuviese que reorganizar

esta última foto.

C.A.: En lo relativo a la intimidad y privacidad, José Luis Pardo las define en su libro *La intimidad* como una confusión teórica y práctica, que explica y desarrolla de forma detallada: «La intimidad está ligada al arte de contar la vida [...] que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte» (Pardo, 1996). ¿Consideras que lo que manifiesta Pardo define en cierta manera tu trabajo?

M.B.: Efectivamente, tiene toda la razón. El arte tiene que contar la vida, la fusión entre arte y vida tiene que ser insolubles. Sino, no es arte, está vacío, se convierte en una ilustración. Tienes que contar de una manera sigilosa, pero a la vez seductora, lo que sucede en lo más íntimo del ser humano. El arte es contar la vida desde la reflexión, no desde la imposición.

C.A.: Paula Sibilia en su libro *La intimidad como espectáculo* (2016) afirmaba: «Cuando más se ficcionaliza y estetiza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más ávidamente se busca una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una puesta en escena. Se busca lo realmente real» (Sibilia, 2016, p. 221). En el contexto actual dominado por Internet y las redes sociales, la autora habla sobre la búsqueda de veracidad en la cultura actual y cómo el público anhela conocer la intimidad del otro. Entiendo que tus puestas en escena están entre lo ficticio y lo real, un lugar donde el espectador no se queda indiferente. ¿Crees que tus *Mise en Scène* I, X y XVI se alejan de esa realidad tan demandada de la que habla Sibilia?

M.B.: No sé si se alejan demasiado. Sí que sé que el espectador es un voyeur morbosos y le encanta ver la intimidad de los demás. En todas las series de mi familia, una de las cosas que atraen al espectador es observar la intimidad ajena, la de mi propia familia.

No sé si me alejo de lo que pasa en la sociedad contemporánea con la sobreexposición de la intimidad. Quizás de alguna manera lo reafirmo, porque estoy sacando imágenes morbosas de mi propia familia y se las estoy presentando al espectador. Hago obras que presento a un público que lógicamente no selecciono. Tendríamos que hablar de hasta qué punto mis trabajos interaccionan entre lo público y lo privado. En mi caso, la esfera pública y la privada están muy diluidas. Es una escena privada porque es tu familia, pero en un escenario, en un teatro, que es algo increíblemente público, un lugar lleno de espectadores.

C.A.: Precisamente la franja diluida entre lo real y lo ficticio es una cualidad muy propia de finales de siglo XX y principios del XXI, lo que Sibilia denominaba «una voluntad de inventar realidades que parezcan ficciones. Espectacularizar el yo consiste precisamente en eso: transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan) privadas en realidades ficcionalizadas con recursos mediáticos»

(Sibilia, 2016, p. 223). ¿Qué relación existe con esta dualidad en tu obra a partir de la referencia de Sibilia?

M.B.: Mis puestas en escena parten de conceptos reales. Son cuestiones que analizan el comportamiento del ser humano a muchos niveles. El espectador ve seres con los que se puede sentir reflejado, es como si hubiera un espejo. Lógicamente, está todo manipulado, porque luego hay un tratamiento, una intencionalidad para construir esa imagen. De esta forma lo ficticio, lo real, lo íntimo, lo público y lo fantástico siempre están como en un hilo, van de un lugar a otro.

C.A.: Ella habla sobre todo de Internet, lo que han generado la web 2.0, las redes sociales, la webcam, el Gran Hermano. Cómo la gente vende su vida y el público ansía consumir eso. También cómo montan auténticas escenografías para contar eso, de ahí venía un poco la relación.

M.B.: Sí que tiene relación, pero lo que cambia es el receptor. En muchas ocasiones se hace una súper puesta en escena para luego ponerlo en YouTube, porque quieres que pongan likes. Yo no busco que pongan likes en mi obra, busco que reflexionen sobre algo. Presento mis imágenes para que el público las vea, reflexione y piense en los conceptos que estoy trabajando. A lo mejor la diferencia, si cabe, podría ser a nivel de receptor, aunque el receptor de las obras que yo hago es también un público que devora imágenes, así que quizás sea el mismo en el fondo.

C.A.: También es un espacio que engloba a un tipo de público que sabe a lo que va.

M.B.: Sí exacto, eso es lo que quería decir. No hago imágenes para exhibirme sino para que se reflexione sobre ellas. La persona que utiliza los canales de YouTube, por poner un ejemplo, está haciendo un exhibicionismo personal y creo que yo no estoy haciendo eso. Hay una relación con la sociedad del espectáculo, pero no sé hasta qué punto es una relación real al cien por cien.

A pesar de que la gente diga que yo no salgo en mis fotos, en cierta forma sí que aparezco. Estoy exhibiendo algo que me preocupa, se trata de una idea o concepto al que he dedicado uno o dos años de mi vida para desarrollarlo. Me estoy exhibiendo, aunque no sea de forma física.

C.A.: En la serie *Mise en Scène* I, los rostros de tu familia son impasibles, puedo intuir que es la pose que adoptan ante la cámara al sentirse fotografiados, da igual que estén vestidos o semidesnudos. ¿Es determinante la actitud que adoptan tus modelos? ¿Se trata de poses elaboradas o estudiadas previamente?

M.B.: Son siempre poses estudiadas previamente al cien por cien. Están relacionadas con la historia de la pintura y, aunque no hay

una referencia directa a ella, sí que hay un cierto aire a composición pictórica. No están todos mirando de frente, algunos están ladeados para expandir un poco la composición.

C.A.: ¿Estas referencias salen de los retratos cortesanos?

M.B.: Sí. También están relacionadas con los retratos clásicos de la historia de la fotografía. Las poses hablan de cosas en concreto. En *Panorama doméstico* (2006), las poses de cada uno de los miembros de la familia son muy específicas.

C.A.: En *Dulces Sueños 1*, otro punto de vista de la *Mise en Scène 1*, se muestra a la familia nuclear: tú junto a tus padres y a tus tres hermanos. Es una serie compuesta de ocho fotografías donde se muestran las diferentes posibilidades combinatorias de los seis miembros de la familia dentro de un ataúd, a modo del truco de magia de la caja y de la espada, donde tanto verdugo como víctima se muestran impasibles ante la cámara. Aquí es donde se habla de las reglas inamovibles y universales que rigen la familia. ¿Estas poses hieráticas están relacionadas con estas reglas universales?

M.B.: Claro. Son las reglas universales que rigen a la familia, y con esta serie intenté saltármelas. En la primera foto, la más familiar, donde aparecemos todos, no hay un elemento que tenga más importancia que otro. Aunque el que más destaca soy yo, que estoy en el centro, se crea una composición triangular donde cada uno tiene la misma importancia. Lo bonito fue que todo esto lo construimos nosotros. Intenté contratar una caja de magos, pero mi madre estaba tan gorda que fue literalmente imposible. Por eso decidí construir toda la escenografía. La serie trataba sobre el deseo de matar a todos los miembros directos de mi familia.

C.A.: En *Dulces sueños iv* (2003) tratas la muerte de forma directa con la puesta en escena de tu propio suicidio. Según Carles Guerra, escenificabas tu propia muerte frente a familiares y amigos, en una obra donde los espectadores se convertían inesperadamente en actores «también para invertir la lógica del espectáculo» (Guerra, 2006, p. 63). ¿Qué aportación encuentras escenificando tu propia muerte? ¿Cómo te posicionas y en qué contribuyes respecto a otras piezas de las que forma parte tu familia?

M.B.: Este proyecto trataba sobre cómo el ser humano occidental puede plantearse su propio suicidio. Era un acto reivindicativo. Planteo una hipótesis completamente ficticia sobre si el ser humano occidental puede llegar a suicidarse por cuestiones políticas, sociales o de otro tipo. Para ello realicé doscientas entrevistas a la gente que había conocido durante toda mi vida, tanto miembros de la familia como amigos. Ellos me dieron un poco la clave. Solo un pequeño porcentaje, entre un cinco y un siete por ciento, se suicidaría por cuestiones sociales, políticas o religiosas en el mundo occidental en que vivimos. En cambio, el resto se planteaban el

acto de suicidio por motivos personales. A partir de este resultado el concepto de familia se expandió en *Panorama doméstico*, donde lo llevé hasta otras esferas. En *Dulces sueños iv* repasé la historia de mi vida y la importancia que la gente había tenido en ella. Esta pieza tiene un concepto completamente hipotético e idílico, traducido en ese deseo de ver realizada tu propia muerte.

C.A.: Tus puestas en escena me recuerdan a los Soliloquios de finales de los noventa de Sam Taylor-Wood, y las estudiadas escenografías de Jeff Wall. ¿Ambos han tenido alguna influencia en tu trabajo?

M.B.: Sam Taylor-Wood no ha tenido influencia en mi trabajo, porque su obra trataba más sobre captar el ambiente que sobre crear una puesta en escena. Me siento más vinculado con Jeff Wall, en su percepción de cómo se va a mirar. Sam Taylor-Wood no me gustaba mucho porque hay una excesiva presencia de la técnica. Utiliza grandes angulares que hacen un barrido, donde el objetivo de la cámara es excesivamente evidente. Prefiero una cámara italiana con un observador frontal.

C.A.: Lo había asociado con tu obra por el tema de las referencias pictóricas.

M.B.: Sí, totalmente, las tiene.

C.A.: ¿Cómo estructuras las *Mise en Scène* de tu familia?

M.B.: Siempre es un reto. Me he definido como un semi-director de teatro, un semi-antropólogo y un semi-sociólogo. Primero, por los estudios que hago. Segundo, por toda la investigación de campo. Y tercero, como director de escena. Todo está estructurado pensando en la imagen final, donde el guion está completamente estudiado. Sobre todo, porque no puedes plantear a toda tu familia que vengan más de un día a posar. Tengo que aprovechar el tiempo al máximo para conseguir las imágenes que quiero.

C.A.: Entiendo que en la *Mise en Scène* de 2006 sería todo más fluido, porque ya tenían la experiencia de la *Mise en Scène* anterior.

M.B.: Claro, pero también hicimos muchas más fotos. En la de 2006 se analizaba a toda la familia a nivel socioeconómico, político y religioso. En la primera serie hicimos ocho fotos, pero en la última fueron veintidós.

C.A.: En el análisis socioeconómico, *Mise en Scène* de 2006, ¿divides a los miembros de tu familia en clases?

M.B.: Sí, según el nivel económico de cada uno de ellos. A nivel político, los divido desde los más de derechas hasta los más de izquierdas y viceversa. Y en medio están todos.

He trabajado durante muchos años sobre los gestos que adoptan

los personajes. Me he documentado con libros de mímica, de teatro y de sociología de la propia pose.

C.A.: También has estudiado Psicología.

M.B.: Sí, primero estudié Psicología y luego estudié Bellas Artes.

C.A.: ¿Eres licenciado en las dos?

M.B.: No, solamente hice tres años de Psicología. Por eso cada uno de mis proyectos tiene una parte muy sociológica, porque estudio el ser humano. Unas veces es la religión, otras la violencia, la opinión pública, la educación o la sanidad.

C.A.: Las *Mise en Scène* 1 y x, según Jorge Blasco, en apariencia no difieren mucho de las fotografías de grupos familiares de una boda. Un aspecto que para él todavía las hace más inquietantes (Blasco, 2006, p. 48). Aquí podríamos volver a Paula Sibilia cuando hacía referencia al público contemporáneo ante la demanda de la búsqueda de lo real, que en tus escenografías está en apariencia y se corrobora a través de los testimonios de cada uno de los miembros de la familia. ¿Qué es lo que demandas con este contrasentido que el propio teatro ficcionaliza?

M.B.: Mis fotos de grupo se diferencian de fotografías de celebraciones de cualquier familia en que se producen encima de un escenario de teatro. En mi caso es una celebración no existente. ¿Qué estamos celebrando? ¿Celebramos que todos somos unos hipócritas? Creo que eso es lo inquietante de mis proyectos, el contexto donde ubico la escenografía, que siempre es en un teatro y, además, si alguien indaga, es el teatro que perteneció a mi propia familia.

C.A.: En lo referente al duelo en las fotografías de tus *Mise en Scène* familiares, hay una relación directa con la muerte, un momento que no volverá a repetirse, y que tratas de simularlo una y otra vez. Según Xavier Antich, «conseguir que la fotografía no sea la muerte es, como también vio Roland Barthes, el reto más estimulante de cualquier imagen fotográfica» (Antich, 2007). ¿Buscabas este reto en la imagen fotográfica?

M.B.: Hay una presencia de la muerte en todas las fotos. Soy consciente de que cuando documento a mi familia, un año después ya no estarán todos, y ese momento ya no se repetirá. Juego con la inmortalidad y con la presencia de la muerte. Desde que decidimos hacer una serie cada diez años, eso aún es más evidente. Ya son tres series las que nos preceden. La gente que es muy mayor me dice que esta será la última serie que harán.

Tanto el espectador como el propio personaje que aparece en las fotos es consciente de que eso va a ir cambiando, porque tiene una durabilidad limitada. Por eso vienen todos, porque quieren estar

un año más en esa foto de familia. Se ha convertido en un ritual. Cada año les doy una copia de la foto que hemos realizado. También existe esa evolución física de la familia.

C.A.: Paulo Guedes dice de *Sistema inherente*. Serie *Mise en Scène* xvi (2016-2017) lo siguiente: «Plantea un carácter doble, el de su individualidad como proyecto autónomo, y el de su vinculación sanguínea con sus antecedentes *Círculo íntimo*. Serie *Mise en Scène* I (1996-97) y *Panorama doméstico*. Serie *Mise en Scène* x (2006-07)» (Guedes, 2017). Esta última serie se compone de tres apartados: *Sistema inherente. Investigación*, *Sistema inherente. Análisis* y *Sistema inherente. Interpretación*. Me gustaría que me contases en profundidad tu intención con estas tres obras, puesto que lo encuentro de gran interés para mi tesis.

M.B.: *Sistema inherente* parte del análisis de aquellos conceptos que a lo largo de los años he visto que creaban una tensión entre miembros de mi familia. Conceptos como familia, pareja, muerte, crisis, inmigrante, refugiado, nacionalismo, independentismo, español, político... A partir de ahí, lo que hice fue preparar unas hojas grandes, como de unos cien por setenta centímetros, en las que yo decidía el concepto y mi padre lo escribía con letra grande, por ejemplo: «Nacionalismo». He ido pasando ese panel por las casas de todos los miembros de mi familia. Ellos iban anotando y haciendo dibujos durante meses. A las dos semanas lanzaba otro panel a otra parte de la familia, de modo que hubo un momento que los doce paneles que constituyen los doce conceptos que quería tratar se estaban moviendo por toda la familia. En este caso decidí que aportaran información y documentación sobre esos conceptos prefijados con anterioridad de manera anónima. Nadie tenía que firmarlos.

Al final, *Sistema inherente. Investigación* dio como resultado unos *collages* maravillosos que me compró la Generalitat de Valencia.

C.A.: ¿Qué tiempo te llevó aquello?

M.B.: Unos diez meses. Los paneles fueron dando vueltas por ahí sin parar. Otra parte consistía en hacer una serie de caligrafías en el propio escenario relacionadas con esos conceptos. Todo parte de la idea de los trabajos en grupo que hacía cuando iba al colegio. Quería construir con mi familia un concepto de lo colectivo. Y a modo de castigo escolar, también les puse a copiar frases del tipo: «Toda mi familia es inmigrante, como la tuya», que es otra parte de *Sistema inherente*. El proyecto está compuesto de tres partes. Son las series fotográficas que hago a partir de esos conceptos que he desarrollado, con las aportaciones de mis familiares en los paneles.

C.A.: ¿Tú diseñaste las frases que tienen que repetir a modo de castigo?

M.B.: Sí. Son «Toda mi familia es inmigrante, como la tuya»; «Toda mi familia es refugiada, como la tuya»; «Toda mi familia es negra, como la tuya»; «Toda mi familia vive junto al mar, como la tuya»; «Toda mi familia está hipnotizada, como la tuya»; «Toda mi familia es europea, como la tuya» y «Toda mi familia es árabe, como la tuya». Se trata de retar al propio espectador, porque cualquiera de nosotros podemos ser refugiados, vivir junto al mar y estar hipnotizados.

C.A.: Las *Mise en scène* I, X y XVI van acompañadas por un vídeo que documenta el encuentro. En la serie *Mise en Scène* X están las voces en off de tu familia, que no corresponden con la imagen, lo que ayuda a mantener el anonimato del interlocutor.

M.B.: Hay una parte en la que aparece el personaje, pero la voz no se corresponde con él. No me interesa que firmen lo que apuntan, escriben o pegan, porque es un trabajo colectivo.

C.A.: En *Mise en Scène* XVI, esas voces en off leen por encima de las imágenes los textos de los murales y de las caligrafías, repitiendo en este caso cada una de las frases idénticas que las componen. El de la *Mise en Scène* I lo desconozco, pero entiendo que todos ellos sirven para complementar y dar sentido a las imágenes, por lo tanto, me gustaría que me explicases la función de estos vídeos.

M.B.: La función de los vídeos es actuar a modo de retrato y la estructura es de documental. Desde el principio construimos una *performance* colectiva, que planteo pero que no realizo. Los vídeos lo documentan, son el *making of* de las fotografías y a su vez se convierten en una pieza en sí mismos.

En el primero, donde todo funcionó de manera sutil, no había una grabación especializada con diferentes cámaras. Había una sola cámara fija donde se mezclaba sonido y movimiento, en contraposición con la imagen estática que me daba la fotografía. En el segundo, son ya muchas las cámaras que graban. Se graba a conciencia, como si fuese un *making of* de cada una de las fotos, con las voces en off de los miembros de mi familia. Y en el tercero, vuelve a ser un documental de cómo se realizaron esas fotografías. No hay entrevistas a cada uno de los miembros de la familia, porque la estrategia de obtener información fue a través de estos paneles gigantes, para no repetirme. Una vez terminados todos los paneles, contraté a un actor que los iba leyendo.

C.A.: Las fotografías *Mise en Scène* XVI son más pequeñas que los murales y las caligrafías, como si tuviesen menor importancia, ¿por qué esta reducción de tamaño de las imágenes fotográficas en esta serie?

M.B.: Es completamente intencionado que las fotografías sean de formato pequeño, porque hay una evolución. La primera serie

tenía una relación con la pintura monumental, con los grandes formatos de la pintura. Considero que el espectador que viene a ver una exposición de fotografías de gran formato invierte muy poco tiempo en visualizar las obras. En cambio, si el espectador se enfrenta a fotografías de un formato más pequeño, tiene otro tipo de relación, invierte más tiempo en verlas. Tiene que ir descubriendo las caras, las poses y los gestos. En el último proyecto, en un principio los paneles que envié a mi familia no iban a formar parte de la exposición. Solo eran unos paneles informativos de textos, comentarios y opiniones relacionados con todos estos conceptos que mi familia me iba aportando. Pero cuando vi que los paneles eran tan maravillosos decidí que formarían parte de la exposición. Para ello necesitaba ponerlo todo al mismo nivel. Por eso reduje los tamaños de las fotografías, para que el espectador entendiese la instalación como un todo.

C.A.: La exposición *La estupidez de la puesta en escena. Proyectos* (2018), en el Centro Párraga de Murcia, es la más extensa de todo tu trabajo, con más de cien piezas. Se muestra una selección de proyectos realizados desde 1996, que incluyen las tres series que conforman un solo bloque de tu familia. Deduzco que este proyecto expositivo está directamente relacionado con el teatro de lo absurdo. ¿Podrías hablar de ello y la relación con tus proyectos artísticos?

M.B.: El título *La estupidez de la puesta en escena* surge porque llevo haciendo tantas puestas en escenas a lo largo de mi carrera, que llega un momento en el que tú mismo eres excesivamente reiterativo. Pero también porque me apasionan esas relaciones entre individuos que crean un todo. Mi trabajo tiene que ver cien por cien con el teatro de lo absurdo. Es decir, lo que quieres contar, lo que no quieres contar, lo que quieres que se vea, las dobles intenciones, el sin sentido, pero al mismo tiempo con tanto sentido... El teatro de lo absurdo y Antonin Artaud me marcaron, incluso cuando hacía *performance*.

C.A.: Antes de esta exposición hiciste un proyecto en el colegio, *Panorama activo* (2015-2018). ¿Te influyó para hacer la parte de los esquemas?

M.B.: Efectivamente. El proyecto del instituto me supuso ir todos los lunes durante un año de Valencia a Murcia para hacer fotografías. Estuve en las clases del instituto, en los consejos escolares y en las reuniones con los padres. Tenía que ver lo que iba hacer. La parte más interesante fue la de los niños. Y ahí me di cuenta cómo había cambiado el castigo y el sistema educativo a la hora de afrontar todos estos temas. Este fue el último proyecto antes de hacer el de la familia [*Mise en Scène* XVI]. Con lo cual esa relación con el castigo, con las caligrafías y el concepto de mural viene directamente del proyecto que realicé en el instituto.

Un proyecto me lleva a otro, no fuerzo la maquinaria y tampoco soy un artista que me guíe por las modas. Los temas van surgiendo y tienen una relación con la actualidad en la que estoy inmerso. Soy una persona muy vinculada a movimientos sociales, a cuestiones políticas, y los temas van saliendo.

Siempre intento romper las estructuras con las que he trabajado anteriormente, sobre todo cuando hago un proyecto de mi familia. En el primero no había una estructura previa, en el segundo esta surgió de las entrevistas y en el tercero han sido los murales. Siempre hay una vuelta de tuerca y una nueva forma de aproximarse. Me interesa mucho que mi familia no sean solo modelos, sino parte del proyecto desde la matriz. De esto me di cuenta en el segundo proyecto familiar y lo potencié mucho más con el tercero.

Todos se convierten en actores y directores, porque están inmersos en el proceso de creación desde el principio. A través de las entrevistas, los murales, sus opiniones y sus comentarios, van a estar hablando de estas fotos durante mucho tiempo. Esta es la parte más emocionante porque me convierte en un pseudo-sociólogo, pero dentro de un grupo de muestra reducido y concreto.

C.A.: Los temas de política crean crispación de por sí. A raíz de estos proyectos, ¿han suavizado este tono en tu familia?

M.B.: No lo han suavizado. Cuando hicimos estas fotos, los de derechas, los más conservadores estaban en el escenario, mientras que todos los de izquierdas estaban sentados. No había duda de quién era quién. Aquí es donde existe esa pérdida de la intimidad y de la privacidad.

C.A.: Ya sabían a qué se exponían, entiendo que lo tenían asumido.

M.B.: También era fuerte ver a unos encima del escenario y a otros sentados y viceversa. En el fondo, dentro de lo que cabe, en mi familia se conocen desde hace muchos años y tienen mucha relación entre ellos. Sin embargo, el tema de la familia me deja secuelas, porque cuando acabo el trabajo termino agotado. Por eso ahora estoy haciendo otra cosa completamente diferente. Intento no pensar, porque dentro de seis años empiezo a maquinar y tengo que dejar los demás proyectos para centrarme solo en eso. Si lo llamo 2016-2017 es porque el proyecto se realizó en 2016, pero el vídeo se empezó a producir y a presentar en 2017. Hay un margen que puede variar de un año a dos años y medio, pero intento que se mantenga siempre ese periodo de diez años.

C.A.: Es curioso, pero la familia no solo parece el eje central de tu trabajo, sino que es tu icono total.

M.B.: Ahora mismo estoy haciendo otros proyectos que no tienen nada que ver con la familia, sino con ese espíritu crítico, a nivel sociológico de lo que está sucediendo con todo lo que nos rodea.

C.A.: Cuando vi tu proyecto del zoo (Panorama social [1965-2007†-2009*-2014] 2009-2014) me sorprendió muchísimo.

M.B.: Ahí tengo una parte que empieza con los Panoramas. El primero lo hice en Nueva York, en el año 2001, cuando empecé esa parte más documental y menos teatralizada. También hay otro que habla sobre la religión, que hice en un convento de jesuitas de Gandia (2008-2009). Hay otro Panorama, *Panorama de Bienes y Servicios, Hospital de Dénia* (2012-2013), que habla sobre sanidad. El del zoo habla sobre la situación política y social de Valencia. En este momento estoy haciendo otro en el puerto de Valencia. Voy todos los martes por la mañana de 8:30 a 10:30, que es cuando me dejan entrar a fotografiar.

C.A.: Me imagino que tus proyectos se alargan en el tiempo.

M.B.: Y más cuando tienes una galería. Antes hacía un proyecto al año, ahora hago un proyecto cada dos años.

Entrevista personal II / Videoconferencia

Preguntas pendientes de la entrevista anterior

21 de mayo de 2019

Carol Antón: Cuando te entrevisté el pasado mes de marzo en Espaisor, te pregunté por el vídeo *En Círculo ¡Acción!* (1996). Me decías que este vídeo era muy documental, y cito textualmente: «Está hecho directamente con una cámara fija que puse en el palco sin decírselo a los demás. Está muy saturado de color y contraste, la intención era que se viese una masa de gente». Así pues, ¿la gente no era consciente de la presencia de la cámara de vídeo?

Mira Bernabeu: Efectivamente, no fueron en ningún caso conscientes de la presencia de la cámara de vídeo. En aquel entonces yo estaba muy preocupado por las diferencias entre la fotografía y la imagen en movimiento. Entendía la imagen fija como algo perfecto, donde yo podía calcularlo todo con exactitud, y en cambio, en el vídeo siempre hago más concesiones. Este es el primer vídeo que he hecho en mi carrera y me lo tomé como un experimento. No quería obtener una imagen como la que conseguía con la cámara fotográfica, quería un resultado más abstracto. También quería que se oyese el audio, porque era muy importante que le diese al espectador la posibilidad de pensar, de entender que los personajes que aparecían en la imagen eran realmente una familia.

Por lo tanto, lo que hice fue saturar, desenfocar, cambiar el contraste y la nitidez de la cámara para que se viese una masa de gente

que aparecía y desaparecía en el mismo escenario. Ellos no sabían que la cámara estaba encendida, porque de lo contrario hubiesen sido mucho más conscientes a la hora de ser grabados.

C.A.: Hubiesen sido menos naturales.

M.B.: Exacto, hubiesen sido menos naturales. Si tú ves los vídeos posteriores, cuando yo divido la imagen en dos, descubrirás que una parte es el documental y otra el retrato. Si te fijas, cuando se hace el retrato son muy conscientes, como es natural. En cambio, cuando hacen la parte documental verás que pasan de la cámara muchísimo. Ha habido una evolución en la actitud en mi familia en lo que respecta a su actitud al posar como actores. Al principio eran muy conscientes de ello, pero con el paso de las series ya saben de qué va el tema, saben que hay cámaras grabando, que se van a poner cámaras fijas, cámaras en mano, etcétera. Ya les da un poco igual, han sufrido una transformación de su actitud a la hora de ser conscientes de las cámaras y de que están siendo grabados y analizados.

C.A.: En los siguientes vídeos sobre tu familia, ya no aparecen desenfocados. ¿No tiene importancia ya la masa de gente difícilmente reconocible?

M.B.: Los siguientes vídeos, los correspondientes a la segunda y la tercera sesión, me los planteo como un documental. No están grabados con una sola cámara, sino con cuatro o cinco, para luego poder hacer una edición a modo de película, a modo de documental. Es un cambio absoluto. Al principio era un experimento. Diez años después, y de nuevo otros diez años más tarde, ese experimento se ha convertido en una intención, la de realizar un documental.

Esa necesidad de realizar un documental aparece porque, con el paso de las series, no solamente las de mi familia sino las realizadas con otras personas en grupo, me doy cuenta de que todo el mundo se centra en muchas ocasiones en esa parte más performática. Ya no en el resultado final, ni en los vídeos o en las fotos. Es el mismo acto de hacer esas fotografías lo que se acaba convirtiendo en una de las características más importantes de mi trabajo, porque se puede considerar y, en muchas ocasiones ha sido considerado así, como una *performance*. De ahí que, a partir de entonces, decida realizar documentales con diferentes cámaras, siendo consciente de que habrá una edición posterior.

En el primer vídeo, *En círculo*, no había edición, era muy experimental. De hecho, cuando yo lo hice no sabía si lo iba a presentar al público. En cambio, en los otros vídeos sí que existe una intencionalidad concreta de realizar un documento visual y sonoro sobre cada una de las sesiones, como si se tratara de la documentación de una *performance*. Solo que en este caso la *performance* está

dirigida por mí y los participantes son los miembros de mi familia.

C.A.: El hecho de que en el vídeo *En círculo*. ¡Acción! (1996) los miembros de tu familia aparezcan desenfocados a modo de masa, no impide que el sonido sea directo, sin montajes. ¿Lo hiciste así para acercarte a lo documental?

M.B.: Efectivamente, siempre quería acercarme a lo documental, aunque sobre todo el sonido de ese vídeo tenía la función de recoger esas conversaciones de complicidad que se daban en la sesión fotográfica. En ningún caso explico al espectador que es mi propia familia la que aparece en las fotografías, es él mismo quien tiene que haberlo leído antes, quien tiene que descubrirlo. Si tú escuchas ese vídeo, con esas pequeñas frases se demuestra que hay una complicidad entre todos los personajes que aparecen en la escena, no se trata de actores que no se conocen.

C.A.: ¿El primer vídeo era un complemento de las fotos?

M.B.: Fue un complemento al principio, pero luego me gustó como quedó. Cuando vi el vídeo y esa especie de masa que se iba moviendo, sobre todo cuando ya se habían quitado la ropa, me pareció algo muy interesante a nivel visual. Posteriormente utilicé otras estrategias para grabar vídeos con cámaras fijas y cogiendo detalles. Pero ese fue el primer experimento, que al final se convirtió en un complemento importante de los tres dípticos fotográficos.

C.A.: Además, es muy interesante porque cuando aparecen con la ropa interior, van saliendo por el telón de atrás, y parece que están desnudos de verdad. De hecho, parece una pintura.

M.B.: Exacto. Lo que acabas de decir es verdad. Para realizar ese vídeo se colocó una cámara en el palco y se dejó allí grabando. Cuando vi la imagen, dije: «¡guau!», me sorprendió muchísimo ver de repente que desaparecían esos elementos de sangre, los que representaban o daban a entender la violencia entre todos los miembros de la familia, y lo que se veía eran cuerpos desnudos, como si fuesen fantasmas deambulando por el escenario. Eso me pareció súper interesante y decidí incluirlo en la exposición.

C.A.: En este vídeo les pides constantemente que se pongan serios ¿es para darle más veracidad a las imágenes?

M.B.: No es solamente en esta sesión fotográfica, en todas las fotografías que he hecho siempre sale todo el mundo muy serio. Esa parte más cómica ya te lo da la teatralidad de las imágenes. En muchas de mis obras aparecen los personajes ubicados encima de un escenario, con lo cual, para darle veracidad a las imágenes, tenían que estar serios. Si ves a las personas riéndose no tiene nada que ver, la seriedad les da como una cierta solemnidad. Cuando ves a alguien serio dices: «vale y además está posando de verdad». Si en

las primeras series alguien aparecía medio riéndose, o sonriendo, el resto estaban todos serios y quedaba fatal por la comparativa, porque además la vista del espectador se va directamente a la persona que está sonriendo. Parecería una foto más doméstica y yo siempre estoy jugando con la fotografía más escenificada. Eso es una tónica para todas las series, no sólo las de la familia, me apeetece que la gente esté seria.

C.A.: Además en las fotos antiguas nunca sonríen. Como esas fotos en blanco y negro de principio de siglo que tenían que estar con un caballete en el cuello.

M.B.: Efectivamente, tú lo has dicho, yo creo que hay una relación directa con lo que es la fotografía, el retrato documental histórico.

C.A.: Alexandre García, con cierto tono sarcástico, decía en el texto *La familia y uno más* (2019) que los miembros de tu familia en estas imágenes no tenían ninguna expresión, simulaban carecer de inquietudes y tú como espectador podías imaginar sus pequeños vicios. ¿Es este el motivo de que salgan serios en las fotografías?

M.B.: Absolutamente. Alex García Guzmán en su texto, que es un no texto, que es de lo más bonito que nadie puede escribir, lo que ha hecho es casi una obra de arte. Si te fijas, lo que yo intento transmitir o imponer a través de mis imágenes, él lo intenta negar: «no quiero que». Si sustituyes ese «no quiero que» por «Mira hace» o «Mira representa», al final ha hecho un análisis increíble. Lo ha hecho a través del punto de vista del espectador, mostrando la forma en la que trabajo, en la que direcciono al espectador muy claramente hacia lo que quiero que interprete. En este caso no son imágenes de libre interpretación y eso es lo que muestra Alex García Guzmán. Efectivamente, respecto a lo que él dice en *La familia y uno más*, todos están serios porque es el espectador quien tiene que deducir las relaciones entre los miembros de la familia e imaginarse quién es quién. Quién es el bueno, quién es el malo, quién es el hijo de puta, quién es que tiene más dinero, quién el que menos, etcétera.

C.A.: Alexandre García en *La familia y uno más* también decía: «No quiero que sometas a tu familia a un proyecto artístico que tienes que explicar y que siguen sin entender». ¿Es cierto que no lo entienden?

M.B.: Para nada. Mi familia entiende absolutamente desde el principio todos y cada uno de mis proyectos, porque yo les invito de manera individual a cada uno de ellos. Les escribo y envío un texto donde explico de forma genérica la intencionalidad de cada uno de los proyectos que hemos realizado. Para mí es importantísimo, no sólo en el caso de la utilización de la familia, sino en el de cualquier tipo de modelo, actores, amigos, amigos de amigos, etcétera. Quiero que sepan en qué consiste el proyecto, lo que quiero

transmitir, porque me parece algo que se puede explicar. En los casos de la familia, les explico y los invito de forma individual, además de darles un texto donde se expone conceptualmente en qué consiste el proyecto.

C.A.: Teresa Marín también hablaba de la gran importancia que tenía en este tipo de proyectos el trabajo colaborativo, además del participativo, puesto que en el caso de tus colaboradores profesionales su número se ha mantenido estable y además se ha acabado ampliando. ¿Cómo consigues conservarlos después de tantos años?

M.B.: Hay dos cosas muy importantes y que Teresa explica muy bien. Una parte es cuando viene la gente a participar. Creo que, de los tres proyectos, el primero, *En círculo* (1996) fue más participativo, porque los participantes no tuvieron que hacer nada, salvo enviarme su ropa interior, lo que ya suponía una colaboración. En los proyectos posteriores, en el segundo y en el tercero, la parte participativa continuaba, pero la parte colaborativa es esencial, dado que va a determinar directamente el resultado final del proyecto. En el segundo proyecto, *Panorama doméstico* (2006), existe una colaboración porque solicito una entrevista a cada uno de ellos. Si no hubiesen colaborado de antemano contestando a esas preguntas, y no solamente viniendo ese día a realizar esas fotografías, no habría obtenido el mismo resultado final. Por lo tanto, hubo una implicación desde el principio. En el tercer proyecto aumentó esa colaboración. Ya no quería volver a utilizar la estrategia de la entrevista, así que utilicé otra, la de los paneles, donde ellos de manera más anónima aportaban sus pensamientos sobre los demás. De modo que la parte colaborativa de cada uno de los proyectos relacionados con la familia ha ido aumentando.

C.A.: En esta pregunta me refería más a los colaboradores profesionales que están detrás: fotógrafos, cámaras, atrezzo... Antes tenías un par de colaboradores, que sigues manteniendo e incluso han aumentado. No te he interrumpido porque me ha parecido muy interesante todo lo que me has contado. En este sentido, en el último proyecto de la familia, *Sistema inherente* (2016-2017), en los *collages*, ¿les lanzabas la idea y ellos hacían el resto? ¿hacia el rótulo tu padre y el resto eran ellos?

M.B.: A mí la técnica no me resulta nada seductora, con lo cual no le doy mayor importancia. Tan solo intento conseguir a los mejores técnicos para desarrollar mis trabajos y, en este sentido, es verdad que en la mayoría de los proyectos los técnicos se repiten. Es perfecto, porque hay un montón de cosas que ya has explicado y hablado anteriormente, y que no cambias con el paso del tiempo. Han aumentado los colaboradores porque los proyectos son cada vez más complejos. En cambio, en esas primeras imágenes que hice sólo estábamos yo, el fotógrafo y su asistente.

En el primer proyecto hicimos seis fotos y en el último hicimos veintiséis. En las últimas series se aprovecha mucho mejor el tiempo, porque ya tienes una experiencia muy larga haciendo fotografías de grupo. Trabajo la técnica con anterioridad a la realización de las fotografías. Es decir, hablamos, lo tenemos claro, hacemos dibujos, esquemas, vemos el vídeo que hemos realizado anteriormente para no cometer los mismos errores, etcétera. Por eso intento trabajar con los mismos colaboradores.

C.A.: En *Panorama doméstico. ¡Acción!* (2006), en la fotografía Crispación-Tensión la sogá divide en dos grupos a tu familia. ¿Esta imagen se basa en la ideología política de derechas, por un lado y de izquierdas, por el otro? ¿O es más complejo de lo que se aprecia a primera vista?

M.B.: No lo dividiría única y exclusivamente en derechas e izquierdas, porque esa es la pieza que de alguna manera reúne los otros tres trípticos. En esa pieza los dividí entre conservadores y progresistas, no entre derechas e izquierdas como opción política, sino de una manera más genérica. También está el tema de la religión. Esa foto es el resumen de las entrevistas y de los otros tres trípticos. Al hacer un resumen de los trípticos de la economía, la política y la religión, surge el otro tríptico. En ese tríptico se hace el link con el primer proyecto, aparece la familia posando de la misma forma en que lo hacía diez años antes.

Esa misma foto es la que me hizo plantearme realizar la segunda serie con mi familia. Inevitablemente, hay que contar con la incidencia del tiempo, se producen nuevas incorporaciones y bajas. Desde el principio siempre me planteo que cada proyecto tiene que ser completamente diferente. Lo único que los une es que soy el mismo artista y que mi familia también es la misma. La imagen no va a ser igual, pero todos aparecen posando de una manera similar. En este caso, el nexo entre cada uno de los proyectos es la familia, pero conceptualmente los resultados son diferentes.

C.A.: En esta serie expones ante el espectador tres Panoramas domésticos relacionados con el Gesto socioeconómico, político y religioso, y vinculados directamente con las entrevistas previas que les habías realizado a tu familia. El tríptico tiene una imagen central que es tu familia al completo y se mantiene igual en los tres Panoramas, donde solo varían las imágenes fotográficas laterales. En el caso de *Panorama doméstico. Gesto socioeconómico*, el espectador se encuentra una imagen del escenario del teatro vacío. ¿Por qué motivo?

M.B.: Eso fue para mí una sorpresa cuando empecé el análisis, cuando preguntaba a cada uno de los miembros de mi familia sobre su situación económica. Primero les preguntaba cómo había evolucionado la economía en España a lo largo de los últimos diez años y, por otra parte, les preguntaba directamente cuánto dinero

ganaban, cuánto dinero más o menos tenían en el banco y cuántas propiedades tenían. Se trataba de una información muy concreta. En el momento que hice el resumen de todas esas entrevistas, me di cuenta de que estábamos hablando del año justo antes de empezar la crisis. En ese momento, ningún miembro de la familia estaba en paro, ni estaban pasando una situación social complicada, por eso están todos en el centro y en la parte de la derecha. Toda la familia está dividida entre ricos, clase media alta y clase media baja. No pensé «quiero un escenario vacío». Aquel era un momento anterior a la crisis y ahí mi familia no tenía ningún problema económico.

Siempre que explico este proyecto digo que, si lo hubiésemos hecho ahora o hace unos pocos años, en ese espacio de los más desfavorecidos habría mucha gente, porque muchos primos míos han perdido su trabajo, y les ha costado mucho esfuerzo volver a encontrarlo de nuevo. Lógicamente, si hiciésemos ese proyecto hoy ese escenario vacío ya no existiría, habría gente en ese lugar.

C.A.: Contrasta con la imagen fotográfica del otro lateral, en la que distribuyes a tu familia en varios grupos. ¿Por qué esta distribución? Y, sobre todo, ¿por qué alguno de ellos tiene gestos estereotipados que siguen la guía de gestos de la solapa de tu catálogo?

M.B.: El proyecto consistía directamente en distribuir por grupos los miembros de la familia, siguiendo un concepto concreto. Los divido en derecha e izquierda porque hay muchos aspectos relativos al concepto que estamos desarrollando. No todos los participantes tienen el mismo poder económico, ni creen en Dios de la misma manera. No son de derechas del mismo modo, porque dentro de la misma ideología hay diferentes matices.

En lo relativo al gesto, todos tienen un gesto estereotipado vinculado a la respuesta que ellos han dado. A través de esa entrevista saco una serie de conclusiones, los divido en grupos y dentro del grupo en subgrupos. A partir de ahí buscaba un gesto que describiese la actitud que tenían cuando habían contestado a las preguntas.

C.A.: En todos los Panoramas siempre aparece alguien al margen, por ejemplo, en Gesto socioeconómico salen tres jóvenes mirando al resto.

M.B.: Todos esos personajes que aparecen incluidos en el mismo grupo están encima del escenario, pero se sienten como aparte, están mirándolos. Pertenecían a la familia, al grupo, pero no los podía clasificar en ninguno de estos grupitos. En Gesto socioeconómico recuerdo que están tres de mis primos, que en aquel momento eran estudiantes y dependían económicamente de su familia. Tenían cierta independencia durante el invierno y no eran tan dependientes como los niños más pequeños.

C.A.: En este *Panorama socioeconómico* no tienen ningún gesto estereotipado, están de pie, mirando.

M.B.: Están, básicamente, observando.

C.A.: Estos grupos los formas a partir las diferentes respuestas.

M.B.: Claro. A la derecha del todo están cuatro personajes con un bebé, son mis tíos que son multimillonarios. El otro grupo que aparece es de clase media alta, es mi familia. Los otros son de clase media más baja, y la mayoría es gente mayor, son pensionistas, por lo tanto, ya no están activamente trabajando y su nivel económico es mucho más bajo. Todo va en escala, desde los más ricos hasta los de menor poder adquisitivo.

C.A.: Por ejemplo, en los más ricos, la mamá no está.

M.B.: La mamá está en otro grupo. Después, en otro grupo político, puedes ver a un hermano mío que está sentado solo y es porque tiene un punto muy anarquista. No lo podía colocar en ningún lado, porque el anarquista está al margen de todo.

C.A.: ¿Es el que tiene izada la bandera azul con los niños en *Sistema inherente*?

M.B.: Sí, es por eso por lo que de alguna manera decidí ponerlo ahí. De igual forma sucedía en el gesto religioso, hay un personaje que es mi abuela, que es católica, cree, pero tiene un punto de creencia un poco extraña. Es decir, cree lo que quiere y como quiere, con lo cual era complicado ponerla en cualquiera de los grupos. También están los opusianos, los menos opusianos, los católicos creyentes y practicantes, los católicos y los que ya no practican.

C.A.: ¿Por qué tu abuela sale repartiendo rosarios en el vídeo?

M.B.: Le pedí que los repartiera en ese grupo para que quedase claro que era un grupo muy vinculado a la religión católica. En este caso son pequeños elementos de atrezzo, y solamente aparecen los rosarios, como en el gesto sociopolítico en el que aparecen las banderas monocromas.

C.A.: ¿Por qué las banderas son de un solo color?

M.B.: Porque en sus colores reales todo era demasiado evidente. Creo que en los *collages* que hice en aquel entonces, donde utilizaba la bandera española o la republicana, estas mataban la imagen, eran de una evidencia y de una rotundidad que anulaba cualquier tipo de interpretación. También creo que era interesante que no tuviesen los colores de la bandera que utilizamos constantemente. Es más, tiene que ver con la bandera que utilizo de nuevo en la serie posterior de *Sistema inherente*, donde utilizo una bandera a rayas.

C.A.: ¿Por qué la bandera a rayas es azul y blanca?

M.B.: Quería una bandera que tuviese una referencia a la bandera de la Comunidad Valenciana, que a su vez tiene mucha relación con la catalana. Me fui al azul que es un color que tiene la bandera valenciana, pero al azul y al blanco, que por otro lado me parecía una bandera muy mediterránea, como muy marinera.

Mi intención es evidenciar muchos aspectos, pero con sutileza, porque si pones una bandera española o republicana o valenciana, no se ve nada más. Si pones esos colores tan fuertes, olvídate que el espectador piense en algo más. Tienes que saber que cuando compones imágenes, como artista estás intentando transmitir y desarrollar un concepto. Al mismo tiempo, es muy importante lo que el espectador va a percibir y cómo lo va a interpretar, tienes que darle claves, pero sin llegar a la evidencia radical.

C.A.: En *Panorama doméstico. Gesto político* sigues esta misma estructura. Nos encontramos el lateral izquierdo del tríptico con algunos miembros de tu familia portando banderas monocromas republicanas. Y en el lateral derecho hay otro grupo con la bandera española, también monocroma, aludiendo a una ideología más conservadora. En este caso la que observa al margen, sentada en el suelo, es una niña. ¿Podrías explicar esta distribución?

M.B.: La distribución está directamente relacionada con la opción política de cada uno de los miembros de mi familia. Cuanto más a la derecha, más conservador, y cuanto más a la izquierda, menos. De ahí surge el grupo de casi falangistas. Luego están los de centro derecha, ese grupo de personas de gente mayor, que son los que se sienten de derechas, conservadores, pero que echan de menos un centro, a Adolfo Suárez, y están colocados hacia la izquierda.

Respecto a la colocación de esa niña, es así porque en las entrevistas decía exactamente lo mismo que su padre.

C.A.: ¿Y la abuela con los brazos abiertos?

M.B.: Es una situación de indeterminación, de «no entiendo porque tengo que estar aquí porque verdaderamente podría estar en otro lugar». El gesto de encogerse de hombros es un gesto universal para indicar que una persona no sabe o no entiende de algo, porque por más que le preguntaba a mi abuela «¿Tú a quién votas?» ella contestaba «A mí me da igual». Todos esos elementos que están fuera del escenario o mirando al grupo, pero ubicados dentro del propio escenario del teatro, son elementos que fue imposible acoger o clasificar, porque las respuestas no eran tan claras, no se querían definir de una manera tan evidente como la mayoría de ellos.

Los extremos se van acercando al centro y encontramos personas ubicadas en la derecha o en la izquierda, que son conservadores

o son progresistas, son católicos o no lo son, o son más ateos. Sin embargo, hay gente que no tiene las ideas tan sumamente definidas, y en algunas ocasiones decían cosas que parecían que fuesen de izquierdas, pero ellos se consideraban de derechas. Los de izquierdas, por muy de izquierdas que ellos se considerasen, había momentos en los que a través de esa conversación que mantuvimos les podía haber puesto en la derecha, eran casi más radicales que los de derechas en algunos temas en concreto. De ahí que los extremos que están a ambos lados son personas que podrían, dependiendo del momento, o dependiendo del día, girar a la derecha o a la izquierda.

Esto es algo muy interesante. ¿Qué sucede con las elecciones en nuestro país? ¿Qué es lo que acaba de suceder en la actualidad? ¿Cómo puede ser que de repente en unas elecciones gane el PP con tanta mayoría? ¿Cómo puede ser que el PSOE haya obtenido tantos votos? Porque, aunque hay gente que no fluctúa, que tiene el voto completamente cerrado y pase lo que pase van a votar la misma opción política y posiblemente al mismo partido, hay otras personas que no. Por eso en España siempre ha habido una dicotomía, o un relevo de un partido a otro partido, el bipartidismo. Si todos lo hubiesen tenido súper claro, sólo hubiese ganado un partido a lo largo de la historia de la democracia en España.

C.A.: En relación con *Sistema inherente. Análisis. ¡Acción!* (2016-2017), me gustaría que hablases de forma detallada sobre la organización en la que te basas para colocar a los miembros de tu familia en los retratos grupales. Me refiero a la foto de familia que ha mantenido la misma estructura desde 1996. En la última entrevista me explicaste a grandes rasgos lo siguiente: «Entonces, al morir mucha gente, he tenido que reorganizar esta última foto». ¿Cómo la construyes y en qué te basas?

M.B.: Cuando hice la primera serie no pensé que fuera hacer más fotos, ni que iba a trabajar con mi familia. En el siguiente proyecto me di cuenta de que algunas personas que habían participado ya no estaban y se incorporaban otras nuevas. Para ello tuve que crear una estructura lógica en una foto familiar. En este aspecto siempre he intentado seguir esa estructura de fotografía de conmemoración tradicional de familia, donde sus miembros están cerca unos de otros.

En esta última serie me di cuenta de que había mucha gente mayor que había muerto, así que utilicé la estrategia que había usado en la serie anterior. Es decir, los hijos mayores de la persona que había muerto se sentaban en la silla que habían dejado libre su padre o su madre. Tenía que reagruparlos. Así que en esta serie me vi obligado a mover a cierta gente para que las familias se mantuviesen unidas, de forma que cada uno de ellos estuviese más o menos cerca del otro.

C.A.: Tus hermanos están distribuidos en distintas partes del grupo. ¿Por qué siempre mantienes esa estructura?

M.B.: Mis hermanos y yo somos el núcleo de unión. Para mí son los elementos más importantes. En la primera serie me pareció muy interesante no tenerlos ubicados cerca de mis padres, sino bastante dispersos. En las siguientes series los dejé en el mismo lugar. Principalmente, la forma de componer la imagen inicial fue que los hermanos de mi madre estuviesen juntos, al igual que los de mi padre. Es decir, es imposible mantener toda la familia, la madre en el mismo grupito, porque es imposible a nivel compositivo. Cuando creo una imagen con tanta gente, por mucho que ponga tarimas y cajas para que se vean los cuerpos y las caras en las partes traseras, es muy complicado, necesitaría un escenario el doble de grande.

C.A.: En el inicio del vídeo *Sistema inherente. ¡Acción!* (2016-2017), los miembros de tu familia van entrando al escenario en un orden, ¿por qué ese orden?

M.B.: De mayor a menor. La gente más mayor es la que empieza a entrar y los últimos son los niños. Esta pieza tiene un carácter increíblemente performático y quería que se fuese llenando el escenario poco a poco, de la misma manera que me interesaba que se fuese vaciando poco a poco. Sobre todo, quería que no fuese una marabunta de gente, que el grupo se rehiciera como un tempo, que fueran llegando unos, se hicieran la fotografía, desaparecieran, entraran otros... Cuando entran los niños en escena todo se transforma, porque todo el mundo los atiende. También lo hice así porque quería que todos los miembros de la familia escribiesen en esas caligrafías. Sino, la gente mayor no hubiese escrito ni una sola vez, y la idea era tener la letra de todos y cada uno de ellos.

C.A.: Las doce obras que forman *Sistema inherente. Análisis* se encabezan con frases como «Toda mi familia es europea. ¡Como la tuya!», que se repite hasta completar toda la hoja, a modo de castigo colegial. Este «¡Como la tuya!» ¿hace referencia a que todas las familias son iguales? Esta cantinela a la que sometes a tu familia, ¿ha tenido algún efecto sobre ellos o ellas?

M.B.: No, ningún efecto. Ellos eran completamente conscientes de que lo que estaban haciendo era un castigo compartido. Era una hoja en la que escribía uno y luego se lo pasaba al otro, el otro se lo pasaba al otro, no tenían que asumir el cien por cien del castigo.

Efectivamente, todas las familias son iguales. «¡Como la tuya!» hace referencia a dos partes. Una, es que todos tienen los mismos problemas y se llegan a las mismas reflexiones. Y dos, ese «¡Como la tuya!» era retar al espectador, de manera que se pueda sentir reflejado. En algún momento podría ocurrir alguna catástrofe y tu familia tendría que emigrar a África y tú serías el africano. Por lo

tanto, tu familia también puede llegar a ser un emigrante en otro lugar.

C.A.: Entiendo que los *collages* de los murales los ha realizado tu familia. En concreto en *Sistema inherente. Investigación e Interpretación. Mural #1, familia*, en un *collage* sale la palabra Freud, me parece muy profundo que incluyan esta palabra. Se han implicado mucho, ¿qué les pediste para la elaboración de dichos murales?

M.B.: Cuando yo empecé estos murales no sabía que iban a salir así. También piensa que en mi familia hay de todo, hay profesores de universidad, muchas maestras, médicos, y también agricultores, porque algunos de mis primos siguieron con las tierras de mis tíos.

Lo único que tenía claro era que la palabra inicial de cada uno de los murales iba a quedar súper bonita porque la iba hacer mi padre. Fue hacerle coger unos rotuladores y decirle «este hazlo negro y verde». Mi padre tenía una soltura increíble a la hora de hacer tipografías, porque era el que pintaba los carteles en el teatro, pero con casi setenta y nueve años que tenía en ese momento, me di cuenta de que su destreza y habilidad habían cambiado. La elaboración de los murales fue una grata sorpresa, por eso decidí incluirlos como obras.

Los paneles tienen la referencia a las cuartillas que utilizábamos en el colegio, tienen los cuadritos, la raya simple, la doble raya, cuadros más pequeños, cuadros más grandes. Decidí pegarlos en una tabla un poquito más grande que los propios paneles. Los ponía con celo para que quedaran totalmente fijados a esa madera, para después quitar la cinta adhesiva y poder utilizarlos. Posteriormente los llevaba a mi casa y le decía a mi padre lo que tenía que poner. Lo único que hice fue escribir en lápiz la definición sobre ese concepto. Luego hacía tres para llevarlos a tres partes de mi familia diferentes. Al cabo de un mes, lanzaba otros tres, esos tres los llevaba a otras familias y así es como fueron elaborándose.

El cómo ha influido eso en los carteles es porque muchas de mis cuñadas y de mis primas que son profesoras y maestras empezaron a hacer esos rótulos tan espectaculares, poniendo frases más rotundas. Ellos mismos se sintieron inspirados por lo que iba apareciendo en los paneles. Les dije que tenían absoluta libertad de hacer lo que quisieran, menos romperlos. A partir de ahí fue una maravillosa sorpresa cuando vi el resultado. Fue una verdadera colaboración. Muchos de los paneles se terminaron después de la realización de las fotografías.

Todos los paneles estaban firmados como la familia de Mira Bernabeu. Esto lo puse posteriormente cuando ya los recogí. Recuperar todos esos paneles fue un éxito.

C.A.: También he observado que vas haciendo fotos con una cámara Polaroid. ¿Es para introducirlo en los paneles de Análisis a modo de *collage*?

M.B.: Las polaroids las hice porque me encanta el formato, y últimamente hago bastantes fotos de este tipo, así como antiguas. En principio no tenía la intención de utilizarlas en los paneles. Luego me pareció interesante incluirlas y no parecen de una calidad excesiva que contraste en los paneles. Realmente representaban el «estábamos ahí y ese es el momento», por eso en un principio no las incluí, pero después me pareció que aportaban mucho. Las puse de forma aleatoria. Muchas veces estaban mis hijos por allí, ellos me hacían fotos trabajando con los carteles, y yo les hacía fotos a ellos. Al final decidí incluirlas porque haces que el espectador se sumerja en ese momento. Que piense «esto es lo que estaban haciendo y veo cómo se estaba haciendo», esa inmediatez para relacionarte con el grupo, esto es el resultado final. Esta polaroid capta el momento único y no puede ser transformada posteriormente, está dando veracidad al acto.

C.A.: *Sistema inherente. Análisis. Caligrafía*, son conceptos que tú has sacado a partir de palabras clave de los temas de conversación, confesiones, entrevistas y discusiones más recurrentes de tu familia. Como es el caso de *Sistema inherente. Análisis. Caligrafía #4, cierra los ojos*. ¿Haces referencia a que no queremos ver a nuestro alrededor? ¿Surge ahí la serie de tres fotografías Familia ciega, pertenecientes a *Sistema inherente. Interpretación #15, #16 y #17*?

M.B.: Es justamente eso. Hay una cosa que en las familias también pasa, tanto en lo personal como en lo más genérico, y es que por una parte no queremos ver lo que está sucediendo en nuestra propia familia, pero vemos todo lo malo que sucede en las familias de al lado. Por otra parte, lo que intento decir es que no somos críticos con nosotros mismos y que no vemos verdaderamente el problema que tenemos en frente, o en nuestra propia realidad, pero sí que vemos el que existe en la de al lado y encima somos capaces de criticarlo.

La serie de Cierra los ojos me encanta porque también tiene muchas interpretaciones. Vemos la mitad, vemos lo que queremos ver, mostramos solamente la mitad de nuestra cara, no la mostramos toda. Se juega con la hipocresía a la hora de ver los problemas de los demás y no los nuestros. ¿Hasta qué punto queremos mostrar nuestra propia cara? A veces vemos la mitad, o no queremos ver nada, y por lo tanto somos completamente ignorantes. En cambio, en ocasiones queremos ver todo y nos enfrentamos a la realidad.

C.A.: La fotografía titulada *Sistema inherente. Interpretación #18*, ¿hace alusión a la hipnosis de los medios de comunicación, o simplemente a que nos dejamos llevar por inercia por el sistema?

M.B.: Ambas cosas. Literalmente habla de cómo estamos completamente hipnotizados con lo que nos van bombardeando. La mayoría estamos hipnotizados porque seguimos a los demás como borregos y caemos en las mismas trampas que nos van sembrando. El sentido crítico que debería definir al ser humano se desvanece. Nos convertimos en ovejitas hipnotizadas una detrás de otra, siguiendo lo que nos van marcando tanto los medios de comunicación como los poderes políticos o económicos.

C.A.: *Sistema inherente. Análisis. Caligrafía #10, junto al mar, ¿está relacionado con la inmigración que viene en patera a nuestro país? En este sentido, Sistema inherente. Investigación e interpretación. Mural #11, Mediterráneo muestra las dos caras de la moneda, vida y muerte. Tus familiares, en estos murales, ¿hacia dónde manifestaban mayor inclinación?*

M.B.: La caligrafía Mi familia vive junto al mar se basa en que tenemos una relación muy cercana con el mar. Todos somos de Alicante y tenemos una relación con el mar, con la playa, con el bucear, con el salir con el barquito... directamente viene de ahí. El mar tiene dos partes, la lúdica y la trágica, por eso se relaciona con la familia tapándose la cara. En definitiva, la vida y la muerte están directamente relacionadas con el Mediterráneo.

Para sacar la imagen de *Sistema inherente. Interpretación #9* tuvimos que hacer muchas fotos, y una de ellas tiene una referencia directa a la pintura *El pelele* (1791-1792) de Goya.

C.A.: En el vídeo podemos ver en el apartado Investigación e interpretación. Mural #12, crisis a tu familia tumbada, muerta de forma desperdigada en el escenario, la cara más dura que nos devuelve el mar. Entre los cuerpos sin vida hay una serie de bolsas con estampación cuadrículada. ¿Este equipaje trata de simular el típico bolsón-maleta del inmigrante que viaja de forma precaria en patera?

M.B.: Sí, la maleta del inmigrante, lo que llevan puesto y las condiciones con lo que traen. No es una maleta, es una bolsa, que se moja o se podría perder, es algo completamente transitorio. Siempre los elementos de atrezzo que utilizo en las imágenes tienen una referencia directa a algo en concreto, pero también intento que queden identidades ambiguas. Son los únicos elementos de la imagen aparte de los personajes. No hay un decorado, que es algo que no he utilizado por ahora. El decorado siempre ha sido el telón del teatro.

C.A.: En una fotografía de familia *Sistema inherente. Interpretación #4* hay tres refugiados infiltrados ¿Son tres sudamericanos?

M.B.: No, son tres paquistaníes. Los tres están sentados entre mis hermanos, y casualmente, vinieron los tres súper arreglados, algo

que no me esperaba. Para ellos parece un acto muy importante, porque decidieron venir con una camisa blanca y medianamente arreglados. Le están dando el valor a las fotografías que vamos a realizar.

C.A.: En ese «¡Cómo la tuya!» estos refugiados o inmigrantes parece que vienen a formar parte de tu familia.

M.B.: Efectivamente. Cualquiera de estos inmigrantes o refugiados van a acabar formando parte de tu familia, ya sea por cuestiones políticas o de enamoramiento. En este sentido, ha sido una lectura muy relacionada con mi familia.

La idea del inmigrante y la del refugiado las planteé de dos formas diferentes. Si tomamos a esa familia como algo mucho más genérico, como si fuese la sociedad española, los refugiados acaban estando alrededor de nosotros, forman parte del panorama español. En cambio, en la idea del inmigrante utilizo a una familia china. Ellos se mantienen fuera, están sobre el escenario, pero no se mezclan. Hay una pequeña diferencia entre una cosa y la otra. Por un lado, el refugiado siempre viene acompañado de un apoyo. En cambio, el inmigrante se tiene que buscar la vida, como en el caso de los chinos, que se la buscan entre ellos mismos y crean su propia familia. De modo que los refugiados están en la misma sociedad, en el mismo escenario. Mientras que inmigrantes chinos son un grupo aparte que dirigen su mirada al espectador porque le están retando.

C.A.: Tengo interés en algunas imágenes del vídeo sobre estos tres asiáticos que no salen en las fotografías.

M.B.: En el vídeo siempre se graba todo. En una secuencia están estos asiáticos en la imagen final mirando al espectador, y en otra, en la que yo proyectaba un foco, quería la sombra proyectada en la familia. Pero cuando vi el resultado final me pareció demasiado sofisticado, creo que la que están mirando al espectador es más limpia.

C.A.: A esa imagen me refiero, a la sombra proyectada que no se pasó a fotografía.

M.B.: Muchas de estas imágenes se quedaron en el proceso y no sé si en un futuro decidiré ampliarlas o mostrarlas al público. Pero, en principio, quedan como series que se han hecho y ya está.

C.A.: En esa imagen del foco, aunque al final no decidieras ponerla, ¿querías transmitir el significado de la sombra proyectada por el inmigrante sobre tu familia?

M.B.: Sí. Es una sombra, algo que está ahí, que tiene un peso, pero el español no acaba de sentir al inmigrante como parte de la sociedad. Están influenciando el desarrollo de la sociedad española,

pero son un poco etéreos, son una sombra. Esa era un poco la idea de esa pieza, pero luego creo que me compliqué excesivamente. En muchas ocasiones es importante realizar las imágenes para descartarlas, y esa es un poco la idea.

C.A.: En otra de las fotografías, *Sistema inherente. Interpretación #19*, en escena aparece toda tu familia en hilera, encabezada por tu mujer y tus hijos. ¿Estás simbolizando la cola del control de inmigración?

M.B.: Están simbolizando los millones de colas que tendrán que sufrir los inmigrantes. Los millones de colas que vemos en los campos de refugiados. Colocan a los inmigrantes en filas cuando llegan con las pateras para ser identificados. Es algo a lo que estas personas, que posiblemente no tengan tanta cultura de hacer cola, van a tener que adaptarse, porque nada más pisar otro suelo van a tener que entrar en el sistema, van a tener que hacer cola para todo.

C.A.: Teresa Marín afirma que el círculo es la forma más utilizada en tus trabajos, donde se evidencia ese tono colaborativo. Se enfatiza en esas reuniones donde todos forman un grupo uniformado y cohesionado, como en *Sistema inherente. Investigación e interpretación #Mural 8, Europa*. En el caso de las fotografías que tu familia escenifica en *Sistema inherente. Interpretación #13*, el grupo forma un semicírculo o un círculo sin cerrar, abierto, donde una gran bandera de rayas azules y blancas les retiene. Aquí el círculo se abre al espectador, ya no se trata de un grupo cerrado. ¿Por qué lo escenificas de esta manera?

M.B.: Porque me interesaba mucho que a los personajes que aparecían dentro del círculo, portando o no la bandera, se les viese de una manera más evidente. Al cerrar el círculo, no quedaba tan claro. Y por el hecho mismo de estar en un círculo abierto parece que la gente puede cambiar de opinión, no es algo cerrado, es incompleto y es variable.

C.A.: Cuando aparece tu hermano con sus hijos con la bandera en ese semicírculo, ¿es como si se cerrase el círculo?

M.B.: Es cerrarlo un poquito, pero no del todo, porque con el paso del tiempo esa persona puede cambiar de opinión. Las personas cambian porque no tienen por qué seguir las ideas que tienen sus padres, por lo tanto, ese círculo se tendría que volver a concretar.

C.A.: ¿Por eso aparece de espaldas?

M.B.: Está de espaldas porque lo que está haciendo es dar la cara a los mismos que le están juzgando por llevar esa bandera. Se presenta al espectador y, aunque le está dando la espalda, él se está presentando a su familia. Enfrenta y demuestra públicamente su opción.

C.A.: En la fotografía Guerra–Crisis, cubres con un inmenso manto mortuario negro a toda tu familia, y según Alexander García la conviertes «en un grupo escultórico de encapuchados, en un grotesco paisaje árido o en tenebrosas protuberancias subterráneas». Para mí vuelves a aludir a la figura del fantasma, como ya lo hiciste en el año 2000, en *Los milagros del cuerpo. Trance x, #1 y #2*, de la Serie *Mise en Scène III*. El título de la imagen Guerra–Crisis ¿hace alusión a los fantasmas del pasado que vuelven al acecho, o al mismo hecho de que la muerte se presente en estas circunstancias?

M.B.: Esta foto une muchas series. En las primeras series que hice en mi vida aparecía mucha gente tumbada o de pie con un velo blanco.

C.A.: Me recuerda a la serie *Los milagros del cuerpo*, del año 2000, que era la muerte.

M.B.: Claro, es como la muerte, lo desconocido, lo sin forma, pero sobre todo es la muerte.

C.A.: ¿Los fantasmas que vuelven al acecho desde el pasado?

M.B.: Los fantasmas que vienen y que van y el hecho de que todos acabaremos en el mismo lugar. Tiene millones y millones de interpretaciones, pero lógicamente tiene una relación directa con series anteriores. Una es con los escenarios desmontados de principios y mediados de los años noventa. Otra, con *Los milagros del cuerpo*, que tiene una parte como más oculta. Es la muerte porque es una tela negra y no quiere mostrarse al público, y al mismo tiempo es una tela increíblemente brillante, que parece que sea de piedra, pintada, casi escultórica. Habla de la guerra, de la muerte, de la tristeza, de sentirte en crisis, de no tener recursos, de estar completamente anulado por la sociedad y no servir para nada.

C.A.: También es como cuando cubres los muebles para hacer una mudanza.

M.B.: Claro. Más que para hacer una mudanza, es cuando sabes que puedes recuperar algo y no quieres que se estropee, lo cubres con la intención que llegará otro momento, que llegará el verano. Llegas a la casa de verano y vuelves a destapar los muebles que has tapado para que no se estropeen. Eso está muy relacionado con la crisis, con cómo nos hemos adaptado a una sociedad, a una situación triste, aunque todos tenemos la esperanza de que cambiará. Entonces ese paño, ese manto negro tan duro se podrá quitar, la gente podrá estar mucho más aliviada y podrá disfrutar de nuevo de otra situación.

C.A.: En la imagen fotográfica de tu familia salen tumbados unos encima de otros, como cuerpos sin vida que conforman una montaña, entiendo que es en referencia a la guerra. Me llama la atención que alcen un brazo. ¿Por qué?

M.B.: Totalmente. Hace referencia a la guerra, a los montones de cuerpos, a todos los judíos, los campos de concentración y las muertes realizadas por los nazis.

El alzar el brazo es como tregua, somos humanos, no somos exclusivamente carne. Durante siglos siempre que se ha representado el cuerpo mutilado, el cuerpo muerto debido a la guerra, siempre aparece como si fuese un saco. Para mí, ese brazo era como una señal de que somos gente viva, somos humanos. Pero luego esa foto no la incluí, eso lo has visto en el vídeo y fue lo mismo que en la otra foto [la proyección de la sombra de los tres asiáticos]. Me pareció que no era necesario, que quedaba mucho más contundente y limpio con el montón de gente sin nadie estirando el brazo.

C.A.: El teatro Wagner perteneció a tu familia y ahora está en manos del ayuntamiento de Aspe, que se ha encargado de rehabilitarlo. ¿Esto se debe a la transcendencia que ha adquirido tu obra, donde el teatro ha sido testigo de las tres series *Mise en Scène* familiares?

M.B.: No, el teatro pertenecía a mi familia, luego lo compró el ayuntamiento y después de ser rehabilitado yo empecé a utilizarlo. Lo que sí es cierto es que tengo la suerte de que cada vez que llamo me dicen que sí, que ningún problema, que cuando quiera, cómo quiera y de la manera que quiera, y la verdad es que estoy súper agradecido.

C.A.: Por otro lado, está la fotografía *Sistema inherente. Interpretación #12*, en la que aparecen uno de tus hermanos con sus hijos, situados en medio de ese círculo familiar izando una bandera azul. Como espectadora, interpreto que son una minoría independiente en medio del círculo familiar. ¿Es casual la elección de ellos para interpretar este papel?

M.B.: La elección de mi hermano fue por un pequeño detalle, porque, si te fijas, mi cuñada lleva una camisa exactamente del mismo color que la bandera. Hay gente que quiere demostrar que tiene unas ideas y va a luchar por ellas y no le importa demostrarlo en público. Pero, por otra parte, hay gente que tiene las mismas ideas que las de la bandera, pero prefiere estar dentro de la masa y pasar mucho más desapercibido.

C.A.: Cuando hablábamos de *Sistema inherente. Interpretación #9* decías que hacía referencia a un cuadro de Goya. Eso me interesa. ¿Por qué has hecho esa alusión a Goya?

M.B.: Soy mega fan de Goya

C.A.: Enrique Marty es otro fan.

M.B.: Es que, si tú te fijas, es lo grotesco. Goya tiene el cuadro del muñeco manteado por cuatro mujeres, pero me interesan mucho

más los grabados.

C.A.: ¿Te interesa Goya como cronista de su época?

M.B.: Como cronista y como analista político, pero sobre todo me empezó a interesar Goya por sus cuadros de la familia real, que me parecen espectaculares.

C.A.: ¿Empezaste a trabajar con la familia a raíz de estos cuadros de Goya?

M.B.: Sí, además me interesa mucho compositivamente. No solamente lo que es el Goya conceptual, sino a nivel compositivo, por cómo colocaba a la gente y las poses. No los colocaba a todos mirando de frente sino los colocaba a unos de lado, otros mirando a otra parte. Las cabezas nunca están enfrentadas mirando al espectador, sino que algunos están laterales. Me interesa tanto compositivamente como a nivel conceptual. Ha tratado el tema de la tragedia, el de la violencia, la guerra, la locura, los sueños. En definitiva, me parece que entra por completo dentro de mi trabajo.

Carol Antón y Enrique Marty

Entrevista personal I

Salamanca, 6 de abril de 2019

Carol Antón: La familia lleva implícita una serie de reglas autoimpuestas de base. Es decir, vínculos creados a través de lazos legales, derechos y obligaciones económicas, religiosas o de otro tipo, que en muchas ocasiones crean malestar, propiciando que quede lejos aquello de que «no hay nada como la familia».

Cuando en más de una ocasión te han preguntado el porqué de tu interés por trabajar con tu familia, has contestado que viene dado por la mirada a tu entorno más cercano y al hecho de que, al tratarse de un símbolo tan universal, todo el mundo se puede sentir identificado con ella porque todos tenemos una. ¿Cómo empezaste a trabajar con la familia?

Enrique Marty: El empezar a trabajar con la familia surgió de una forma muy natural. Fue muy pronto, en el año 1994 o 1995, al poco de salir de la Facultad.

En un momento dado experimenté una especie de vacío; sentía que lo que estaba haciendo no me llevaba a ninguna parte. Yo soy de los que piensa que, para pensar, lo mejor es trabajar, es decir, pensar mientras trabajas. Pero dejé de trabajar, simplemente iba al estudio a sentarme; pasaban las horas, no hacía nada y me iba. Tardaba mucho en pintar cada cuadro. Estaba en un proceso de pintar, de quitar, de volver a pintar, era un proceso que se asemejaba mucho a como me sentía yo en aquella época. Así que, en un momento dado de esa época de vacío, le propuse a un amigo empezar a pintar cuadros a medias, con la única condición de que destruyese lo que yo iba pintando, de que trabajaríamos con esa dinámica. Me daba la sensación de que tenía que romper con todo. Necesitaba hacer algo más libre porque me estaba recreando demasiado en el proceso y estaba completamente estancado. Aquel experimento me vino muy bien, porque era como perderle el respeto a lo que estaba pintando. El hecho de que fuera a venir otro y me lo fuera a estropear, y luego yo pintara encima de lo de él, y de nuevo él lo borrara y así sucesivamente, me liberó.

A partir de ahí, empecé a pensar en probar un proceso más rápido, en un proceso pictórico más cercano a la fotografía. De ahí vino el trabajo basado en fotografía polaroid. Decidí hacer pintura rápida, que era todo lo contrario a lo que había venido haciendo; necesitaba trabajar compulsiva y rápidamente. Trabajé basándome en la fotografía polaroid por su consideración como la fotografía más cutre, la que te da menos calidad, produciendo desenfocados

y colores como le da la gana. Me dije: «¿Qué pasa si rebajo el ámbito pictórico, que tiene tanta tradición y tanta historia, a la mera actividad de copiar fotografías polaroid?». Además, me propuse no tardar más de un día en hacer un cuadro y, al final, incluso ese tiempo se fue reduciendo, y a veces, podía estar pintando seis o siete cuadros a la vez. Varios de los cuadros de la exposición «La Familia» (2000), en el Reina Sofía, están pintados así. En aquel momento, me dije: «¿Qué es la fotografía polaroid? El método polaroid de fotografía se utiliza para hacer una foto cada año del cumpleaños del abuelo y del niño, luego dejas la cámara por ahí olvidada y el carrete se queda amarillo». De manera que opté por trabajar con mi familia, como símbolo de lo más cercano.

También he de decir que mi familia es especialmente peculiar, no solo mis padres, sino todos los demás. Las historias de mi familia van desde desapariciones de un tío mío, que no se sabe si está vivo o está muerto, hasta un asesinato, cuando hace poco un primo mío mató a su mujer.

Por aquel entonces estaba todavía viviendo entre casa de mis padres y la de mi novia de aquel momento. Ella pasaba mucho tiempo en Londres, así que yo iba y venía y cuando estaba en España vivía en casa de mis padres. Prácticamente conocía más a los artistas que había en Inglaterra, en Londres, sobre todo, y las galerías de Londres, que los de España. Aquel fue el momento de la aparición de Damien Hirst, de los *Young British Artists*, de modo que vi el comienzo de aquella escena. Por ejemplo, estuve en la inauguración de la Saatchi.

Y en relación a los padres... Los míos en concreto tienen una relación terrible, sadomasoquista, y vivir con ellos también me permitía estudiar lo que estaba ocurriendo. Es la idea de la casa como laboratorio, como campo de pruebas.

C.A.: En ese sentido tu familia ha formado parte de tu obra, aunque sé que has hecho muchas más cosas que no son familia. ¿Lo consideras el eje vertebral?

E.M.: Es parte de ella, no es el eje vertebral. De alguna forma sigo trabajando con mi familia, pero ya la tengo más lejos. Mi madre es muy mayor y es una punky, verdaderamente tiene una imaginación desaforada y es un personaje agotador⁹³. Me recuerda mucho a Dalí cuando era viejo, se parece a él hasta físicamente, con esos ojos y las cosas que dice.

Entiendo mi obra como un árbol. Si vas a mi página web, verás que la parte de la obra está organizada como un tronco. Tiene dos columnas y según vas pinchando, se van abriendo más ramas hasta

⁹³ Posteriormente a la realización de la entrevista la madre del artista falleció el 4 de febrero de 2020.

que, al final, si lo desplegaras todo, aparecería un árbol. El tronco central son todas esas ideas y esos sujetos sobre los que me interesa pensar y trabajar. La familia es uno de ellos; yo la veo siempre como un símbolo del microcosmos y el macrocosmos. En realidad, lo que ocurre en una familia es un símbolo perfecto de lo que ocurre en cualquier otro lado, hasta en la política internacional.

C.A.: Según el catálogo de Espacio Uno, en el Museo Reina Sofía, para la exposición «La familia», Rafael Doctor afirma que la entidad familiar es «esa pesadilla de existir predefinido por otros» (Doctor, 2001, p. 111). De ahí que la familia implique tensión, una tensión que se hace evidente en tu trabajo. ¿Qué tensiones son las que tú interpeles?

E.M.: La familia es algo que te viene dado; luego tú formas otra y esa sí la eliges. Solo tengo un hermano, mi familia es reducida. Inicialmente, cuando eres un niño, tienes esa familia que tú no has elegido y tienes que asumirla, te guste o no. Después tienes una familia que has elegido tú y que, a su vez, viene con otra que no has elegido. Vuelves a tener otra familia, la familia política, que en realidad sustituye a la primera. Generalmente sueles tener más relación con esa segunda familia, pero viene con sus cargas, sus lastres y siempre hay mucha tensión. Si hay tensión en las relaciones personales normales, o en las relaciones laborales, imagínate en las relaciones de familia...

Considero que la familia es el núcleo de relaciones humanas donde puede haber una mayor tensión, porque se mezclan un sinnúmero de juegos de poder y económicos. A veces, puede ser terrible cuando hay una herencia de por medio –gente peleándose, gente que se mata–, o, en casos extremos, gente que mediatiza toda su vida por recibir una herencia.

C.A.: A las series de retratos en las que partes de tu propio álbum familiar se las ha calificado de muchas maneras: álbum poco convencional, representación inmisericorde («Web rtve.es metropolis», 2014), esperpento familiar, simulacro poco piadoso, la acentuación de lo siniestro y absurdo de la condición humana, la estrecha franja en la que conviven lo normal y lo monstruoso... (Carpio, 2001, p. 21). ¿Cómo y por qué llegas a este punto en la representación?

E.M.: Todo viene del proceso de formación de la personalidad. Cuando eres niño se forma toda tu personalidad, por eso le doy tanta importancia a la infancia, y me he ido dando cuenta que todo depende de tu punto de vista. Tú puedes percibir la realidad de una forma o de otra. Es decir, los acontecimientos parece que cambian de una forma casi mágica bajo miradas diferentes.

Siempre he estado muy interesado en la psicología y la psiquiatría, he leído mucho sobre ello. La personalidad se forma más o menos

a los seis años, y es una mochila que vas a tener que llevar siempre a tu espalda. Freud habla de ello. Tú vas a ser igual que cuando tenías seis años, vas a ir evolucionando en ciertos aspectos, pero tu personalidad está ya formada. Sí que puedes cambiarla, pero tienes que ser consciente de ello, hacer un trabajo profundo para cambiar esas partes de la personalidad que has adquirido de niño.

Al nacer, tu cerebro es como un disco que no tiene surcos y hasta los seis años se van formando esos surcos, que puedes borrar, pero es difícil. En ese punto es donde focalizo mi estudio del período de la infancia, en el momento de construcción de la realidad.

La realidad, entre comillas, puesto que es una palabra que te puede llevar a muchas confusiones. Desde un punto de vista personal la muestro distorsionada, pero es precisamente porque intento mostrarla basándome en cómo se percibe.

En la instalación del Reina Sofía pretendía que el visitante de la exposición, al situarse en medio de la sala, sintiera que lo que veía era lo mismo que piensa una persona. Es decir, tú tienes imágenes y pensamientos, y esas imágenes y pensamientos se producen igual que cuando hago una instalación de este tipo, cubriendo totalmente las paredes. Puedes ir siguiendo ese pensamiento, porque a lo mejor se percibe una secuencia, y luego, de repente, esa secuencia cambia. Ese personaje que aparece en esa primera secuencia se filtra en la otra y surge una nueva secuencia, pero, de pronto, vemos un grupo de imágenes sueltas y eso te lleva a otra cosa.

El pensamiento cuando está desbocado es así. Piensas en una cosa, esa cosa te lleva a otra y esa te lleva a otra, y así, sucesivamente. Esta instalación pretende ser esa brutal amalgama de pensamientos que a veces te llena la cabeza en la que se mezclan recuerdos, proyecciones de futuro, ideas presentes. Los pensamientos de ese día en el que ha ocurrido algo que te ha perturbado y que, además, se proyectan e interfieren en tus pensamientos de futuro.

Eso es lo que pretendo plasmar. Reconozco que el ataque psicológico al espectador es fuerte, pero creo que el arte debe ser así. Lo peor que puede ocurrir es la indiferencia.

Ahora he pasado a reproducir esa línea de pensamiento y a trabajar con ella en las películas de animación, sobre todo en *All your world is pointless* (2013-2020), una película dividida en episodios en la que ocurren todo tipo de cosas. Ese es el núcleo central de mi trabajo ahora mismo.

En la instalación del Reina Sofía estaba la instalación principal, que eran los trescientos o cuatrocientos cuadros, y además había más cuadros apoyados contra la pared en una sala contigua. En esa otra sala había un álbum familiar manipulado, que reproduje

exactamente, pero interviniendo mi imagen para que pareciera que había sido golpeado. Y después, había una instalación escultórica en que aparecía mi madre, ocho o diez veces. Una especie de pesadilla, porque, en realidad, el entorno familiar en ocasiones puede ser una pesadilla.

C.A.: Mira Bernabeu, el otro estudio de caso de mi tesis, y tú, ambos de la misma generación, trabajáis la entidad familiar. Según declaraciones de Rafael Doctor: «Lo siniestro en familia es amplio y curiosamente se oculta en la propia naturalidad del comportamiento cotidiano» (Doctor, 2001, p. 111). Es a partir de esta premisa como Doctor establecía paralelismos con tu instalación «La familia» y el díptico *En círculo I y II* (1996) de Bernabeu. ¿Crees que hay aspectos en común en estos proyectos en los que exponéis a la luz pública a vuestra familia?

E.M.: Es complicado contestarte a eso porque a Mira ni siquiera le conozco personalmente, y de su obra conozco solo esa parte.

C.A.: Él me hablaba de esas tensiones plasmadas también a través de la fotografía, de ese díptico de 1996, en el que una parte aparentemente era una foto familiar de grupo en un escenario y en la otra parte del díptico iban todos en ropa interior ensangrentada como si fuesen caníbales. Sí que se intuye una cierta tensión, pero para mí tú lo haces más evidente a través de tu obra.

E.M.: He estado documentando durante años momentos álgidos, como la serie que tengo de las *Navidades en Toledo* (1998-2000). En ella aparecen mis tíos, mis padres, esa casa de Toledo, y se ven ciertos rituales de mis padres, como desayunar en la cama. Es una documentación totalmente fidedigna pero pasada por un filtro, por una dramatización necesaria. Sin embargo, responde con exactitud a la forma en la que veía yo estas situaciones. Es totalmente grotesco, en un sentido carnavalesco. Por eso me interesan mucho los artistas que muestran la vida como un carnaval, como pueden ser Ensor, o Solana. La vida como un carnaval siniestro.

C.A.: En el catálogo de la exposición «La familia», también se hacía referencia a lo mágico y lo grotesco a través de los juegos, cuando mostrabas a tus familiares disfrazados con dentaduras postizas, caretas de cerdo o a niños-lobo. Los vemos en la serie *Fantasmagoría* (1998/1994) y, según Doctor, forman parte de todo aquello «que no llegamos a racionalizar de nuestro entorno y que sucede más allá a nuestro entendimiento rutinario» (Doctor, 2001, p. 109). Hay una relación clara con el teatro del absurdo, del que me gustaría que me hablaras. ¿Por qué la elección de estos disfraces, y cuál sería el hilo conductor en estas series?

E.M.: Todo viene del interés que despiertan en mí estos artistas que muestran el absurdo. Uno de mis escritores preferidos es Antonin Artaud. Me parece fascinante también como persona, porque se

dejó llevar por la locura. Si oyes la voz grabada de Artaud, parece que está poseído, es una voz muy parecida a la del diablo de *El exorcista*. En su teatro de lo absurdo y de la crueldad, desarrolló una forma de representar obras de teatro cuyo fin era que el público se sumiera en un estado de auténtica tensión. Consideraba que las obras de teatro debían ser lo más molestas posibles para el espectador, emitiendo ruidos molestos, frases repetitivas, monótonas. Me parece muy interesante, porque creo que el artista debe tener un compromiso total y esa es una postura extremadamente valiente. De hecho, otra de las figuras comprometidas que me fascinan es la de Nietzsche; estoy tan centrado en Nietzsche como si fuera un miembro de mi familia.

En relación a mi familia, los miembros de ella ahora han sido sustituidos por mí mismo. Estoy trabajando mucho con mi propia imagen, practicando una especie de autorretrato en la que muestro mucho de mí a la vez que me escondo. En la exposición «All your world is pointless» (2019), en la galería belga *Deweert*, he hecho tres esculturas que son tres veces yo de niño: como cowboy, como rey niño y como marioneta de ventrilocuo.

La personalidad es un constructo. Cualquier persona que pasa por la calle está representando un papel. Yo creo que la autenticidad es una falacia. Tu personalidad ha sido creada cuando eras niño y la vas arrastrando; se ha creado por lo que has vivido, ya sea en tu familia, o con los amigos del colegio.

Hablando de piezas concretas, hay un vídeo de animación en el que tomo prestado el título de Nietzsche, el Origen de la tragedia I (2007) y el Origen de la tragedia II (2009). Es un díptico, y en uno de los lados sale mi padre con una máscara, preguntándome: «Pero si esto es animación, ¿por qué llevo esta máscara?», y yo le digo: «Es una máscara veneciana» y él contesta: «¡Ah, vale!», y yo no le doy ninguna explicación más. Es muy nihilista, porque él se queda como: «¡Ah, vale, vale!», en un *loop*, una y otra vez. Luego, en el otro lado, aparece mi madre con una máscara de Joker, el icono de la risa, del hombre que sonríe sin ninguna razón, de la sonrisa siniestra. Mi madre se quita la máscara, pero debajo tiene la misma cara, una risa histriónica, debajo de la máscara está lo mismo. Es el juego de las máscaras, un tema sobre el que la filosofía ha trabajado mucho.

Me parece un enorme error cuando en las películas actuales de superhéroes les quitan las máscaras para que se vea al actor, porque los superhéroes ahora mismo son la moderna mitología. Las historias de los superhéroes en el futuro serán leídas y contempladas como nosotros leemos la mitología ahora. Los héroes, los semidioses, los dioses que tienen superpoderes, etcétera.

Una persona es capaz de hacer cosas llevando una máscara que quizá no sería capaz de hacer sin ella. Si le dieras a una persona

un anonimato total, a lo mejor se convertiría en un monstruo. Si esa persona se encuentra en una situación en la que no va a recibir reproches, ni ser reprimido, ni juzgado por nadie y en la que sus actos no van a tener ninguna consecuencia, a lo mejor se deja llevar, mata a alguien y se lo come. Algo así podría ocurrir, sin duda. Muchos de los dictadores que han disfrutado de poder absoluto en el fondo se dedicaron al sadismo, a perpetrar asesinatos en masa, a librarse de gente... Por lo general, de los que tenían más cerca. Ese tipo de pulsiones, cuando no hay ninguna repercusión, tienden a liberarse.

Mi trabajo me sirve para reflexionar filosóficamente sobre todo tipo de cuestiones. En el fondo, estoy hablando sobre el todo.

C.A.: Por ejemplo, ¿qué sentido adquieren las máscaras de cerdo?

E.M.: El cerdo ha sido un animal icónico para mí desde que era niño. Me encanta comérmelo, está buenísimo y, además, es un animal extraño. Tiene muchas connotaciones. Hacer que mi madre y mis tías se pusieran una máscara de cerdo me pareció un momento indescriptible, porque en ello también hay un elemento de prueba. No lo estoy pintando de memoria, para llegar a un cuadro en el que mi madre o mi tía tienen una máscara de cerdo, antes hay una foto. Antes he cogido a mi madre o a mi tía y les he dicho: «¿Te puedes poner esta máscara de cerdo?». Las situaciones que voy creando no son escenas preparadas, voy trabajando según van ocurriendo los acontecimientos. Solo es una vuelta de tuerca, no he preparado un escenario ni he estado hablando con ellas durante horas.

Las pautas son simples: «Ponte esta careta de cerdo. Ponte ahí, poneros ahí, ¡venga!» y es entonces cuando ocurre algo y, en un momento dado, haces la fotografía. Además, al hacer las fotos polaroid buscaba no darles un sentido a priori, y me planteé pintar todas las fotos para evitar que fuera algo planeado. Aunque la foto saliera mal, desenfocada, también tenía que pintarla.

C.A.: ¿Ya no utilizas la polaroid?

E.M.: Ahora no la utilizo, pero quizá la retome. El proceso siempre era el mismo: sacaba fotografías polaroid, donde fuera que estuviera, y luego las organizaba. Era un proceso totalmente manual, sin proyecciones o impresiones a partir de las que calcar el dibujo, pintaba de la foto directamente, con ella en la mano.

C.A.: Cuando hablabas de las máscaras, también mencionabas las dentaduras. ¿Es algo similar?

E.M.: Hay una parte de exploración del propio cuerpo. Recopilé moldes de dentaduras de mi dentista durante años, luego las expuse en el MUSAC. Ahora me acaban de dar un montón de moldes de pies. Estas mediciones del cuerpo me sirven para preguntarme sobre él.

C.A.: ¿Cuál sería el hilo conductor en estas series de las caretas, los disfraces, las dentaduras?

E.M.: Todo se va organizando solo, sin ningún esfuerzo consciente por mi parte. Mi trabajo está muy cerca de mi vida, no hay ninguna diferencia. Al final uno tiene la sensación de haber estado haciendo lo mismo siempre. Echando la vista atrás, cuando era niño, aprovechaba cuando estaba solo en casa para diseñar lo que yo llamaba máquinas, que luego me di cuenta de que eran instalaciones.

C.A.: ¿Cuántos años tenías ahí?

E.M.: Entre diez y trece aproximadamente. Antes de los diez años no me atrevía a quedarme solo en casa, tenía un miedo terrible a todo. De repente se me pasó, y las películas de terror se convirtieron en mis favoritas. Salamanca influyó bastante en ese miedo, porque es una ciudad con muchos monumentos, muchas esquinas oscuras, con monstruos representados en piedras, capiteles, dos catedrales, una catedral dentro de otra; ese entorno te resulta muy misterioso cuando eres niño y eso también es importante.

En relación a las máquinas, una de ellas era la máquina del tiempo. Todo era muy rudimentario: un entrelazado de cables, hilos, maderas, poleas, cosas que ocupaban la casa entera, desde el pasillo hasta el salón. Lo iba colocando de tal forma que según lo montaba no podía volver atrás, de tal forma que al final acabé junto a un jarrón determinado. Me senté enfrente del jarrón, hasta que, en un momento dado, mi padre o mi madre llegaron desde muchos metros de distancia, abrieron la puerta y el jarrón se cayó. Yo estaba percibiendo un efecto que yo mismo había preparado y producido, algo que me fascinaba de niño. Además, era aleatorio, yo me sentaba allí y no sabía en realidad cuándo iba ocurrir aquello y si iba a funcionar.

En otra ocasión creé la máquina de adoración, una especie de altar con un ídolo en una habitación, después cerré con un candado la habitación y tiré la llave. La cuestión clave era la sensación de fascinación que me producía tener un santasanción en casa, en una habitación en la que no se podía entrar. Era lo ignoto, el dios, lo inexplorado. Hubo que romper el candado para entrar. En otro momento, decidí explorar un estilo más pictórico y pinté un fresco de un tema bíblico en la habitación de mis padres.

Otra de las máquinas se adentraba en el terreno de la *performance*. Convencí a mi madre para que se subiera a lo alto de una escalera, con una vela en cada mano y un cucurucho en la cabeza. Mi pretensión era crear una situación carnavalesca absurda, totalmente ridícula, organizada de tal forma que mi padre la viera al entrar.

C.A.: A propósito de las caretas, en alguna de tus declaraciones

explicas la importancia que tiene la máscara, como protección por una parte y ocultamiento por la otra. ¿Cuáles son tus referentes en el tema de la máscara?

E.M.: Uno es Rubens, y el Barroco en general es un período que me interesa muchísimo, porque es pura máscara, un puro carnaval. Rubens representa el mundo como quiere y, casi podríamos decir, desde un punto de vista divino. Todo el mundo está disfrazado en sus obras. Creo que puedo decir que es mi artista preferido. Pero también está Goya, al que pongo al mismo nivel. Y Velázquez, aunque por otros motivos, por cómo representaba lo palpable, por su maestría. También están David Lynch, con el que conecto por completo, y la música oscura, que ha influido, no solo en mi obra, sino también en mi forma de pensar y de vestir.

C.A.: ¿Y cuáles son tus referentes filosóficos?

E.M.: En mi casa tengo una especie de altar con bustos donde están Sócrates, Platón, Nietzsche y Marco Aurelio. Este último era un filósofo que llegó a emperador y que está considerado uno de los cinco grandes emperadores sabios. Marco Aurelio es quizá el máximo representante de la filosofía estoica y, siendo un emperador, el vivir estoicamente tiene doble mérito.

C.A.: Lo siniestro está asociado a tu proyecto artístico. En tus entrevistas siempre hablas sobre el término *unheimlich* de Freud, al que haces alusión. ¿Qué relación estableces a partir de Freud con otros referentes posibles?

E.M.: El *unheimlich* se traduce en inglés como *the uncanny*, y en el ámbito filosófico español se ha llegado al acuerdo de traducirlo como «lo siniestro». Si no estás muy al tanto de eso, la terminología te puede llevar a confusión, porque «siniestro» en español suele referirse al castillo de Drácula, las telarañas, lo oscuro y no es eso en absoluto. La acepción que me interesa sería más parecida a la traducción de *unheimlich* en inglés, *uncanny*, lo extraño y perturbador que ocurre cuando no debería ocurrir nada extraño y perturbador. Si tú entras en una cueva que va a dar a un castillo, sobre el que hay una leyenda de que la gente desaparece, donde todo es muy oscuro y hay monstruos... ese no sería el significado filosófico de *unheimlich*; porque estas en un entorno previsible, en el que tanto el logos como el *pathos* ya te llevan hacia ello. Generalmente *unheimlich* es la vivencia perturbadora, extraña, inesperada, que ocurre en un entorno familiar que puede ser doméstico y que, cuando se produce, da lugar a la catarsis.

Miguel Ángel Buonarroti está muy vinculado con la catarsis. Es el modelo perfecto de artista, trabajaba todas las disciplinas y a la vez era estoico. Solo vivía para su arte y, a pesar de ser multimillonario, no creía en los lujos. Su teoría de la *Terribilità* consistía en hacer obras que sobrecogieran al espectador. Muchos obispos en

la propia época de Miguel Ángel quisieron quitar su obra el Juicio Final (1537-1541) porque daba mucho miedo. La catarsis da lugar a la superación de ese sentimiento de sobrecogimiento. Al superarlo has crecido, has dejado un escalón atrás.

También Nietzsche hablaba de ello. La catarsis viene de los filósofos griegos. Y de ahí, esa famosa frase: «Lo que no me mata me hace más fuerte». Has pasado por una eventualidad que te ha hecho más fuerte, te ha hecho más sabio. La catarsis trae la tranquilidad, esa alegría tranquila y esa sabiduría de haber pasado por ello. Yo la practico también, por eso me gusta enfrentar y someter al espectador a experiencias que pueden resultar impactantes. A veces, son experiencias de rechazo y, otras veces, son experiencias en las que el espectador se proyecta.

Por otro lado, está Jung y toda su teoría de la sombra. Jung era un pseudo-discípulo de Freud, y tuvieron un desencuentro, porque Freud quería llevarlo todo al punto de la represión sexual, que según él era la base de todo, mientras que Jung llegaba a terrenos mucho más amplios, incidiendo en el territorio de la sombra. En mi opinión, Jung es más influyente que Freud.

Te estoy hablando de estos conceptos filosóficos porque son importantes en mi obra. Respecto a la sombra, un tema que he trabajado mucho, destaca Estudio de mi sombra (2014), que es una silueta de mí mismo, una sombra gigante. En un resumen grosso modo, la sombra es esa parte nuestra que tenemos reprimida. Es la parte negativa que no queremos ver en nosotros mismos y que proyectamos en los demás. Esta teoría especular está siempre presente, porque siempre estamos proyectando, las veinticuatro horas del día. Según Jung, todas nuestras acciones se muestran por una proyección y todas son reacciones a ella. Nos propone llevarnos bien con nuestra sombra, ser conscientes y aliarnos con ella para liberarnos.

En mi obra trabajo con imágenes desde un punto de vista filosófico. Nuestra mente subconsciente, que es a la que quiero atacar, trabaja con imágenes y no entiende las palabras. Estoy continuamente reflexionando sobre todos estos conceptos que voy lanzando en un cierto desorden.

C.A.: Volviendo a Freud, ¿has crecido con él desde tu niñez?

E.M.: Prácticamente, sí. También en relación a él está Dalí, del que me interesaba especialmente su figura, aunque creo que como artista es mucho más interesante de lo que parece. Dalí estaba muy interesado en el psicoanálisis y decidió visitar a Freud. Le hizo una visita en la que el psicoanalista no le hizo caso, porque le estaba estudiando, no hablando con él. Fue entonces cuando dijo: «Nunca he conocido un ejemplo más claro de español, ¡qué fanático!». Al final vas encontrando conexiones por muchos lados.

C.A.: En la exposición «La familia», Rafael Doctor menciona varias referencias, desde La familia de Carlos IV de Francisco de Goya hasta Twin Peaks: Fuego camina conmigo (1994) de David Lynch. Todas ellas son las equivalencias que Doctor estableció con el proyecto expositivo. También mencionaba The Simpson (1989), ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984) de Pedro Almodóvar o Ray's laugh (1996) de Richard Billingham. ¿Qué paralelismo existe entre la filmografía de Twin Peaks y «La familia»?

E.M.: La película Fuego camina conmigo es la precuela de Twin Peaks, lo que ocurre antes, los siete últimos días de la vida de Laura Palmer. Es un drama familiar llevado al paroxismo. Laura Palmer es el arquetipo de la chica del sueño americano: animadora, rubia, ojos azules, la más popular, pero a la vez es prostituta por la noche, toma drogas por un tubo, vive en un lumpen entre delincuentes y gente rara. Para más inri, su padre es poseído por un espíritu demoníaco que la viola todas las noches. Ella sabe que algo la viola, pero hay un momento dado que es consciente de que ese algo es su padre. Se trata verdaderamente del infierno dentro de un entorno familiar. Es una máscara debajo de otra máscara. Por lo tanto, los paralelismos son evidentes.

C.A.: Doctor denomina al retrato de La familia de Carlos IV (1800-1801), de Francisco de Goya, «primer gran retrato de familia contemporánea» (Doctor, 2001, p. 106). Según él, Goya rompe en un solo cuadro la idealización de la noción judeocristiana de familia, afirmando que a partir de ahí las familias son otras. Sé que es uno de tus referentes, un artista con el que te sientes fuertemente vinculado. ¿Qué aspectos de la obra de Goya han influenciado la tuya?

E.M.: Es inmenso. Para ello me tengo que remontar a la infancia, porque al final todo viene de ahí.

El primer libro de arte que tuve era de Rubens; me lo compró mi hermano cuando yo tenía seis o siete años. Después mis padres me compraron la colección, en la que cada quince días salía un artista. El último fue Goya y salió en dos tomos. El segundo libro de arte que tuve fue sobre la serie de los *Caprichos*, que para mí fueron un shock. Me pareció una obra inmensa, esos ochenta grabados, con toda esa crítica social, en la que mezclaba monstruos, brujas, escenas muy siniestras, aquelarras, etcétera. La impresión fue tanta que me puse malísimo, pasé una noche vomitando y, además, para darle al momento un toque más épico todavía, por la noche se desató una tormenta de verano con truenos. Parecía un poema de Lord Byron.

Ese fue mi primer contacto fuerte con Goya, aunque ya lo conocía, y después se convirtió verdaderamente en una obsesión. Goya lo tenía todo, era un fotógrafo de su sociedad, representaba lo que en ella sucedía.

Me fascinan también sus escenas de brujería y la propia fascinación que tenía él. La exposición «Reinterpretada I» (2014) que hice en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, era un diálogo con la propia colección. Todo giraba alrededor del *Aquelarre* (1798) de Goya, que yo sustituí. Esa obra la quitaron porque iba a una exposición en Boston, y es cuando pinté mi versión del *Aquelarre* con la familia de Lázaro Galdiano, que ocupó durante todo ese tiempo el puesto del *Aquelarre* de Goya. Si cuando era niño me hubieran dicho que ese cuadro, que era uno de mis favoritos de Goya, y que me fascinaba por completo, iba a ser descolgado del museo donde estaba e iban a poner mi propia versión, no me lo hubiese creído. Era como una instalación/*performance*, la sustitución del cuadro y, además, iba a poder sostener el cuadro original de Goya en mis manos, me parecía que era como tocar el *sanctasanctorum*.

Hace poco he ido al Museo del Prado y he estado hora y media delante del cuadro de Goya La última comunión de San José de Calasanz (1819). En esa pintura aparece San José de Calasanz prácticamente cadáver, mirando al espectador mientras un cura le da la última comunión. Tenía algo que me fascinaba, algo que me impedía alejarme del cuadro, así que me quedé allí hasta descubrirlo. Se trata de ciertas estructuras que se repiten, dando lugar a la forma del cuerpo del cura que le está dando la última comunión. El cura está algo encogido porque el santo está de rodillas y tiene un poco de chepa. Se crea un juego de formas que te atrapa por completo con una línea de luz que desciende, partiendo del milagro, de Dios, que está iluminando al santo. Sobre todo, cuando descubres que en realidad el santo te está mirando a ti, al espectador. Es en ese punto en el que dices, ahí está. En realidad, son actores que están representando la escena para ti, porque es muy extraño que un santo moribundo, que está tomando la última comunión, en vez de estar pendiente de lo que está haciendo, esté mirando al espectador. Y es cuando Goya consigue captarte; es como una trampa.

C.A.: Rafael Doctor hizo otras comparaciones con Pedro Almodóvar, como la película ¿Qué he hecho yo para merecer esto?, The Simpson y la película de Pecker de John Waters.

E.M.: Así como Los Simpson me encantan, y John Waters igual, Almodóvar no me gusta nada. Las primeras películas de Almodóvar sí me gustan, pero ahora hace mucho que no veo ninguna porque no me interesan en lo más mínimo.

C.A.: En el mismo catálogo, Doctor describe la «vergüenza y pudor hacia la propia familia» (Doctor, 2001, p. 109), ejemplificados con The Simpson de Matt Groening, Ray's laugh de Richard Billingham y con Pecker de John Waters. Hace referencia a la falta de pudor característica de la sociedad actual en la escena artística contemporánea, esa falta de vergüenza que se evapora al hacer

pública nuestra intimidad. ¿Qué es para ti la intimidad?

E.M.: Para mí la intimidad es muy importante. Aunque parece que lo nuestro todo, en realidad soy una persona muy reservada. Si estoy en casa, cierro las ventanas; no me gusta que me vean. Mi libro se llama *Observer, observed* (2017) porque siempre hay alguien observando, tiene relación con la intimidad. Tú observas algo, alguien te observa a ti observando ese algo... siempre hay un punto más allá de observación.

En mi obra lo vuelco todo. Lo que cuento sale de la parte más íntima de mí, pero, aun así, es una construcción.

C.A.: Paula Sibilia, en su libro *La intimidad como espectáculo* (2008), afirmaba: «Cuanto más se ficcionaliza y estetiza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más ávidamente se busca una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una puesta en escena. Se busca lo realmente real» (Sibilia, 2016, p. 221). Entiendo tus proyectos artísticos como realidades manipuladas y, por tanto, ficcionalizadas en una puesta en escena. ¿Crees que tu obra, en la que trabajas a partir de tu álbum familiar, se aleja de esa realidad tan demandada de la que habla Paula Sibilia?

E.M.: Estoy totalmente de acuerdo en lo relativo a manipular la realidad. Además, tiene un cierto componente chamánico. Al manipular tu entorno estás creando una nueva realidad, y en eso se basa el chamanismo. A veces llegas hasta el punto de manipularlo por completo, un punto en el que realmente influyes sobre lo que está ocurriendo y lo que va a ocurrir. El arte, por lo menos el mío, no proporciona respuestas; se ocupa más de las preguntas. Las preguntas buenas ya llevan la respuesta dentro, ya está implícita.

C.A.: El espectador está acostumbrado a ver la respuesta.

E.M.: Claro. Muchas veces en las inauguraciones, que es cuando estoy presente en las exposiciones, me acosan a preguntas. Yo puedo dar una explicación, pero la ambigüedad también es importantísima. Si digo «esto es así», la persona que me pregunta se queda con mi interpretación, mientras que la suya puede ser perfectamente válida, porque al mirar la obra está proyectándose. Me interesa una obra que tenga infinitas lecturas.

C.A.: Sibilia hablaba sobre lo que ha cambiado la cultura a partir de finales del siglo XX en comparación con el siglo anterior, cuando el arte buscaba copiar la realidad, y cómo después sucedió a la inversa. Actualmente la realidad ha perdido tanta legitimidad que el espectador duda ante esas imágenes, que han perdido la democracia que tenían ¿Se busca espectacularizar esa imagen que puede ser real?

E.M.: En lo que has dicho hay algo muy delicado y es el concepto de realidad. Este concepto es muy complicado, creer que lo que

vemos en una foto es real es mucho suponer.

Una de las pautas que me marqué cuando pintaba a partir de fotografías polaroid fue reproducirlas a mano, porque lo que está ocurriendo detrás es un misterio. La imagen de una fotografía está pendiente de tu interpretación, pero nunca hay una realidad detrás.

Si nos ponemos profundos, tú miras un radiador y estás viendo un radiador, pero en realidad no lo ves, es tu cabeza la que interpreta esa imagen como un radiador. Se trata de partículas y átomos que están vibrando y que forman un radiador. Si llegamos hasta el fondo del asunto, en realidad tienen razón los místicos antiguos cuando decían que el mundo es el «velo de maya», una ilusión, no existe. Estaríamos ante el gran teatro cósmico, que solamente es pura ficción, porque no hay nada real.

C.A.: También estamos muy habituados a los códigos del lenguaje del cine. Aunque lo que vemos es una apariencia o una fusión de unos átomos, se nos olvida lo que hay detrás.

E.M.: Eso también es un lenguaje aprendido. Se hicieron pruebas en una serie de tribus específicas, poniéndoles una película totalmente convencional. Estamos hablando de gente que nunca jamás había visto imágenes en movimiento, ni siquiera fotografías. Y no entendieron nada, ni la narrativa ni el argumento. El lenguaje narrativo del cine es un lenguaje aprendido, porque hemos visto muchas películas, ya hemos interiorizado ese tipo de narración. Pero si no tuviéramos esa base, no entenderíamos nada de lo que cuentan en una película.

C.A.: Por eso cuando Sibilia hablaba de la vuelta de tuerca se refería a que, habituados a ese tipo de lenguaje cinematográfico, el público necesita un poco de espectáculo.

E.M.: Una vuelta de tuerca brutal en ese sentido son las redes sociales, que se han convertido en un gran espectáculo. No estoy en ninguna, aunque las tengo todas. Las imágenes las suben mis colaboradores, ni siquiera tengo la contraseña para verlas para evitar la tentación de entrar. Las utilizo como obra, como reflexión sobre las propias redes sociales. En Instagram estamos haciendo series, y la última es una serie enorme de selfies. Se trata de selfies absurdos con montajes demenciales, en los que siempre salgo yo haciéndome un selfie en contextos diferentes. Por ejemplo, me estoy tomando un cubata en el museo del Louvre sin mirar las obras, o estoy haciéndome un selfie delante del David (1501-1504) de Miguel Ángel tapando totalmente la escultura y dejando que se vea solo la cabeza por detrás.

C.A.: Sibilia dice eso precisamente, que lo que vende hoy en día es el espectáculo del yo. Hay un espectador voyeur al que le interesa

conocer la vida de las demás personas. También comentaba que la portada de la revista Time en el 2006 fue un espejo donde el espectador era el protagonista, la personalidad del año. De modo que durante un tiempo la gente subía su vida, fotografías domésticas de su cotidianidad, celebraciones, etcétera. Venía a ser el reflejo del triunfo de lo amateur en el siglo XXI.

E.M.: En cuanto al espectáculo del yo, las redes sociales en algún momento me han alcanzado, porque se dedican de una forma inconsciente a hacer lo mismo que yo he estado haciendo, mostrar compulsivamente mi vida y mi familia de manera distorsionada y con filtros.

En la red no se trata de filtros del tipo «evito poner ciertas imágenes», sino de filtros puramente estéticos, que te quitan las arrugas, te meten abdominales. Ahora mismo no hay un paisaje en el que no haya alguien haciéndose una foto para subirla a Instagram. Es una cuestión sobre la que reflexiono a través de mis selfies, en concreto sobre la gente que utiliza una obra maestra simplemente como fondo de su cara. Es algo que me repele y me fascina, que se llegue al extremo de utilizar una obra de arte como un decorado para hacerte la foto.

C.A.: Doctor habla sobre el Edipo latente y de la difícil ruptura del cordón umbilical aún sin cicatrizar en referencia a la pieza *Superwoman* (1995-2008), el retrato de tu madre que permite al espectador reflexionar sobre este fenómeno. Y, por otro lado, ella es la protagonista principal de tus piezas a partir de tu álbum familiar. ¿Qué hay de real en este argumento entorno al Edipo en este proyecto expositivo?

E.M.: Mi madre es la típica figura de madre castradora, como se conoce dentro del psicoanálisis de Freud. Es la madre que, sobre todo, se dedica a castrar metafóricamente a los miembros varones de su familia, a coartar toda su maduración emocional. Esta pieza fue una de las primeras que hice de mi madre, con su bata roja y con mi polla cortada en su regazo. Si ves la escultura en persona, se ve claramente. Hay mucha gente que la llama la madre con polla, porque en cierta forma me la ha quitado y se la ha puesto ella. Es una de esas madres con una fuerte personalidad, una especie de Bernarda Alba. Encajaría perfectamente en la obra.

Paralelamente la he representado como demonio o como santa, porque puede ser o una maravilla o una persona monstruosa. Y ahora que es muy mayor, digamos que tiene las dos personalidades muy mezcladas. Ella misma reconoce que le encanta destruir a la gente.

En mi caso sucede que, a fuerza de trabajar tanto sobre mi entorno y mi personalidad, sobre la psicología, la psiquiatría, la filosofía o el arte, he llegado a crearme una coraza fortísima. Ahora manejo

muy bien a mi madre, nada de lo que me diga me puede afectar. Digamos que me intentó castrar pero no lo consiguió, me escapé.

C.A.: Pero lo cierto es que ella siempre ha sido extremadamente receptiva con tu trabajo.

E.M.: Es una de las cuestiones que siempre me preguntan. Por un lado, es porque mi trabajo y la vida cotidiana van muy unidos. Muchas veces ella ni se ha dado cuenta de que yo estaba trabajando y siempre ha tenido una capacidad histriónica muy fuerte, le encanta actuar. Por otro lado, a mi madre le gusta mucho fastidiar, es un personaje extremadamente complejo, muy interesante, difícilísimo y fascinante. Todo el mundo que la conoce se siente inmediatamente atraído por su magnética personalidad. Por eso me recuerda mucho a Dalí. Tiene una personalidad muy complicada en todos los aspectos.

C.A.: En la entrevista *Una conversación* con Enrique Marty por Javier Panera, que se realizó en el año 2003, te preguntó sobre la mayor participación de tu padre en tus proyectos y tú le hablaste de cómo accedió a formar parte de ellos y cómo le acabaste planteando hacer una serie de vídeos donde le otorgabas total libertad para hacer lo que él quisiera. Sus elecciones fueron desde hacer de monstruo, contar chistes, hacer magia, hasta robar un coche. Para ti aquellos vídeos tenían unos significados muy largos de enumerar en ese momento, ¿podrías enumerarlos ahora?

E.M.: La relación con mi padre ha ido mejorando con el tiempo. Los mejores momentos fueron los últimos años, que era cuando nos llevábamos verdaderamente muy bien.

A mediados de los 90 tuve una discusión muy acalorada con él porque no le gustaba como le representaba, decía que lo hacía de forma grotesca. Después de la discusión, me exigió que destruyera los cuadros y que no le volviese a pintar, ni a representarlo de ninguna forma. Después de unos años en los que me centré solo en mi madre y, en menor medida, en mis sobrinos, mi padre cayó enfermo con una neumonía muy fuerte y estuvo a punto de palmar. Pues bien, estando en el propio hospital, cuando se recuperó, me dijo: «Hazme fotos», lo que contradecía totalmente lo que había dicho antes. A partir de ese momento empezó de nuevo a colaborar conmigo. Esa serie, la serie del hospital, la llamé *Amnesia* (1997), porque es como si hubiera renacido, y al volver otra vez a vivir, se hubiera olvidado de esa promesa de que nunca iba a volver a representarle de ninguna forma. Incluso es él quien me pide directamente que lo haga.

Poco después de aquello, me dijo que no le importaba que le volviese a pintar con la condición que pudiese elegir algunas cosas. Así que le dije: «Vale, pues, te planteo estos tres o cuatro temas»; y me contestó: «Quiero salir haciendo trucos de magia», y de ahí salió el vídeo del Padre mago (2003-2011).

En Padre mago, le di una caja de juegos de magia, pero no le dejé practicar. Entonces, como se lanzaba a hacerlos sin preparación alguna, le salían todos mal. En ese video sale hablando sin parar, haciendo los trucos, y además le he añadido un fondo de risas y de aplausos. Otro de los vídeos es el de *Padre monstruo* (2003-2011), que es cuando se disfraza de monstruo. Un tercero es mi padre robando un coche de un amigo suyo, que formaba parte de una broma.

C.A.: Decías que todos aquellos vídeos tenían significados muy largos de enumerar, y la pregunta es si ahora los podrías enumerar.

E.M.: El hecho de que, una vez más, mi padre estuviese contando chistes y, mi madre no le riera ninguno y le mirara con cara de desesperación, diciendo: «Pero cállate hombre, que no tienes ninguna gracia» y, así sucesivamente, resumía perfectamente su relación. Y mi posición como observador detrás de la cámara era, como mínimo, intensa.

El vídeo Padre mago representa al padre que, de alguna forma, quiere envolverte en ciertos trucos de magia, pero cuando se pone a hacerlos, resultan desbaratados y, como no ha practicado, le salen todos mal. En cuanto al vídeo de robar el coche, la inspiración partía del hecho de que mi padre era militar, una persona muy íntegra que no podía romper la ley, a lo que se sumaba que yo le estaba grabando. La cuestión es ¿hasta qué punto si te ponen una cámara delante estás dispuesto hacer cosas que no harías nunca en tu vida normal?

En otro vídeo sale mi padre disparando en mitad del campo. Forma parte de un díptico, que hice después, con mi madre disparando en casa. Más tarde convertí los dos vídeos en una película de dibujos animados.

Al final, después de trabajar sobre ellos, he llegado a encontrarle ese simbolismo. Este tipo de realidad está formada por elementos simbólicos, es una especie de *performance*, en la que, sin pretenderlo, te encuentras con un simbolismo muy poderoso y, a veces, abrumador.

C.A.: En Acciones en casa de mis padres (2001), ellos convivieron un mes con sus dobles y contabas que fue duro para ellos convivir todo ese tiempo con ellos mismos. ¿Podrías describir de forma más detallada aquella convivencia?

E.M.: Esta obra está relacionada con aquellas instalaciones que montaba de niño y que, de adulto, quise continuar como artista. Hice unas estatuas de ellos y cambié la proporción: la de mi madre es ligeramente superior y, la de mi padre, inferior. La cuestión de las proporciones fue lo que más obsesionó a mi padre. A esas alturas hablaba de que mi madre ya había conseguido

empequeñecerle; incluso llevó a casa a un psicólogo amigo suyo para que psicoanalizara toda aquella situación. Mi madre estaba también hasta las narices, principalmente porque su estatua estaba sentada en un sitio donde ella solía sentarse, en una silla marginal detrás de mi padre. Era similar a la posición de un psicoanalista cuando se sienta detrás del paciente, que lo ve de espaldas, y a mí todo aquello me resultaba interesantísimo. A partir de entonces, ella eligió sentarse donde estaba la escultura de mi madre. Además, creo que prefería estar sentada a la espalda de mi padre porque era una posición de dominación mayor.

C.A.: A pesar de que en tu proyecto artístico no todo es familia, esta está muy presente y diversificada en tu trayectoria, es una característica distintiva de tu obra que, a mi modo de ver, se identifica mucho contigo. Tu álbum familiar se ha extendido a lo largo del tiempo adaptando formas diversas, exposiciones como «El presente será memoria» (2018), «Mi vida, From Heaven to Hell» (2009), «Lobos en la puerta» (2004) o «La familia» (2000). ¿Podrías hablarnos de los significados de cada una de ellas en los espacios expositivos en los que has intervenido?

E.M.: Toda esta serie de exposiciones redonda en el mismo concepto, pero le voy dando vueltas sobre el terreno. Si el espacio es distinto, lo monto de distinta forma. También fui incluyendo la pintura sobre la propia pared que, al contrario de los cuadros, cuando termina la exposición no la desmontas y te la llevas. La llamo fantasmas porque la pintura permanecerá en la pared, pero luego llegará un operario, pintará por encima con pintura blanca y se montará otra exposición.

El vídeo *Padre monstruo* en el MUSAC estaba proyectado en la reconstrucción de un pequeño cine que formaba parte de una instalación más amplia. En la fachada de las Cortes de Castilla y León, el tamaño que tiene es gigantesco, es una proyección exterior, de cara a la calle, y se ve desde mucha distancia. Es una forma distinta de jugar con el espacio. Para mí eso también es muy importante. Siempre tengo en cuenta el espacio donde se van a exponer las obras, y me gusta convertirlo en una obra más. En lugar de ir contra el espacio, voy con el espacio. Busco que sea un todo, porque así la conexión psicológica es más grande.

«Mi vida, From Heaven to Hell» está compuesta de piezas retomadas de «La familia», pero la instalación «Lobos en la puerta» era algo totalmente distinto, era una instalación muchísimo más grande, ocupaba cuatro pisos. El título de Lobos en la puerta representa esta idea de la amenaza que está detrás de la puerta. Es decir, estoy en casa, estoy seguro, pero si abro la puerta me van a atacar los lobos. Se inspira en una frase hecha anglosajona: The wolves are at the door. Afuera está el peligro, pero ¿qué ocurre si los lobos están a la puerta? El interior no es ese espacio confortable

y cómodo, sino que algo extraño está ocurriendo en él también, de modo que no tienes salvación.

C.A.: *El resplandor* (1980)

E.M.: ¡*El resplandor!*

C.A.: La exposición «Aim at the brood!» (2006), en la *Deweer Gallery* de Otegem, en Bélgica, se podía leer como un universo mental, una colección de pensamientos e imágenes, un archivo de recuerdos y capturas mentales a través de los que se documenta la vida entre amigos y familia, y en el que las esculturas completaban de manera distorsionada este conjunto familiar. ¿Qué sentido poseen las esculturas en esta instalación?

E.M.: Son prolongaciones en tres dimensiones de lo que el espectador ve en dos dimensiones.

C.A.: ¿De lo que acontece en las paredes?

E.M.: Sí, me gusta sacar fuera personajes o elementos para que estén junto al espectador, que compartan su propio espacio, para que se sienta menos salvaguardado.

C.A.: En su texto para «Aim at the brood!», Dries Verstraete describe las costumbres españolas, que difieren mucho de las belgas. Resalta nuestra mayor adaptabilidad a la muerte, con afirmaciones como «la cultura española trata más directamente con la crueldad, y acepta la vida y la muerte de una forma más saludable que las culturas nórdicas»⁹⁴ (Marty y Verstraete, 2006, p. 32). Son particularidades españolas que destaca a partir del vitalismo y naturaleza atormentada que emanan tus obras. ¿Crees que en tu trabajo está muy arraigada la cultura española? ¿Consideras que la muerte está presente, aunque no la trates de forma directa?

E.M.: Yo creo que sí. Estoy de acuerdo con todo. Obviamente la muerte está presente. De hecho, he estado prácticamente dos años seguidos trabajando en vanitas.

Más que sentirme latino, me siento europeo, conecto mucho más con esa corriente de pensamiento. A la vez me siento heredero de la cultura española cien por cien. Creo que en España hay un error de percepción muy grande; en realidad, estamos más relacionados con lo europeo que con lo latino. En cuanto a mi conexión con la cultura española, me considero heredero directo de Velázquez y de Goya. Estoy hablando de la misma tradición. Retomo el testigo de Goya, porque represento cosas que ocurren en la época y doy mi propia opinión.

C.A.: La obra *Padre simio en cuclillas* (2002) forma parte de la

exposición «Incidente en la madriguera» (2003), que se realizó en la galería Espacio Mínimo de Madrid, y en la que se mostraron diferentes versiones de tu padre. Desde el vídeo en el que hace trucos de magia, hasta las dos instalaciones donde la morada común es una cama. Una, en la que aparece *Padre simio en cuclillas* y la otra, con el rostro despedazado y el cuerpo descompuesto en órganos o trozos amorfos de carne (Marty y Panera, 2004). ¿Cómo planteas dicho proyecto en esta escenografía? ¿Está relacionada con la figura metafórica freudiana de «matar al padre»?

E.M.: Al cien por cien.

C.A.: ¿Cómo planteaste esta escenografía?

E.M.: En la primera sala había un tríptico que representa a un tipo disfrazado de ángel, con unas alas, cubierto de sangre, desnudo, que está bañándose, quitándose la sangre y algunas piezas más.

En la segunda sala estaba esa cama con el cuerpo desmembrado y varias fotografías de palabras escritas con un dedo manchado de sangre en varios sitios, con una ducha que las barre y se las lleva. Todo trataba sobre la sangre y el interior del cuerpo. Después había una instalación para la que reproduce en acuarela y lápiz el álbum familiar de mis padres.

C.A.: Estrella de Diego escribió el texto Retrato de familia que se publicó en el catálogo «III Bienal Iberoamericana de Lima» en el año 2002. Hacía alusión a la expresión psicoanalítica de matar al padre o a la madre, que según ella conseguiste plasmar de manera eficaz a través de tus obras. Lo interpretaba como una liberación psicológica por tu parte (de Diego, 2002). Un año después hablaste de ello en la entrevista que te hizo Javier Panera, cuando afirmabas que hay un necesario distanciamiento terapéutico en torno al tratamiento del drama en tu obra (Marty y Panera, 2004). ¿Me podrías hablar de la aplicación de esta distancia?

E.M.: No sé si estoy totalmente de acuerdo con Javier Panera en que adopto una postura. Sí hay una postura de distancia. Estoy a salvo porque me sitúo mentalmente como alguien que mira un virus a través de un microscopio. Creo que se refiere a esa separación, que surge porque estoy creando un mundo paralelo, en el que aparezco como si estuviera por encima, como si fuese un titiritero. Por otro lado, hay más implicación de la que parece. En el planteamiento sí existe una distancia, que quiero superar a través de la obra para llegar a la catarsis.

C.A.: En la entrevista con Javier Panera denominabas a tus esculturas «muñecos», un calificativo que fue sustituido después por esculturas. Tengo la impresión de que con ese calificativo tratabas de banalizarlas. ¿Por qué la denominación de muñecos a estas esculturas?

⁹⁴ Traducción propia del inglés al castellano.

E.M.: Sí, quería banalizarlas, huir de la tradición de lo escultórico que busca definir los volúmenes. De modo similar a como, en cierta forma, al reproducir fotografías polaroid, estaba huyendo de lo pictórico. En cualquier caso, a partir de cierto momento di esa época por concluida pasando a cosas que ya puedo llamar esculturas, y ahora las llamo así sin ningún problema.

C.A.: En la obra Embarazado de fantasmas (2005) aparece una escultura de tu padre en ropa interior con una prominente tripa. En tu página web la muestras como una obra aislada. ¿Qué tenías pensado hacer con ella?

E.M.: Cuando la hice ya le estaba dando vueltas a la instalación. Es mi padre embarazado, se llama Pregnant with Ghosts o Embarazado de fantasmas. La mostré en unas instalaciones en Francia, en el museo Carré D'Art. La escultura de mi padre se encontraba situada de espaldas a una pared, separada de ella aproximadamente dos metros. Es como si mi padre estuviera atrayendo a esa pared. Él mismo está pintado una y otra vez, formando una espiral, hasta que sale fuera de plano. Me hablaba de los fantasmas que tenía, ciertas cosas que le atormentaban, pero a la vez, siempre era el mismo, con la misma postura. Es decir, los fantasmas que le atormentan son él mismo, y su reflexión era que no pasaba nada porque se lo estaba imaginando.

C.A.: Tu obra se caracteriza por el exceso, por el barroquismo que impregna tus instalaciones en el sentido del exceso en la reproducción figurativa, un exceso que llega a embriagar, que inunda la mente de información. ¿Cómo describirías ese gran escenario en el que está inmerso tu universo mental?

E.M.: Esto lo puedo resumir hablando de Rubens. El Barroco me interesa muchísimo porque es una enorme celebración del mundo. Una celebración extremadamente sangrienta, dramática y llena de muerte. Si observas los cuadros mitológicos de Rubens, ves que hay desmembramientos, santos descuartizados o cristos torturados en la cruz. Por otro lado, todo es muy falso. En muchas iglesias barrocas lo que parece mármol, no lo es: la superficie está pintada para que parezca mármol. Si rascas un poco, detrás de la fachada está lo verdaderamente siniestro. En Rubens está la cosmogonía entera y por eso me interesa el Barroco, porque me permite trabajar alrededor de todo.

C.A.: En la exposición «La familia» había un álbum familiar distinto al habitual, junto a un cúmulo de grandes cuadros dispuestos para ser manipulados por los espectadores. Aquí también se habla de la desmitificación de la pintura, de ese halo intocable y sagrado que destruyes al descolgar algunos de los cuadros de la pared y dejarlos apilados en el suelo, totalmente accesibles al espectador. ¿Era una forma de hablar del exceso? ¿Por qué ese interés en quitarle importancia a las obras?

E.M.: Muy interesante pregunta. La idea era precisamente huir. En ese momento la exposición museística se basaba en una pared, un cuadro, la magnificación de la obra y espacios enormes muy vacíos. Con ese gesto, yo venía a hablar de todo lo contrario, de la masificación, al convertir cuadros correctamente pintados en elementos que mirabas dentro de un entorno gigantesco. No es tanto el desmitificar, que en aquel momento me parecía importante, sino que el hecho de dejar las obras apoyadas era como decir: «No han cabido todas, así que vamos a dejarlas aquí para que el público pueda verlas y tocarlas». Pero en realidad aquello se volvió en contra nuestra, de Rafa [Doctor] y mía. Rafa fue una pieza muy importante en el montaje de la exposición y la idea de llenarlo todo surgió de los dos. Por una cuestión tan espuria como los seguros, no se pudo hacer, porque al final los que mandan en un museo son los de seguridad junto con los de seguros. Fue una pelea interna continua de la que prácticamente nadie se enteró.

C.A.: Pero ¿esto pasa también fuera de España?

E.M.: Sí, y mucho más radical. Cuando me dijeron que el que mandaba era la persona de seguridad, no me lo creía. Pero luego lo he visto claro. El jefe de seguridad tiene el máximo poder, si quiere te cierran la exposición y no la abre ni el director del museo. Nadie está por encima de esa decisión. En una exposición en La Haya, un jefe de seguridad me obligó a mover cuatro esculturas porque le salió de los huevos, alegando que tapaban la salida de incendios. Lo cual era totalmente mentira.

C.A.: El barroquismo es muy patente en tus pinturas. En algunas ocasiones parece rozar la obsesión, como en la pieza Duelo (2006-2007), compuesta de 1249 acuarelas sobre papel, que vienen a ser los *frames* de esta película pintada que luego animas en la pantalla. En Duelo vemos representados a tus padres en ese desafío a punta de pistola que Omar Pascual calificaba como el uso y abuso casi maquinal de los recursos artesanales premodernos del Arte (Pascual, 2010). Para ti reproducir a mano la fotografía es un posicionamiento, un hecho conceptual. ¿Cómo enfocas ese posicionamiento?

E.M.: Después batí el récord con la película de Un tenedor en el cerebro (2013), que son seis mil y pico.

Pintar todos los fotogramas de una película es una posición, un acto conceptual. Ya no se trata de secuencias o series, sino de la acción de pintar en movimiento todas las imágenes que haya. La instalación de Un tenedor en el cerebro es un retrato de Luis, cuyo título proviene de una frase que dijo él, «que hablar con su madre era como si te hurgaran con un tenedor en el cerebro». Para instalar todas esas acuarelas tuvimos que «alicatar» varias salas, desde el suelo hasta el techo. Prácticamente se convierten en una pieza óptica. Por un lado, está la inmersión total que experimenta

el espectador en la obra y, por otro, se ve la película en una pantalla del mismo tamaño exacto de las pinturas. La única vez que la expuse, por la dificultad de encontrar un espacio donde quepa, fue en el museo DA2 de Salamanca.

El hecho conceptual es llevar el acto de la pintura, ese concepto del cuadro único de la obra maestra, a pintar más de seis mil imágenes. Son tantas pinturas, que tengo la sensación de que siempre estoy pintando la misma, porque los movimientos de una a otra son mínimos. Además, toda la película es Luis en una feria, con muchos detalles. Es un retrato puro y duro de él, con ese peso que tiene, esa especie de lentitud con la que se mueve y que le caracteriza, porque también habla extremadamente despacio. Luis se ha creado ese escudo de grasa a su alrededor para poner un obstáculo entre el mundo y él. Todo se mueve deprisa, hay muchos colores, hay mucho sonido y él se mueve muy muy despacio.

C.A.: En la entrevista de Javier Panera, afirmabas que «el miedo es fundamental, es el motor del mundo; también está el dolor, la rabia, el odio» (Marty y Panera, 2004); que por otra parte son sentimientos propios de nuestra cultura española. De ahí que fuera de nuestro país arrastremos esa losa del esperpento de la España negra o el fanatismo. Históricamente en España, en relación al resto de Europa y ya adentrada la Ilustración, se alargó el periodo del culto a la muerte: los ritos funerarios seguían estando marcados por un fuerte barroquismo a pesar de vivir en la época ilustrada. ¿Por qué esa presencia tan fuerte en tu obra de la España negra?

E.M.: Existe esta idea internacional de que España es un país alegre, en el sentido de que reina la fiesta y hay gente alegre y amigable. Yo tengo una idea totalmente opuesta. Para mí la gente española es oscura, siniestra, torturada, sangrienta y, a la mínima, se lía a piñas por la calle. La herencia española es el fuego y la sangre, no podemos evitarlo. Creo que eso encaja muy bien con el barroquismo que, a fin de cuentas, es lo extraño. El nombre de barroco viene de oscuro, defectuoso, una cosa extraña, pero a la vez de gran belleza. Todo español que haya vivido en España es incapaz de librarse de esa influencia, porque existe, porque está ahí, la has mamado desde niño. Y yo soy español. Creo que ese es el único motivo.

C.A.: En el 2006, Isabel Tejada te realizó una entrevista, con motivo de tu exposición en Sala Verónicas, en la que ya decías ver tu trabajo de forma dionisiaca, como una celebración de la vida, a pesar de que la gente insistiese en que hablabas de la muerte. ¿Cómo enfocas esta forma de ver la vida en tus proyectos?

E.M.: Lo dionisiaco en un sentido nietzscheano, que divide entre lo dionisiaco y lo apolíneo, y donde la contradicción es la clave. Lo considero un concepto filosófico importante, porque no todo es blanco y negro, no todo es sí o no, no todo es bueno o malo,

todo es relativo. Lo dionisiaco es una celebración de la vida, pero de la muerte también; digamos que es una celebración. Lo apolíneo es más ordenado, pero también más fúnebre, más gris, más estructurado, más lineal. Por eso creo que la contradicción es muy importante.

C.A.: La censura está a la orden del día porque vivimos en un país cada vez más conservador y con tu trabajo has experimentado esa censura de cerca. ¿Crees que tu trabajo está mejor valorado fuera? ¿Me podrías hablar de la censura en tu obra y lo que ha supuesto tu proceso creativo?

E.M.: Los actos de censura que yo he sufrido son decenas. Hasta la censura de una instalación cuando ya estaba montada.

Creo que el público de fuera de España muestra un mayor interés por profundizar, por preguntarse más cosas. En general hay un mayor interés por la cultura. Por ejemplo, un país como Italia, el conocimiento que tiene de arte el italiano medio es muy superior al conocimiento de arte que tiene el español medio, no sólo de arte contemporáneo, que tiene mérito, sino de arte clásico.

C.A.: En este país, desde el mismo sistema educativo, el arte y la cultura no interesan, y eso es un hándicap importante.

E.M.: No, no interesan. Luego hay cosas con las que no estoy de acuerdo, como esa idea de que la izquierda en España es siempre mejor para la cultura. En ocasiones ha habido políticos de derechas con gran interés en la cultura. Es más importante la persona que la ideología. Por otro lado, desde siempre he aprendido a no ser el típico artista subvencionado, no he vivido de ningún estado ni de ningún gobierno. Lo he hecho todo por mi cuenta.

C.A.: Sois pocos los artistas residentes en España que vivan íntegramente del arte.

E.M.: Puede ser, porque el mercado de España es pequeño. Los artistas no pueden estar esperando que les compre el Reina Sofía o las galerías que viven de las compras institucionales en ARCO.

C.A.: En la entrevista con Pablo Lag hablabas de que preferías la entrevista a un texto crítico, dado que tenía un toque teatral que, por otro lado, es otro de los temas que trato en mi tesis. Siempre le das importancia a la dramaturgia y, en cierta forma, cuando trabajas con tu proyecto artístico haces de autor y director, eres el que diseña esa puesta en escena. ¿Qué paralelismos existen entre el teatro y tus proyectos artísticos?

E.M.: Respecto al concepto entrevista o diálogo, es el género que prefiero como lector. Cuando voy a leer un texto, me gusta más ese concepto del diálogo. En el libro Enrique Marty. Observer, observed (2017), verás un diálogo con Alberto Martín de cuarenta

páginas.

Respecto a la escenografía, distingo entre las escenografías que hago para óperas y para teatro. Sólo he trabajado con dos directores de escena, en ópera con José Carlos Plaza y, en teatro con Angélica Liddell.

En la ópera tienes que ser fiel a la obra. Cuando me planteo el trabajo, pienso que voy hacer una escenografía actualizada. Es decir, si estoy haciendo una escenografía para una obra de Mozart, no voy crear una escenografía como de la de su época. Lo que hago es actualizarla con elementos simbólicos. Para ello estudio la música, la parte de la escritura, el entorno de Mozart, el porqué le encargaban esa obra, el porqué la hizo, qué es lo que quería decir; hasta que llega un momento en que casi me convierto en Mozart y ya sale solo. Además, trabajo muy en consonancia con el director José Carlos. Aunque siempre se está supeditado a una obra, a una música, a un argumento... que en todas las óperas al final es muy parecido.

Respecto al teatro es distinto, porque con Angélica Liddell lo que he hecho hasta ahora son una especie de actores no humanos, en la línea de Tadeusz Kantor, que me fascina. En la obra *Perro Muerto en Tintorería* (2007), en el Centro Dramático Nacional, había varios actores no humanos y en *Maldito sea el Hombre* (2011), para el Festival de Avignon, había un determinado momento en el que los actores montan una torre altísima de equilibristas chinos. Durante toda la obra están en el suelo y llega un momento en que se monta esa torre de equilibristas chinos ensangrentados, que son disparados con una ametralladora y, a pesar de estar gravemente heridos, siguen haciendo la torre.

C.A.: Stefanie Müller, en «Premiere» (2010), hablaba contigo sobre los retratos, y tú le decías: «Creo que las caras y los gestos realmente dicen mucho sobre las personas, sobre lo que están pensando y lo que están haciendo, solo hay que mirar de cerca. Esto es lo que quiero mostrar en las esculturas y también en mis pinturas y dibujos» (Marty y Müller, 2010). Tu trabajo incluye el retrato y está fuertemente vinculado a él. ¿Qué importancia adquiere en los proyectos artísticos relacionados con tu familia?

E.M.: Las esculturas nunca son «nadie», siempre son alguien con nombre y apellido. Son personas que existen, y por eso utilizo un molde, y muchas veces su propia ropa y pelo. De modo que queda convertido en una especie de fetiche. A veces me resisto a llamarles esculturas porque tienen ese carácter chamánico. Esa cita de Müller estaba en relación con la instalación de los 80 *Fanáticos* (2008) que hice en el Kunsthalle de Mannheim, y que son todos yo.

Respecto a las miradas, intento, quiero y pretendo que verdaderamente sean personas vivas, porque si no se establece una relación con el espectador. Es menor la conexión entre un bloque de piedra y un espectador, a la que se establece con una figura como esta, con la que se puede identificar. Es un proceso muy parecido al de trabajar basándome en fotografías. Aunque después haya un proceso de manipulación, puedes estar seguro de que esa persona es esa persona.

C.A.: ¿Y cuando esas personas se ven?

E.M.: Generalmente hay reacciones fuertes y, a veces, mucho rechazo. Un fenómeno muy habitual es que la propia persona no se reconoce, cuando todos los demás de alrededor en cambio sí la reconocen.

C.A.: ¿Por qué has sacado la parte que no quiere ver?

E.M.: Muchas veces he sacado esa parte que no quiere ver, que no quiere reconocer, y yo como un cabronazo voy y se la pongo delante.

C.A.: En la entrevista con Pablo Lag te estabas planteando hacer tu propia página web y que esta no fuese un simple almacén de imágenes de las obras sino algo más. ¿La web adquiere un matiz más descriptivo o más metafórico?

E.M.: En aquel momento me lo estaba planteando, ahora ya lleva tiempo hecha. Obviamente, la web es muy importante porque es el espacio donde organizo la totalidad de mi obra y, literalmente, uno puede viajar por ella. Estamos utilizando un programa antiguo, que ya está en desuso, por lo que la web no se parece a ninguna de las que se hacen habitualmente. Tenemos un ordenador bloqueado solo para esa web, porque otros ordenadores no lo admiten. Quiero mantener ese carácter atemporal, un poco antiguo.

C.A.: En la web, ¿los títulos de las obras a su vez llevan a más obras?

E.M.: Los títulos son muy importantes y sí, organizan las series. Hay obras que tienen un título individual, y obras que simplemente tienen el título de la serie. Dentro de algunas series hay subseries que cuentan con su propio título.

C.A.: La exposición «Lonely Stalker» (2017), en Bélgica, ¿tiene relación con la película *Stalker* o con los espías de Internet que reciben este nombre?

E.M.: Está relacionado con las dos cosas, pero la palabra y el concepto existen mucho antes de Internet. El stalker de antes se dedicaba a espiar en persona.

La palabra stalker tiene un doble significado, puede ser merodeador o acosador. La obra tiene influencias de la película de Andréi Tarkovski, que es uno de mis directores preferidos. Es decir, que el título de Stalker está relacionado, por un lado, con la película, pero también con el concepto. La instalación está compuesta por varios grupos de casas de distintos tamaños, dentro de las cuales ocurren cosas. Sólo están iluminadas desde su interior, aunque fuera hay algunas luces que proyectan sombras. El espectador se convierte en un merodeador y, para ver lo que ocurre dentro de las casas, tiene que mirar por las ventanas. Aquí subrayo y recalco el papel que tiene el espectador, que es de merodeador, de acosador. Tú vas a un museo a acosar, a mirar lo que está ocurriendo allí. Estás merodeando, estás mirando, practicas la mirada.

El concepto de la mirada me parece fascinante. Si damos otra vuelta de tuerca, a ese observador le observa otra persona. Siempre hay otro que está mirando detrás y de ahí viene el concepto de stalker.

Me molesta mucho la postura cómoda que tienen el visitante de arte en una inauguración, es un gesto llevado a la hipertrofia. De la misma forma que le estoy ofreciendo todo de mí al espectador, le exijo también un esfuerzo, que me dé algo. De muchos lo consigo y me doy por satisfecho, porque me cuentan que hay mucha gente que vuelve a ver mis exposiciones una y otra vez. Me parece perfecto, porque en ese momento hay un diálogo, una conexión entre él y yo. A veces se lo pongo difícil, como aquí; quiero ponerlo en esa situación para que sienta incluso un poco de vergüenza de estar merodeando y de ser percibido como un merodeador. Es un acosador que está mirando por las ventanas de unas casas para ver qué ocurre dentro, para ver las mini instalaciones que hay en el interior, a las que únicamente se puede acceder espiando. Es un juego con el espectador, al que yo siempre tengo muy en cuenta. No creo que el arte deba obviarlo. Al hacer mi trabajo, nunca pienso en un espectador determinado, pero sí en que alguien va a verlo.

Entrevista personal II / Videoconferencia

Preguntas pendientes de la entrevista anterior

1 de mayo de 2019

Carol Antón: En relación con la pregunta de la entrevista realizada en Salamanca sobre el porqué de la elección de disfraces como caretas de cerdo y dentaduras postizas, en referencia al teatro de lo absurdo, respondiste:

Me parece un enorme error cuando en las películas actuales de superhéroes les quitan las máscaras para que se vea al actor, porque los superhéroes ahora mismo son la moderna mitología. Las historias de los superhéroes en el futuro serán leídas y contempladas como nosotros leemos la mitología ahora. Los héroes, los semidioses, los dioses que tienen superpoderes, etcétera.

A partir de esta afirmación, ¿podrías profundizar acerca de la respuesta que me diste en torno a la máscara?

Enrique Marty: Lo primero es que los superhéroes han pasado del papel a la pantalla. Creo que ahora mismo hay una generación que ni se imagina que esos personajes han sido dibujados en el pasado, sino que los entienden como personajes de cine. Por otro lado, antes había algunos superhéroes, cuya personalidad era secreta, de los que el público nunca llegaba a conocer su identidad, mientras que ahora van a cara descubierta. ¿Por qué? Porque contratan a un actor, al que le pagan una pasta, y no puede aparecer enmascarado permanentemente, lo tienen que enseñar en pantalla mucho tiempo. Hay un personaje de cómic del que también se hizo una película, V de Vendetta (2006), del autor Alan Moore, del que jamás llegamos a conocer su identidad. Me parece el ejemplo perfecto de ese tipo de superhéroe o justiciero al que nunca se le ve la cara. Moore explica que V ya no es una persona, que no es ni siquiera un ser humano, es sólo una idea, y a una persona la puedes matar, pero a una idea no. Por eso se despersonaliza completamente y no existe debajo de esa máscara. Es como Bruce Wayne y Batman. En realidad, Bruce Wayne no existe, es el disfraz de Batman. En los cómics queda claro que él es Batman y que cuando aparece Bruce Wayne es Batman disfrazado. Su verdadera personalidad es la del Hombre Murciélago.

Me interesan mucho los carnavales y todo lo que rodea a la máscara, porque detrás de ella te despersonalizas. ¿Hasta qué punto una simple máscara, al cubrir tu identidad, hace que dejes salir ese subconsciente que tienes latente dentro y te lleva a cometer actos horrendos? Como te decía la otra vez, estoy convencido de que mucha gente, bajo ese anonimato, simplemente por el hecho de llevar una máscara, dejaría salir su interior perverso.

En la tragedia griega muchas veces representaban arquetipos simplemente cubriendo al actor con una máscara. En el teatro, en la comedia italiana o en la comedia francesa, los personajes son también arquetipos y representan siempre el mismo personaje. Un personaje como Arlequín o Polichinela –que sería más o menos el mismo en la comedia francesa o en la comedia italiana– es un personaje arquetípico que aparece una y otra vez en diversas historias, siempre como el mismo personaje, porque está despersonalizado dentro de ese personaje. Va enmascarado porque va disfrazado de Arlequín, que en realidad es un payaso. El mero hecho de ser un payaso le permite el lujo de decirles a los nobles y a los poderosos las verdades a la cara. Los bufones eran los únicos que se podían permitir decirle al rey que estaba gordo o que tenía una nariz muy grande. La gente se reía, pero nadie más podía decírselo, porque el bufón era el payaso.

Los payasos siempre me han parecido un elemento muy interesante con un lado bastante terrorífico. De hecho, el payaso ha entrado en el terror. Hay un montón de películas en las que el monstruo asesino es un payaso. Ahora estoy trabajando en el capítulo seis de la película *All your world is pointless* (2013-2020), que precisamente está basado en los payasos.

C.A.: En relación a los superhéroes de ahora, el hecho de que te parezca un error que desaparezca la máscara, ¿es porque acaba con toda esa magia, ese ocultamiento y, además, hace que se rompa la libertad, la desinhibición? ¿Te referías a que era un error en ese sentido?

E.M.: Naturalmente, el sentido de los trajes de los personajes super heroicos es ocultar su identidad, si no para qué los llevan. Si se quitaran la máscara cada cinco minutos, no tendría sentido.

Durante el franquismo los carnavales estuvieron prohibidos. Los carnavales son significativos porque eran una fiesta pagana, una especie de locura relacionada con lo que va a venir después, que es la Semana Santa, un momento de recogimiento. La gente se decía: ¿Que va a venir la Semana Santa? Pues primero me desahogo, hago lo que me da la gana y ya me arrepentiré después. También se prohibió cubrirse la cara. No podías llevar la cara cubierta en público; y creo que esa ley todavía se mantiene. Así que los carnavales, por el mero hecho de ocultar tu identidad, permitían hacer lo que fuera.

C.A.: En la entrevista que te hizo Javier Panera en 2003, y publicada al año siguiente, hablasteis sobre la distancia terapéutica del humor y la ironía presentes en tu trabajo. ¿Me podrías hablar de la ironía?

E.M.: El punto de vista es fundamental en mi trabajo; es el que determina tu entorno, tus vivencias y el que te marca y lleva por

un camino u otro. A la hora de tratar el tema de mis padres, que tenían una relación difícil, no tenía otro recurso que el humor, por eso lo he utilizado muchísimo. El humor es terapéutico, es poner una barrera delante de lo que te está perturbando.

C.A.: En Enrique Marty: *Observer, observed* (2017), Paloma Pájaro hacía referencia a lo amateur en tu instalación «Alguien, pensando que hacía algo bueno, liberó a las serpientes» (2015): «Los ídolos de la instalación en el Patio Herreriano, [...], lucían desafiantes la crudeza del material pobre con el que estaban fabricados, así como las singularidades de su factura amateur» (Pájaro, 2017, p.12). ¿La obra sobre tu familia posee esa factura amateur?

E.M.: Yo creo que el *amateurismo* es importante. Este trabajo está hecho en un contexto distinto al actual. El mundo ha cambiado muchísimo, sobre todo el relacionado con las imágenes. Antes no había nada parecido a las redes sociales y si lo había era minoritario. El hecho de sacar una cámara a la calle era un acto consciente. En cambio, ahora todo el mundo lleva una cámara encima, ya sea de vídeo o de fotografía; incluso puedes compartir instantáneamente la foto y la pueden ver en cualquier sitio del mundo. Lo que yo pretendía con mi obra era una especie de referencia al *amateurismo*. Al surgir el *boom* de generalización de la fotografía digital, dejé de trabajar en esa línea y ahora me centro en otra. En cierta forma la tendencia, el mundo o el tiempo me han alcanzado, como hablábamos en tu pasada entrevista. El trabajo que he estado haciendo se ha convertido en un fenómeno de masas, una ola brutal que lo ha arrasado todo.

Entonces pretendía trabajar de la forma más amateur que existía, que era la fotografía polaroid. Me interesaba mucho porque era de revelado inmediato. Para mí son de una belleza increíble, aunque tengan mala definición. Mi intención era transformar fotografías polaroid, que representaban el *amateurismo* total, en cuadros. Introducir la tradición pictórica, de unos treinta mil años, en esa acumulación de imágenes familiares que puede hacer cualquiera en un álbum produciendo pintura objetivamente bien pintada. Se trata de llevar el campo amateur, la acumulación de imágenes familiares, al terreno del arte. Hacer un cambio de escala, llevar lo bajo a lo alto, al gran arte que podemos decir que es la pintura.

Las modas en el arte son cada vez más fugaces. A finales de los años 1990-2000 había discursos como el de «el otro», o sobre el espacio público y privado; incluso se llegaron a hacer tesis doctorales sobre ellos. También había un tema común, el viaje. Después llegó el *boom* de la fotografía, creo que a mediados de los 2000, y veías fotografía por todas partes. Era como el gran medio que había llegado para salvar al arte, y se volvió a declarar una vez más que la pintura había muerto. Ya se había dicho a finales del siglo XVIII cuando se inventó la fotografía. Hace poco en la feria de arte de

Bruselas, básicamente todo lo que mostraban las galerías era pintura y escultura. Ahora las cosas han vuelto a su cauce, te encuentras fotografía, pero te la encuentras equilibrada, o mucho menos que entonces. Es un problema hacer mucho caso de estas modas.

C.A.: El título de *Alguien creyendo que hacía algo bueno, liberó a las serpientes*, me parece muy interesante. ¿Por qué este título?

E.M.: Es una idea muy controvertida, es como esta frase de «el infierno está lleno de buenas intenciones». ¿Hasta qué punto no creas más mal intentando hacer bien? Incluso queriendo ser bueno obligas a alguien a aceptar tu ayuda, que quizá no la necesita para nada. ¿Hasta qué punto no es mejor simplemente no hacer nada o dejar hacer? o ¿hasta qué punto una acción es buena? Hay creencias, hay religiones que te dicen: «No, tú tienes que hacer la acción que tú consideres correcta»; o simplemente filosofías fuera de la religión: «Tienes que hacer lo que consideras correcto, pero luego desentenderte del resultado». Puede ser que lo que ocurra después sea una catástrofe. Imagínate, un ejemplo muy burdo, vas caminando por una carretera y ves que hay una cosa tirada en una curva, una especie de tabloncillos con clavos de hierro oxidados, y te dices: «Lo voy a quitar porque alguien puede dañarse con esto» y lo quitas. El caso es que esos tabloncillos eran una señal de aviso que alguien había puesto ahí porque es una curva peligrosa, y viene el primer coche, no lo ve y se estampa. Tú dices: «Lo he quitado porque tengo miedo que alguien se hiera con un clavo que está oxidado», pero lo que has provocado es que un coche se estrelle. Por lo tanto, ¿hasta qué punto has hecho el bien?

C.A.: ¿Y qué es eso de que en esta instalación subyacía el plano del barrio turinés donde Nietzsche perdió la razón?

E.M.: Toda esa instalación, aunque parece totalmente caótica, sigue un esquema bastante férreo. Reconstruí casa por casa esa manzana donde vivía Nietzsche y donde al final se abrazó al caballo. Se organizó tal cual dentro del espacio del museo y, a pesar de que el espectador no percibía esa estructura interna, hacía que la instalación tuviera una estructura potente. La gente la percibía como una estructura, no tanto como amenazante, sino ancestral, telúrica.

Me gusta poner esos títulos imitando ese lenguaje encendido de Nietzsche, que es como él escribe, con ese tipo de metáforas. Por ese motivo escribí esa frase: *Alguien creyendo que hacía algo bueno, liberó a las serpientes*. Esa línea la hubiera podido firmar Nietzsche.

C.A.: Nietzsche estaba inmerso en un círculo católico, pero rompe con él.

E.M.: Una historia similar tuvo Aleister Crowley, que es una figura

que me interesa mucho. Era hijo de una familia ultracatólica y vivía dentro de la sociedad victoriana. Su forma de conducta, de luchar contra todo lo establecido, precisamente le vino de ahí, de esa infancia tan sumamente castrante, tan poco rica en experiencias o en pensamientos. El único libro que tenía de niño era la Biblia, por eso se explica que se metiera en el mundo de la magia y de lo oculto.

C.A.: *Failed Paintings* (2017) son telas arrugadas y presentadas de esta manera, ¿es para hacer evidente lo fallido?

E.M.: Sí, es tan sencillo como eso. En *Failed Paintings* estaba reflexionando sobre ese concepto de hacer algo fallido, de que algo se estropee, se rompa. Me interesó la idea de mostrar pinturas arrugadas, pinturas rotas que se han destruido, que se han roto por lo que sea. Por otro lado, también me interesa mucho el concepto de contradicción; la contradicción existente en el hecho de mostrar algo roto, porque si tienes una pintura estropeada no la muestras. En este caso era una instalación hecha enteramente de ese tipo de pinturas.

C.A.: Queda hasta estético ver ese lienzo arrugado bien colocado en la pared. No parece ni un fallo. Aparece junto a una escultura que es una especie de marciano, ¿no?

E.M.: Sí, es un alien. Me interesa todo el mundo del misterio, de las ciencias ocultas, de la magia, pero lo observo desde un punto de vista sociológico. Me interesa mucho leer y descubrir gente que ha avistado ovnis, que ha sido abducido y que ha visto fantasmas. Representan rupturas de la realidad que conllevan elementos simbólicos de gran interés. La mayoría de estos encuentros son un cachondeo total, te partes de risa.

C.A.: ¿Has estado con personas que dicen que ven ovnis?

E.M.: Sí, claro que sí. Y con gente que dice que son vampiros. Hay muchas teorías de por qué la gente ve extraterrestres, o visitantes de dormitorio, o por qué tienen esas formas tan absurdas.

C.A.: ¿Es gente con problemas mentales o esquizofrenia?

E.M.: Creo que está más relacionado con una parte del cerebro que se mantiene dormida a la vez que estás despierto físicamente; entonces los sueños se entremezclan con la vigilia.

C.A.: La gente con esquizofrenia a veces oye voces.

E.M.: Sí, claro, ahí está. Me interesa mucho el tema de cómo ha habido apariciones y gente que han tenido experiencias como el secuestro y cambio de bebés por parte de las hadas, cosas que aparecen flotando en los cielos, episodios que ya aparecen reflejados en la Biblia. Jung escribió un libro sobre los ovnis titulado el libro

Sobre cosas que se ven en los cielos (1958), y él lo achaca al inconsciente colectivo. Todos tenemos un inconsciente individual y colectivo, y los ovnis son proyecciones de ese inconsciente colectivo.

El extraterrestre de mi obra era una referencia a estos personajes. Existe gente que simplemente se lo inventa por un deseo de fama, o para reírse de los demás o llamar la atención. Pero hay otras personas que son capaces de someterse al descrédito público para contar que les ha ocurrido algo, un encuentro con extraterrestres o lo que sea, y siguen manteniéndolo a lo largo de los años.

Es algo que ha ocurrido siempre. Algunos antropólogos se han dedicado a estudiar cómo las apariciones van cambiando de forma. ¿Qué se le aparecía a un hombre griego? Un sátiro, una ninfa, un dios... Incluso hay escritos de gente que decía que se le había aparecido el dios Pan en medio de un bosque. ¿Qué se le aparece a un hombre medieval? La Virgen, santos o demonios. ¿Qué se le aparece a un hombre del siglo XVIII? Hadas, enanos y duendes. ¿Qué se le aparece ahora? Extraterrestres, porque la tecnología está aquí y, ese inconsciente colectivo transforma esas apariciones en algo tecnológico; son arquetipos. Como dice Jung, la clave está en los arquetipos.

C.A.: ¿Me podrías seleccionar obras concretas de Goya, Rubens o Artaud que sean de importancia para ti?

E.M.: De Goya te voy a decir una obra que ahora está rodeada por la polémica porque se supone que no es de él, pero para mí lo es cien por cien. Es *El Coloso* (1808-1812). También la serie de grabados de los *Caprichos* (1797-1799) y *La última comunión de San José de Calasanz* (1819), que he redescubierto recientemente.

C.A.: ¿Y de Rubens?

E.M.: Entre mis favoritas de Rubens, le tengo un especial cariño a La creación de la vía Láctea (1636-1638). Es Hércules que está mamando de la teta de Juno; se la aprieta y se crea la vía Láctea. Pero te voy a decir también La lanzada (1620), que está en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes; representa al centurión dándole el golpe de lanza a Cristo en la cruz. Para mí es el resumen del Barroco: es tormentoso, es violento, está extremadamente bien pintado, es terrorífico, dramático, y es brutal el tamaño que tiene.

C.A.: De *Heliogábalo* (2014) tienes una escultura.

E.M.: Sí, tengo algunos trabajos. Me parece muy interesante el planteamiento de Artaud. ¿Qué ocurre cuando una persona que desprecia el poder, las jerarquías, llega al poder? Pues eso es lo que describe la pieza teatral. Además, es un personaje histórico.

C.A.: La representación reiterada de tu madre en la serie *Superwoman* abarca de 1995 a 2008. En ella podemos verla realizando

diversas acciones y, de hecho, *Lararium* (1995-2018) es como el colofón a esa supermujer a la que rindes culto. ¿*Lararium* sería una especie de homenaje?

E.M.: *Lararium* es un compendio de la mayoría de bustos y cabezas que tengo en el almacén. Voy haciendo un almacén de cabezas, como si fueran esas máscaras mortuorias que se exponen en los museos; tengo muchas cabezas de cera y de escayola.

Se llama *Lararium* porque hay un montón de gente que ha pasado por mi vida: mucha familia, muchos amigos, y unos cuantos de esas personas han muerto. Lo que tengo es su cara, su cabeza, su máscara, de alguna manera, una sombra de ellos. El *Lararium* era el altar familiar que tenían los romanos. Digamos que era el dios familiar, que era un antepasado antiguo. Es una especie de referencia a esa representación familiar y de amigos, de gente que se ha relacionado conmigo a lo largo de mi vida.

C.A.: A Pablo Lag la obra *Fantasmas* (2002) le recordaba a otras piezas que no eran concretamente fantasmas, como es el caso de *Family Portrait* (2009) o *Vanished children* (2008), que poseen un cierto halo fantasmagórico. ¿Qué dimensión adquirieron esas piezas?

E.M.: Los fantasmas son unos personajes que me fascinan. Estás ahí sentado en una mesa y de repente aparece un ser transparente que es un reflejo del pasado. Y, al ser un reflejo del pasado, es una especie de fotografía. Siempre le he encontrado esa relación con la fotografía. Cuando ves fotografías antiguas, de principios de siglo, toda esa gente ya ha muerto, son fantasmas; ahora mismo lo único que queda de ellos es la fotografía. Por eso me quedo tan fascinado viendo la colección de Rafael Doctor. Tiene una de las mayores colecciones de fotografía antigua, seguramente, de Europa.

C.A.: ¿*Fantasmas* (2002) surgió a partir de esas fotografías de Rafael Doctor?

E.M.: Sí. El concepto surgió en Buenos Aires, donde comisariaba una exposición de la AECI, y hablando de si podríamos hacer algo in situ, surgió la idea de pintar en las paredes. Él estaba comprando fotografías en Buenos Aires a diestro y siniestro, recorriendo todos los mercados de fotografía.

C.A.: ¿Los muertos de la ciudad?

E.M.: Sí. Nos basamos en esas fotografías en blanco y negro que son como fantasmas. Muchas veces tienen estos gestos tristes y ancestrales. ¿No te parece que en las fotos antiguas la gente parece que están tristes siempre?

C.A.: Muy serios.

E.M.: Sí, seguramente era porque tenían que estar mucho tiempo delante de la cámara.

C.A.: Tenían hasta caballetes para el cuello.

E.M.: Así que por eso tienen a veces esos gestos tristes. Esto nos lleva a que pinté en las paredes varias figuras extraídas de estas fotografías. La cosa funcionó muy bien y seguí haciéndolo en varios museos. Lo hice en el MoMA en Nueva York, en el Patio Herreiriano de Valladolid, en algunas galerías en Valencia, en la Casa de América en Madrid y en muchos otros espacios.

La exposición de Casa de América también fue comisariada por Rafael Doctor. En la Casa de América se supone que había fantasmas «de verdad»; es más, la gente que trabaja allí decía que los había visto, la noticia salió hasta en los telediarios. En este caso el proyecto fue casi performativo. Durante una semana, cuando todo el mundo se iba y solo estábamos los guardias de seguridad y yo, me quedaba de noche pintando fantasmas.

Los fantasmas quedaron pintados en las paredes. Había desde un niño muy siniestro, pasando por otros fantasmas que flotaban por los pasillos, hasta una espiral de fantasmas, similar a *Pregnant with Ghosts* (2005), en la que sale mi padre embarazado. En esa semana que estuve quedándome por la noche pintando fantasmas, no vi ninguno, pero ni de lejos. No hubo ni un ruido misterioso, ni una sombra, nada. No vi nada en absoluto, cuando allí va otra gente y ve fantasmas por todas partes. Al final la instalación funcionó muy bien.

C.A.: En *Stalker* (2015) el espectador merodea por las casas. Hablabas de que espían a gente que está celebrando la Navidad dentro de sus hogares, con la contradicción de que las escenas no se corresponden con su concepto navideño. ¿Qué relación estableces con la Navidad en esta pieza?

E.M.: Cuando la expuse, la pieza se llamaba así, *Stalker*. Fue en la Fundación Antonio Pérez en Cuenca, y el período en el que estaba expuesta coincidía con la Navidad. No solamente eso, sino que la instalación estaba casi exclusivamente iluminada con luces de Navidad, que creaban un ambiente infernal. Al final producen una sensación muy incómoda de parpadeo y casi de psicosis. En lugar de parecer que entrabas en un ambiente navideño, parecía que entrabas en el infierno.

C.A.: ¿Esas casas las hiciste a raíz de unas casas de tus tíos?

E.M.: Sí, es el tema de *Las tres casas*⁹⁵. Hay un texto que se llama *Las tres casas* (2010) que te recomiendo que leas. Allí lo explico muy claramente.

95 Nota al final, página 333.

C.A.: El maestro de obra obvió los planos.

E.M.: Ir notando que, según vas creciendo, una casa se te va quedando pequeña es extraño. Para mí, es una sensación alucinante y ha sido muy importante en el resto de mi obra. No cabes en la casa. En un momento dado tú vas creciendo, pero la casa no.

C.A.: ¿Hay habitaciones de esas casas en las que no cabes?

E.M.: En el piso de abajo no quepo en ninguna. Son tres casas. Una es la que acabo de decir, otra tiene forma de espiral y la última es la del espantapájaros.

C.A.: De esas casas tienes la pieza de *A House May Be A Little Weapon* (2014), ¿existe una maqueta hecha con eso?

E.M.: Sí, son las maquetas de las casas. Soy yo a distintas edades: se ve que estoy de pie y me tengo que ir agachando según voy creciendo. Las maquetas de las casas están hechas reproduciendo el mismo sistema por el que las hicieron, sin planos, basándose sólo en una descripción. Sobre el terreno improvisaron e hicieron unas casas demenciales.

Junto a las casas hay una representación de mí a cuatro edades diferentes: se puede ver cómo, al principio, estoy de pie y luego, a medida que crezco y me vuelvo más alto, me veo obligado a agacharme porque los techos son tan bajos que ya no quepo.

El concepto de cómo una casa se te va quedando pequeña me interesa. Te das cuenta de que un espacio que tiene que ser habitable, en realidad no lo es, porque es una miniatura.

C.A.: Has afirmado que destruiste toda tu obra desde el primer año de facultad hasta 1995; en cambio salvaste cuadros que pintaste de niño y adolescente que posteriormente formaron parte de la instalación de *Stalker*. Estos cuadros, ¿qué significado tienen para ti?

E.M.: Así como los cuadros de la facultad no tenían significado alguno para mí y no tuve ningún problema en destruirlos, excepto alguno que se me escapó, los cuadros que pinté de niño contienen un elemento que me gusta: que no quería encontrar nada nuevo, eran puro aprendizaje. Simplemente me basaba en lo que veía. Si tenía un libro nuevo de Rubens, pintaba algún cuadro mitológico; si estaba fascinado por cómo pintaba Sorolla la luz, me pintaba un par de Sorollas. De aquellos cuadros podría decir que son kitsch, pero no lo son. Sí que los puedo asumir, mientras que los de la facultad no. No tienen ninguna pretensión, son solamente disfrutar de pintar y aprender.

C.A.: Y los metiste en estas casas, ¿cómo parte de tu vida, de tu crecimiento?

E.M.: Sí, y también como si fueran la decoración de las casas. Estos cuadros que te encuentras en las casas de los padres.

C.A.: También tenías esculturas metidas en las casas.

E.M.: Las considero como mini-instalaciones que están dentro de cada una de esas casas. Cuando tú espías por la ventana o por la puerta, lo que ves es una instalación que ocurre en un entorno muy reducido. El espectador es el stalker, está acosando, está merodeando. Lo que tiene que hacer es invadir la instalación, tiene que espiarla por un agujero. Es también la idea del agujero por el que tienes que espiar, como la instalación de *Étant donnés* (1946-1966) de Duchamp, en la que tienes que mirar por un agujero.

C.A.: Me hablaste a grandes rasgos de tu inmersión en el mundo de la ópera y el teatro. Para ti, ¿qué relación existe entre la ópera, el teatro y el arte?

E.M.: Solo he trabajado con dos directores de escena: con José Carlos Plaza y Angélica Liddell. También tengo muy buena amistad con Jan Fabre, pero no hemos hecho ninguna colaboración teatral. Con José Carlos Plaza he trabajado fundamentalmente en ópera y con Angélica Liddell en teatro.

En ópera tienes un libreto, una partitura y una obra que tienes que seguir; es muy distinto a cuando tú estás haciendo tu propia obra. Yo estoy trabajando en mi estudio y hago lo que quiero. Dentro de la ópera estás supeditado a la historia, el libreto, la partitura y la música. En mis escenografías, no soy nada partidario de meter elementos porque sí. El trabajo con el director José Carlos Plaza es siempre muy armónico, le gusta trabajar con el equipo creativo, que además es un equipo bastante fiel. Trabaja con el mismo diseñador de vestuario, que es Pedro Moreno, y con el iluminador y escenógrafo Paco Leal. Se va basando en reuniones periódicas, en las que vamos poniendo en común todo el trabajo y se va avanzando por un lado y por otro.

Como escenógrafo, intento meterme en la piel del músico que ha creado esa obra, y trato de que pudiera estar orgulloso y admitir la escenografía. Desde un punto de vista contemporáneo y para que funcione con la música, hay que tener en cuenta un problema: que estás utilizando una escenografía contemporánea con una música compuesta hace trescientos o cuatrocientos años. Tienes que hacer que casen, que encajen. Ese es el mayor reto. Al final te das cuenta de que cualquier obra, sea de lo que sea, de música o de arte visual, si es buena, si es genial, es eterna, no suena antiguo. Mozart no suena antiguo, Bach no suena antiguo. No suena a algo apolillado ni acartonado, suena rabiosamente moderno, porque tiene ese poder que transmite la gran obra de arte.

Hicimos por ejemplo *La Pasión según San Juan* (2001), que era un reto porque es un oratorio, no está hecho para ser representado. Era la primera vez que se hacía y el resultado fue muy interesante.

C.A.: ¿Y en el teatro?

E.M.: En el teatro he colaborado varias veces con Angélica, pero hay una primera obra de la que se puede decir que la firmamos juntos. Se llamaba *Y tu mejor sangría* (2003) y la estrenamos en el teatro Pradillo en Madrid. Posteriormente hemos realizado algunas colaboraciones, donde lo que he hecho ha sido una aportación escultórica, como por ejemplo en *Perro muerto en tintorería* (2007), o en *Maldito sea el hombre* (2011), que son obras en la línea de Tadeusz Kantor, esculturas que también funcionaban como actores.

C.A.: ¿Esa torre china de la que me hablaste?

E.M.: La torre de los chinos que siguen en equilibrio, aunque les han ametrallado y están sangrando, pero siguen manteniéndose en ese equilibrio y siguen sonriendo. También están las reproducciones de los actores de *Perro muerto en tintorería* y las pieles, que eran unos personajes totalmente viles y ruines. Pero los actores no lo representaban físicamente, sino que eran las esculturas las que representaban esa vileza a través de esas pústulas, de esas llagas.

C.A.: ¿La ópera y el teatro llegaron a ti?

E.M.: Sí.

C.A.: Ambos directores conocían tu obra y dijeron, esto casa perfectamente con lo que busco.

E.M.: Sí, la verdad es que fue así. Lo has descrito perfectamente.

C.A.: Las series *Comunión* (1996), que son dos esculturas, una señora con nariz de Pinocho y tu sobrino con la cara ensangrentada, ¿por qué las denominas comunión? Por otro lado, *Comunión 3* (1998) la serie de cuadros, ¿la realizaste en paralelo con *Fantasmagoría I*? En tal caso, ¿por qué separas estas obras en dos series diferentes?

E.M.: No son solamente esas, hay más. *Comunión* es una serie larga. Son varias piezas que se engloban dentro de ese título, en el que juego con varios sentidos de la palabra comunión. En un primer momento tenía un sentido familiar, como es el de la primera comunión. Esta serie comenzó cuando documenté e hice una serie de trabajos alrededor de las primeras comuniones de mis dos sobrinos, que fueron más o menos consecutivas. Hice un proyecto donde les di mi «catequesis», que consistió en rodar distintos vídeos con ellos, hacerles fotografías, etcétera. A eso lo consideré la catequesis, porque era como la preparación para la comunión.

Luego documenté las propias comuniones y pinté cuadros basándome en esas fotografías. En el entorno católico, la comunión es una de los grandes acontecimientos familiares. Es la comunión de pertenecer al entorno de algo o alguien, es como declarar públicamente que perteneces en comunión a toda la congregación católica y a la vez es una comunión con Dios.

Poco antes se había publicado un libro de un psiquiatra que había hecho sesiones de terapia a personas que decían haber visto extraterrestres (así que aquí enlazamos de nuevo con los extraterrestres). De ese libro me interesaba mucho ver cómo se desarrollaban las sesiones de psiquiatría con este tipo de personas, que verdaderamente creen que han sido secuestradas por alienígenas. Prácticamente a la vez salió otro libro, *Comunión* (1987), del autor Whitley Strieber, cuya portada es la cara de un extraterrestre que provocaba pesadillas a la gente. Strieber estaba convencido que había sido abducido por los extraterrestres varias veces, y tenía una relación de comunión extraña con ellos que no podía explicar. Así que, a partir de sus experiencias, habla de la comunión, de cómo es sentirse conectado con algo que no se comprende. Así fue como establecí el paralelismo entre el avistamiento de extraterrestres y la primera comunión. Se expuso en la galería Espacio Mínimo en Murcia con el título de «Comunión» (1998). La exposición se basaba en esas sesiones de catequesis y de comunión que hice con mis sobrinos. La publicidad iba ilustrada por una imagen que recreaba la portada del libro de Whitley Strieber, de ese extraterrestre que ahora era mi sobrino disfrazado con una especie de cabeza postiza, unos dientes, unos ojos, en esa escena de comunión.

C.A.: ¿Qué tiene que ver, por ejemplo, eso que tiene tu sobrino sobre los ojos ensangrentados, con la faja o el vestido azul de la señora con la que está?

E.M.: Es la comunión. Si uno tiene una comunión muy fuerte con alguien o con algo, llega a querer transformarse en esa persona. Digamos que es como esa gente que, movida por una inmensa admiración hacia su ídolo, se va haciendo operaciones estéticas para irse pareciendo a él o ella progresivamente y acaba convertido en una especie de doble. Cuando te quieres parecer a alguien, quieres de alguna forma poseerlo y quieres vestirte de esta persona. A su vez, la obra es una reflexión sobre la identidad, sobre lo que te lleva a pertenecer a un grupo o a adoptar una creencia.

C.A.: ¿Por qué sale con la nariz de Pinocho y ensangrentado, a modo de Jesucristo en la cruz?

E.M.: Utilizo mucho los estigmas y la sangre. La nariz de Pinocho me gusta porque es un símbolo de la mentira y a la vez es un símbolo fálico. La sangre es un elemento simbólico que utilizo mucho. Generalmente, cuando aparece la sangre es porque algo

no va bien. La sangre no debe verse, tiene que estar dentro del cuerpo; cuando está fuera es porque algo perturbador ha pasado. Me interesa el elemento de la sangre para crear esa perturbación, para producir eso que decíamos antes: el *unheimlich*, lo inesperado que ocurre en un entorno doméstico. Si ves sangre en la guerra es normal, no es inquietante, te lo esperas. Pero si ves sangre en el salón de tu casa, entonces sí es preocupante, significa que ha pasado algo. Es un elemento que no debe estar ahí; su propia existencia provoca inquietud y está casi fuera de lugar en cualquier sitio donde no se espere.

Los estigmas me interesan mucho por lo que representan, son un símbolo de santidad extremadamente cruel. Es ese pensamiento de que debes sufrir para ser santo, de que debes pasarlo mal, debes sangrar, autoflagelarte y ser castigado. Es una moral muy ancestral, muy anclada dentro del pensamiento español, que tiene esa pesadumbre encima.

C.A.: ¿Por qué has seleccionado esa escultura y esos cuadros? ¿Como una contraposición entre lo que culturalmente se asocia con una comunión católica y otro tipo de comunión?

E.M.: Estas contraposiciones me parecen fundamentales. Es importante producir un impacto, un *shock* emocional en el espectador. De alguna forma tienes que jugar psicológicamente con él, tienes que atraparlo. Son como los *koan*, unos poemas japoneses muy cortos que te van llevando hacia un lado y, al final, introducen una especie de contradicción que de alguna forma rompe tu realidad. Es muy interesante cómo los japoneses rompen esa realidad, lo que el zen llaman el *satori*, que es el trascender tus propias limitaciones. Podría estar relacionado con el *Übermensch* nietszcheano (traducido tradicional y erróneamente como superhombre), el hombre que va más allá.

La enseñanza de un maestro del zen es una filosofía, no utiliza las palabras sino los hechos. Pongamos por caso que el maestro no le dice nada al discípulo durante años y llega un momento en que el discípulo está totalmente desesperado. ¿Por qué? Pues porque a lo mejor lo único que le ha mandado es barrer unas escaleras, es decir, un gesto inútil que acaba llevándole a la desesperación. Es entonces cuando el maestro se planta delante de él y simplemente da una palmada. Esa palmada, sin más, produce un despertar, porque le ha preparado psicológicamente sin palabras y solo necesita algo insignificante para transformarlo.

C.A.: En la obra *Sunbath* (2007) vemos a tu padre como un turista tomando el sol en lo que viene a ser la recreación de una playa en el interior de unas bodegas. Se trata de una obra que ha sido expuesta tres veces, una en el año 2008, otra en el 2012 y una tercera en 2020. ¿Por qué motivo esta re-instalación?

E.M.: Partí de un encargo específico para hacer una instalación en Domaine Pommery –una empresa fabricante de champán– que posee una colección de arte muy importante y organiza una exposición cada dos años. La hacen en las cavas del champán, en sus inmensas y laberínticas bodegas, en las que hace mucho frío, está muy oscuro y hay miles de pasillos.

Me ofrecieron un espacio que era como una inmensa bóveda en forma de cúpula. Decidí darle la vuelta al espacio y lo transformé en una playa. Era un sitio muy oscuro donde hacía mucho frío y lo convertí en un lugar caluroso, con toneladas de arena de playa, una sombrilla y una radio donde se escuchaba música bossa nova. Representé a mi padre como si se hubiese quedado dormido y unos niños le hubieran puesto arena por encima. Le asoman los pies, la tripa, las manos y el busto. Me recuerda a mi niñez, cuando alguna vez fui a la playa y jugábamos a echarle arena encima. Para su instalación se construyó una especie de embarcadero con tablas, para que la gente caminara por allí y no por la arena de la playa. Además, se instalaron varios focos potentísimos que daban muchísimo calor para recrear un ambiente de luz solar. Pretendía crear ese *shock* de llegar a unas bodegas, bajar hasta unos treinta metros de profundidad, y encontrar de nuevo la luz del sol y una playa con música estival. Me gusta jugar con el espectador, con las contraposiciones. Quizá fuera hace sol, pero cuando el espectador pasa al interior de la bodega espera encontrar oscuridad y frío y, sin embargo, vuelve a encontrar un sol artificial en una playa.

Esta pieza la compró el Domaine Pommery y unos años después la exhibieron en un espacio que tienen para instalaciones permanentes.

C.A.: La escultura Mi madre, un segundo antes de despertar (1999), ¿formó parte de la instalación «La familia» (2000) en el Espacio Uno del museo Reina Sofía, o solo estuvo en «Pay Attenti(on) please» (2001), en el Museo d'Arte Nuoro de Sardegna?

E.M.: Bueno, la he expuesto tres veces. Una en el Reina Sofía, otra en Valencia, y otra en «Pay Attenti(on) please» en el Museo de Arte de Nuoro. La instalación es un espacio caótico, pesadillesco, en estado de decrepitud total, entre muebles y basura.

C.A.: ¿Creaste esa habitación?

E.M.: Sí, antes de que yo llegase era un espacio vacío. La escultura es la cara de mi madre, hasta el cuello, luego es un cuerpo de hombre, que tiene una palangana debajo y está como a punto de lavarse los cojones con ella. También es una referencia a esa madre fálica que en realidad es también madre castradora, sumada a su obsesión por el orden y la limpieza. Por eso se titula Mi madre un segundo antes de despertar; es como si estuviera teniendo una pesadilla terrible de la que despierta sobresaltada.

C.A.: El proyecto expositivo de «Pintura Mutante» (2006), en el museo MARCO de Vigo, trata de otras obras que no están en la instalación de La familia, pero que también forman parte de tu álbum familiar. ¿Cómo llevas acabo estas selecciones de pinturas? ¿La escultura funciona aquí como un espectador?

E.M.: Hice un friso de pinturas que llenaba por completo el espacio. Seleccioné las obras casi aleatoriamente y, en efecto, la escultura hace las veces de un espectador. De vez en cuando me gusta añadir ese tipo de esculturas porque quiero que el espectador se vea reflejado en ellas, que se vea invadido, porque creo que genera una conexión psicológica más fuerte.

C.A.: La obra Mi padre en la cuna (1998-2010) estaba relacionada con el ciclo de la vida, en el que la vejez y el nacimiento –la debilidad del cuerpo, la dependencia absoluta de los demás– son dos etapas interconectadas. ¿Esta obra está relacionada con Amnesia (1997)? ¿Parte de esos momentos donde tu padre es más vulnerable?

E.M.: No lo había pensado de una forma consciente, pero evidentemente el origen está ahí, porque en mi vida todo tiene relación. Lo que has dicho de la pieza de la cuna es cierto y, respecto a Amnesia, sí, que mi padre se encontrarse tan vulnerable al salir de esa neumonía es lo que le hizo decirme: «Venga, hazme fotos». Como te dije, mi padre y yo habíamos tenido una discusión fuerte porque no le gustaba cómo lo representaba en mis obras y me había prohibido que lo hiciera. Y de pronto, había olvidado por completo lo que me dijo antes.

C.A.: En la exposición «A piel de cama» (2010), de la Sala Parpalló en Valencia, la obra Mi padre en la cuna tiene la peculiaridad de que la cuna se mueve cuando se acerca el espectador. ¿Por qué esta variante?

E.M.: Por esa conexión psicológica con el espectador de la que te he hablado antes. Esta pieza ya había sido vista un par de veces en España y me apetecía darle una vuelta de tuerca. La rehice por completo. Añadí células fotoeléctricas de detección de movimiento y un motor para que la cama se moviera con el espectador. Y no solo añadí ese elemento, sino que volví a pintar la cara, endurecí la ropa, es decir, ya no era ropa blanda con textura de ropa, la pinté de colores para que quedara fija. Quería añadir perturbación, ese elemento inquietante que supone que una obra reaccione a tu presencia. Por otro lado, el mero hecho de encontrarte a una persona mayor en una cuna es extraño. Me gusta quebrar esa sensación de seguridad del espectador.

C.A.: El humor es un recurso que has utilizado en muchas ocasiones para tomar distancia, afirmando que los dramas te hacían gracia. En el proyecto del libro Fantasmas (2002), ¿estaba presente el humor?

E.M.: Eso que dices de que los dramas y las tragedias me hacen gracia es muy cierto. Yo voy al cine a ver una película dramática y me parto de risa. Es que no me la creo. Los dramas y las tragedias me parece que están totalmente sacados de quicio, es pornografía de los sentimientos. Me parece un género muy tramposo. Y es muy fácil. Te puedo hacer una película, inventarme el argumento de un drama en segundos y hacer llorar al espectador.

Para mí Lars Von Trier, con la película *Bailando en la oscuridad* (2000), hizo una de las reflexiones más importantes sobre el género dramático. Cada vez va añadiendo más drama, de una forma que yo entendí como una comedia. De hecho, me reí muchísimo. También recuerdo ver una película que se llama *Las horas* (2003), que era de mucho drama, salía Nicole Kidman haciendo de Virginia Woolf y le habían puesto una nariz postiza de goma. Parecía Joaquín Reyes disfrazado de Nicole Kidman y a su vez disfrazado de Virginia Woolf. De repente, miro a mi alrededor y todos estaban llorando, mientras que yo me estaba riendo, diciéndome: «¡Qué comedia más buena!».

C.A.: Por otro lado, has hablado de los parecidos que encuentra el espectador en algunas de tus esculturas con personajes públicos, como por ejemplo la escultura *Tío Balta* (2003) y su parecido con George Bush. El título parecía invisible para la gente y en ella solo veían a Bush. ¿Es por ese tipo de confusión por lo que titulaste a la otra escultura *Mi Padre como George* (2007)?

E.M.: En realidad, hay dos esculturas diferentes. Respecto a *Tío Balta*, se produjo una dualidad muy interesante porque mi tío Balta tenía ese aire parecido a George Bush. Simplemente retraté a mi tío Balta. Para mí era mi tío, pero para el resto de la gente que no lo conocía era George Bush. Por eso ¿hasta qué punto la afinidad depende de nuestros propios condicionamientos? La segunda escultura es mi padre como George Clooney. Tiene una escala muy reducida, así que fue como hacer un pequeño George Clooney. Simplemente le puse pelo, un traje y, con unos pocos cambios, resulta que se le parecía. Mi padre no se parecía en nada a Clooney, pero con esos leves cambios acabó pareciéndose a él. La pieza supone una reflexión sobre el físico de las personas, que se basa en cinco o diez tipos, y todos encajamos en uno de ellos. No hay tantas diferencias entre nosotros; con muy pocas modificaciones te puedes llegar a parecer mucho a otra persona, porque en realidad no somos tan diferentes unos de otros.

Nota al final

Mis tres tíos de Toledo, Baltasar, Mariano y Paco, compraron tres terrenos para construir sus tres casas de veraneo, y contrataron al mismo maestro de obras. No supe más del asunto hasta que estuvieron terminadas y llegó el momento formal de ir a Toledo a visitarlas.

La casa de dos plantas de Baltasar, en Cedillo del Condado, un pueblo pequeño y árido del sur de Toledo, no parecía tener desde la distancia nada extraordinario. De las tres, sólo para ésta se había encargado un proyecto a un arquitecto. Yo tenía unos 12 años y una estatura normal, pero aún así, al acercarnos, tuve la sensación de que la puerta de entrada de la primera planta era muy pequeña. Efectivamente: tuve que agacharme para entrar. Dentro, un gran recibidor, cocina, tres dormitorios, comedor con chimenea, almacén y cuarto de baño. Una distribución normal. Pero con algo inquietante, que mi timidez de niño me impedía mencionar, algo a lo que ninguno de los mayores parecía dar importancia. El techo era muy bajo, tanto que en algunas partes tenía que andar con cuidado para no golpearme la cabeza. Hasta mis padres y mis tíos, que se movían cómodos por las habitaciones, debían agacharse al pasar de una a otra. Los dinteles de las puertas eran más bajos. Aún así, el único que parecía algo extrañado era mi padre, más alto que los demás.

En aquel momento todavía no me daba con el techo. Pero al pasar los años, aquel piso de la casa se me fue quedando pequeño, más y más pequeño. Llegó un momento en el que para estar de pie tenía que encogerme. Mi memoria guarda la medida exacta de suelo a techo, por un sistema muy simple: la altura era la de mi hombro. Yo podía permanecer de pie doblando la cabeza hacia delante y haciendo presión con la nuca y los hombros en el techo. En aquella casa alucinante, sobraba mi cabeza. Fieles a ellos mismos, mis tíos nunca comentaron nada sobre el hecho de que tuvieran que esquivar las lámparas al caminar por allí. Un día, al salir del comedor convenientemente encorvado, oí que mi tía le decía muy preocupada a mi madre: “Paula, el muchacho está sacando chepa.”

El piso de arriba era muy distinto. Tenía una altura de unos cuatro metros.

Esta arquitectura abismal no fue un exceso experimental por parte del arquitecto. El misterio hay que buscarlo en el maestro de obras, acostumbrado a construir sin planos, y por lo visto incapaz de entenderlos. Planta, alzado y perfil eran un absoluto galimatías para él. Así que levantaba un muro allá donde mi tío le decía que quería un muro, y ponía una ventana donde mi tío le pedía una ventana. En un momento dado le sugirió que, ya que iba a haber un segundo piso, no convenía que el primero fuera muy alto. El maestro

de obras colocó a mi tío junto a una pared, tomó la medida de su altura, contó un palmo más, y marcó. Así, convencido de que no podría haber nadie más alto que él, que en la familia era venerado como un dios Lar, mi tío Baltasar, de casi un metro y sesenta y cinco centímetros, le pidió al maestro de obras que pusiera el techo a la altura de la marca.

Al segundo piso le dieron el doble de altura por una reacción típicamente toledana: para compensar.

Fuimos acto seguido a Lominchar, otro pequeño pueblo de la zona a diez minutos en coche por un camino polvoriento, a ver las casas de mis otros dos tíos. Teniendo en cuenta que el maestro de obras era el mismo, yo iba frotándome las manos ante la posibilidad de nuevas maravillas.

La casa de mi tío Mariano, de una planta, era muy grande y cuadrada. La puerta principal daba a un largo pasillo con varias habitaciones, todas ellas dormitorios. El pasillo giraba a la derecha, y allí encontrabas más dormitorios. De nuevo a la derecha, de nuevo dormitorios. Recordaba bastante a un hotel: corredores con puertas que dan a habitaciones muy parecidas, con dos camas, mesilla de noche, armario... El pasillo, que a cada vuelta era más corto, terminaba en una puerta que daba a un baño. La casa había sido construida de una forma parecida a una espiral, distribuida como un laberinto de habitaciones con un cuarto de baño en el centro. Sin cocina ni salón, que, según Mariano no eran necesarios. Orgullosísimo, mi tío repetía continuamente que ellos eran muchos de familia, y así podrían venir todos a la vez. Era muy difícil imaginarse la verdadera planta de la casa, que para mí encerraba un misterio telúrico enorme.

Mi tío me animó a que me diera un baño en la piscina. Me acerqué a mirar y vi que sólo había un palmo de agua que no llegaba ni de lejos a la escalerilla. Mi tío me animaba una y otra vez a que saltara desde el trampolín. Le dije muy serio, superando esta vez mi timidez por motivos de supervivencia, que prefería esperar a que la llenaran, porque me podía romper la cabeza si saltaba. Pero él, muy sorprendido, me aseguro que allí dentro había miles de millones de toneladas de agua. La piscina tenía agua hasta bastante más de la mitad de su altura, pero era tan profunda que no habían conseguido pasar de ahí. Así que daba la sensación de que estaba casi vacía, y la caída libre hasta la superficie era de varios metros. Quizá no me hubiera roto la cabeza contra el fondo, pero sin duda nunca hubiera conseguido salir de aquel pozo. Mi tío Mariano me explicó que como ellos eran muchos de familia necesitaban una gran piscina. Y que él había decidido hacerla muy profunda en vez de muy larga, para ahorrar espacio.

La tercera casa, la de mi tío Paco, era muy convencional, no tenía realmente nada de especial ni por fuera ni por dentro. Me sentí

algo decepcionado y extrañado de que todo fuera tan correcto, vistos los antecedentes. Mi tío se acercó y me preguntó, con un gesto sonriente que revelaba intenciones ocultas, si me gustaba la mesa del salón. Le contesté que sí, y muy satisfecho y orgulloso me dijo que la había fabricado él. Me preguntó también si me gustaban las sillas, le contesté que me parecían maravillosas, y volvió a sonreír y a decirme que también las había construido él. Así fue recorriendo los elementos de la casa uno a uno; los demás muebles, los fregaderos, la cubertería, los platos... él los había hecho todos. Incluso había cocido todos los ladrillos de la casa, y había comprado unos fascículos que, semana tras semana, incluían una pieza de un televisor que había montado y hecho funcionar. Cortinas, azulejos, rejas de las ventanas, chimenea, todo había sido fabricado por él. Y luego dirigió personalmente a los obreros diciendo dónde debía ir cada pequeño elemento, hasta conseguir un todo perfecto. Esto, que después comprendí como una operación alquímica, ya que el mago debe fabricar él mismo todos sus enseres mágicos, me pareció fascinante. Mi tío Paco tenía fama de ser muy fantasioso y de contar siempre historias extraordinarias, pero yo le creí. Durante todo este tiempo he creído que mi tío, de verdad, construyó todo con sus manos, ¿por qué no?

Hay algo más, algo muy importante. Mi tío Paco me preguntó si había visto el espantapájaros que había fabricado. Me dirigí rápidamente afuera, pero me detuvo. Antes de que lo viera, quería contarme que el espantapájaros era una reproducción idéntica, hasta en los detalles más pequeños, de él mismo. Y añadió muy feliz que la reproducción era tan perfecta y de tal realismo que su mujer les había confundido a ambos varias veces, y su hermano le había estado hablando durante un rato antes de percatarse de que no era el auténtico.

Volví muchísimas veces a estas tres casas. Mis tíos fueron desapareciendo, y ahora han sido vendidas o están vacías. Estas casas, en las que transcurren las escenas de muchos de mis cuadros, han sido una inspiración importantísima para mí. Más que muchos museos, artistas y libros que dan vueltas y vueltas sobre algo que yo tenía al alcance de la mano: arquitecturas conceptuales de uso cotidiano, un verdadero museo vivo.

Agradecimientos

Después del largo viaje que ha supuesto esta tesis, quiero agradecer especialmente a Enrique Marty y Mira Bernabeu el compartir su conocimiento y generosidad conmigo, porque sin ellos esta investigación no hubiese sido posible. ¡Gracias!

Por supuesto, a mis directores Eloi Puig y Marta Negre, que han estado a mi lado durante todos estos años, apoyándome y guiándome en este arduo camino.

A Quim Díaz, por revisarla y dedicarle su tiempo para dar claridad al texto.

A Roser Alberich, por la traducción.

A Bertran Escolà, por la maquetación.

A mi familia y amigos que me han apoyado en todo momento, y a los que no he podido dedicar el tiempo que me hubiese gustado.

Esta investigación tiene un nombre con mayúsculas, el de José, compañero de vida y papá de nuestra preciosa hija Naia, que ha vivido todos sus entresijos desde el principio.