

LA ACADEMIA GLOBAL

**Perspectivas contemporáneas
sobre docencia, investigación
y creación en arte**

**The global
academy**

Contemporary perspective
on teaching, research
and creation in art

SIPADI | MUPIA | 2020

**La academia global. Perspectivas contemporáneas sobre docencia,
investigación y creación en arte.**

**The global academy. Contemporary perspectives on teaching,
research and creation in art.**

Primera edición, 2021.

COORDINACIÓN: David Trujillo Ruiz y José Luis Lozano Jiménez.

COMITÉ EDITORIAL: Dra. Amparo Alepuz Rostoll, Dr. José Luis Lozano, Dra. Inma Mengual, Dra. Lourdes Santamaria Blasco, Dr. David Trujillo y Dr. David Vila Moscardó.

DIRECTOR DEL SIPADI: Dr. Juan Francisco Martínez Gómez de Albacete.

SUBDIRECTORA DEL SIPADI: Dra. María José Zanón Cuenca.

DIRECTOR DEL MÁSTER MUPIA: Dr. José Vicente Martín.

SUBDIRECTOR DEL MÁSTER MUPIA: Dr. Daniel Tejero Olivares.

TRADUCCIÓN: Kai Bernd Lange.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Grupo Zeblack.

IMAGEN DE PORTADA: Archivo Facultad de Bellas Artes de Altea. Oficina de Comunicación UMH.

PUBLICA: Universidad Miguel Hernández de Elche.

Publicación subvencionada con la ayuda para la Internacionalización de las Escuelas, Facultades e Institutos de investigación —AIEFI 2020— de la Universidad Miguel Hernández.

© De los textos: sus autores.

© De la traducción: Kai Bernd Lange.

© De las imágenes: los titulares de sus derechos.

© Del diseño: Grupo Zeblack.

© De la imagen de la portada: Archivo Facultad de Bellas Artes de Altea. Oficina de Comunicación UMH.

I.S.B.N.: 978-84-09-32626-6

Depósito legal.: A 311- 2021.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril.

Impreso en España

LA ACADEMIA GLOBAL

**Perspectivas contemporáneas
sobre docencia, investigación
y creación en arte**

The global academy

**Contemporary perspective
on teaching, research
and creation in art**

SIPADI | MUPIA | 2020



MÁSTER EN PROYECTO E
MUPIA
INVESTIGACIÓN EN ARTE

D A DEPARTAMENTO
DE ARTE

CÍA
CENTRO DE
INVESTIGACIÓN
EN ARTES

ÍNDICE / INDEX

Proyecto e investigación en arte: nuevas propuestas	9
José Vicente Martín Martínez y Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete	
Desobediencia epistémica. El arte contemporáneo como una forma de investigación transversal	12
Mónica Amieva	
La conversación como marco de la práctica transdisciplinaria en el arte y el diseño.....	20
Leigh Bridges	
Artes y ciencias sociales: Puentes para interpretar la realidad	33
Néstor Cohen	
Taller opcional de emplazamiento físico y virtual de la obra de arte.....	40
Duvier del Dago Fernández	
El material artístico como fuente para la descripción de la visión sobre los inmigrantes europeos en Buenos Aires entre 1920 y 1940.....	51
Gabriela V. Gómez Rojas	
El devenir de las manifestaciones artísticas de carácter reivindicativo: tensiones en la delimitación teórico-metodológica a partir de un caso de estudio latinoamericano.....	61
Ariadna Gorostegui Valenti	
Desde un borde irregular, todos los futuros posibles y tenues	68
Daniel Laskarin	

Aulas y palapas: por una política pedagógica de lo entrañable.....	78
Rian Lozano	
Hacer es pensar, pero pensar también es hacer.....	87
Micael Norberg	
Producir significado - el papel de la vulnerabilidad en la práctica y la investigación artística	99
Birthe Piontek	
<i>Ink and oil: la pintura como investigación.....</i>	110
Jesse Thomas	
La formación del profesional universitario de artes visuales en Cuba	121
Enia Rosa Torres Castellano	
Discurso icónico. Estructura de creación para las narrativas visuales contemporáneas	134
Iván Albalade Gauchía y José Luis Maravall Llagaria	
Evolución de la experimentación sonora y su hibridación en el espacio de las artes visuales.....	146
Bernabé Gómez Moreno	
Calcografía sin metal. Belkis Ayón, una mirada calcográfica del collagraph	157
Susana Guerrero Sempere	
Ecosistemas y especies de investigación en bellas artes. Metodologías teóricas y aplicadas desde el ámbito universitario.....	163
José Luis Lozano Jiménez y Javi Moreno	
Imágenes en fuga. Nuevos medios, entropía, incertidumbre y gravitación en el análisis estético de la producción de sentido visual	173
José Maldonado Gómez	

La hibridación en el ámbito audiovisual.....	189
Eduardo Marín Sánchez	
El <i>matte painting</i> como técnica híbrida en las producciones audiovisuales. El cortometraje <i>arestia</i>: un caso práctico	199
Mario-Paul Martínez Fabre y Vicente Javier Pérez Valero	
Lenguajes artísticos a partir de la reproducción tridimensional en la escultura contemporánea	210
Juan Francisco Martínez Gómez de Albacete y David Vila Moscardó	
Materiales y procedimientos escultóricos: el azar y la experimentación en la práctica escultórica	223
Imma Mengual Pérez y M.ª José Zanón Cuenca	
Monotipo, reporte y experimentación. La obra de Alfonso Sánchez Luna	232
Alfonso Sánchez Luna	
El contexto como desencadenante: movimientos sociales por los derechos civiles, prácticas artísticas y cultura visual.....	241
Tatiana Sentamans y Carmen G. Muriana	
Proyectos y espacios expositivos: Proyectos y espacios expositivos en siglo XXI. La mediación artística como herramienta de comunicación y aprendizaje en contextos informales	253
María Tinoco y Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas	
Contar sin palabras. El fotolibro como parte del proyecto artístico.....	261
David Trujillo Ruiz y Sergio Luna Lozano	
Hacia una lectura espacial de la escultura.....	272
Rocío Villalonga Campos	

Traducciones / <i>Translations</i>	279
Presentación / <i>Presentation</i>	280
Resúmenes / <i>Abstracts</i>	283
Capítulos originales en inglés / <i>Original chapters in English</i>	293
Autores / <i>Authors</i>	346

> EL CONTEXTO COMO DESENCADENANTE: MOVIMIENTOS SOCIALES POR LOS DERECHOS CIVILES, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CULTURA VISUAL

TATIANA SENTAMANS Y CARMEN G. MURIANA

1. INTRODUCCIÓN. EL CUERPO OCUPA EL ESPACIO PÚBLICO: DE LA MANIFESTACIÓN Y LA PANCARTA A LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA. PRIMERAS PROTESTAS MASIVAS DE CORTE CIVIL

Si hay un eslogan que sintetiza y permite visualizar los incesantes espasmos de los cuerpos sociales a lo largo de la historia, y en concreto, de la del arte, es que *el cuerpo es un campo de batalla* [...] una (re)friga que afecta a los márgenes de acción de los cuerpos y de las identidades, que son el centro de una agitación política que define la obra de múltiples artistas de los siglos veinte y veintiuno. Que no se puede entender totalmente una obra sin su contexto es una obviedad. Pero específicamente, existe una relación directa entre la historia de las movilizaciones públicas por los derechos civiles, y las producciones artísticas y culturales críticas de los últimos ciento cincuenta años. No solo ha habido un trasvase de ida y vuelta desde un punto de vista conceptual [...] sino también desde un punto de vista retórico y formal. (Sentamans, 2019: 47).

Your body is battleground es el texto del cartel icónico que la artista feminista Barbara Kruger hizo para la Marcha de las Mujeres en Washington (1989) como respuesta a la iniciativa legislativa antiabortista de la era Reagan, que ponía en peligro la despenalización del aborto inducido en EE.UU. (legal desde 1973). Sin embargo, esta creación artística —que ha quedado como un eslogan icónico del feminismo, que es capaz además de poner de acuerdo a sus más diversas vías— no fue la primera. Fue una más en una cadena genealógica cuya referencia debemos trazar de manera generalizada hasta el s. XIX, y más concretamente, hasta las primeras manifestaciones del movimiento sufragista y del movimiento obrero. No vamos a entrar aquí por razones obvias en detalles de sus respectivos desencadenantes, pero sí queremos subrayar algunas retóricas fundamentales para entender buena parte del arte contemporáneo. En este sentido debemos señalar la articulación de mensajes rotulados a media y gran escala sobre soportes rígidos o flexibles, habitualmente portados a mano o mediante uno o varios postes (pancartas); la fabricación ad hoc de banderines y banderas con lemas e insignias; el uso de símbolos identificativos a modo de *dress*

code (p.e. las bandas cruzadas del hombro a la cintura y las escarapelas tricolores —blanco, verde y morado— de las sufragistas); y una ocupación grupal interesada del espacio público de la ciudad, disidente con sus lógicas funcionales o de tránsito —que además las dificultan u obstaculizan, que pueden darse de modo caótico, u organizado en filas o bloques a imagen de los desfiles militares. Se trataría, por explicarlo de otro modo, de un uso político de la escritura, de la palabra, de la composición, del color, del diseño, del ensamblaje, o de la confección, vehiculado mediante la utilización del cuerpo individual y colectivo como soporte y como médium de la acción (caminar, quedarse de pie, corear arengas y consignas, gritar, permanecer en silencio, etc.), con el fin de hacerse visibles, de hacer visible su propósito vindicativo de manera colectiva en el espacio público.

Las acciones protesta surgidas en el seno de las reivindicaciones del Feminismo de 2ª Ola (organizado por primera vez como movimiento en diferentes continentes contemporáneamente) irán un paso más allá al incorporar elementos propios de incipientes disciplinas como el arte de acción y el conceptual. Veamos algunos ejemplos. En 1968 en Atlantic City, un grupo de feministas norteamericanas, con motivo del concurso de belleza Miss América, y con el fin de denunciar públicamente la naturaleza opresiva de los cánones femeninos y de los mecanismos biopolíticos que los regulan y normalizan, coronaron a una oveja con la banda de Miss América; y arrojaron al fuego del defenido como «basurero de libertad» prótesis

identitarias de la feminidad tales como fajas, sostenes, tacones y pestañas postizas (*Freedom Trash Can*). Estos dos actos simbólicos e irónicos —que contaron con una notable repercusión mediática, sirvieron a las mujeres para reclamar el derecho a controlar sus propios cuerpos frente a la obligatoriedad del artificio femenino. Al otro lado del Atlántico, en 1970, el MLF (Mouvement de Libération des Femmes) se daba a conocer a través de una acción en la que un grupo numeroso de mujeres marchó por las calles de París con una corona de flores en cuya banda se leía «Todavía hay alguien más desconocido que el soldado: su mujer», y que depositaron a los pies del Arco del Triunfo como homenaje a «la esposa desconocida del soldado desconocido».

Saltamos de nuevo el charco y seguimos con un uso politizado del cuerpo en la esfera pública. En 1955, la afroamericana Rosa Parks (entonces secretaria y ayudante en la Asociación Nacional para el Avance del Pueblo de Color) se sentó en un autobús público de Alabama con zonas señalizadas para personas «de color» y «blancas», y se negó a ceder su asiento a un hombre blanco a instancias del conductor. Con esta acción de ocupación política de un espacio vetado para ella y su resistencia a moverse, no sólo desafió los mandatos del autobusero y las leyes Jim Crow (herederas de la esclavitud del s. XIX), sino que impulsó la lucha contra la segregación, siendo el desencadenante de una oleada de protestas organizadas por un entonces desconocido Martin Luther King que duraron 382 días¹. Once años más tarde na-

1. Rosa Parks pasó esa noche en el calabozo acusada de perturbar el orden público y tuvo que pagar una multa de 14 dólares de la época. Pero su caso llegó a la Corte Suprema del país, que declaró que la segregación era una norma contraria a la constitución estadounidense, y un año después, el gobierno abolió la discriminación de las personas racializadas en los lugares públicos.

cía en ese mismo país el Black Panther Party, cuyos miembros eran popularmente conocidos como Black Panthers (1966-1982), un nuevo empuje en la lucha contra el racismo, pero también una apuesta por la autogestión y la puesta en valor de la cultura negra. Sus primeras acciones consistieron en formar patrullas ciudadanas armadas para vigilar el comportamiento de los agentes de policía y limitar así la brutalidad policial contra las personas afroamericanas —cuestión lamentablemente persistente que demuestra el actual movimiento Black Lives Matters— u organizar desayunos gratuitos para niñas, y dotar de recursos a clínicas salud locales. Sin embargo, uno de sus máximos golpes de efecto vino de la mano de una cuidada *mise-en-scène* para conformar un ejército negro visible. Para ello recuperaron el peinado afro como signo identitario racial, y lo acompañaron de una indumentaria oscura, preferiblemente de cuero o de tipo paramilitar, complementada con gafas de sol negras, boinas, y chapas que incluían su logotipo, una pantera negra salvaje en actitud atacante con las fauces abiertas, que también aparecía en sus banderas. Crearon su propia publicación y eslóganes como «poder negro» o «todo el poder para el pueblo» (*Black Power, All Power to the People*) que trasladaron a pancartas, carteles y más insignias y pins. Y toda esta parafernalia confluía en sus apariciones públicas, muy medidas visualmente, en las que hombres y mujeres solían formar portando armas, con rictus faciales serios y poco complacientes, en las que repetían un gesto propio de los movimientos de liberación: subir el brazo en alto con el puño cerrado. Esta estrategia visual de empoderamiento personal y grupal amenazadora será utilizada en la época por la artista austríaca Valie Export para su performance *Aktionshose: Genital-*

panik (1969), en la que el pelo cardado, la ropa negra de cuero y la ametralladora fueron usados siguiendo otra partitura y leitmotiv, en este caso feminista.

En este caldo de cultivo se gestó también la revolución social transnacional más importante del siglo XX, Mayo 68, que si bien tuvo origen en EE.UU., gozó de su máximo esplendor en París ganándose un nombre propio: Mayo Francés. Este acontecimiento sin precedentes fue la cara más visible del malestar social de la época y tuvo una gran importancia para la movilización de diversos sectores de la sociedad francesa (estudiantes, sindicatos, intelectuales, artistas, feministas, etc.). Y aunque no se consiguió derrocar el autoritarismo infligido desde los sistemas de poder, la visibilidad del conflicto en las calles, en los eslóganes y pintadas, y su cobertura mediática, impulsaron un conjunto de luchas específicas como la pacifista, la racial o la feminista (que llegan hasta nuestros días), y dieron a conocer algunos de los mecanismos de control a los que la sociedad estaba sometida, incentivando así la acción de determinados grupos pro-igualdad y libertad.

Pensemos que a finales de los 60 y principios de los 70 del s. XX se da una crisis mundial derivada de múltiples conflictos, como por ejemplo los efectos de agresivos procesos de colonización anteriores que tomaron forma en la Guerra de Argelia (1954-1962) o la Guerra de Vietnam (1955-1975). Esto coincide con la llegada al principio de la edad adulta de la Generación del Baby Boom o Baby Boomers (post II Guerra Mundial), que provocó que por primera vez en el mundo hubiera más personas jóvenes que viejas, y por lo tanto un auge del movi-

miento estudiantil contestatario (recordemos que la matanza de Tlatelolco fue también el otoño del 68 en Ciudad de México), además de un desarrollo sin precedentes de la cultura juvenil. Beatniks, hippies, rockers, mods, teddy's, rude boys, etc., conformaron diversas subculturas y en general un movimiento contracultural donde la música, las drogas, el arte, la literatura, la moda, la filosofía, u otras maneras de relacionarse afectivamente (lo conocido como liberación sexual), fueron los aderezos fundamentales de un cóctel indigesto para los sistemas de poder hegemónicos y sus políticas de desigualdad. Esta generación consagraría La Internacional Situacionista, el Postestructuralismo o la Beat Generation, entre otros movimientos estéticos e ideológicos, y lo que aquí más nos importa, en ella participarían muchxs de lxs integrantes de lo que se ha denominado en ocasiones como segundas vanguardias (pop, minimal, land, conceptual, povera, body art, etc.). Artistas de esta cosecha introducirán recursos, referentes y símbolos de las manifestaciones en sus obras plásticas (p.e. el uso del adoquín en Esther Ferrer) o desarrollarán sus propios trabajos al abrigo de las revueltas callejeras (p.e. los *Cinétracts* dirigidos entre otros por Godard, Resnais o Chris Marker).

Un año más tarde (1969), el bar Stonewall Inn de Nueva York fue el escenario de una de las revueltas más importantes —aunque no

fuera la primera ni única²— para la comunidad LGTBIQ+. Relegada ésta a la clandestinidad de ciertos espacios para sus encuentros sexuales como los baños públicos³, el Stonewall Inn como otros locales contados en diferentes lugares del mundo, era uno de los pocos espacios de ocio en los que gays, lesbianas, travestis y transexuales podían socializar. Sin embargo, se enfrentaban a continuas redadas de la policía, hasta que la noche del 28 de junio la situación se convirtió en una auténtica batalla campal que daría origen, a partir de 1970, a la celebración del Día del Orgullo, e incluso al *Gay Liberation Movement* encargado a George Segal (1979). Sylvia Rivera, mujer trans de origen hispano, y Marsha P. Johnson, afroamericana y una de las *drag queens* más conocidas de la ciudad, fueron dos activistas clave en las revueltas y en la organización de la lucha LGTBIQ+, jugando esta última un papel fundamental en la lucha contra el VIH desde el colectivo ACT UP.

2. Susan Striker (2020) nos habla de otros incidentes previos como por ejemplo, el Compton's Cafeteria Riot (1966); y Jean Genet, en su libro autobiográfico *Diario de un ladrón*, de «La revuelta de las Carolinas» en la Barcelona de los años 30 (G. Muriana, 2018), un acontecimiento anterior a la considerada primera manifestación en el Estado español en 1977 —estando todavía vigente la franquista Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS 1970).

3. Existen muchas referencias a los baños públicos en obras como *Tearoom* de William E. Jones (1962—2007), las aventuras del *Kake* de Tom of Finland (1968-1986), las esculturas de Robert Gober, los cómics de Nazario, o irónicamente, en el videoclip *Outside* de George Michael (1998) después de su *outing* forzado.

2. ARTE PÚBLICO O PROTESTA. ESTRATEGIAS CON EL CUERPO, EL OBJETO Y EL ESPACIO

En 1987, el grupo de acción directa no violenta ACT UP⁴ se formó con la firme intención de reclamar la participación activa de los gobiernos en la aplicación de las políticas necesarias para combatir la pandemia del SIDA, asistir debidamente a las personas que padecían la enfermedad, y fomentar la investigación científica y farmacológica. La manera de manifestarse de este grupo, junto con su facción Queer Nation, fue ocupando el espacio público de una manera física (tanto con los cuerpos de sus integrantes como los de quienes se sumarán a esta lucha), y enunciándose a través de la acción, la voz, el texto y la gráfica. Ejemplo de estos actos dramáticos de desobediencia civil públicos son sus conocidos *die-in* o escenificaciones de muertes, en los que se tumbaban en el suelo hasta que la policía los desalojaba a la fuerza, y sus *kiss-in* o besadas en las calles. Estas acciones hicieron visible el alto número de enfermxxs y muertes por SIDA, así como las relaciones sexo-afectivas positivas de personas gays y lesbianas, contraatacando de este modo, la invisibilización de la enfermedad y su asociación estigmatizada, por parte del gobierno y de los medios, con las 4 haches: homosexuales, heroinómanos, hemofilicos y haitianos.

La facción artística de ACT UP fue Gran Fury (Gran Furia o Ira), cuyo sentido del humor ácido se entrevé en su denominación (toma su nombre de los coches de policía de

la ciudad de Nueva York). Diseñaron estrategias de apropiación del espacio público, produjeron trabajos para anunciar las manifestaciones activistas contra el SIDA que serían colocados en vallas publicitarias y en los laterales de los autobuses, así como camisetas, pintadas y carteles que serían utilizados en las acciones callejeras. Entre sus mensajes encontramos: «The Government has blood on its hands. One AIDS death every half hour» (con el *print* de una mano manchada de rojo separando ambas frases), «Read my lips» (sobre la imagen de dos marines o de dos chicas besándose), «Silence=Death» (acompañado de un lambda que nos remite al triángulo rosa con el que se identificaba a lxs homosexuales en los campos de concentración nazis), que eran reproducidos también en posters, grafitis, o chapas, entre otros soportes. Obras creadas en ese contexto para cuestionar los «hechos» médicos, las percepciones públicas y las realidades políticas, posteriormente han sido expuestas en museos de renombre como el Whitney o ferias como la Bienal de Venecia (1990), reproducidas en publicaciones especializadas como ArtForum, en diarios como *The New York Times*, y han pasado a ser parte de la colección permanente de algunos centros de arte como el MoMA.

En este sentido, podemos advertir desde los años 70 una evolución visual y performativa en la activación-puesta en escena de las protestas civiles públicas. Un hilo que va desde Las Carolinas de los 30, que «con chales, mantillas, trajes de seda y chaquetillas ajustadas acudieron en solemne delegación

4. ACT UP (acrónimo de AIDS Coalition to Unleash Power, traducible como Coalición contra el SIDA para Liberar el Poder) surgió en el seno del Lesbian and Gay Community Services Center de Manhattan.

para depositar un ramo de flores rojas anudado con un crespón de gasa» (Genet, 1949), hasta los teatrillos de Ocaña en Las Ramblas de los 70 (Ventura Pons, 1977). Desde el gesto hecho con las manos para simbolizar una vagina usado en las manifestaciones pro-aborto desde mediados de esa década, e inmortalizado en las fotografías de Pilar Aymerich, referente en *Las Manos de la Artista* o *Manos Feministas* de Esther Ferrer, y que sigue estando presente en la reivindicación por este derecho aún hoy en muchos países; hasta el movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina (1977), que salieron a las calles con pañuelos blancos en la cabeza mostrando las fotografías de sus hijos e hijas «desaparecidxs» durante la dictadura de Videla. Que recorre los *kiss-in* y *die-in* de ACT UP y Queer Nation, pero también los de La Radical Gai y LSD en el Estado español. Que atraviesa las acciones contra el feminicidio como las de Mujeres de Negro en Ciudad Juárez, y las escenificaciones con motivo del día contra las violencias machistas cada año. Que alcanza las intervenciones que con motivo del día contra el SIDA han cubierto con un condón obeliscos de diferentes capitales mundiales (París, 1993 o Buenos Aires, 2005), y que han trascendido incluso a la gran pantalla con el ficticio asalto que coloca, mediante realización televisiva, un prepucio al obelisco de Washington DC en la película *Itty Bitty Titty Committee* de Jamie Babbit (2007). Gill Scott Heron retoma del movimiento Black Power y del movimiento de Guerrilla Television —y similares desde los 70, la consigna *The Revolution will not be Televised* para uno de sus temas musicales (1974). Y aunque no podemos estar más de acuerdo con este lema, cabe resaltar el relevante papel ejercido por los medios de comunicación desde finales de la década de

los 60 en dar visibilidad y difundir tanto los conflictos bélicos como las revueltas y manifestaciones —aunque de manera sesgada y en muchas ocasiones interesada. Pues junto con la paulatina transformación del mundo en imágenes, este efecto amplificador quizás haya producido una mayor contaminación entre contexto y cultura desde un punto de vista crítico, y en particular entre contexto y creación artística —y quizás también una cierta distorsión, desconexión por saturación, o vaciamiento si pensamos en movimientos esteticistas como la tendencia post-internet.

3. EL CUERPO MASA. MASA CRÍTICA VISIBLE Y CUERPO-OBJETO- PAISAJÍSTICO. DE LA CULTURA A LA REALIDAD Y VICEVERSA

La transformación visual del paisaje urbano, por ejemplo, mediante las movilizaciones del movimiento obrero fruto de la revolución industrial y de las nuevas condiciones de explotación entre clases (trasladadas del campo a la ciudad), ha sido referente para ciertos imaginarios cinematográficos contemporáneos como *Metrópolis* de Fritz Lang (UFA, 1927) y las míticas concentraciones lideradas por María. Pero quizá la primera cinta en exprimir todo el potencial de las imágenes de multitudes es *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925). Esta magnificación de las masas y las causas colectivas que la película hace con motivo de la conmemoración de la Revolución Rusa de 1905, tiene como punto álgido la mítica escena de la escalera cuando los soldados abren fuego contra el pueblo inocente concentrado en el puerto de Odesa, y se produce una avalancha humana escaleras abajo de más de cinco minutos, con

varias escenas icónicas como el aplastamiento del niño o la caída del carrito de bebé.

En un camino de vuelta desde la cultura visual, el colectivo activista Anonymous (2008) tomará la máscara usada por el misterioso revolucionario «V», imaginada por Alan Moore y dibujada por David Lloyd a partir de la figura del líder de la Conspiración de la Pólvora Guy Fawkes (s. XVII) para su *V for Vendetta* (Vertigo Comics 1982-1988). Este símbolo de la revolución que surge de la identificación social contra el totalitarismo del régimen «Fuego Nórdico» en la trama de la novela gráfica, fue popularizado por la película homónima de James McTeigue (2006). Y de aquí a Anonymous para protagonizar concentraciones de protesta a favor de la libertad de expresión, del acceso a la información, de la independencia de Internet o contra el capitalismo, sumándose a movimientos de indignación social como el movimiento global Occupy (desde 2011) o el 15-M (España, 2011), o mediante sus propias iniciativas como la anual Marcha del Millón de Máscaras, convocada de manera simultánea en diferentes ciudades⁵.

Pero las concentraciones humanas también han sido utilizadas de manera interesante. Spencer Tunick, por ejemplo, usa la acumulación de cuerpos desnudos en el espacio público como una textura visual compositiva para tomar instantáneas de espacios emble-

máticos de diferentes urbes de todo el mundo. La retórica formal de sus panorámicas reticulares formadas por cuerpos tumbados, agachados o en pie, como por ejemplo la del Zócalo en Ciudad de México, no distan en ocasiones de ciertas fotografías aéreas de algunas marchas o concentraciones activistas como la de las plazas de Sol en Madrid (2011) o de Tiananmén en Pekín (1989). Y aunque su trabajo tiene un componente fundamentalmente estético, cabe destacar su colaboración con POZ Magazine (longeva publicación centrada en el VIH/SIDA desde 1994) con motivo de su décimo aniversario. Tras la convocatoria pública que caracteriza los procesos del fotógrafo norteamericano, a ésta acudieron casi un centenar de personas con VIH de diferentes edades, sexos, etnias, y orientación sexual para construir una imagen positiva de unión colectiva y empoderamiento, piel contra piel, frente al estigma de tocar a personas seropositivas⁶. Esta idea acumulativa de cuerpos desnudos fue tomada como referente por el director Joseph Kahn para la realización del videoclip de Kylie Minogue «All The Lovers» (*Aphrodite* 2010), rodado en los alrededores del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. En él podemos ver imágenes de personas desvistiendo para fundirse en apasionados besos en plena calle, hasta conformar una torre humana que encumbra a la diosa pop mientras entona este himno de amor inclusivo, que entronca no sólo con las propuestas de Tunick, sino con

5. En esos años un portavoz de Warner confesó a *The New York Times* que la compañía había ganado millones de dólares con la venta de máscaras (unas 100.000 al año y en aumento). En Rocha, S. (2019): *Algunas cosas oscuras y peligrosas*, La Felguera, A. Moore, que se desmarcó del film desde el inicio, ha manifestado en varias ocasiones su enfado respecto a la ironía que supone que «los antisistema» compren la máscara oficial de Warner para protestar contra las corporaciones.

6. Esta intervención efímera, celebratoria, comunitaria y concienciadora, ha sido reflejada en el documental *Positively Naked* (Arlene Donnelly Nelson, David Nelson, 2006).

los *kiss-in* y las manifestaciones del Orgullo. Esto es así especialmente en lo que concierne al tono festivo y musical, al uso de la desnudez, y a la visibilidad de la diversidad de muestras de deseo y afecto en público de la comunidad LGTBQ+ que desde Stonewall, invaden las calles de las principales capitales mundiales, incluso con un gran riesgo personal en países con una declarada legislación homófoba (impregnada también de bifobia y transfobia).

4. LA CIUDAD MEDIÁTICA: CAPITALISMO, INTERVENCIÓN, ROTULACIÓN, GRAFFITI Y VANDALISMO

Los espacios están connotados, demarcados, construidos, transitados y habitados: son un producto de nuestra historia y de nuestras limitaciones en relación a los privilegios y opresiones que existen en las relaciones de vecindad, circulación, marcación, usabilidad o visibilidad, que trascienden el mutante mapamundi político y sus divisiones y regulaciones (Sentamans, 2011). Son el resultado de una cristalización de múltiples procesos políticos y sociales —donde la gente y su hábitat son producidos y se producen mutuamente— que conlleva un conjunto de dicotomías geográfico-políticas (espacios públicos y privados, espacios familiares y sociales, espacios de recreo y espacios laborales), con reglas particulares para la actua-

ción y la agencia de los sujetos. Además, no podemos empezar este apartado sin explicitar que el desarrollo del espacio público y de la ciudad mediática van en paralelo no sólo a la expansión del capitalismo, sino a la crisis del concepto de monumento (a pesar de una ascendente lógica patrimonial) y el desarrollo de la escultura como noción contemporánea⁷. Podemos rastrear la encarnación visual del capitalismo hasta la transformación producida por la industrialización en desarrollo de las ciudades, y por lo tanto nuevamente hasta Fritz Lang y las fotos que tomó a su llegada al Nueva York de los 20, y que usaría para la conceptualización de su *Metrópolis* plagada de rascacielos; una fascinación estética por los luminosos publicitarios que retomará Lawrence G. Paull para el diseño de producción de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), que sentará además los fundamentos visuales de muchas distopías futuristas.

El modelo Times Square, exportado a varias capitales como Picadilly Circus en Londres, Shinjuku y Shibuya en Tokyo —o recientemente y a menor escala en Callao en Madrid, sin embargo, ha sido pionero en otra forma de entender el arte público. *Messages to the Public* (1982–1990) fue una serie de proyectos de artistas creados específicamente para el Times Square's Spectacolor board⁸, y comisionados por la Public Art Fund (organización creada en el mismo año y ciudad que el dispositivo, NY 1977). Mensualmente, artistas como Jenny Holzer, Keith Haring, Barbara Kruger, Vito Acconci, Lynne Tillman,

7. Véase al respecto Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture* (The MIT Press 1977) «La escultura en el campo expandido» en Foster, H (ed) *La postmodernidad* (Kairós 1985), y Maderuelo, J.: *El espacio raptado* (Mondadori 1990) y *La pérdida del pedestal* (Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1994).

8. *The New Yorker*, February 14, 1977, p. 27 <https://www.newyorker.com/magazine/1977/02/14/spectacolor> [última consulta: 10/10/2020].

David Wojnarowicz, Alfredo Jaar, Richard Prince, o The Guerilla Girls (hasta más de setenta en total), intervinieron el tablero de luces de cerca de 250 m² con una animación de 30". Por ejemplo, Jenny Holzer introducirá algunos lemas de sus *Truisms* (1978–87) como «Private Property, Created Crime» (Propiedad Privada Crimen Creado), «Protect me for what I want» (Protégeme de lo que quiero), «Money Creates Taste» (El dinero crea el gusto), o «Abuse of power comes as no surprise» (El abuso de poder no es una sorpresa), irónicamente intercalados con los anuncios y la publicidad latente en el propio soporte, unos mensajes que también llevará en forma de pasquines y carteles impresos a las calles de diferentes ciudades a modo de pegada, y que tendrá una continuidad en su trabajo plástico-político. Lo mismo hará Martha Rosler con *Housing is a human right* (La vivienda es un derecho humano, 1990) donde mediante sus mensajes en movimiento y la pegada de carteles tratará de sensibilizar sobre la situación de las personas sin techo en relación a la tremenda especulación económica con la vivienda. Otra artista caracterizada por el uso político del lenguaje y los soportes publicitarios como es Barbara Kruger, participará en 1983 con un conjunto de carteles con eslóganes como «I just want you to think about what you see when you watch the news on TV» (Solo quiero que pienses en lo que ves cuando miras las noticias en la televisión) o «And the more powerful I am, the richer I will become» (Y cuanto más poderoso sea, más rico me volveré). Más adelante, en el mismo lugar pero con una renovada tecnología que permitirá reproducir

imagen fotográfica y vídeo (Panasonic Video Screen), Kruger volverá con *Untitled (It's a small world but not if you have to clean it)* (Sin título, es un mundo pequeño, pero no si tienes que limpiarlo), dentro de otra serie de intervenciones promovidas por Public Art Fund junto a otros artistas de una nueva generación, que tomarán el lenguaje del vídeo como medio fundamental, como por ejemplo Pipilotti Rist y su intervención *Open my glade* (ambas fueron en 2000)⁹.

Otra figura emblemática que intervino en el proyecto inicial para Spectacolor fue Keith Haring, un artista que empezó a introducir sus icónicas figuras en espacios públicos, primero pegando posters y luego pintando directamente sobre las paredes del metro de una Nueva York que fue testigo del renacimiento del graffiti como forma de expresión urbana (fue arrestado en varias ocasiones por dañar la propiedad pública con sus imágenes antes de ser invitado formalmente, y en varios lugares del mundo, para hacer precisamente eso). No sería osado entonces trazar una línea discontinua entre las firmas o taggings de los primeros graffiteros neoyorquinos de principios de los 70 y la sacralidad de lo que se conoce como el Hall of Fame o HoF (muro en el que se concentran piezas sofisticadas de writers consagrados); y las imágenes de Haring sobre la vida, el sexo, la muerte y, en los últimos años, sobre la lucha contra el sida. Desde las acciones rituales donde Ana Mendieta reflexiona sobre formas de violencia, manchando el muro mediante el uso de su cuerpo y de sangre animal, y escribiendo sentencias como «She got love»

9. Algo similar hizo Andrés Senra para *El porvenir de la Revuelta* (Madrid World Pride 2017) con su pieza artística *We are here, we are queer*, que retoma el lema de Queer Nation, y que se proyectó en las dos pantallas de Callao City Lights durante el 28J.

(Ella tiene amor) o «There is a devil inside me» (Hay un diablo dentro de mí), de la serie *Untitled (Blood Sign)* de 1974; a las grafi-teadas como «Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista» del movimiento radical feminista Mujeres Creando (Bolivia, desde 1992), y llegar también hasta Mujeres Públicas (Argentina, desde 2004), entre otrxs muchxs.

5. IMAGINARIO NUCLEAR: MUTACIONES Y EL OTRO MONSTRUOSO EN LA CIUDAD

Hay un antes y un después en el imaginario de la otredad y la mutación a partir de las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki (1945). Desde la década de los 50, y en plena Guerra Fría, el terror al invasor se traducirá en un subgénero cinematográfico denominado B Movies, caracterizado por invasiones y plagas, y un uso de la escala donde el cuerpo-masa ahora huye despavorido. Aunque hay algunos antecedentes como *Robot Monster* (1953), será Ishiro Honda desde el Japón golpeado por las secuelas de la radioactividad quien abra oficialmente la lata del *sci-fi terror* de esta época con su Gojira o Godzilla —que será objeto de diversos *remakes*. A éste le seguirán clásicos como *Creature from the black lagoon* (1954), *Them!* (1954), *Tarantula* (1955), *The forbidden planet, It conquered the world e Invasion of the Body Snatchers* (1956), *Attack of the crab monsters* (1957), *Earth vs spider, The Fly* o *The Blob* (1958), entre un largo catálogo de producciones *low-fi* llenas de bichos gigantes que ponen en peligro el orden social imperante. A este respecto, curiosamente aparecerá en este subgénero una vía

en la que se producirá una identificación de estas amenazas con la de la mujer moderna, emancipada y feminista, que será destilado por el imaginario de guionistas, directores y dibujantes varones con un condimento de mutágenos y ocupaciones alienígenas. Un buen ejemplo de ello es *El planeta de las mujeres invasoras* (1966) o en una relectura simbolista y finisecular, *The Deadly Mantis* de Nathan Juran (1957), quien curiosamente un año más tarde, y en contraposición al «increíble hombre menguante» (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), dirigirá *Attack of the 50 foot woman* (El ataque de la mujer de 50 pies), que tuvo su refrito en los noventa con la cinta homónima de Christopher Guest (1993). La película de animación *Monsters vs. Aliens* (Rob Letterman y Conrad Vernon, 2009) recuperará para las nuevas generaciones figuras míticas del género como la propia mujer de 50 pies, Mothra, el monstruo del lago o *the blob*, con un discurso pedagógico sobre aceptación y diversidad más propio de ciertas sociedades occidentales del s. XXI.

Esta imagen de mujer monstruosa de la que hablamos será retomada desde el ámbito del cómic por Stan Lee y John Buscema con la figura de *She-hulk* o *La Mujer Masa* (Marvel, 1979), un uso de dicha figura que mantiene los tópicos de mujer gigante amenazadora, y simultáneamente sexualizada, donde el agigantamiento, según Preciado (2004) «funciona como alegoría visual de la crisis de la estructura unifamiliar heterosexual y de la arquitectura doméstica en el contexto de la ciudad suburbana americana». Podemos seguir escudriñando esta tendencia macrofílica hasta la valla publicitaria de Jungle Julia en *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007) o hasta la foto de Brigitte Bardot bajo la que J.Julia posa de manera mimética, o hasta las

vallas —en ocasiones de más de 50 pies— que en la actualidad cubren edificios enteros con imágenes de modelos anunciando lencería, y que vaticinaría la instantánea de la portada del libro *Learning from Las Vegas* de Venturi, S. Brown e Izenour (1972).

En *Trepando edificios* de Itziar Okariz (2003) la artista utiliza el cuerpo —en concreto de la escaladora profesional Berta Martín Sancho— para apropiarse del espacio público y subvertir las normas asociadas con su uso, una imagen con un gran paralelismo visual con la de los saltamontes gigantes que asaltan los rascacielos de Chicago en *Beginning of the end* (1957). Anita Steckel por su parte con trabajos como *Giant Woman Over New York* (1972-73), *Pierced* (1970) o *The Skyline Painting* (1974), nos devuelve a una línea del horizonte neoyorquino fálica y heteropatriarcal amenazada por esa mujer gigante, salvaje y peluda, que nos remite de vuelta a quizás, el primer gran referente fílmico de la invasión y de la otredad: *King Kong* (RKO, 1933). Este simio sobredimensionado es sin duda el antecedente directo de Godzilla, pero con una salvedad, es una encarnación sofisticada del colonialismo y del racismo estadounidense —pero también eurocéntrico, que en forma de metáfora entronca con una tradición abominable de zoológicos humanos (como aquéllos en los que se exhibiría, desde el s. XVIII, a Saarlje Baatman —conocida como la Venus de Hotentote, a las Amazonas de Dahomey, o a Joice Heth). Es por lo tanto una espectacularización de lo racializado, una explotación económica de lo diferente como exótico, como monstruosidad y curiosidad. Son precisamente algunas de estas cuestiones las que los artistas Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco ponen en cuestionamiento, con gran mordacidad, en

su performance *The Year of the White Bear: Take One*, para contra-celebrar críticamente el «descubrimiento de América», exhibiéndose ataviados con vestimentas típicas de los pueblos originarios de sus países, dentro de una jaula, en el espacio público.

La etimología de «manifestación» viene del latín *manifestatio* y significa «acción y efecto de dar a conocer», una cuestión enlazada por tanto con la función comunicativa del arte contemporáneo, especialmente relevante en aquellas prácticas de corte político. Y si algo se desprende de este texto es un desplazamiento de conceptos y estrategias que transmedialmente saltan de la calle a la cultura visual en un camino entrecruzado —y tremendamente imbricado de ida y vuelta, y que no hacen sino ratificar la conexión entre las *Prácticas artísticas y los contextos sociales* en los que se inscriben, y con los que dialogan durante los siglos XX y XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- García Muriana, C. (2014): *Esther Ferrer: La (re)acción como leitmotiv: Reflexión, Grito y Denuncia como respuesta a las limitaciones del Ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad* [Tesis doctoral], Universitas Miguel Hernández
- García Muriana, C. (2017): “Inform-acción y micropolítica. El periodismo activista de Esther Ferrer”, pp. [275]-283-367, EN: *Esther Ferrer: Todas las Variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid: MNCARS.
- García Muriana, C. (2018): «SON y ESTÁN. Performance y genealogías políticas feministas-

LGTBIQ+ [un caso de estudio]», pp. 381-389.
EN: *Protopformance en España (1834-1964)*.
Córdoba: Weekend Proms de Lucena.

Lord, C. y Meyer, R. (2013): *Art and Queer Culture*. Phaidon Press.

Pedraza, P. (2009): *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela.

Preciado, B. (2004): «Gigantas / casas / ciudades. Apuntes para una topografía política del género y la raza.» *ArteContexto*, n.º 8, pp. 8-21.

Reckitt, H. y Phelan, P. (2001): *Art & feminism*. Phaidon Press.

Sentamans, T.(2011): «Economías del paisaje y políticas de sexo-género», pp. 109-112. EN: *II Congreso Internacional Support-Surface: Escultura y Paisaje*, Fundación Cañada Blanch, Valencia.

Sentamans, T. (2019): «Poner el cuerpo a cambio. Exposición*, feminismos, disidencias LGTBIQ+ y prácticas artísticas», pp. 47-52 y «Cuerpos disidentes», pp. 216-222-259. EN: *Tiempos convulsos: historias y microhistorias en la colección del IVAM*. Valencia: IVAM.

Sentamans, T. y Tejero, D. [eds.] (2010): *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Generalitat Valenciana.

Striker, S. (2020): *Historia de lo Trans*. Madrid: Continta Me Tienes.

> AUTORES / AUTHORS

José Vicente Martín Martínez, (España). Catedrático en pintura. Decano de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea.

jv.martin@umh.es

Mónica Amieva Montañez, (México). Investigadora y curadora pedagógica. Es doctora en filosofía contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona y maestra en teoría del arte por la misma institución.

amievamonica@gmail.com

Leigh Bridges, (Canadá). Artista y profesora de Arte y Diseño en la University de Manitoba (Canadá), con una maestría en Bellas Artes de la Universidad de Victoria (Canadá). leigh.bridges@umanitoba.ca

Néstor Cohen, (Argentina). Profesor titular consulto de Metodología de la Investigación en la Carrera de Sociología de la UBA (Argentina).

nestorcohen44@gmail.com

Duvier del Dago Fernández, (Cuba). Artista y profesor del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana (Cuba).

deldagostudio@gmail.com

Gabriela Vivian Gómez Rojas, (Argentina). Profesora adjunta de Metodología de la Investigación I, II y III de la carrera de Sociología de la UBA y de Metodología Cuantitativa de la carrera de Sociología de la UNMDP, Universidad Nacional de Mar de Plata (Argentina).

gvgrojas@gmail.com

Ariadna Gorostegui Valenti, (Argentina). Profesora auxiliar de trabajos prácticos de Metodología de las Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la UNMDP (Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina).

arigoros.valenti@gmail.com

Daniel Laskarin, (Canadá). Artista y profesor en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Victoria (Canadá).

laskarin@uvic.ca

Riánsares Lozano de la Pola, (México). Profesora e Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México (México).

rian.lozano@gmail.com

Micael Norberg, (Suecia). Artista y profesor en la Academia de Bellas Artes de Umeå University. Jefe adjunto de Departamento y Director de Estudios Superiores de la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Umeå (Suecia).

micael.norberg@umu.se

Birthe Piontek, (Alemania). Artista y profesora asistente de fotografía en la Facultad de Arte Audain de la Universidad de Arte y Diseño Emily Carr en Vancouver (Canadá) y miembro de Cake Collective, con maestría en Bellas Artes de la Universidad de las Artes Folkwang en Essen (Alemania).

bpiontek@ecuad.ca

Jesse Thomas, (Canadá). Profesor asociado y coordinador del programa de Pintura en el Departamento de Arte y Diseño, Universidad de Alberta (Canadá).

jthomas6@ualberta.ca

Enia Rosa Torres Castellano, (Cuba). Vicerrectora Docente de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Vicerrectora para la formación profesional del ISA.

eniarosa@gmail.com

Iván Albalate Gauchía, (España). Vicedecano de Grado de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

ialbalate@umh.es

José Luis Maravall Llagaria, (España). Secretario de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

jlmaravall@umh.es

Bernabé Gómez Moreno, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

bernabegm@umh.es

Susana Guerrero Sempere, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

sguerrero@umh.es

José Luis Lozano Jiménez, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.

joseluislozano@ugr.es

Javi Moreno, (España). Vicerrector adjunto de Cultura y Creación. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

javier.morenop@umh.es

José Maldonado Gómez, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

jmaldonado@umh.es

Eduardo Marín Sánchez, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

emarin@umh.es

Mario-Paul Martínez Fabre, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

mario.martinez@umh.es

Vicente Javier Pérez Valero, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

vperez@umh.es

Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

juan.martinezg@umh.es

David Vila Moscardó, (España). Vicedecano de Proyección de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

dvila@umh.es

Imma Mengual, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

imengual@umh.es

María José Zanon Cuenca, (España). Catedrático en escultura. Vicedecana de Recursos Materiales de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

mj.zanon@umh.es

Alfonso Sánchez Luna, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
alfonso.sanchez@umh.es

Tatiana Sentamans, (España). Catedrático en escultura. Vicerrectora de Cultura de la UMH. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
tsentamans@umh.es

Carmen G. Muriana, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
carmen.garciam@umh.es

María Tinoco, (España). Experta en mercado del arte, perito judicial tasador y directora de la galería The Blink Project de Valencia.
info@theblinkproject.net

Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
bibiana.sancheza@umh.es

David Trujillo Ruiz, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
dtrujillo@umh.es

Sergio Luna Lozano, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
sluna@umh.es

Rocío Villalonga Campos, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
rvc@umh.es



MÁSTER EN PROYECTO E
MUPIA
INVESTIGACIÓN EN ARTE



DEPARTAMENTO
DE ARTE

CÍA
CENTRO DE
INVESTIGACIÓN
EN ARTES