

Sine Jure

TRABAJO DE FIN DE GRADO
JOAQUÍN YERAY GÁLVEZ LOZANO
TUTORA/ ROSA M^a RODRÍGUEZ MÉRIDA
BB AA MÁLAGA
2016/2017

ÍNDICE

1. RESUMEN.....	3
2. INTRODUCCIÓN: TRABAJOS ANTERIORES.....	4
2.2. DESARROLLO DE LA IDEA.....	5
3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA.....	7
3.1. PRIMERA ETAPA: RAÍZ DEL PROYECTO.....	7
3.2. SEGUNDA ETAPA: DESARROLLO FORMAL.....	11
4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO CONCEPTUAL.....	21
4.1. RACISMO, LA "ALTERIDAD Y EL OTRO"	22
4.2. ENTRE EL DIBUJO Y LA HERIDA.....	23
4.3. ENCONTRADOS: EL OBJETO COTIDIANO.....	25
5. CONCLUSIONES.....	27
6. BIBLIOGRAFÍA.....	28
7. PRESUPUESTO.....	30
8. CRONOGRAMA.....	31
9. ANEXO.....	32
10. DOSSIER.....	39

*Tuya soy: ponme un clavo y una S
en estas dos mejillas...*

Cervantes
El rufián viudo

1.RESUMEN

Un recorrido a través de nuestra historia, de nuestro pasado, una mirada hacia las raíces sobre las cuales se depositan años de prejuicios, donde el paso del tiempo no ha hecho más que cimentar las ideas hoy en día maduradas en el subconsciente, floreciendo sin razón ante cualquier circunstancia, ante cualquier situación, valiendo para crear una imagen infundada de aquel del que no sabemos nada.

El racismo no es cosa del hoy, ni siquiera del ayer, va más allá de los límites del recuerdo, traspasar ese límite, ahondar en el recuerdo para conocer sobre el presente es el fin del proyecto presentado. Siendo así, planteo una composición plástica en la cual, a través de los datos obtenidos, presento una serie de piezas que llevan hacia la reflexión sobre una etapa en la historia acontecida durante cientos de años conocida como *época de la esclavitud*, cuyos protagonistas, dejaron algo más que huellas en la piel.

Palabras clave: Racismo, identidad, alteridad, dibujo, grabado, archivo.

2. INTRODUCCIÓN: TRABAJOS ANTERIORES

Una de las razones para crear y exponer una obra es provocar una reacción o un cambio en el espectador.

Cuanto más fuerte sea la obra, mayor será su impacto y la reacción del espectador (fisiológica, psicológica, intelectual) será a si mismo mas completa.

*Adrian Piper
Adrian Piper. Desde 1965*

El actual proyecto nace como consecuencia de las inquietudes e intereses desarrollados durante los últimos años de carrera, moviéndome dentro de un concepto de arte "crítico", basando mi trabajo en aspectos sociales que tienen como efecto la marginación o la exclusión social. En *De Conciencia Crítica*, proyecto realizado para la asignatura de Estrategias artísticas en torno al espacio I, me fundamento en como las ideologías de extrema derecha afloran en épocas de crisis. Ese mismo año produzco para la asignatura de Proyectos Artísticos I una pieza titulada *Amistades de Conveniencia*, donde enfatizo en la existencia de minorías

utilizadas en épocas de bonanza y rechazadas en períodos de recesión. Siguiendo la misma línea, elaboro para Proyectos Artísticos II en una composición basada en los viajes migratorios de los habitantes del continente africano hacia las costas europeas y sus bien conocidos desenlaces titulada *Dalal ak Diam*¹. En estos trabajos, existen similitudes en cuanto a los sistemas de representación utilizados, siendo la instalación el formato empleado en su presentación, trabajando con el objeto como metáfora alusiva a hechos o factores concretos y sobre los cuales se afirman los conceptos críticos buscados, apoyándome además en la imagen, ya sea a través del dibujo, del texto o de la propia forma de dichos objetos para crear un conjunto de conceptos capaces de transportar el discurso deseado.

Estas formas de expresión supondrán la base para desarrollar el nuevo proyecto que en estas líneas se comenta, asimismo, los temas funcionarán como puntos de apoyo sobre los que se sustentará la idea principal del mismo, explicándose a continuación.

¹ *Dalal ak Diam*, expresión en el idioma senegalés *wólof* que significa bienvenido.



Diáspora (Detalle)

2.2. DESARROLLO DE LA IDEA

Ya no sabemos a quién debemos apreciar y respetar y a quien no. En este sentido nos estamos comportando como bárbaros los unos con los otros. Sin embargo, ya seamos griegos o bárbaros, todos somos iguales, tal como se deduce de lo que, por naturaleza, es intrínseco del ser humano: todos respiramos por la boca y la nariz, y todos comemos con las manos.

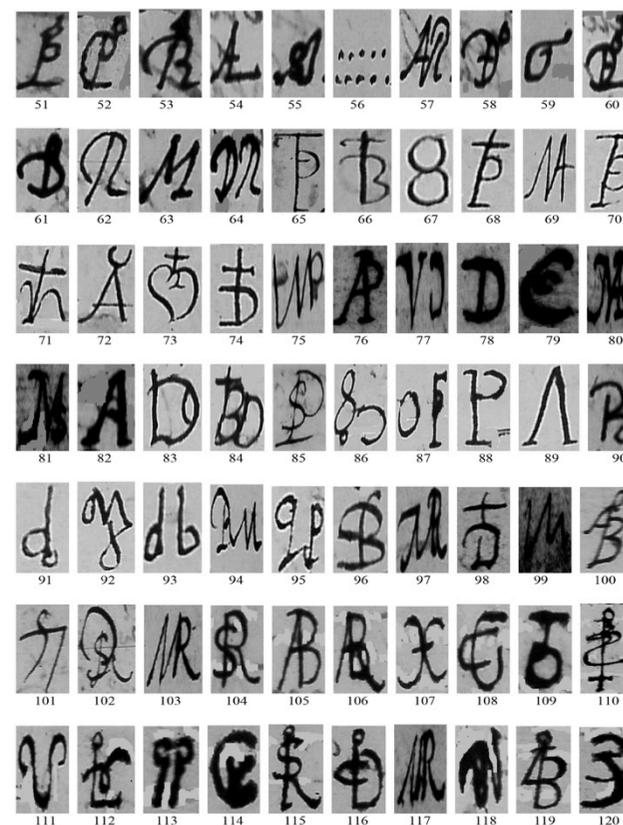
*Antifonte
De la Verdad (siglo V a.C)*

Durante el proceso de investigación para la asignatura de Producción de Proyectos Artísticos correspondiente al último curso y precedente al actual nace en mí un deseo de producir desde lo personal, moviéndome dentro de un terreno propio, conocido, estableciendo así una conexión más íntima para/con la obra. De este acotamiento de búsqueda dentro de mis propias raíces históricas y culturales surge la idea principal, gracias al encuentro con un documento titulado: *Carimba. Las marcas de los esclavos en el Buenos Aires colonial* del Dr. Miguel Á. Rosal, en el cual se hace

referencia a las costumbres esclavistas acontecidas entre los siglos XVII y XVIII. En dicho texto, se recogen *testimonios que han quedado en diversos archivos coloniales de una terrible y humillante práctica realizada en los africanos esclavizados y trasladados compulsivamente al Nuevo Mundo: la de marcarlos con hierros candentes para certificar su introducción legal y la propiedad por parte de los esclavistas*², en el documento, se muestran catalogadas dichas marcas formando un conjunto de símbolos bastante atrayente sobre los cuales se focaliza mi atención.

Continuando con mi lectura, veo como comentado comercio se mantendrá gracias a, entre otros países, España, ejemplo de fuerza colonizadora en el pasado y al cual pertenezco, siendo éste un adecuado lazo de unión al comienzo de mis investigaciones. Una profunda exploración me lleva a conocer concretamente

² DR. MIGUEL ÁNGEL ROSAL, *Carimba. Las marcas de los esclavos en el Buenos Aires colonial*. Estudios Históricos, CDHRPyB -Año V -Julio 2013 - N°10 -ISSN: 1688 -5317. Uruguay.



Carimba. Las marcas de los esclavos en el Buenos Aires colonial. Página 16.

ciertos lugares que funcionan como punto de distribución de esclavos, en concreto mi propia ciudad, Málaga, centro neurálgico en cuanto al movimiento de distribución de cautivos se refiere, favorecida en gran parte por su situación geográfica, donde un gran porcentaje de aquellas personas tratadas como mercancía terminaba siendo vendida en la ciudad, como bien *podemos afirmar, sin mucho riesgo de equivocarnos, que los siervos representan en Málaga más del 10% de la población total, lo que constituye la tasa más elevada de esclavitud que se conoce en un medio cristiano en la época moderna.*³

Desde entonces, mi deseo consistirá en plantear una reflexión acerca del racismo en la sociedad actual, en el cual se hará referencia a las prácticas esclavistas de la ciudad de Málaga durante el período comprendido entre los siglos XV y XVIII. Abordando el tema desde un punto de vista histórico, mi intenciones consistirán en trabajar a partir de los datos encontrados con el fin de crear una composición formal donde se considerarán

³ VINCENT, BERNARD.: *Minorías y marginados en la España del siglo XVI*, Granada: Diputación provincial de Granada, D. L. 1987, p. 242.

los comportamientos discriminatorios actuales como consecuencia heredada de nuestro propio pasado cultural.

3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

Debido a su carácter, mi proyecto se conforma de resultados obtenidos en diferentes procesos de trabajo, los cuales comparten conceptos e idea. Así pues, deberán ser comentados tanto aquellos que forman parte de la asignatura predecesora como los propiamente relacionados con las posteriores prácticas e investigaciones ya que todos ellos confluyen directamente en la consecución final de la instalación.

3.1. PRIMERA ETAPA: RAÍZ DEL PROYECTO

*Si empiezas a trabajar con una imagen o con el principio de algo,
y estas abierto a lo que te sugiere, ahí es cuando los
descubrimientos reales suceden.*

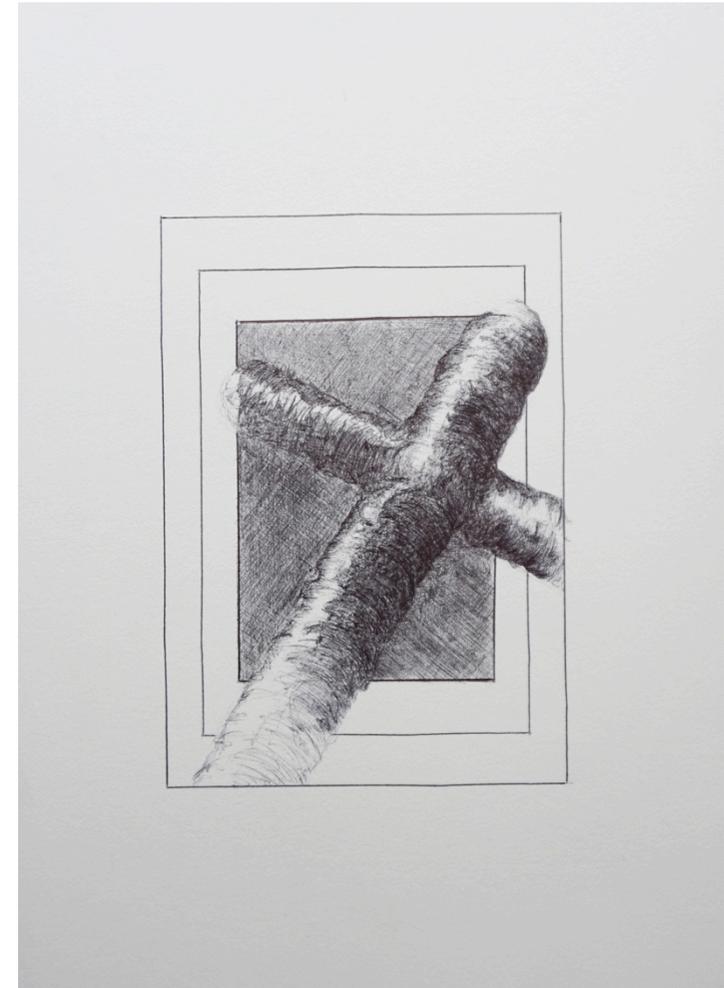
William Kentdrige

Como se explica en el punto anterior, la razón del actual proyecto nace en la asignatura de Producción y Difusión de Proyectos Artísticos, donde comienzo a trabajar con los símbolos del documento referido.

Dichos grafismos, correspondientes a las marcas realizadas a los esclavos, se me presentaron sugestivos, con una gran carga simbólica por lo que representaban, ofreciéndome diversas e interesantes posibilidades prácticas en la producción de taller.

Mis primeros ejercicios consistieron en intentar reproducir fidedignamente aquellos estigmas recreando dicha dermis a base de látex, buscando el relieve semejante al causado por una quemadura en el cuerpo. Los resultados me posicionaban dentro de cierta literalidad, la cual necesitaba evitar, además, los escasos frutos obtenidos tampoco resultaron válidos, con lo cual, rechazo esa idea decantándome por el dibujo, con el deseo de apoyarme sobre un ámbito de producción conocido y motivador que me ayude a desarrollar propuestas válidas a través del propio trabajo plástico.

Mediante el dibujo a bolígrafo sobre papel realizo interpretaciones de las posibles formas resultantes de las heridas de



Boceto del desarrollo formal (Primera etapa)

los esclavos en la piel, a modo de bocetos. Los efectos de mis primeras ilustraciones, paradójicamente, se asemejaban a las imágenes producidas mediante la técnica del aguafuerte o de la punta seca debido tanto a las cualidades del trazo como a la composición de la imagen, además, la idea ganaba fuerza formándose un juego interpretativo dentro del enfrentamiento entre el concepto de "grabado artístico"⁴, propio del terreno del arte, y del "grabado a fuego", característico de la esclavitud, lo cual, me ayuda a resolver el siguiente paso del proyecto, derivando mi trabajo hacia un nuevo modo de representación relacionado con el ámbito del grabado y la estampación, en concreto mediante la técnica del gofrado⁵.

Con la intención de transgredir una práctica clásica como lo es la estampación, gracias a este sistema, podría adquirir las calidades de relieve buscadas al comienzo del proceso mediante el trabajo con el látex, manteniendo a su vez la relación con el dibujo.

⁴ Ver anexo.

⁵ Gofrado: Acción de gofrar, consistente en estampar en seco, sobre el papel o las cubiertas de un libro, motivos en relieve o en hueco.



Bocetos del desarrollo formal (Primera etapa)

Por tanto, mi búsqueda consistiría en unir los conceptos prácticos realizados hasta el momento desplazándome hacia un nuevo modelo de tratamiento donde aparecerán fusionadas tanto la materialidad buscada con el látex como las cualidades del dibujo, características deseadas en los primeros pasos del proyecto.

Desde este momento, el trabajo transcurre dentro del taller de estampación. El proceso comienza con la elección de una matriz adecuada que ofrezca un resultado de relieve correcto una vez tirada en el tórculo. Primeramente tomo el linóleo como base, tallando el dibujo sobre la matriz con gubias y haciendo primeras pruebas, estudiando así los resultados según estaban labradas las planchas, descubriendo de que forma los relieves resultantes atendían a los modos de ahuecado.

Debido a que uno de los aspectos para mí necesarios e importantes es la radicalización y cuestionamiento constante en los modos de hacer técnicos, elijo para mis posteriores pruebas un papel de color negro, material nada habitual en esta técnica, manteniendo dicha alusión directa a la piel de los cautivos a los que se hace referencia. El papel, al adquirir especial protagonismo,

debe cumplir con una calidad adecuada a mi discurso, algo que en principio no me ofrecían las láminas con las que empecé a trabajar, dado que, además de presentar un gramaje bastante inferior al necesario (160 gr) era complicado de manipular en el proceso de humedecido del mismo, pero pese a ello, los resultados obtenidos ganaban en concepto y en riqueza visual.

La recta final del proceso hasta la fecha marcha tras conseguir un papel apropiado, con un gramaje de 250 gramos y una textura casi aterciopelada característica del algodón del que está compuesto, aportando calidad a los formatos resultantes y ofreciendo los resultados esperados, los cuales fueron la base del proyecto.

La conclusión radicó en presentar la serie de gofrados sobre planchas metálicas (con las que se realizan los aguafuertes) tratada mediante inmersión en ácido para así eliminar la pátina brillante característica, dándole así un cariz envejecido, haciendo referencia al paso del tiempo elaborando una alusión directa a los instrumentos de metal utilizados para las prácticas esclavistas. Para cerrar el concepto en la pieza a presentar, adjunto además una

pequeña placa, en la cual se encuentra grabado el nombre castellano impuesto al esclavo una vez adquirido. El proyecto se instala en forma de serie de siete piezas dando por finalizado el proceso práctico hasta el momento, al cual titulé *Diáspora*.

3.2. SEGUNDA ETAPA: DESARROLLO FORMAL

El desarrollo del actual proyecto comienza a partir de los frutos obtenidos con la presentación de *Diáspora*. Mi deseo en ese momento era, por un lado, volver a incluir los dibujos como línea de trabajo, por otra parte, analizar y continuar con el desarrollo del gofrado, apoyándome en los conocimientos adquiridos, y por último, completar el proyecto con la búsqueda de elementos enriquecedores ausentes anteriormente:

Dibujos- Éstos sugerían cambios, eliminando en principio las formas geométricas de los marcos, los cuales restaban protagonismo a las propias imágenes, perdiendo la referencialidad hacia las estampas de la época. Además, las formas aparecían demasiado claras, demasiado figurativas, el fondo (correspondiente



Bocetos del desarrollo formal (Segunda etapa)

a la piel) y la forma (la herida en sí misma) no se encontraban en una correcta yuxtaposición, ya que se mostraba claramente una separación entre ambas, así pues, las siguientes propuestas merecen atención en cuanto a ese aspecto.

De nuevo, respecto al marco de la imagen, doy cuenta de lo favorecedor de la eliminación de ellos, las formas geométricas se mantienen pero simplificadas a un mero formato de margen, ayudando a crear un contraste entre lo orgánico de las imágenes y lo inanimado de los cuadrados, círculos o elipses en los cuales se encierran. Todavía en este punto no consigo crear una armonía adecuada dentro del conjunto, los trazos son demasiado evidentes, cargados y muy diferentes en cuanto al tratamiento de lo que corresponde al relieve de la herida en sí y la piel, asimismo, los apuntes eran muy grandes para el tamaño del papel, cambiando a formatos mayores reduciendo a su vez el de los dibujos, de forma que la imagen "respire" creando una distancia mayor entre la figura y los límites del papel.

Otro de los aspectos a comentar durante este proceso es la utilización de imágenes de referencia, en un primer momento



Boceto del desarrollo formal (Segunda etapa)

produzco sin utilizar imágenes concretas sobre las que apoyarme, simplemente evocaba a formas que en mi parecer, eran heridas de quemadura, de ahí los pobres resultados. A partir de este momento, me fundamento en varias fotografías encontradas en la red donde aparecen cuerpos quemados con sus consecuentes cicatrices. Mediante un editor de imagen, tomo pequeñas áreas que serán los modelos sobre los cuales trabajaré, transformándolas en monocromáticas para encontrar texturas y características ante la incidencia de luz que me aporten directrices sobre las que trabajar.

Los resultados a partir de los cambios producidos y del trabajo con la imagen de referencia me parecen satisfactorios, tomando la decisión de continuar con esa vía de desarrollo para la consecución final de la serie.

Para concluirla, decido enumerarlos como son numerados los grabados tradicionalmente, mediante una fracción donde el numerador corresponde al número de la prueba y el denominador pertenece al total en el conjunto de la edición, colocado bajo la imagen en el lado izquierdo, cifra tampoco escogida arbitrariamente, sino correspondiente a un trato por parte de un



Pieza final de la serie de dibujos

mercader portugués en 1504 llamado *Fernand Correa, vecino de Évora, el cual arribó al puerto de Málaga con la intención de vender una dote de ciento treinta esclavos, de los cuales compró el judeoconverso Rodrigo Álvarez de Madrid, vecino de Málaga, veintinueve cabezas de esclavos y esclavas negros* ⁶.

Volviendo a la numeración, esta fracción no solo hace referencia a la pieza en sí, sino que también funciona como analogía hacia la manera de tratar a los esclavos a modo de objetos seriados dentro de un grupo ante una transacción. A este dato lo acompaña un nombre, colocado en el centro bajo la imagen, a modo de título, como bien podemos ver en grabados de la época correspondiente al nombre cristiano impuesto por sus compradores una vez tomaban posesión de ellos, idea extraída del proceso realizado para la asignatura anterior. Dichos nombres no están escogidos al azar, sino que corresponderán a los nombres utilizados realmente en aquellas ocasiones, los cuales aparecen reflejados

⁶ RAÚL GONZÁLEZ ARÉVALO, *La esclavitud en Málaga a fines de la Edad Media*, Universidad de Jaén, 2005, p.75.

tanto en las referencias bibliográficas como en los archivos históricos consultados.

*La onomástica de la población esclava de Málaga era tremendamente rica y variada, reflejo de la diversidad de credos y orígenes, pero también de la asimilación cultural en el marco de una sociedad cristiana. Por este motivo, destacan en primer lugar los nombres castellanos [...]*⁷

Gofrado- Paralelamente, corrijo aspectos a la hora de incluir nuevos gofrados basándome en las conclusiones adquiridas a partir de su desarrollo previo. El sistema de trabajo pasa a ser el mismo, estampar el relieve mediante una matriz trabajada sobre el mismo soporte, aunque en este caso, decido utilizar toda la superficie del papel con el fin de incluir una sola pieza, cuyo tamaño corresponde al margen total de la lámina (100 x 70 cm aprox.)

⁷Ibidem, 2005, p.106.

A estos aspectos en cuanto a la elaboración práctica se refiere, se le une la necesidad de una elección de la forma que contendría el gofrado, para lo cual, me fundamento en las investigaciones históricas realizadas. Diversos autores han sido estudiados, aportándome cada uno de ellos sus propias conclusiones y opiniones, dadas las diversas fuentes consultadas, actas notariales, etc. Raúl González Arévalo, afirma que *si se pretende ser riguroso es preciso señalar las diferencias y el origen de las marcas que presentaban los esclavos, así como la frecuencia con la que se daba entre la población reducida a esclavitud*⁸, defendiendo por tanto, que dichas prácticas no se consideraban del todo sistemáticas, sino que atienden a factores como los del origen e incluso de castigo.

Otros autores sí que respaldan la práctica generalizada, o casi metódica, argumentando que, por ejemplo en Málaga *casi el*

*50% de los esclavos presentaban las dramáticas marcas, en tanto que un 26,6% no constaba dato alguno al respecto*⁹.

Así pues, teniendo en cuenta de que mi propósito no consiste en demostrar estas atrocidades, mi búsqueda se centra en encontrar signos comunes en ellas, es decir, elementos o modos de hacer propios del territorio castellano, para así, poder tomarlos como referencia en el momento de elección de aspectos adecuados para trabajar. En este sentido, sí que encuentro un elemento común en cuanto a la marcación a hierro se refiere, y es la realizada con un símbolo correspondiente a una ese y un clavo, algo en lo que todos los investigadores están de acuerdo, denominándolo *Herraje a la española*, el cual consistía en marcar en el rostro de los esclavos una ese y un clavo que la atraviesa transversalmente que, según tratan diferentes autores, puede ser incluso el origen de la palabra esclavo.

⁸ RAÚL GONZÁLEZ ARÉVALO, *La esclavitud en Málaga a fines de la Edad Media*, Universidad de Jaén, 200, p.115.

⁹ CF. GÓMEZ GARCÍA, M.C. Y MARTÍN VERGARA, J.M., *La esclavitud en Málaga entre los siglos XVII y XVIII*, Málaga, 1993, p.23

Esclavo: *El siervo, el cautivo. Algunos quieren se haya dicho del hierro que les ponen a los fugitivos y díscolos en ambos carrillos, de la S y del clavo; pero yo entiendo ser dos letras S y I, que parece clavo, y cada una es iniciativa de dicción, y vale tanto, como sine jure; porque el esclavo no es suyo, sino de su señor, y así le es prohibido cualquier acto libre.*

Covarrubias

Tesoro de la lengua castellana, 1611

Con estas conclusiones, me decanto así por utilizar este símbolo, según aparece en la piedra de las jambas de una puerta de la capilla de la Congregación del Santísimo Cristo, de la Real Iglesia de San Ginés, en Madrid. Además, esta definición me sirve de inspiración para nombrar el proyecto, titulándolo *Sine Jure*, expresión que en latín se traduce por *sin derecho*.

A partir de la elección del símbolo a estampar, el desarrollo de esta pieza contiene un hándicap sobre el cual se basa la mayor parte de la investigación procesual en el relieve, y es el tamaño del



Detalle del proceso de labrado de la matriz

papel y de la matriz, debido a que tienen que ser cuidados tanto los procesos de humedecido como los valores de presión en el tórculo. El exceso de humedad en el papel supone un buen resultado en el relieve, pero la superficie de la hoja sufre ondulaciones indeseadas, incluso pliegues como ocurre en mis primeras pruebas, donde realice una inmersión total en una cubeta de agua durante un tiempo prolongado, y con una presión del tórculo a su vez alta a la hora de la estampación.

En posteriores prácticas busqué una presión más baja intentando a su vez disminuir el nivel de humedecido del papel, resultando así menos agresivo para el mismo, pero con un relieve menos acentuado, lo cual no responde a mis expectativas.

Tras analizar y comparar los resultados de mis nuevo ensayo, procedo esta vez a humedecer solo la zona a tratar mediante breves pulverizaciones por ambas caras, para posteriormente, hundir con el mango redondeado de un pincel sobre la zona con movimientos leves para evitar su ruptura y a su vez manteniendo una presión suficiente para estampar los relieves de la matriz.

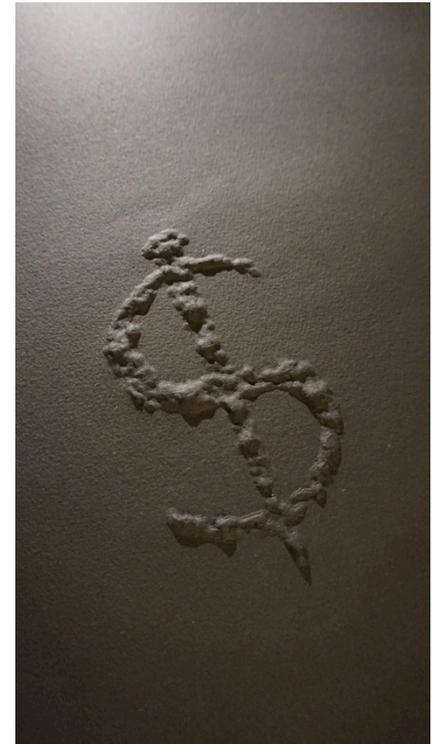


Pruebas de estado del proceso de estampación.

Decir que ya en el primer ensayo consigo un resultado más que aceptable, de esta manera resuelvo finalmente el gofrado, trabajando la humedad del papel del mismo modo e incidiendo igualmente sobre él para obtener la textura deseada, consiguiendo una alta calidad en el relieve que jugará con la incidencia de la luz creando un conjunto de formas donde las sombras harán aparecer la figura creada.

Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.

Junichiro Tanizaki
El elogio de la sombra (1933)



Detalles de relieve de la pieza final estampada.

Marca de hierro- Continuando con el crecimiento del proyecto, me planteo además acompañar al gofrado con un elemento objetual, escultórico, relacionado directamente con la esclavitud, a través de la presentación de una "marca de hierro", es decir, del objeto utilizado para las marcaciones, similar al utilizado para el ganado, consistente en un bastón de hierro con un mango de madera a modo de empuñadura y con un sello del mismo material adherido en el extremo opuesto, correspondiente a la zona a calentar en la estampación sobre la piel del esclavo.

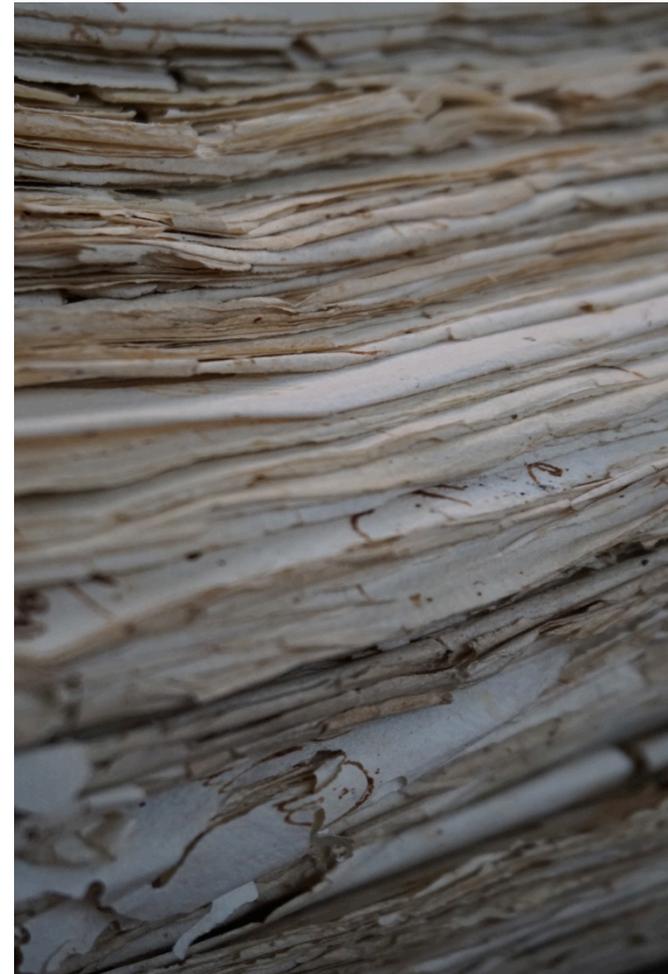
Debido a la complejidad de la pieza y a la peligrosidad de la técnica diseñé mi propio sello del bastón tomando de nuevo como símbolo la ese y el clavo del gofrado al que remito y recurro a la mano de obra de profesionales para su ejecución cuyo acabado cumple totalmente con las necesidades formales de mi instalación. Con la inclusión de este objeto busco un diálogo entre ambas piezas, conectándolas a través de un símbolo, descubriéndose el relieve como consecuencia del hierro, apareciendo el hierro como causa de tal relieve.



Marca de hierro (Detalle)

Archivos Notariales- Finalmente, decido dejar constancia gráfica dentro de mi composición formal con algunos de los documentos de las transacciones esclavistas correspondientes, donde se recogen notificadas las compras y ventas de esclavos en nuestra ciudad. Así pues, apporto como vestigios de la trata esclavista acontecida en Málaga diversos documentos que han sobrevivido a los siglos y que, entre otros aspectos, certifican los contratos de compraventa de esclavos por parte de ciudadanos malagueños, como son las actas notariales, que se encuentran en el Archivo Histórico Provincial de Málaga, las cuales hallé gracias a los referentes bibliográficos consultados durante la investigación.

Los archivos consultados en la sala, algunos que datan del siglo XV, presentan una estética característica de la época a la que pertenecen. Escritos en castellano antiguo y con una caligrafía típica manuscrita, suponen un conjunto de formas melódicas sobre el papel. Poseen una identidad muy fuerte, singular, digna de "utilizar" dentro de mi proyecto, para potenciar el concepto general de la obra, así como su discurso.



Archivos (Detalle)

Su forma de presentación corresponde al esquema utilizado para los dibujos, mediante la fragmentación, mediante el detalle. En vez de tomar los documentos enteros, tomo instantáneas donde se muestran ese paso del tiempo, tanto de los escritos como de los volúmenes en los que se encuentran. Para su formalización, serán proyectados en la sala junto a las demás piezas en formato de secuencia de imágenes acompañadas además con frases de los mismos textos que demuestran las prácticas insinuadas en mi trabajo, como la que versa: *... dos hierros señales de clavo en la frente y otras en el carrillo derecho, señal de flor y otras dos señales de clavos en la nariz del mismo lado y en la barba...*¹⁰

Aquí pues, termina el proceso práctico, a falta de las conclusiones respecto a la instalación en la sala, las cuales están limitadas por los espacios disponibles y que serán comentadas el día de su presentación, ya que en mi caso, a fecha del escrito que se presenta, no ha sido todavía asignado.

¹⁰ A.H.P.M. Actas notariales, legajo 2216.

4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL.

A lo largo de este apartado, serán comentadas las investigaciones, reflexiones y conclusiones de la investigación teórica, haciendo referencia a los puntos fundamentales propios del proceso práctico, así como aquellas ideas que acompañan al concepto.

En los apartados siguientes, se tratarán también, por un lado, los aspectos correspondientes a la serie de dibujos, al trabajo con la imagen, su fuerza y capacidad de representación, donde se abordarán aquellos referentes en los cuales se apoya mi producción, y por el otro, la parte objetual con el herrador y el texto que acompañan al gofrado, donde se profundizará sobre el sistema de elección de elementos no pertenecientes al ámbito artísticos y que son tomados como parte del mismo.

Para el correcto desarrollo de la idea como principio y base en el proceso de investigación a la par del proceso práctico, tomo como referente artistas con discursos sociológicos, donde las exigencias, premisas y experiencias de sujetos dentro de grupos o subgrupos produzcan disertaciones en las cuales las políticas de

identidad, ya sean raciales, multiculturales, feministas u homosexuales pasan a un primer plano aportando un claro deseo de concienciación, como por ejemplo Lorna Simpson (Brooklyn, NY, 1960) la cual cuestiona valores propios referentes a su identidad, memoria histórica, posición social o género como mujer afroamericana en piezas como *Guarded Conditions*¹¹ (1989), en la cual observo la forma de abordar estos valores mediante, en este caso, la utilización de la serie y la repetición, tanto en la aparición de la imagen como en el texto que las acompaña.

También he tomado como referencia las ideas de Fred Wilson¹² (El Bronx, NY, 1954) este artista utiliza un lenguaje donde *delicadas piezas elaboradas en metal por afroamericanos del siglo XIX se yuxtaponen aquí a unos grilletes de hierro [...] usando tanto los objetos de exposición como otros que normalmente no se ven para destacar el modo en que la "otredad" se ha representado, o reprimido, en las presentaciones*

¹¹ Ver anexo, p. 1

¹² Ver anexo p.1

*institucionales del último siglo*¹³, esa "otredad" a la que se hace referencia marca además unos de los puntos más importantes en cuanto a mi propia reflexión sobre el prejuicio racial, explicándose por tanto, a continuación.

4.1. RACISMO: LA "ALTERIDAD" Y EL "OTRO"

Abordando el racismo desde un punto de vista filosófico, he tomado como referencia ciertos conceptos válidos para definir la relación entre sujetos, donde la alteridad se muestra como idea central, unida al concepto de "el otro", pudiéndose definir a ese "otro" como el *múltiple sujeto que se presenta a los ojos de una cultura, de una sociedad, de un estado, de una generación, de un grupo humano cualquiera, o, simplemente, de un individuo, como alguien o algo perteneciente a su propia naturaleza, pero al mismo tiempo radicalmente distinto de sí mismo*¹⁴. Ante esta visión, me sitúo ante el modo por el cual vemos a aquellos que se presentan

¹³ OSBORNE, P.: *Arte conceptual*, Phaidon, London, 2006 p. 180

¹⁴ BENITO RUANO, ELOY. *De la alteridad en la historia*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1988, p. 15

extraños por el hecho de no encontrarse entre "nosotros", aquellos "otros", poseedores de una identidad superpuesta, pre-concebida, pre-establecida, infundada en la mayoría de los casos e irreal, formando el concepto de Alteridad en sí mismo, siendo por tanto la Alteridad, la *identidad de "el otro"*¹⁵

A lo largo de la historia encontramos como la Alteridad funciona como elemento de distancia entre ese "yo" frente al "otro", la naturaleza del ser humano difícilmente consigue dejar pasar esa identidad sin consecuencia en su propio prejuicio, marcando en la mayoría de los casos un *principio de desigualdad*¹⁶

La imagen del "otro" que el "yo" presenta viene en la mayoría de los casos errada en cuanto a la realidad se refiere. Lo que o quien es realmente ese otro no se corresponde a lo que realmente es, debido, en la mayoría de los casos, a agentes externos capaces de actuar como bases sobre las cuales crecerán los prejuicios hacia ellos, *la imagen se produce, en todo caso,*

¹⁵ BENITO RUANO, ELOY. *De la alteridad en la historia*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1988, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*, p. 18.

*mediatizada a través de un espectador, y con su intervención, aunque sea involuntaria.*¹⁷ Esta imagen histórica es aquella transmitida de generación en generación es sobre la cual se fundamenta el concepto de mi proyecto. La imagen del ayer todavía es imagen hoy, manteniéndose en el tiempo, proyectada, en mi caso, mediante el trabajo con la cicatriz.

4.2 ENTRE EL DIBUJO Y LA HERIDA.

Los dibujos presentados responden al desarrollo teórico fundamentado en base al concepto de representación de la herida, herida como elemento evocador del pasado, herencia de determinadas acciones en determinados momentos. La herida se mantiene "adherida" al cuerpo, a la piel, para siempre, una herida es imborrable, siempre quedará ahí y su recuerdo con ella, nace para quedarse, para ser junto a su ser, marcándolo en el tiempo, sin que nada la pueda hacer desaparecer, volverá a doler, volverá a escocer, hará recordar.

¹⁷ *Ibidem*, p. 20.

El resultado de esta herida, que se realizó hace siglos sobre los cuerpos de los esclavos, arrastra sus consecuencias hasta la actualidad, esos cuerpos marcados ya no pertenecen a este mundo, desaparecieron en su momento, pero aquella idea sobre la cual se excusaban sus hacedores aún hoy en día mantiene su argumento, ha recorrido generación tras generación a través de la sociedad con mayor o menor crudeza, todavía hoy estas heridas siguen doliendo, las seguimos observando, ya no en los cuerpos de "los otros", sino a través de los herederos de aquellos que las realizaban, los cuales siguen manteniendo vivo el recuerdo de una cicatriz nunca borrada.

Los dibujos exhibidos son símbolos resultantes de ese "transcurso de la historia", su existencia es el "efecto de", trasladando a la actualidad crudos hechos con consecuencias históricas latentes aún mediante la alusión a formas artísticas de la época tomadas como referencia, como es el caso de Kara Walker (Stockton, California, 1969) una artista fundamental para el desarrollo de mi proyecto, que con su obra *Dance de la Nubienne*

*Nouveaux*¹⁸ (1998) estudia el concepto de esclavitud mediante la escenificación del sometimiento y la dominación que el pueblo negro ha sufrido a lo largo de la historia, aspecto que comparto con la artista, tomando además como referencia el hecho de utilizar una técnica del pasado (en este caso las siluetas corresponden a modos de hacer retratos en la época colonial) radicalizándolo en el presente para crear un discurso nuevo, así como también vemos estas características formales y conceptuales en el trabajo *Runaways*¹⁹, de Glenn Ligon (El Bronx, NY, 1960) donde el autor trabaja a partir de anuncios de búsqueda de esclavos perdidos o desaparecidos publicados en periódicos de la época realizando un giro conceptual trasladando elementos del pasado al presente, modelo a seguir en mi desarrollo.

Debido al trabajo documental realizado, tomo para mi proyecto referencias de autores arraigados al "arte de archivo", ejemplificando este aspecto, encontramos a Fernando Bryce (Lima, Perú, 1965) el cual se encuentra dentro de un grupo de artistas

¹⁸ Ver anexo

¹⁹ Ver anexo

donde la base documental adquiere protagonismo, asentándose como base metodológica en los que *se reflejan procesos históricos, en ocasiones próximos a historias de colonización, otras a guerras civiles o conflictos bélicos*²⁰ Mediante la re-presentación de imágenes a tinta correspondientes a documentos, artículos de periódicos u otras fuentes de información, Bryce *reordenará el conocimiento del pasado y reconstruirá otros significados*²¹, produciendo una conexión temporal entre el pasado y presente. Como bien afirma el autor *el documento es un hecho del pasado. El dibujo es un hecho nuevo*²².

Tacita Dean (Canterbury, Reino Unido, 1965) por su parte, mantiene en su instalación *El garabato del fraile*²³ un interés por descubrir las huellas gráficas del pasado, legados gráficos trasladados e interpretados en la actualidad mediante la proyección de fragmentos de dibujos correspondientes a las marcas sobre la

²⁰ Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-210. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Tres Cantos (Madrid), Akal, D.L.2011, p. 291]

²¹ *Ibidem*, p. 292

²² *Conversación de Fernando Bryce con Helena Tatay*", en *Fernando Bryce (cat. exp.)*, Barcelona, Fundación Tàpies, 21 de abril-10 de julio de 2005, p. 361.

²³ Ver anexo, p. 4.

pared del monasterio de Silos. De ella tomo esa "relectura" histórica asociada a acontecimientos y oculta en la historia contada, esa apropiación de un modelo de dibujo, en el caso de la artista de los grabados de las paredes, en el propio, de los grabados sobre la piel de los esclavos.

4.3 ENCONTRADOS: EL OBJETO COTIDIANO.

Una explicación detallada del legado del *readymade* de Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, Francia, 1887) *la inclusión del objeto ordinario dentro del arte* plantearía en sí misma un estudio completo, algo que vamos a obviar debido a la extensión de esta memoria, pero si que podemos resumir su influencia, por ejemplo, a través de afirmaciones de la autores/as como Eleanor Heartney, de que *Duchamp prefería considerar sus readymades como una prueba de que el arte, de hecho, no es distinto de las cosas de este mundo. En lugar de elevar lo cotidiano, su interpretación hace bajar al arte de su pedestal a la vida diaria.*²⁴ A partir de entonces,

²⁴ ELEANOR HEARTNEY.: *Arte & Hoy*, Phaidon, Londres, 2013, p. 40.

la aplicación del objeto cotidiano dentro de las piezas artísticas se presenta continuo, transformándose, variando hacia diferentes vertientes de representación y modificándose sus usos en favor de múltiples interpretaciones, las cuales, conducen a la concepción más radical del *readymade*, a saber, la idea de que el arte no reside en el objeto, sino en el significado que este encierra.²⁵

Con Roland Jones (Estados Unidos, 1952) observamos la radicalidad del proceso de "robo de identidad" al objeto, en una de sus obras, presenta una cama, la cual se descubre interesante cuando, a través de su cartela, nos hace saber que, como versa el título es *The bed Ethel Rosenberg slept in the night before her execution, 1953-1958 (1998) (La cama donde durmió Ethel Rosenberg la noche antes de su ejecución)*. La conexión obligada entre la cartela y el camastro para que la obra sea completa produce un juego interpretativo de hallazgo y reflexión que tomo como referencia para mi proyecto, esta idea de atrapar el objeto forma el acto de apropiación de la marca de hierra como cuerpo de la

instalación, haciéndolo funcionar como "ente físico" de los sucesos a los que hace referencia, actuando como nexo de unión, formando un diálogo con los demás "entes" (dibujos y texto) y en especial con el gofrado al que acompaña, apoyándose entre sí, estableciendo un vínculo recíproco sobre el cual me fundamento en mi proyecto estableciendo entre las piezas un vínculo similar para crear un discurso completo que invite a la reflexión por parte del espectador.

En cuanto a los archivos, la razón por la cual utilizo los textos proviene no solo de la importancia de los mismos en mis investigaciones, va más allá. Las atrocidades reflejadas en algunas de sus páginas aparece eclipsada por su belleza, poseyendo algo hipnótico. Quizás es su valor histórico, su capacidad de perdurar en el tiempo.

Es difícil imaginar el momento en el que fueron escritos. Su apropiación no se debe solo a su carácter científico, se le une un valor estético. Puede que sea ahí donde radica su atracción, es por eso por lo que me sentí atraído por ellos.

²⁵ ELEANOR HEARTNEY.: *Arte & Hoy*, Phaidon, Londres, 2013, p. 40.

5. CONCLUSIONES.

Después de finalizar con el trabajo y analizándolo detenidamente en busca de conclusiones, podría decir que el crecimiento del mismo estaría, a partir de este momento, supeditado a la investigación y desarrollo por separado de cada uno de sus componentes. Con esto no afirmo que no puedan también formarse buenos resultados con la combinación de los mismos, es más, serán necesarios, pero pienso que, centrándome en cada uno de ellos individualmente, sería muy fructífero el acotamiento del campo de investigación debido a que, en ocasiones, ha sido complicado saber discriminar y decidir entre las diferentes opciones que el mismo proyecto me ofrecía, y quizás, conociendo cada uno de ellos más en profundidad surjan nuevas ideas que mantengan vivo el desarrollo.

El dibujo puede caminar hacia nuevos modelos prácticos, probando con nuevos soportes, diferentes formatos, llevando la imagen hacia nuevos modos de expresión a través de la experimentación con el trazo en la composición de la forma.

Su continuación también estaría favorecida con la consiguiente extracción de datos que ayuden a llevar hacia el terreno práctico el mensaje buscado, manteniendo ese contacto con la capacidad metafórica del objeto, trabajando a partir de su simbología y su cualidad "invasora" del espacio expositivo, compartiendo denominadores comunes portando conceptos a partir de la materia.

Finalizando, decir que esta segunda etapa en la que se encuentra mi trabajo personal, tras comparar los resultados con los anteriores, ha crecido sustancialmente, pudiendo introducir aquellos aspectos que quedaron excluidos y que, sin lugar a dudas, enriquecerían el conjunto.

A partir de este momento, comienza un nuevo proceso, donde, a través del trabajo, se seguirán desarrollando piezas a partir de un tema que, personalmente hablando, es tan interesante como lo es nuestra propia historia.

6. BIBLIOGRAFÍA

- DR. MIGUEL Á. ROSAL.: *Carimba. Las marcas de los esclavos en el Buenos Aires colonial*, Estudios históricos CDHRPyB- Año V - Julio 2013 - No 10 – ISSN: 1688 – 5317. Uruguay.
- PIQUERAS, JOSÉ. A.: *La esclavitud en las Españas, un lazo transatlántico*, Catarata, Madrid, 2011.
- GARCÍA, M. C, MARTÍN, J. M.: *La esclavitud en Málaga entre los siglos XVII y XVIII*, Servicio de Publicaciones, Diputación, D.L, Málaga, 1993.
- GONZÁLEZ. A, RAÚL.: *La esclavitud en Málaga a fines de la Edad Media*, Servicio de Publicaciones Universidad de Jaén, Jaén, 2005.
- CORTÉS LOPEZ, J, LUIS.: *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, Salamanca: Universidad, 1989.
- VINCENT, BERNARD.: *Minorías y marginados en la España del siglo XVI*, Granada: Diputación provincial de Granada, D. L. 1987.
- MARTÍN CASARES, AURELIA.: *La esclavitud negroafricana en la historia de España: Siglos XVI y XVII*, Granada: Comares. 2010.
- BENITO RUANO, ELOY.: *De la alteridad en la historia*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1988.
- GORDON W. ALLPORT.: *La naturaleza del prejuicio*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- GUASCH, ANNA MARÍA.: *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipología y discontinuidades*. Tres Cantos (Madrid) Akal, D.L. 2011.
- PIPER, ADRIAN.: *Adrian Piper. Desde 1965*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2003.
- DEAN, TACITA.: *El garabato del fraile*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 2010.
- DEAN, TACITA.: *De mar en mar, the sea works of Tacita Dean*. Santander: Fundación Botín, 2013.

- BEUYS, JOSEPH. Joseph Beuys: Múltiples.: Valencia : IVAM, D.L. 2008.
- HAMMONS, DAVID.: *Por eso estamos aquí*. Ciudad de México: Alias, 2011.
- RUHRBERG, KARL.: *Arte del siglo XX*, Köln: Taschen, 2012.
- ELEANOR HEARTNEY.: *Arte & Hoy*, Phaidon, London, 2013.
- GORDON W. ALLPORT.: *La naturaleza del prejuicio*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- BOIS, YVE-ALAIN - FOSTER, HAL - H. D. BUCHLOH, BENJAMIN - KRAUSS, ROSALIND. *Arte desde 1900. modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal. Madrid, 2006.
- OSBORNE, P.: *Arte conceptual*, Phaidon, London, 2006.

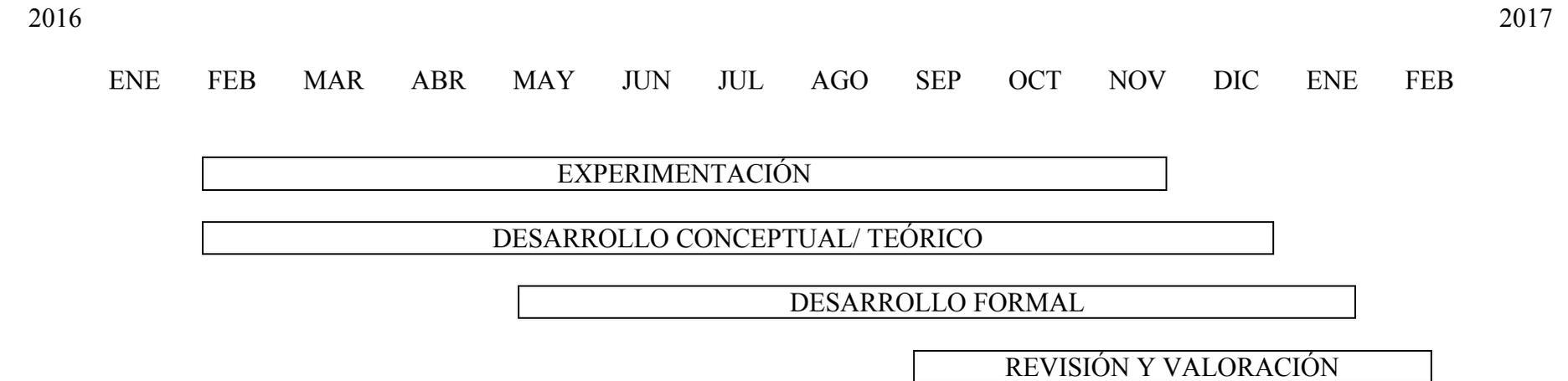
FUENTES DIGITALES CONSULTADAS

- <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>
- <http://web.frl.es/DA.html>
- <http://cacmalaga.eu/2008/06/27/kara-walker-2/>
- <http://cacmalaga.eu/2012/02/14/william-kentridge-5/>
- <http://www.luhringaugustine.com/artists/glenn-ligon/artworks>
- <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/73006?locale=es>
- <http://www.malba.org.ar/evento/fernando-bryce-dibujando-la-historia-moderna/>
- <http://masdearte.com/centros/fundacion-museo-del-grabado-espanol-contemporaneo/>
- <http://tecnicasdegrabado.es>

7. PRESUPUESTO

• Papel de dibujo Canson, 160gr 23 x 32,5 cm.	27,15€
• Papel de dibujo Canson, 160 gr, 32,5 x 46 cm.	31,5€
• Materiales de dibujo.	10€
• Papel de grabado Velin Arches 250gr, 76 x 112 cm.	125,48€
• Linóleo Colorette 135-059 (2,5mm).	43,51€
• Hierro herrador 500mm a medida.	99,99€
TOTAL	327,63€

8. CRONOGRAMA



EXPERIMENTACIÓN

Corresponde al proceso de trabajo práctico, con la materia, donde se sientan las bases del proyecto.

DESARROLLO CONCEPTUAL/ TEÓRICO

Fase de investigación teórica a través del trabajo de artistas de referencia y conceptuales

DESARROLLO FORMAL

Etapa en la cual están definidos tanto los valores prácticos, centrándome en la consecución final.

REVISIÓN Y VALORACIÓN

Ciclo en el cual se produce una selección de los resultados obtenidos durante todo el proceso, adecuándolos hacia su instalación.

9. REFERENTES



Philippe Galle
S/T 1560-1612
Aguafuerte y Buril



Francisco de Goya
De que sirve una taza? 1810-1815.
Aguafuerte, aguada y aguatinta bruñida.
157 x 207 mm



Fred Wilson
Metalwork 1793-1880, 1993
Juego de te de plata y grilletes de hierro



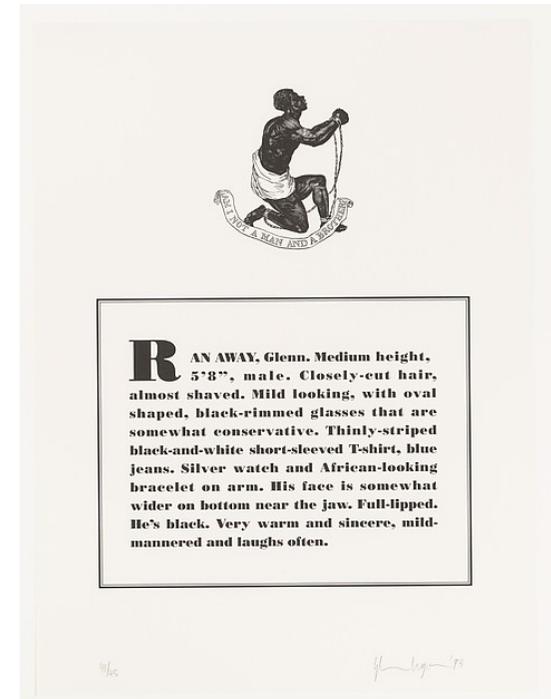
Lorna Simpson
Guarded Conditions, 1989
18 Polaroids en color, 21 placas de plástico y letras de plástico, 231 x 333 cm



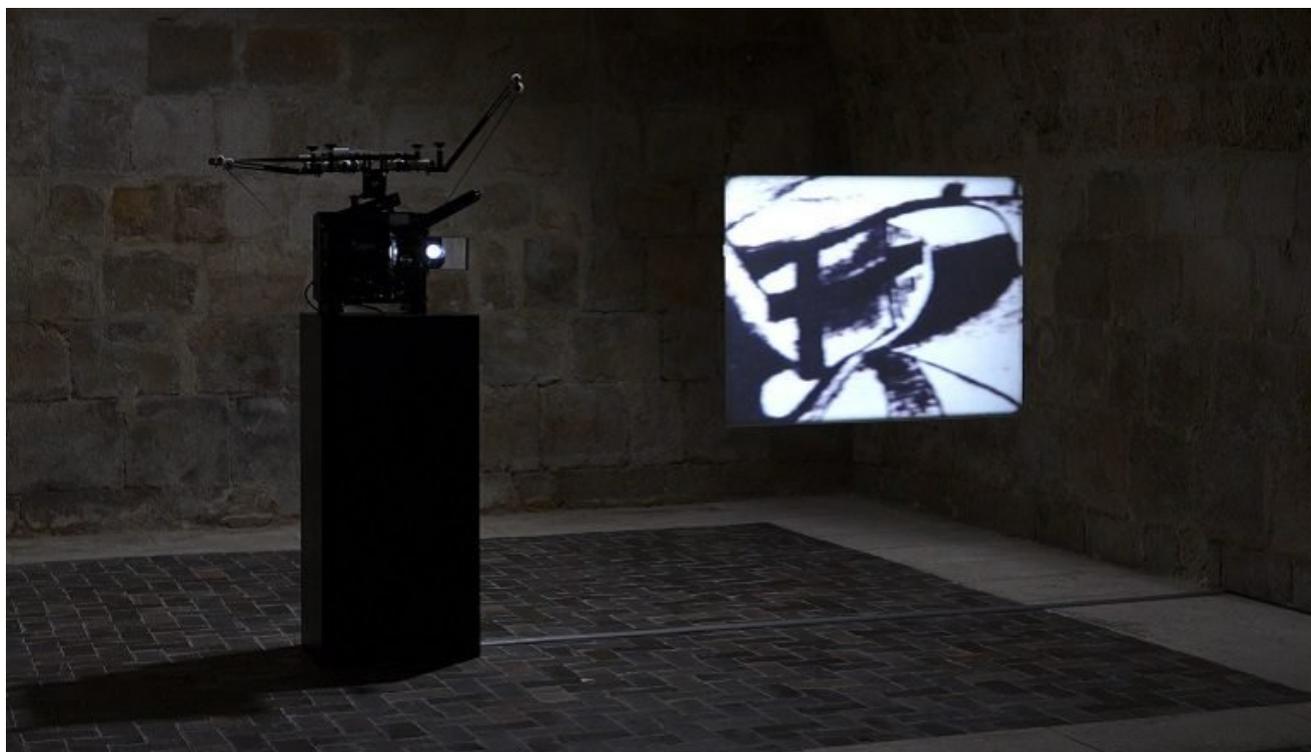
Kara Walker
Danse de la Nubienne Nouveaux, 1998
Papel recortado y adhesivo sobre pared, 3 x 6,1 m



Glenn Ligon
Runaways, 1993
Serie de diez litografías



Glenn Ligon
De la serie *Runaways*, 1993
Litografía, 31,9 x 22,7 cm



Tacita Dean
El garabato del fraile, 2010
Vista de sala de la exposición



Roland Jones

The bed Ethel Rosenberg slept in the night before her execution, 1953-1998, 1998

Estructura de cama en acero pintado, colchón, almohada, funda de almohada, manta y sábanas

77,5 x 68,6 x 138,4 cm

Dossier
Sine Jure

TRABAJO DE FIN DE GRADO
JOAQUÍN YERAY GÁLVEZ LOZANO
TUTORA/ ROSA M^a RODRÍGUEZ MÉRIDA
BB AA MÁLAGA
2016/2017



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



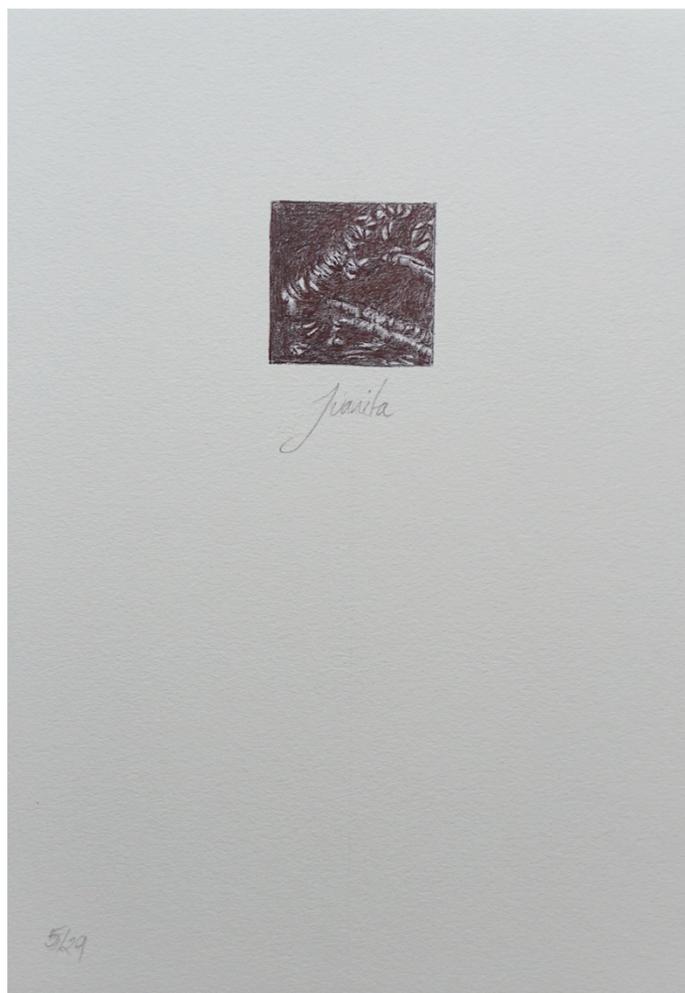
S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



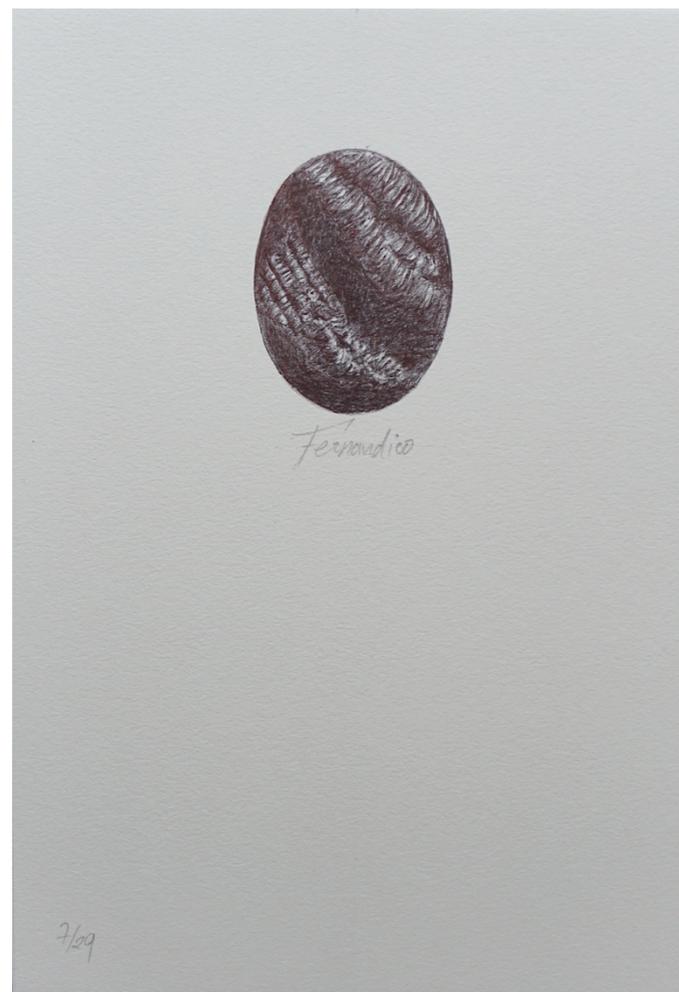
S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
16x23cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



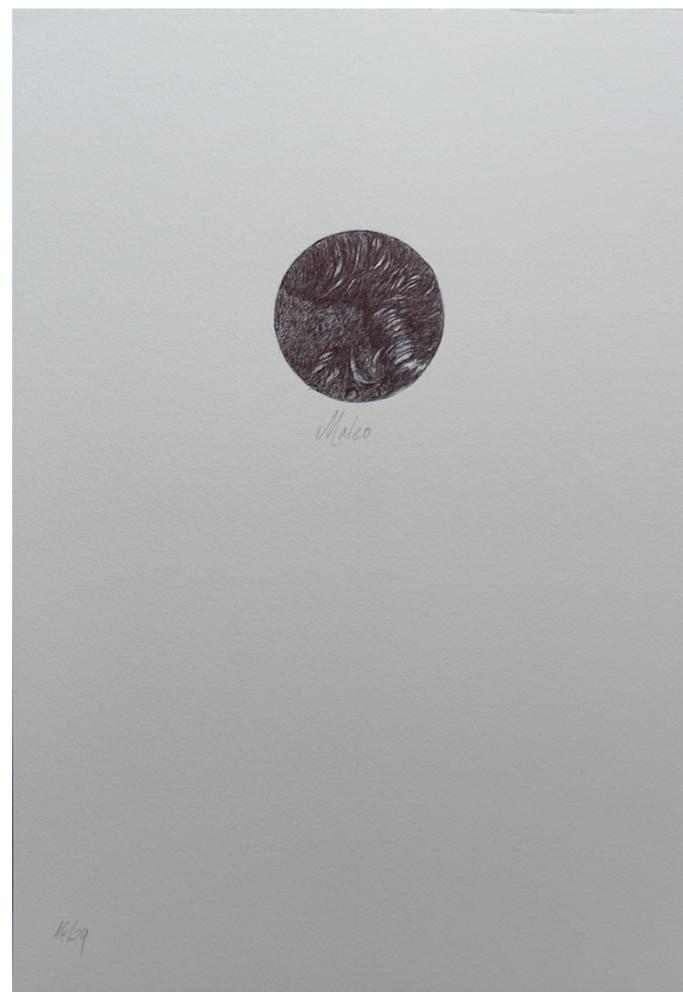
S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



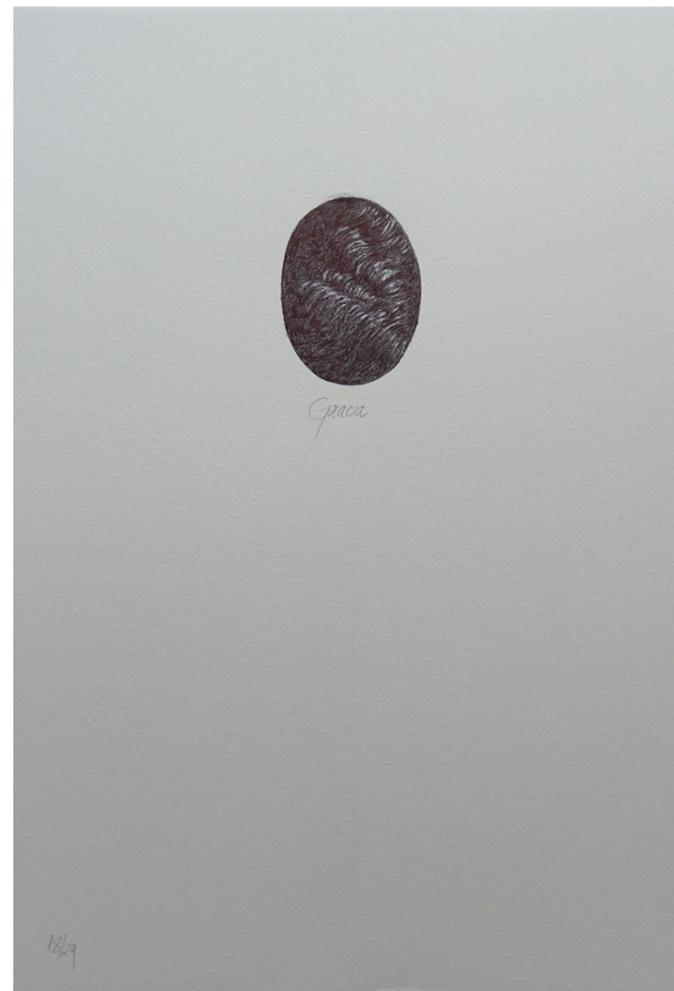
S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
23x32,5cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



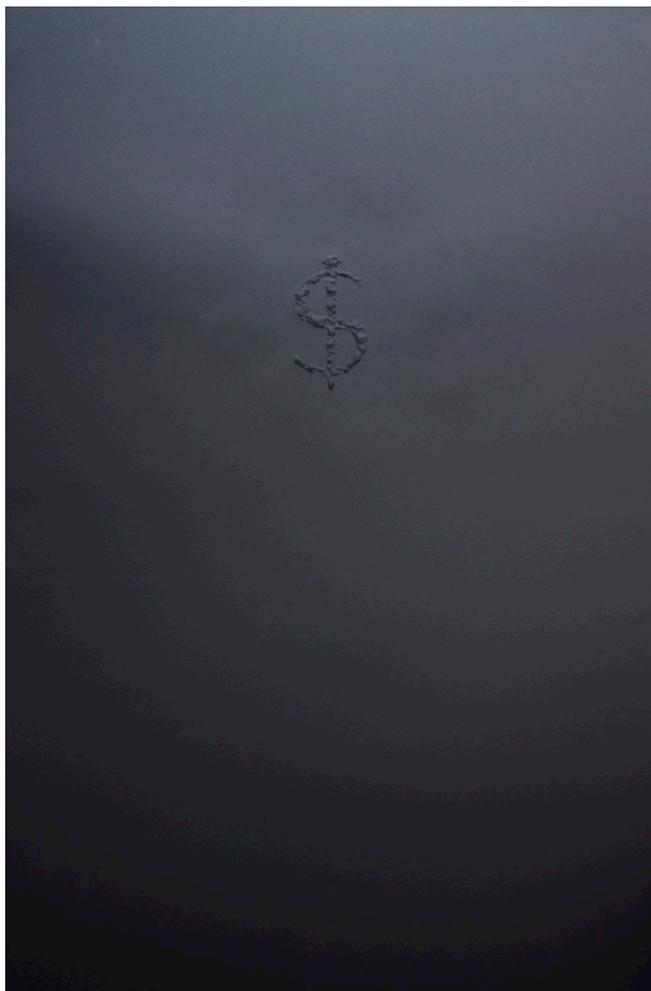
S/T
Bolígrafo y lápiz sobre papel.
32,5x46cm



S/T
Hierro forjado y madera
Medidas variables



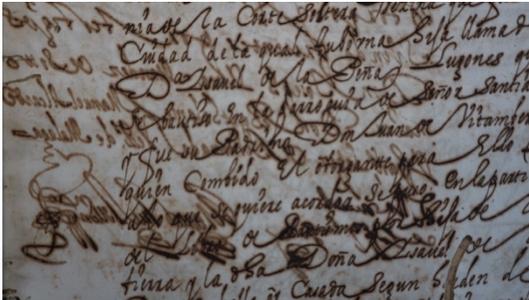
S/T (Detalle)
Hierro forjado y madera
Medidas variables



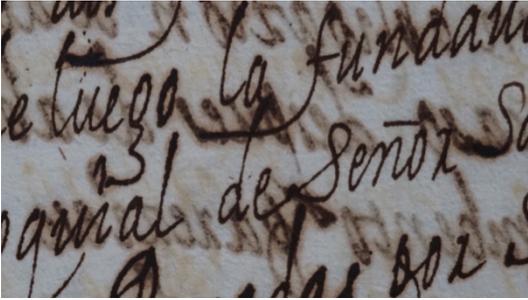
S/T
Gofrado sobre papel
112 x 76 cm



S/T Galería de imágenes de la proyección



S/T Galería de imágenes de la proyección



S/T Galería de imágenes de la proyección