

Carrillo, Ramiro. *Martín y Sicilia*, Biblioteca de Artistas Canarios, Nº 78. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2023.

[ISBN: 978-84-7947-853-7]

Disponible en

<https://canarias.ebiblio.es/resources/654e02c688549a0001a7483c>

---

## MARTÍN Y SICILIA

Ramiro Carrillo

### Preludio

*El accidente* es una pintura figurativa que representa a dos hombres de pie ante un paraje que parece un depósito de chatarra. El cuadro, si podemos llamarlo así, se compone de dos piezas separadas, situadas una delante de la otra: en la anterior se reconoce a las dos figuras humanas, pintadas al acrílico sobre madera silueteada; en la trasera, realizado en acrílico sobre lienzo, está el fondo de la imagen —su escenario—. La obra es de 2008, pintada por Martín y Sicilia en enero de aquel año en su estudio de Madrid y expuesta en febrero en la feria de arte Arco, en el stand de la galería de arte brasileña Nara Roesler.

La pieza de atrás, la que podríamos denominar escénica, es un cuadro ilusionista convencional: sobre un fondo oscuro y aparentemente profundo aparece, con una iluminación teatral, la imagen de dos automóviles destrozados, como restos lúgubres de un grave accidente. Delante se sitúan los dos personajes, silueteados y pintados a tamaño natural, colocados en el espacio como displays publicitarios. Están vestidos con formalidad, con traje y corbata como si fueran ejecutivos, empleados de banca o comerciales de alguna empresa. Uno de ellos, que parece ebrio o conmocionado, es sostenido por el otro, que se muestra erguido y firme, manteniendo el tipo, aunque parece sobresaltado, como si esperara algún peligro por venir.

No hay ninguna conexión explícita entre una imagen y la otra; nada que relacione directamente las figuras con el fondo: en otro contexto distinto, los personajes podrían ser dos amigos que salen de una discoteca con unas copas de más y están esperando un taxi. Sin embargo, la cercanía de ambas piezas hace que la preocupación en la mirada del más entero se vincule inmediatamente con el inquietante escenario, para componer la imagen dramática de dos magullados supervivientes de un siniestro o una desgracia incierta.

Por muchas razones, *El accidente* es una obra representativa del trabajo que José Arturo Martín (Santa Cruz de Tenerife, 1974) y Javier Sicilia (Santa Cruz de Tenerife, 1971) llevan desarrollando desde que, el 29 de mayo de 1995, comenzaron su andadura como equipo artístico, con una exposición en el Ateneo de La Laguna — realizada cuando aún eran estudiantes de Bellas Artes— y que les ha llevado a una veintena de países en más de doscientas exposiciones. Un trabajo sorprendente y poco convencional, a veces seductor y otras irritante, en ocasiones lúcido y por momentos burdo, en ciertos aspectos complaciente y, en otros, subversivo; una obra, en resumen, peculiar y con frecuencia paradójica, cuya característica más llamativa es el hecho de que, con pocas excepciones, todas sus imágenes son autorretratos.

El conjunto de su obra se asemeja a un álbum de fotos de la vida de los artistas; un repertorio de tomas falsas, de escenas que nunca han sido o que quizás pudieron ser. Como una biografía paralela, fingida, diseñada con un propósito concreto, pero en la que, en cualquier caso, nunca termina de quedar claro el linde que separa la realidad de la ficción. Naturalmente, los tipos trajeados de *El accidente* son Sicilia apoyándose en Martín; y, cuando esto se sabe —y siempre se sabe, porque ellos están siempre en los cuadros— la imagen se codifica biográficamente, incluso aunque sepamos que ni uno ni otro han tenido jamás un accidente automovilístico, que ni siquiera visten habitualmente traje y corbata. Sabemos que la escena no es real, pero nuestros ojos se obstinan en ver a los artistas, a ellos personalmente, en una situación extrema, perturbadora, muy significativa en bastantes aspectos. Al relatar en primera persona las problemáticas que les interesan como artistas —y como ciudadanos—, situándolas en su contexto personal, lo que han hecho Martín y Sicilia, en opinión del crítico y curador Omar-Pascual Castillo, es «un rastreo ficcional —dilatado en el tiempo de más de dos décadas— sobre nuestras obsesiones y miedos, nuestros anhelos y frustraciones, nuestra falta de un territorio firme para afrontar la realidad, tal cual»<sup>1</sup>.

*El accidente* se ajusta bien a esa descripción. En la imagen, los artistas aparecen vestidos con el atuendo estandarizado de lo masculino, la indumentaria que, en nuestro mundo, distingue como ninguna a los hombres de éxito. El varón ha atravesado el siglo XX enfundado en una vestimenta que convierte su figura en un estereotipo; por eso, para Martín y Sicilia, el traje implica la negación del individuo, de su subjetividad; es un estándar que funciona como el uniforme simbólico de una virilidad sublimada en éxito social y poder económico; en ese sentido, simboliza por sí mismo los valores del sistema capitalista. En muchos de sus cuadros, Martín y Sicilia se han disfrazado de ejecutivos —esos que Tom Wolfe llamó *Masters del universo*— pero se presentan en declive, atormentados, atribulados, fracasados y sexualmente ambiguos, habitando un paisaje de chatarra. Son personajes atemorizados y a la expectativa, siempre perdidos y expuestos a lo que ha de venir —unos peligros que, sin embargo, nunca se muestran en los cuadros—, buscando hacer pensar en el desconcierto y la crisis de identidad de los sujetos contemporáneos en un mundo de vida cada vez más precaria y futuro cada vez más incierto.

---

<sup>1</sup> Omar-Pascual Castillo, «un intervalo [aproximaciones al proceso artístico de Martín y Sicilia, un *loop* en un eterno *work in progress*]», en *[Un intervalo]*, editado por Omar-Pascual Castillo (Fuenlabrada: Centro de Arte Tomás y Valiente, 2019), p. 20.

Esta es, básicamente, la manera en que funciona su obra. Martín y Sicilia hablan siempre en primera persona, proponiendo imágenes banales, donde no pasa nada especial, al menos nada relevante —en *El accidente* no hay un peligro explícito; lo preocupante de la obra está en la imaginación de quien mira—, pero cuya premeditada ambigüedad expresa sus preocupaciones sobre asuntos que, de una manera o de otra, nos atañen a todas y a todos: la incertidumbre y el desconcierto de la vida contemporánea, la crisis de la idea de identidad, el desarraigo social, la pérdida de sentido de los proyectos de vida, el derrumbe de la ficción de la masculinidad tradicional, el lado oscuro del hiperconsumo, los conflictos migratorios, la amenaza del colapso económico, la disolución de los límites entre lo privado y lo público. En definitiva, lo que interesa a los artistas es «nuestra falta de un territorio firme para afrontar la realidad», por eso buscan escenificar el reposicionamiento del sujeto en un contexto de pensamiento definido por la posmodernidad, un momento histórico en el que ellos, como todos y todas en esta época, se vieron abocados a construir sus identidades y sus biografías en una situación de incertidumbre vital y de pérdida de sentido de los valores sobre los que tradicionalmente se habían construido las identidades y las biografías. Para los artistas, ése era «el contexto sobre el que merecía la pena pensar».

Todos estos asuntos los han abordado desde su experiencia vital; la de unos artistas que se formaron en el momento de eclosión de los debates posmodernos y comenzaron a realizar su obra de madurez en la etapa de cambios globales de comienzos del siglo XXI, viviendo entre Tenerife, Madrid y Berlín, y viajando constantemente en la época de la globalización de la economía y, por tanto, del arte. En su modo de vida —que es su obra— han sufrido directamente los devenires de la economía mundial, tanto los episodios de euforia como de crisis, que tanto repercuten en las artes visuales. Así que, aunque es cierto que los artistas nunca tuvieron un accidente, han vivido en primera persona muchos de los conflictos de los que su obra, al final, pretende hablar.

Más allá de sus temas y de su modo de abordarlos, hay un tercer aspecto destacable de la obra de Martín y Sicilia, y es su encuadre dentro de las prácticas pictóricas del primer cuarto del siglo XXI. A mediados de los noventa —en la época en que el equipo comenzó a trabajar— la pintura solía verse como una actividad disciplinar, anticuada, inercial; es más, se veía como un medio demasiado condicionado ideológicamente, en la medida que, tradicionalmente, había sido el soporte empleado para amartillar y engrasar la maquinaria simbólica de los discursos dominantes; las ideas de género, raza y jerarquías sociales de las élites occidentales. Por otra parte, las derivas de la pintura durante el siglo XX parecían haberla llevado a un punto muerto, de manera que, para mucha gente, este medio no tenía ya un lugar en el contexto del arte avanzado: aunque el arte actual pudiera ser o significar muchas cosas, la pintura ya no podía ser o significar más que la pintura misma. De ahí que, cuando Martín y Sicilia comenzaron a producir sus imágenes con pintura ilusionista, su propuesta fuera casi una extravagancia; «un acto de valentía», en opinión de Omar-Pascual Castillo.

La evolución posterior de su trabajo vino a demostrar que para ellos pintar es, ante todo, una forma de mirar. Mirar no como un ejercicio pasivo de recepción de lo real,

sino como una intervención, como una interpretación crítica o, incluso como una conformación de lo real. En este sentido, la pintura funciona como un dispositivo cuya tradición y convenciones condicionan ideológicamente lo representado, y a la vez es como una lente que permite enfocar y modular la ideología contenida en la mirada. Es por eso que el trabajo de Martín y Sicilia en todo momento ha estado atravesado por un discurso, más o menos explícito, sobre lo pictórico. *El accidente*, por ejemplo, se plantea desde una disociación esencial del plano de la representación en los dos componentes básicos de las imágenes pictóricas convencionales: las figuras y el fondo; los protagonistas de la acción y su contexto; los actores y la escenografía de la obra. Esta analogía no es casual ni irrelevante, porque su trabajo está influido por lo teatral y, de hecho, sus composiciones son herederas del lenguaje cinematográfico. Muchas de sus imágenes, en especial las de su obra madura, parecen más fotogramas de películas que pinturas tradicionales; en ese sentido, su obra se ha situado en un cruce de caminos definido por su tiempo: es una pintura que tiene tanto que ver con Alfred Hitchcock o Woody Allen como con Eric Fischl o Edward Hopper.

Martín y Sicilia, en definitiva, han desplegado a lo largo de su carrera un sólido discurso artístico que ha perseguido reconsiderar la capacidad narrativa de la pintura, deconstruyendo y replanteando algunas de sus mecánicas de representación, simulando una autobiografía con la que los artistas se han postulado como personajes en cuya vida de ficción podemos observar lo que el mundo contemporáneo hace a nuestras vidas reales. Un proyecto arduo y complejo a nivel vital, que creció y maduró en momentos y lugares muy distintos, y que se gestó, hace ya 30 años, en un encuentro furtivo de miradas.

## **1. La pintura como provocación**

En algún momento de septiembre de 1992, José Arturo Martín y Javier Sicilia estaban mirándose de soslayo por primera vez, como suelen mirarse entre sí los alumnos y alumnas de Bellas Artes en su primera clase, tratando de ver quién pinta o dibuja mejor; buscando comprobar si su nivel está o no a la altura del resto del grupo. Una situación tensa y emocionante que, imagino, compartieron los dos jóvenes aquel primer día en la facultad; un momento importante en sus vidas al que ambos habían llegado por vías distintas.

Sicilia, tres años mayor que Martín, llevaba esperando aquello desde los quince años: mal estudiante, su única motivación académica estaba en la pintura, que practicaba desde joven de manera autodidacta, copiando cuadros de artistas clásicos como Velázquez, Caravaggio o Cezanne a partir de las láminas de los libros de arte que su padre y su madre tenían en casa. Más adelante, asistiendo a clases con el pintor Sebastián Guzmán, fue adquiriendo cierto oficio, y también tomó contacto con las tendencias recientes del arte contemporáneo. Un cuadro pintado con apenas 16 años, que emulaba la figuración neoexpresionista de los ochenta —tema primitivista,

pincelada tosca y colores vibrantes— le valió ganar un premio nacional de arte joven y participar en algunas exposiciones colectivas, así que Sicilia se plantaba en aquel primer curso con la sensación de tener ya algún bagaje como artista, al menos comparado con la mayor parte de la clase, que desembarcaba en Bellas Artes sin haber roto nunca un plato.

Éste era el caso de Martín, que había recalado en la facultad por una vía más indirecta. De hecho, nunca había tenido una especial vocación artística, aunque siempre exhibió buena mano con el dibujo y había asistido también a clases de arte en el taller del pintor César Rodríguez Jaubert. Pero sus miras estaban más en la arquitectura, una intención que cambió casi en el último momento por el diseño, lo que le llevó finalmente a Bellas Artes. Solo fue allí, al darse de bruces con el fascinante ambiente de la facultad, cuando terminó de definir sus intereses alrededor de la pintura.

Tanto Martín como Sicilia relatan su primer año en la universidad como un episodio inolvidable de sus vidas; un emocionante aterrizaje en un mundo nuevo, acompañados de gente distinta, inquieta e interesante. Para los dos, fue un año tan apasionante en lo artístico como épico en los aspectos, digamos, extraacadémicos: integrados en el memorable grupo de aquel primer curso, superaron con nota las habituales experiencias de la entrada en la vida universitaria, a la vez que se dejaban llevar a una inmersión fulminante en el deslumbrante contexto del arte contemporáneo.

Hay que decir que aquel fue un momento especialmente interesante en Bellas Artes de La Laguna: los primeros años de los noventa fueron una etapa de renovación del profesorado; ingresaron un grupo de profesores y profesoras jóvenes que imprimieron una renovada vitalidad a la institución asentada en la experiencia de figuras veteranas como Miguel Ángel Fernández-Lomana, Pedro González, Maribel Nazco y Ernesto Valcárcel. Junto a ellos, Martín y Sicilia recuerdan «especialmente a Manuel Cruz, Ramiro Carrillo y Emilia Martín Fierro, pero sobre todo a María Ángeles Tudela y a Ramón Salas». Tudela, que impartía pintura de primer curso y enseñaba una metodología centrada en la atención al color, influyó decisivamente en su manera de entender la práctica de la pintura. Salas era, por aquel entonces, un jovencísimo profesor que invitaba a su alumnado de segundo curso a una reconsideración crítica de la pintura; en sus clases Martín y Sicilia supieron de la nueva generación de artistas posmodernos —Cindy Sherman, Robert Longo, Jeff Koons, entre otros— que fueron desde entonces, para ellos, iconos y referencias.

Además, por aquellos años un convenio de la facultad con la Galería Leyendecker para realizar talleres de arte con los artistas que exponían en la galería, llevó regularmente a Bellas Artes a artistas de talla internacional como Jiri G. Dokoupil —con quien Martín y Sicilia acabaron estableciendo una relación muy cercana—, Peter Schuyff, Donald Blaecher o Rob Scholte. Todo sumaba para generar un entorno muy estimulante, por lo demás alineado con el clima general que había en la primera mitad de los noventa en las artes visuales en Canarias: con más galerías de arte abiertas en las islas que en ningún otro momento y una inversión institucional en cultura —en exposiciones, publicaciones, adquisiciones y proyectos— desconocida hasta entonces, fue un momento especialmente pujante en la creación artística del archipiélago.

Puede ser que aquel contexto favorable fuera la causa de que, en aquellos años, coincidiera en la facultad un grupo de estudiantes realmente destacable, o puede que fuera mera casualidad, pero lo cierto es que en el mismo curso de Martín y Sicilia estaban Antonia Bacallado, Julio Blancas, Cristina Gámez, Laura Gherardi, Claudio A. Marrero, Miguel Ángel Pascual o Magnolia Soto, a los que se sumaban gente de otros cursos que pasaron también por la facultad en aquella época, como Juan Pedro Ayala, Juana Fortuny, Laura González, Paco Guillén, Hernández y Lecuona, Pipo Hernández Rivero, Laura Mesa, Ángel Padrón, Santiago Palenzuela, Pérez y Requena, además de muchos otros y otras que llegaron a hacer un trabajo muy serio sin tener más adelante continuidad como artistas. Realmente, los noventa fue una época notable en Bellas Artes de La Laguna, y no es de extrañar que Martín y Sicilia siempre hayan reivindicado el papel relevante que tuvo su periodo en la facultad para construirles como artistas, y hayan siempre citado a sus profesores y profesoras de la carrera entre sus referencias más importantes.

La energía condensada en el electrizante ambiente de la facultad atrapó casi desde el principio a los dos jóvenes, y contribuyó a crear en ambos un potente imaginario sobre lo que significaba ser artistas. Quedaba claro para ellos que era un oficio fascinante, a la vez que se sentían insignificantes ante la complejidad del arte contemporáneo, que apenas comenzaban a vislumbrar. Les atraía mucho la idea de hacer algo en el arte, pero a la vez se sabían vacíos de esa especial «visión interior», ese «algo que decir» que, al menos en el imaginario más común, se supone que deben tener los creadores y las creadoras. Lo que no sabían, por aquel entonces, es que tanto esa fascinación por el *artworld* como ese vacío —el descreimiento del papel histórico del arte y de su trascendencia— no eran sensaciones individuales aisladas, sino auténticos síntomas de época que les colocaban decididamente alineados con la sensibilidad generalizada en los y las artistas de la posmodernidad. Sin ser conscientes de ello, Martín y Sicilia estaban bien situados en su momento histórico: aprendían de todo y de todos, husmeaban recursos y estilos, se apropiaban de imágenes e ideas, resignificaban todo lo que podían emular y, a falta de contenidos trascendentes, aplicaban sobre todo lo que hacían, como un barniz, una densa capa de ironía, con la que ponían en solfa el arte, la cultura, la política, el mundo, pero, sobre todo, a ellos mismos.

En la primavera de 1995, en su tercer curso de carrera, los dos compañeros estaban aún lejos de tener una línea de trabajo independiente, pero en sus ejercicios de clase, con un remarcable desparpajo, aplicaban esa fórmula artística posmoderna, con la que reunieron veinte o treinta obras que, espoleados por el ambiente general, querían exponer de alguna manera. La oportunidad la crearon ellos, ideando una especie de exposición-*happening* de sólo tres días que, con la mediación del historiador del arte Álvaro Ruiz, propusieron a la dirección de la sala de arte del Ateneo de La Laguna. Aunque la programación estaba cerrada para todo el año, no fue difícil encontrar un hueco entre dos exposiciones ya previstas. Era todo lo que Martín y Sicilia necesitaban.

La exposición, con el título «Nos ponemos por los suelos», se inauguró el 29 de mayo. Los artistas desecharon un diseño expositivo convencional, reuniendo todas las obras disponibles en solo dos paredes de la sala, amontonadas en un formato «constelación», y acompañadas con elementos decorativos como estrellas de colores y

vistosos carteles con los precios, ultrajando todas las convenciones al respecto en el arte contemporáneo. Además, editaron un díptico que emulaba los folletos publicitarios de los centros comerciales, presentando el surtido de obras con unos precios tan arbitrarios como ridículos —oscilando, al cambio actual, entre los 7,99 y los 39,99 euros—, con ofertas de «lleve tres y pague dos», y anunciando, además, rebajas para el último día de la exposición.

Toda la propuesta era un juego irónico con distintas aristas; por una parte, buscaban elaborar una crítica al mercado del arte, presentando su producción como estudiantes de Bellas Artes en un contexto de desvergonzada mercantilización y haciendo, al mismo tiempo, un evidente homenaje a los patrones visuales del arte pop. Por otro lado, la exposición entera era una estrategia para adquirir visibilidad, pero al mismo tiempo hacían una ácida autocrítica, al convertir en tema de su obra no solo esta misma estrategia, al mismo tiempo astuta y penosa, sino su propio intento de presentarse como artistas. De esta manera, invariablemente todas sus obras tenían como tema, o bien la propia operación mercantil —por solo 7,99 se podía adquirir una obra consistente en un cartel montado sobre madera que decía «cómpralo»—, o bien la imagen de los propios artistas, en formatos diversos, disfrazados de payasos, de machangos, de superhéroes; personajes todos ridículos y de opereta.

En «Nos ponemos por los suelos» no se exponía ni una sola pieza que, por si sola, pudiera ser considerada una buena obra de arte. Todo eran ejercicios de clase; una colección de pinturas y objetos ejecutados en un estilo anodino y poco cuidado técnicamente, que, en general, no tenía más interés que su alegre desfachatez. Sin embargo, aunque las obras, tomadas una a una, no funcionaran en absoluto, la exposición en su conjunto funcionaba muy bien; la propuesta resultó «francamente divertida y fresca intelectualmente», como apuntó dos años más tarde la crítica de arte y curadora Victoria Combalía<sup>2</sup>. Ciertamente, en la muestra no había ni rastro de esa seriedad impostada que suele estar presente en las exposiciones de estudiantes, pero tampoco tenía un sentido del humor vacío o atolondrado, sino que, al contrario, apuntaba como un dardo hacia un objetivo claro. El premeditado aire punk y desmañado del montaje, junto con el folleto sinvergüenza y provocador, convirtieron aquella exposición, en opinión del crítico de arte, poeta y galerista Carlos E. Pinto, en un «suceso oxigenante del ámbito pictórico insular»<sup>3</sup> que les permitió entrar «en la plaza del arte directamente por la puerta del mercado»<sup>4</sup>. Estaba claro que su propuesta no había pasado desapercibida en el contexto local, lo cual ya era decir mucho para unos estudiantes de tercer curso. Por si no fuera poco, y para sorpresa de los dos amigos, lo vendieron todo.

Llegados a este punto, hay que aclarar que «Nos ponemos por los suelos» no fue todavía un trabajo de Martín y Sicilia. Era más bien una exposición colegiada, construida sobre una propuesta de consenso de dos artistas individuales, José Arturo

---

<sup>2</sup> Victoria Combalía, «Insulares del mundo», en *Mundo, Magia, Memoria*, editado por Carlos E. Pinto (San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 1997), p. 13.

<sup>3</sup> Carlos E. Pinto, «Lagunáticos», en *Mundo, Magia, Memoria*, editado por Carlos E. Pinto (San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 1997), p. 165.

<sup>4</sup> *Ibidem*. p. 166.

Martín y Javier Sicilia, que pintaban cada uno sus propias obras. Eso es lo que continuaron haciendo durante el resto de 1995, en que participaron en algunas exposiciones colectivas locales. Seguían produciendo obras de estudiantes; pinturas poco relevantes que, sin embargo, presentaban ya dos características que serían más adelante nucleares en su obra madura: la primera era que comenzaron a pintar sobre una chapa de madera en la que silueteaban las figuras, haciendo coincidir la forma y el formato. La segunda, y más importante, fue el trabajar sistemáticamente autorretratos; presentándose a sí mismos como tema —en tanto que «artistas»— en distintas situaciones y bajo diferentes disfraces. Así, en los meses siguientes acordaron autorretratarse como una especie de ángeles ambiguos —tanto moral como sexualmente— en *Ángeles y demonios* (1995); o enganchados en garfios, como si fueran piezas de carne en un matadero, en *Los colgados* (1995). Comenzaba así el proceso de convertir su imagen personal en su marca como artistas.

Aquellas propuestas estaban ideadas para funcionar como una especie de burla a las convenciones de la pintura, tanto por la impostura de presentarse a sí mismos como objetos de interés artístico, como por desenvolverse en un formato, el de las figuras recortadas a tamaño real, que se habían apropiado de la publicidad. Además, practicaban una pintura que ignoraba el juego con las densidades, las texturas, la pincelada y demás sutilezas formales que dimensionan técnicamente lo pictórico, —o al menos cierto concepto de lo pictórico—, derivando en un estilo ilustrativo, cartelista, que Victoria Combalía llamó, acertadamente, «pintura publicitaria»<sup>5</sup>. Todo eso hacía que sus obras fueran vistas, al menos por quienes gustan de las ortodoxias de la pintura convencional, como inconvenientes e irritantes —cuando no como una mera chapuza—. Sorprende, en ese sentido, que una obra que, realmente, era un sarcasmo sobre lo pictórico, haya sido tantas veces catalogada como pintura convencional.

Sobre estas cuestiones reflexionaba en 1996 el artista, profesor y curador Ernesto Valcárcel: aunque Martín y Sicilia pintaban,

se manifiestan sin embargo bastante reticentes, incluso radicales, en cuanto a su clasificación o encasillamiento como «pintores» llegando a manifestar que tal calificativo les resulta insuficiente, improcedente y ofensivo. Notoriamente recurrentes a los procedimientos que se fundamentan en el arte conceptual, sus pinturas, de una impecable ejecución académica, son solamente piezas de un rompecabezas que con su inteligencia y su fresco y anárquico sentido de la estética, organizan y encadenan, en una secuencia evidentemente ultra pictórica<sup>6</sup>.

Es cuestionable la afirmación de que el trabajo de Martín y Sicilia se caracterizara por una «impecable ejecución académica», pero acertaba de lleno Valcárcel en sus reticencias para situarles como pintores, relacionándolos más con las estrategias del arte conceptual, según el cual la propuesta de estos autores sería un rompecabezas discursivo, una de cuyas piezas sería la propia pintura, concebida como medio y,

---

<sup>5</sup> Victoria Combalía, «Insulares del mundo», p. 13.

<sup>6</sup> Ernesto Valcárcel, *Figuraciones indígenas*, (Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 1996), p. 29.



también, como una determinada textura en sus imágenes, que, al menos en 1995, eran más deudoras de los lenguajes publicitarios que de los pictóricos.

Valcárcel andaba por aquella época preparando un ambicioso proyecto de comisariado para la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, con la idea de dar visibilidad al talento que veía desfilar por sus clases de creación artística en Bellas Artes<sup>7</sup>, recogiendo en tres exposiciones colectivas una «selección de las propuestas más relevantes, surgidas preferentemente en la última década»<sup>8</sup>.

La primera de aquellas exposiciones fue «Figuraciones indígenas», que buscaba reunir «La que podríamos considerar la tradición más ortodoxa y verosímil de las artes plásticas; LA PINTURA de caballete y además FIGURATIVA».<sup>9</sup> Valcárcel partía de la constatación de que, en un momento histórico donde la pintura figurativa estaba desaparecida de los escenarios artísticos internacionales ante la emergencia de las prácticas artísticas postconceptuales y la fotografía post-documental, en Bellas Artes de La Laguna coincidieron una serie de artistas que, sin ser grupo ni tener ideas comunes, practicaban un modo u otro de figuración. Los más jóvenes de la exposición —y los únicos que hacían una pintura de corte realista— eran Martín y Sicilia, de quienes elogiaba Valcárcel que, «sus proyectos —siempre rigurosos y específicos para cada ocasión—, despiertan un creciente reconocimiento y admiración entre quienes hemos tenido ocasión de conocerlos»<sup>10</sup>.

Martín y Sicilia aprovecharon «Figuraciones indígenas», para consolidar su proyecto, presentándose por primera vez como «dúo autoral», con una serie de obras pensadas y pintadas ya a dos manos, estableciendo un proceso de trabajo que sería, de ahí en adelante, característico del equipo: discutir y planificar en conjunto las ideas, y a partir de ahí trabajar en la obra por capas, pintando con normalidad cada uno sobre lo que había hecho el otro, hasta consensuar el acabado del cuadro<sup>11</sup>.

La novedad de sus obras para «Figuraciones indígenas» fue que se plantearon por primera vez cuadros escenográficos, componiendo escenas que parecían naturales, aparentemente banales, donde los autorretratos no funcionaban solo como iconos o imagen de marca, sino que interactuaban con el escenario generando una determinada ficción. Esta ficción incluía el juego, por lo demás evidente, de remitir a la historia de la pintura con la apariencia de una imagen cotidiana: en *El ocaso* (1996) los artistas observaban un paisaje de montaña, aludiendo a *El viajero ante el mar de nubes* (1818) de Friedrich; en *La academia* (1996) se situaban practicando dibujo en una composición que emulaba a *Las Meninas* (1656) de Velázquez. Sobre este planteamiento más visible, una segunda y tercera capas de ironía proponían, por una

---

<sup>7</sup> Sobre su labor docente, Valcárcel ya había comisariado la exposición «Academia 90» (1990), una muy sensata propuesta de reconsiderar lo académico en el marco de las tendencias conceptuales del arte contemporáneo; sin embargo, este nuevo proyecto tuvo un alcance mucho mayor.

<sup>8</sup> Ernesto Valcárcel, *Figuraciones indígenas*, p. 8.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 9. Las mayúsculas están en el texto original.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>11</sup> La primera pieza realizada como equipo, pintada ya de esta manera, fue *Nos vamos de tenderete*, un cuadro realizado en la primavera de 1996, con el que se presentaron a la III Bienal Regional de Artes Plásticas, en Santa Cruz de Tenerife.

parte, el discurso soterradamente provocador de un acabado técnico tosco y funcional, y, sobre todo, el amago de un componente tautológico de la obra, en la medida en que su tema eran los propios artistas. De manera significativa, todo el conjunto estaba presidido por *Carantoñas* (1997) unos autorretratos en gran tamaño, realizados en el formato de las figuras recortadas, donde los dos aparecían haciendo muecas de burla: a quienes visitaban la exposición, a los y las agentes artísticas, al cubo blanco y al propio contexto del arte contemporáneo.

A nivel local, «Figuraciones Indígenas» tuvo una repercusión y trascendencia notables<sup>12</sup>. Para Martín y Sicilia funcionó como una inesperada plataforma de visibilidad: les situó entre los artistas emergentes en Canarias, y su obra llamó la atención del galerista Manuel Ojeda —con quien iniciaron una relación profesional— y del poeta y también galerista Carlos Pinto. Además, vendieron casi todas las piezas, de manera que, incluso con sus modestos precios, el equipo se encontró con algo de dinero, que decidieron inmediatamente emplear, casi como una inversión, en un viaje a Nueva York. Allí peregrinaron por los museos y las principales galerías, fascinados con las grandes obras de arte que habían visto en las diapositivas de clase; incluso visitaron el espectacular estudio que tenía en el Soho Donald Baechler, un artista de talla internacional que atendió con amabilidad a aquellos atrevidos novatos que venían de una isla perdida donde había expuesto un par de veces. Los dos amigos se empaparon de aquel viaje como sólo pueden hacerlo unos estudiantes de Bellas Artes, artistas incipientes, ilusionados con su horizonte de posibilidades.

A su vuelta a Tenerife, podría decirse que con el espíritu renovado, se encerraron en su estudio, un local compartido con otros estudiantes, situado en el garaje de un edificio de la calle Simón Bolívar de Santa Cruz de Tenerife, concentrados a tiempo completo en la que, esta vez sí, fue su primera individual como Martín y Sicilia: «Vidas ejemplares», realizada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

«Vidas ejemplares» constituyó su puesta de largo como equipo, y fue, en líneas generales, una extensión y ampliación del proyecto realizado para «Figuraciones indígenas». En estos nuevos cuadros, escenificaban momentos intrascendentes de sus vidas cotidianas —Sicilia comprando comida en *El supermercado* (1996), Martín orinando en *Urinario* (1996), o ambos concentrados en una partida en *Jugando al ajedrez* (1996)— buscando generar equívocos acerca de su verosimilitud, con un propósito que describió perfectamente el crítico de arte y curador Santiago B. Olmo, algunos años más tarde:

Todas las obras de la exposición son pinturas e inciden en escenas y aspectos anecdóticos y triviales de la vida cotidiana de los artistas que son ensalzados a una grandeza de unicidad a través de una simulación de efectos: un dispositivo

---

<sup>12</sup> Fue la primera exposición importante no solo para Martín y Sicilia, sino para Juan Pedro Ayala, Julio Blancas, Juana Fortuny, Pipo Hernández Rivero, Ángel Padrón y Santiago Palenzuela, por nombrar solo a los participantes en la exposición que han desarrollado carreras más relevantes, lo que da fe del buen ojo del comisario.

de ficción-realidad transmitido por una pintura basada en la banalidad formal de la instantánea fotográfica.<sup>13</sup>

Olmo supo ver cómo la propuesta de «Vidas ejemplares» remitía a la idea de banalidad por la intrascendencia de sus temas cotidianos y, sobre todo, porque su pintura había pasado a emular descaradamente la apariencia de la instantánea fotográfica. Con algunas excepciones de escenas más teatrales, como *La hoguera* (1996), no había en aquellos cuadros composiciones elaboradas ni demasiado estudiadas, sino que sus imágenes parecían momentos improvisados, fugaces, como de fotografía casual, sin esconder en ningún momento la deuda con el medio fotográfico, como en *Paz* (1996), un cuadro que mantenía indisimulada la tosca luz del flash frontal de la cámara de bolsillo. En ese sentido, los guiños nada sutiles al arte contemporáneo que contenían sus obras —las latas de sopa que examinaba Sicilia en *El supermercado*, el propio *Urinario* y otras alusiones más o menos explícitas— eran solo la parte más visible de la trama de ficciones sobre ficciones que estaban ya buscando construir los artistas.

Un ejemplo de ello lo encontramos en *La ducha* (1996), una de sus piezas más interesantes. El cuadro muestra un cuarto de baño donde aparece, en un primer plano, Sicilia, desnudo, secándose, mientras al fondo de la estancia Martín esta aún en la ducha. La imagen es una referencia más o menos explícita a la serie de cuadros de baños que realizó a principios de los sesenta Tom Wesselmann, un autor que los artistas admiraban y del que recogieron el concepto de cuadro-collage. Esta alusión situaba la obra en la intersección entre la intrascendencia de la imagen en su interpretación literal —dos jóvenes duchándose— y la eventual profundidad de sus connotaciones «cultas» —reconfigurándose en su remisión al arte contemporáneo y al pop-art—. Pero más allá de ese juego, y de forma quizás más interesante, la imagen generaba un equívoco al presentar como real —como natural— una situación forzada, ficcionada; algo que nunca ocurrió. De hecho, la imagen buscaba deliberadamente la ambigüedad sexual, abriendo la puerta a una interpretación biográfica —la eventual relación sentimental o sexual entre los dos autores— que no existía realmente. El cuadro mostraba una situación ficticia que, al presentarse con una apariencia fotográfica, permitía que el espectador o espectadora sacara conclusiones sobre la vida de los autores. De esta manera, el equívoco biográfico se proponía como un espacio de juego, apto para generar y modular significaciones en la pintura y, por tanto, se situaba en el centro mismo del discurso de Martín y Sicilia.

Esta interesada trama de equívocos entre la realidad y la ficción se completaba en el propio catálogo de la exposición, diseñado como un álbum de cromos<sup>14</sup> y que incluía un texto que, acorde con el tono de su obra, era también una biografía ficcionada, relatando, por ejemplo, que los autores, tras sus primeros éxitos,

Comenzaron a ser invitados a cenáculos, tertulias, debates, eventos culturales, o simplemente a reuniones con filósofos o críticos de arte con los que

---

<sup>13</sup> Santiago B. Olmo, «Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano», en *Relatos de bolsillo*, editado por José Arturo Martín y Javier Sicilia (Palma de Mallorca: Ediciones El Umbral, 2003) p. 3.

<sup>14</sup> Como en los álbumes de cromos infantiles, los espacios reservados para las reproducciones de las obras eran recuadros vacíos, donde el lector o lectora debía pegar las imágenes de los cuadros, impresas a color en papel adhesivo, que se encontraban en unas hojas anexas.

confrontaban sus posiciones estéticas. Incluso sus antiguos compañeros y más tarde detractores del colectivo Apolo, que por entonces habían comenzado a editar la revista de arte y literatura «Die Plasten» (en homenaje a un poema de Novalis), volvieron a llamarles para intervenir en foros de discusión sobre la relación del arte con la metástasis tecnológica, los cambios sociales, la crisis de la historia, los debates estéticos.<sup>15</sup>

Naturalmente, aunque no faltó quien creyó que el texto exponía una biografía auténtica, todo era un relato ficticio —para ser más exactos, una mezcla interesada entre realidad y ficción—: no había tertulias, ni reuniones con filósofos, ni colectivos ni revistas de arte; todo era un juego dentro del juego que planteaban los artistas, cuyas imágenes, como explicaba Olmo, ejemplificaban «a través de su experiencia cotidiana algunos de los instantes e imágenes de la trivialidad contemporánea al modo de una narración costumbrista»<sup>16</sup>.

La decisión de construir un discurso pictórico a partir de relatos banales autobiográficos tenía, por sí misma, un componente revulsivo, en cierta manera incómodo, como grimoso, sobre todo para quienes esperaban del arte que se ocupara de temas trascendentes. Pero Martín y Sicilia no andaban desencaminados: como señaló el historiador del arte y curador Mark Gisbourne, aquellas primeras pinturas «reflejaban un tema banal o común: se basaron en la noción de aquel momento de que lo personal es político, y lo local importaba en términos de rebelión contra el inicio del creciente capitalismo global»<sup>17</sup>. El equipo había sabido interpretar algunas claves de aquel momento, para construir una pintura sin aura a partir de su relación mimética con las formas banales de la fotografía popular; una propuesta donde la vida de los autores era presentada de una forma en que no quedaban claras las fronteras entre la realidad y la ficción; era el inicio de lo que el crítico de arte y curador Fernando Gómez de la Cuesta llamó una «(auto)biografía dialéctica»<sup>18</sup>.

Sin embargo, para mucha gente, quizás lo que más llamó la atención de «Vidas ejemplares» fue constatar que Martín y Sicilia definitivamente estaban haciendo una apuesta por una pintura ilusionista, además funcional y sin un particular interés por la pericia técnica; probablemente era «lo más irreverente, rancio, incorrecto, anacrónico y majadero que se podía hacer en 1997»<sup>19</sup>. Para el equipo, hacer aquel tipo de pintura en aquel momento y aquel contexto, dominado por las tendencias neominimalistas y neoconceptuales, era casi un acto de provocación.

---

<sup>15</sup> Ramiro Carrillo, «La verdadera historia de José Arturo Martín y Javier Sicilia», en *Vidas ejemplares*, editado por José Arturo Martín y Javier Sicilia (Santa Cruz de Tenerife: Círculo de Bellas Artes, 1997), p. 14.

<sup>16</sup> Santiago B. Olmo, «Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano», p. 3.

<sup>17</sup> Mark Gisbourne, «Martín y Sicilia: puesta en escena de la vida como experiencia», p. 80.

<sup>18</sup> Fernando Gómez de la Cuesta, *Martín y Sicilia: The Handbook of concepts* (Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2016), p.10.

<sup>19</sup> Ramiro Carrillo, «Ética del cuadro sin marco [o estética de los muertos vivientes]», en *Black Friday*, editado por José Arturo Martín y Javier Sicilia (Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2011), p. 15.

En este sentido, una clave importante de su propuesta residía en un registro pictórico que, según constató Victoria Combalía, era «voluntariamente neutro y, a decir verdad un poco descuidado técnicamente»<sup>20</sup>. En realidad, aquella pintura funcional y descuidada interesaba al equipo, tanto por metodología —una pintura a dos manos forzosamente se hace de manera consensuada y, por tanto, lo normal es que resulte despersonalizada—, como por ideología —al neutralizar la textura pictórica situaban el foco de la imagen en su apariencia fotográfica—. Por otra parte, también es cierto que, al no ser pintores expertos, no tenían muchas más opciones: hacían lo que podían. *La hoguera* (1997) era un cuadro de 200 x 200 cm, pintado al acrílico sobre dos chapas de madera de 100 x 200 cm, montadas sobre un bastidor. La obra era impactante y solemne<sup>21</sup>, pero se observaba perfectamente la línea central de división entre las dos chapas, como se veían también los clavos con que éstas se sujetaban al bastidor, cuyos bordes eran toscos y con irregularidades; decir que era «un poco descuidado técnicamente» era ser muy amable.

Sin embargo, ese mismo descuido técnico acentuaba el componente irreverente de su propuesta pictórica, en cierta manera la ponía a salvo de funcionar como una pintura amable y acomodada. Eso, al menos, les comentó Jiri G. Dokoupil a los autores en la inauguración de la muestra. Y no estaba desencaminado el artista checo: aquella condición de mala pintura —*bad painting*— aportaba a la propuesta una frescura que mantenía encendidos sus aspectos irónicos y críticos, lo que resultaba vital en unas obras cuyo empleo de las referencias «cultas» se volvía, por momentos, académico y previsible.

En aquel momento, primero en el contexto local y, más adelante, nacional, la apuesta por esta fórmula de pintura ilusionista y autobiográfica resultó, diría que a partes iguales, tan refrescante como irritante. En general, las imágenes que inventaron Martín y Sicilia para «Vidas ejemplares» no eran particularmente interesantes ni originales, pero tampoco eran buenos cuadros, entendidos en términos académicos. Sin embargo, de igual manera que en «Nos ponemos por los suelos», la frescura a contracorriente de su propuesta hacía que su trabajo resultara «inclasificable y perturbador dentro de las actuales estructuras normativas y convencionales del arte en España»<sup>22</sup>. Decididamente, esta exposición les había situado en el mapa, al menos en Canarias: y cuando se clausuró tenían ya proyectos sobre la mesa, el primero de ellos una colectiva comisariada por Carlos Pinto que se inauguraría en diciembre.

Con todo, al comienzo del verano de 1997, el equipo no tenía muy claro cómo continuar; habían comenzado su andadura como artistas con buen pie, pero el siguiente paso les tenía bloqueados y se sentían perdidos en un contexto de enorme complejidad, sobre el que no tenían control alguno. Lo que hicieron para desatascarse

---

<sup>20</sup> Victoria Combalía, «Insulares del mundo», p. 13.

<sup>21</sup> «En dicho cuadro, los artistas resignados, serios, trascendentes, se encuentran frente a un montón de libros que arde entre ellos. Javier, acucillado, una mano en la frente, sostiene con la otra un libro abierto y lee [...] José Arturo, de pie, mira al fuego y al libro que su mano derecha va a soltar en el fuego. El rostro, [de Martín] transfigurado por la luz y la severidad del gesto, contiene el dolor de su ademán heroico. Pareciera que entre ambos no arden los libros sino una contenida tristeza», Carlos E. Pinto, «Lagunáticos», p. 167.

<sup>22</sup> Santiago B. Olmo. «Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano», p. 3.

fue cambiar de aires, iniciando una etapa de sus vidas de movilidad constante de residencia y de estudio: alquilaban un apartamento para pasar el verano en la localidad costera de Bajamar, al noreste de Tenerife, con la idea de hacer una especie de convivencia que les permitiera centrarse en el trabajo. Allí surgió la serie *Estancia en el bosque*, en la que estuvieron trabajando desde aquel verano hasta febrero de 1998.

Se trataba de unas pinturas donde se escenificaba un deambular del dúo por un bosque; como si se hubieran perdido y anduvieran buscando el camino, una imagen casi literal de lo que les estaba pasando a nivel personal. En los cuadros aparecían vestidos como si estuvieran de excursión, interviniendo en la naturaleza salvaje —por definición un escenario incierto e incontrolado— mediante acciones sencillas que parecían ejercicios de ordenación del territorio. Carlos E. Pinto, explicaba que aquellos cuadros narraban

la crónica de un paseo. [...] Los artistas husmean el paisaje, el frondoso, intrincado paisaje de los montes que rodean La Laguna, y lo significan, lo llenan de señales, lo estructuran, lo limpian... La crónica de este activo paseo no son fotografías sino pinturas; el simulacro se completa, pues, con esa espuria jerarquización premeditada que autentifican a base de guiños, citas o sutiles evocaciones que van desde Jean Lorrain a los manes contemporáneos del *Land Art*<sup>23</sup>.

Pinto daba en este texto una clave muy importante en estos nuevos trabajos: los cuadros ya no eran fieles a la referencia fotográfica. Sin duda, la fotografía seguía teniendo un papel en su obra, pero como un componente del proceso: todo lo que pintaban lo habían guionizado, escenificado y fotografiado antes como en un *storyboard*. Pero la apariencia de sus imágenes ya no era la de una foto pintada, sino la de una pintura; una pintura que emulaba cierto clasicismo, tanto en la composición o la pincelada como en las propias poses de los personajes. De hecho, los bosques donde se situaban las escenas dejaron pronto de seguir la referencia fotográfica de «los montes que rodean La Laguna» para basarse en los paisajes de fondo de cuadros clásico de Ribera, Poussin o Manet. Con estos ingredientes, estas nuevas obras contraponían a la aparente banalidad de las imágenes de «Vidas ejemplares» una también aparente sensación de densidad: los artistas generaban teatralmente acciones sencillas pero supuestamente significativas, y las resolvían emulando acabados que estaban en el imaginario tradicional de la pintura. Moneiba Lemes estudió esta serie en 2019, y comentaba:

La historia del arte se convierte aquí en fondo de la pintura, pero el ejercicio errático, discontinuo y travieso de las figuras dificulta cualquier lectura lineal. Se trata de un relato hecho de «indicios»; una pintura repleta de citas que convierte su trabajo en una cartografía de una historia truncada, que no puede leerse linealmente sino recorrerse en un tránsito personal. El bosque es el escenario que escogen estos artistas para metaforizar la incertidumbre posmoderna<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Carlos E. Pinto, «Lagunáticos», p. 165.

<sup>24</sup> Moneiba Lemes, «De la identidad a la intimidad en el arte canario contemporáneo: la Escuela de La Laguna» (Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna, 2019), p. 85.

Lemes interpretó con acierto aquellos cuadros, en los cuales los artistas se presentaban perdidos en un espacio inabarcable e indescifrable, ante el que sólo podían establecer indicios y señales precarias a modo de orientación. Este contenido central se construía de una manera barroca, empleando de nuevo retóricas de realidad y ficción —por ejemplo, el sentimiento real de sentirse perdidos era ilustrado mediante situaciones ficcionadas de extravío— y superponiendo sobre esta primera capa de significado, casi como si fuera una textura, una trama de citas a la historia del arte, a Claudio de Lorena o Poussin, a Turner o Fiedrich, a Courbet o Manet; a veces literales como en *Almuerzo campestre* (1997), que mezclaba referencias evidentes a Manet y a Zurbarán, y otras más en segundo plano como en *José desnudo* (1997), en el que la figura se situaba sobre el fondo de paisaje de un cuadro no especialmente conocido de José de Ribera. Según Lemes, lo que hacían los artistas, en definitiva, era crear una suerte de historia de arte entrecortada, fragmentaria, donde cada cuadro actuaba «como vestigio de un acontecimiento mayor o de una historia ausente».<sup>25</sup> Esta simulación de relato, como si las obras fueran ilustraciones de una novela gráfica o, mejor, fotogramas de una película, funcionaba como una capa más de ficción, creando una apariencia de sentido para todo el conjunto; como si pudiera deducirse una interpretación, un principio o un final en aquel viaje. Los artistas estimulaban este equívoco, generando conexiones puntuales entre determinadas obras que parecían conducir a una interpretación narrativa que, sin embargo, nunca podía cerrarse, puesto que, por supuesto, no había realmente un relato: lo único que los cuadros estaban poniendo de relieve era la imposibilidad misma de encontrar un sentido para la complejidad de fragmentos que componen la realidad. Al respecto, Lemes indicaba que

la decisión de Martín y Sicilia de representarse en su dificultad de definir el tiempo en el que viven no puede verse, en ningún caso, como diletantismo o como un regodeo manierista en la intertextualidad posmoderna, sino una expresión de la voluntad de reconstruir el sentido de la propia vida, eso sí, desde la conciencia de que no lo tiene de suyo. Por este motivo recorren este escenario postromántico con el estilo burlesco y errante propio de un *gagman*.<sup>26</sup>

Los artistas, por tanto, habían pasado de pintarse en espacios concretos y, en cierta manera, abarcables —un baño, un supermercado, una academia— a situarse en espacios indefinidos e inciertos, donde aparecían en soledad —sin interactuar con otros personajes—, como peregrinos errantes por una realidad que, pese a no ser natural sino cultural, se presentaba como irreductible a su interpretación.

La propuesta de *Estancia en el bosque* supuso un salto de complejidad respecto a los trabajos anteriores, frente a los cuales, sin embargo, mantuvo dos hilos conductores muy claros: por una parte, la consolidación del rasgo fundamental de su obra —el recurso sistemático a la autobiografía novelada— y, por otra, la insistencia en la tematización de su propio desconcierto; el de artistas noveles desembarcando en un territorio tan apasionante como desconocido y complejo. Si, como apuntara Carlos E. Pinto, «Nos ponemos por los suelos» había tematizado su entrada en la «plaza del arte», *Estancia en el bosque* versaba sobre la desorientación que Martín y Sicilia

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 86.

sentían en la concurrida jungla de la posmodernidad en general y del arte en particular. Solo que el interés de esta desorientación que expresaban no estaba en su valor particular y biográfico, sino en que sus pinturas estaban repletas de «indicios proporcionados al espectador-lector con la intención de que reconstruya una historia de las imágenes en relación al problema al que se enfrentan las figuras en el presente»<sup>27</sup>.

En el terreno personal, sin embargo, no parecían andar tan desorientados. Después de «Mundo, Magia, Memoria», se instalaron en Madrid, con el apoyo del galerista Manuel Ojeda, en un pequeño piso en la calle Conde de Xiquena que les sirvió también de estudio, donde comenzaron a preparar su primera participación en la feria de arte Arco. Todo había ido muy rápido aquel año: en 1997 habían visitado la feria como estudiantes, y en 1998, con menos de 27 años, participaban ya como artistas y vivirían, la primera vez de muchas, el vértigo y el ajetreo de la feria, en la que, además, los cuadros de *Estancia en el bosque* funcionaron francamente bien.

Después de Arco siguieron algún tiempo más en Madrid, haciéndose a la temperatura de la ciudad. Aquellos meses fueron nutritivos para el dúo; conocieron a gente que sería más tarde importante para ellos, mientras se aclimataban a la vida capitalina; completamente fascinados con todo lo que les estaba pasando, con el ambiente artístico, con las inauguraciones en las galerías importantes, con las grandes exposiciones en los centros de arte.

En mayo de 1998 regresaron a Tenerife y alquilaron un nuevo estudio, esta vez en La Laguna, donde estuvieron hasta octubre. Pintaron algunos cuadros en la misma línea, ganaron un premio local de pintura, pero sobre todo pasaron el verano preparando las asignaturas que les quedaban para terminar la carrera, que habían dejado atascada en su último curso. En el otoño de aquel año, conseguida ya su Licenciatura en Bellas Artes, comenzó de verdad su carrera artística profesional.

## 2. Simular la pintura

A finales de los noventa, My Name's Lolita Art, con sede en Valencia, era una de las galerías de arte que más sonaban en España. Con una firme presencia en la feria Arco, tenía una sólida línea de trabajo que apostaba por una figuración de corte pop que se postulaba como una alternativa a las corrientes artísticas neoconceptuales de aquel momento, y en la que destacaban artistas como Ángel Mateo Charris, Teresa Moro o Gonzalo Sicre. Martín y Sicilia habían conocido a su director, Ramón García, durante su participación en Arco y habían concertado una primera exposición individual, que los artistas, como habían hecho el año anterior, decidieron preparar en la propia ciudad.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 89.



En Valencia se instalaron en un piso compartido y, con la mediación de García, en un estudio también compartido con artistas del entorno de la galería: Eugenio Vizuete, Álex Francés, Mavi Escamilla y otro dúo artístico, las Equipo Límite. En este nuevo contexto personal e intelectual, abrieron un nuevo capítulo de su trabajo con la serie *El estudio del pintor*, que se planteaba desde el inicio como un ejercicio de continuidad con los trabajos de *Estancia en el bosque*: acabados pictóricos, construcción barroca de las imágenes como una trama de citas y tematización de las búsquedas personales. En este caso, el relato básico era el abandono del bosque para entrar en el estudio, que puede considerarse un escenario opuesto, en tanto que espacio convencional donde puede ejercitarse un cierto control sobre las cosas o, al menos, sobre sus significados. Para Martín y Sicilia, el estudio era el centro neurálgico de los problemas a los que se estaban enfrentando — relacionados con la creación artística— y donde, por tanto, sucedía realmente aquello que acontecía figuradamente en los cuadros. Es decir, en esta nueva serie se reforzó el componente tautológico de su pintura, en tanto lo que se pintaba el propio proceso de pintar. Sin embargo, el estudio que pintaban no era un estudio real, sino un espacio austero, vacío y convencional, aunque no al modo higiénico y normalizador de un cubo blanco, sino como un escenario cargado de contenido cultural; se planteaba, en definitiva, como el espacio simbólico de la representación pictórica.

Con estos presupuestos, los artistas comenzaron un trabajo que podemos calificar de cartográfico; por un lado, explorando las referencias que anclaban su pintura a la historia del arte —en esta etapa Rembrandt y Courbet, principalmente— y, por otro, mapeando su universo personal, autorretratándose con profesores, artistas y galeristas a los que admiraban y que constituían su red personal de influencias. Esta estrategia la habían practicado ya con los tres cuadros de la serie *Artistas invitados* (1996), que expusieron en «Vidas ejemplares», en los que Martín y Sicilia se habían retratado con los artistas más importantes que conocían personalmente, haciendo que las obras funcionaran como una especie de carta de recomendación.

En *El estudio del pintor* abundaron en esta idea, como forma de situar sus referentes en el primer plano de la representación. En esta línea pintaron varios cuadros con temáticas de interrogatorios, en los cuales los dos jóvenes aparecían «sacando información» a sus mentores —el artista Juan Hidalgo o los profesores Valcárcel y Salas—, así como algunos retratos colectivos, donde figuraban conversando con artistas y profesores como Dokoupil o Manolo Cruz. En *Lección de anatomía con las Equipo Límite* (1998), atendían a la disección que Esperanza Casa y Carmen Roig, las componentes del dúo artístico valenciano, practicaban al peluche de un conocido personaje de dibujos animados —una evidente referencia a la cultura pop—. Se trataba, obviamente, de una versión libre del cuadro de Rembrandt *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632), del que emulaban no solo el tema y la disposición básica de las figuras, sino la luz y la paleta tenebrista.

Pero la obra más ambiciosa en esta línea de trabajo fue el *remake* de un cuadro de Courbet, *El taller del pintor* (1855), en el que Martín y Sicilia se basaron no solo para la composición, sino para la estrategia, objetivos e, incluso, el título largo de la pieza: *Alegoría real determinante de una etapa de cuatro años en la vida artística de José*

*Arturo Martín y Javier Sicilia* (1998). El cuadro, una composición coral de 150 x 240 cm. —una obra grande, aunque lejos del tamaño del cuadro original— tomaba del original de Courbet no solo el hecho de colocar a los artistas y al acto pictórico en la posición central de la representación, sino también la preocupación por definirse a través de su red personal de relaciones: en la imagen aparecen dieciocho retratos de galeristas, curadores, artistas y profesores de la facultad con los que Martín y Sicilia tenían vínculos de una manera o de otra.

Se trataba de una pintura abiertamente autobiográfica, que hablaba no solo de referencias pictóricas, sino de una determinada autoimagen de los artistas —como siempre en clave irónica—, así como de su red de afectos y relaciones profesionales. Aunque la trama de equívocos entre realidad y ficción era una constante en su obra desde el principio, se estaba haciendo con el tiempo más sofisticada y barroca. Los artistas estiraban como un chicle los límites entre el relato y la ficción biográfica, dejando pistas —algunas falsas y otras verdaderas— sobre su trayectoria vital, al tiempo que jugaban con las referencias de la historia de la pintura como una niña juega con un mecano, ensamblando y reensamblando piezas sueltas para formar mecanismos cada vez más complejos; en su caso barrocas tramas de significado. Decía Lemes que estaban recuperando «esta flexibilidad posmoderna para definir el espacio de la representación como un escenario transitorio»<sup>28</sup>; un escenario donde representar unas identidades flexibles, difusas y movedizas.

Y es que todo se movía en la vida de Martín y Sicilia en aquella época. Entre 1997 y 1999, vivieron en tres ciudades distintas —Santa Cruz de Tenerife, Madrid y Valencia— en diferentes periodos, y trabajaron en ocho estudios, sin permanecer más de seis meses seguidos en un solo lugar. Su vida parecía definirse por un continuo estar de paso, se puede decir que habitaban una especie de no lugar permanente. Quizás no fuera casual que su trabajo de aquellos años pueda describirse también como una etapa de tránsito, con constantes pruebas, derivas e ideas en movimiento.

Las obras de *El estudio del pintor* reflejaban esas tensiones; el equipo andaba a la búsqueda de una identidad personal y artística a través de la emulación, el inventario de sus referencias y de su red de afectos, y el ensayo constante con recursos y estilos. Estaban tratando de encontrar su lugar en el arte, aunque ya parecían tener claro, al menos, que ese lugar debía definirse como un espacio convenido, aprendido, como un espacio de representación. En definitiva, sus obras de este periodo proponían ya la identidad como una ficción. De ahí que, en el pequeño catálogo que publicaron para la exposición en la galería, el texto de Ramón Salas, escrito a la manera de los propios cuadros —como un relato impostado— afirmara que las obras eran «juegos barrocos entre el plano de la representación y la realidad; la escena no es la vida, es ‘simplemente’ el único lugar desde el que puede ser experimentada»<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>29</sup> Ramón Salas, *La leyenda del holandés errante (título por confirmar): apuntes para el relato de la existencia amenazada de José Arturo Martín y Javier Sicilia (subtítulo confirmado)* (Las Palmas de Gran Canaria: Galería Manuel Ojeda, 1999), p. 2.

La descripción de Salas es perfecta para *El Salón de los tatuajes* (1997), un cuadro en que aparecía Sicilia dibujando una bola del mundo en la espalda de Martín. La imagen propone la idea de la realidad experimentada como un dibujo por un sujeto situado en una pintura —el escenario del cuadro recreaba el fondo de otra conocida obra de Rembrandt; *Filósofo leyendo* (1631)—. Es decir, era el acto de representar representado en una representación: a este tipo de juegos barrocos se refería Salas.

De la misma manera que en *Estancia en el bosque* Martín y Sicilia se habían presentado como peregrinos perdidos en la naturaleza, en *El estudio del pintor* se proponían como una especie de viajeros por las imágenes de la historia del arte; ya fuera «visitando» los cuadros —en *El maestro* (1997), Martín aparece en el cuadro de Rembrandt para espiar lo que lee el viejo filósofo—, o meramente empleando sus escenarios, —en *El interrogatorio* (1998), la escena sucede en la habitación del *Filósofo meditabundo* (1632) de Rembrandt; en *Borrando las huellas* (1998) transcurre en la habitación vacía de *Las Hilanderas* (1657) de Velázquez—. En otras ocasiones, versionan los cuadros citados, como el ya mencionado *Lección de anatomía con las Equipo Límite* (1998) o las tres versiones que hicieron, entre 1997 y 1998, de *Buenos días, Monsieur Courbet* (1854).

Este peregrinaje por obras clásicas no sucedía solo en las escenas; también los acabados de los cuadros eran como un deambular por la historia del arte, construyendo, siempre con su acostumbrada reserva de humor, una pintura de apariencia anacrónica. Habían renunciado a la referencia fotográfica para producir unas imágenes abiertamente pictoricistas, si bien no estaban interesados en desarrollar ese carácter pictórico como discurso; se trataba sólo de una especie de textura, una pátina *vintage*, cuya impostura debía ser interpretada como un juego humorístico y pop. No estaban realmente haciendo pintura, sino simulando la pintura.

Sus obras eran pastiches, engendros posmodernos contruidos mezclando modelos, estilos y referencias. Pintaban, además, sin evitar en absoluto los acabados burdos y, por momentos, chapuceros, que caracterizaban la estética del *bad painting*. Habían abandonado la consistencia de dibujo y el preciosismo de sus piezas más conseguidas de *Estancia en el bosque*, sustituyéndolos por un acabado más forzado y provocador, como si los cuadros estuvieran sin terminar, consiguiendo una pintura tan fresca y, en ocasiones, resultona, como correosa y, con frecuencia, indigesta.

La exposición «El estudio del pintor» se inauguró en la galería My Name's Lolita Art en enero de 1999. En febrero pasaron por Madrid para su segunda participación en Arco con la Galería Manuel Ojeda, tras la cual volvieron a Canarias y alquilaron con José Antonio Gallego un estudio en Santa Cruz de Tenerife, cerca de la Plaza de la Paz, un sótano que llamaron *La Trinchera*, y que mantendrían como su estudio en Tenerife hasta 2008, compartiendo espacio con artistas como Ubay Murillo o Pipo Hernández Rivero, y que también alojaría el espacio artístico alternativo *Academia Crítica*. Estuvieron en Canarias hasta final de año, cuando se instalaron de nuevo en Madrid, en un piso compartido en la calle La Reina.

El trabajo que hicieron en esta segunda etapa madrileña seguía abundando en la simulación de retóricas pictóricas. A principios de 2000 pintaron la serie *En el reino de*

*Wu*, que eran una parodia de los estereotipos de la pintura china. Cuadros como *Al borde del desfiladero* (2000) o *Escuchando el viento* (2000) retomaban la idea del proceso creativo como viaje, a la vez que ironizaban sobre las pretensiones de espiritualidad de ciertos discursos artísticos. Eran, si se me permite la expresión, pinturas chinescas; no buscaban profundizar realmente en los códigos de representación, sino más bien imitar los pastiches que pueden verse, por ejemplo, adornando algunos restaurantes chinos. Pretendían con ello emular el mecanismo por el cual determinadas convenciones de representación acaban funcionando como estereotipos banales, por eso pintaron unas obras de recepción fácil y de acabados igualmente fáciles, tan burdos como efectistas; buscando la apariencia de cuadros de tienda de muebles; pinturas kitsch. Fueron tanteos, dentro de su proceso de búsqueda de aquellos años.

Más relevancia tuvo la pintura que produjeron en los meses siguientes; la serie *Curiosos impertinentes*. Se trataba de un conjunto de cuadros que diseccionaban los códigos de la pintura barroca de manera similar a lo que habían hecho con el arte chino. Reproducían patrones y estereotipos, y hacían versiones de cuadros, pero en este caso su propuesta tuvo mucho más alcance, explorando decididamente la relación de lo barroco con lo teatral, con el disfraz y, sobre todo, con lo grotesco.

La idea de lo grotesco gravitaba en todas estas obras: se percibe en la pomposidad de los dos grandes autorretratos ecuestres inspirados en Goya, por supuesto en las dos naturalezas muertas que incluían las cabezas cortadas de los autores, pasando por un repertorio de escenas protagonizadas por personajes ambiguos e indefinidos, *queers* extrañados en un escenario que no era el suyo. Exploraban imágenes forzosamente ampulosas, con frecuencia macabras y siempre bufas; necesariamente aquellas pinturas resultaban feas, ingratas e incómodas, toda vez que, además, mantenían esa despreocupación por los acabados que parecía estarse convirtiendo, por aquella época, en un rasgo de estilo. Seguían amagando con la pictoricidad, simulando la pintura barroca de Velázquez, Ribera o Tiziano, que habían visto en el Museo del Prado. En cierta manera, había una línea de continuidad con *El estudio del pintor*, pero aunque los cuadros mantenían su habitual distanciamiento irónico, también eran más intensos y oscuros, como de una mayor densidad psicológica. Sin embargo, para el crítico y curador Antonio Zaya, aquellos cuadros debían interpretarse ante todo como una propuesta pictórica subversiva

Que Martín & Sicilia entreguen literalmente sus cabezas y se expongan como modelos ecuestres, además de freaks, sitúa con rigor y pertinencia el sentido y la lógica de este medio pictórico. El coraje de situar precisamente aquí la historia, no solo cuestiona los mitos y leyendas que todavía alimentan esta expresión artística, que Martín & Sicilia utilizan con notable soltura e ironía, sino también enfrenta a sus propios defensores con el sentido que, desde luego, la pintura también es capaz por supuesto de articular: un sentido abortivo, freaks, iconoclasta, al margen y ajeno al gusto retrógrado de la España que 'va bien' y próximo al conocimiento —que Leonardo exigía al arte— de su tiempo y contexto. En última instancia y desde la pintura, Martín & Sicilia enfrentan a sus

defensores excluyentes, a sus mercaderes, a su propio espejo: ¿Quiere usted nuestra cabeza o nuestro culo? ¿O ambos?<sup>30</sup>.

Ciertamente, Zaya supo ver en qué medida el trabajo de Martín y Sicilia se mantenía en una tensa tierra de nadie entre la validación de la pintura convencional —al repasar y repensar sus códigos— y su perturbadora refutación —al reproducir esos códigos como parodias de sí mismos—. En ese sentido, la pintura de *Curiosos impertinentes* era barroca no por su apariencia, al final imitativa y cosmética, sino porque contenía, de fondo, una crítica a la representación, orientada sobre todo a esbozar una reflexión sobre el problema de la identidad, que se estaba convirtiendo, cada vez más, en uno de las preocupaciones principales de los autores. De ahí su creciente interés tanto por el disfraz y el travestismo como por las identidades postizas, indeterminadas, fluidas y mestizas.

El interés por estos temas no es menor. De hecho, *Curiosos impertinentes* es la primera serie de Martín y Sicilia cuyo tema no era tautológico —no era arte que versaba sobre la problemática de hacer arte— sino que se adentraba en cuestiones políticas, sociales o filosóficas, entre las cuales la identidad era, en aquel momento, tema central. Un buen ejemplo de este cambio fue *La ceremonia* (2000), un cuadro de gran formato — 200 x 200 cm— pintado específicamente para la exposición «Canarias siglo XX: instrumentos para el análisis del arte de un siglo», comisariada por el curador Orlando Britto.

Britto había planteado un proyecto que, como su título indica, pretendía hacer balance del arte del pasado siglo XX en Canarias, pero se trataba de una muestra, ante todo, informativa y didáctica, compuesta básicamente por material documental. De hecho, solo se exponían físicamente seis obras, planteadas a modo de «confluencias» entre tres artistas muertos que habían sido centrales en el arte canario de primera parte del siglo —la etapa correspondiente a la modernidad— y tres artistas vivos que el comisario consideraba representativos del arte en las islas en la posmodernidad. La obra de Martín y Sicilia se confrontaba con una pintura de Néstor Martín-Fernández de la Torre, *Epitalamio o bodas del príncipe Néstor* (1909), en la que se representaba el casamiento del artista consigo mismo travestido. Emulando esta obra, en *La ceremonia* aparecían también unos Martín y Sicilia múltiples, tres martines y tres sicilias, igualmente travestidos en un rosario de identidades fluidas e indefinidas. Las tres parejas de artistas componían una escena triste en la que, con un ramo de flores, estaban celebrando un entierro. Enterraban literalmente nada; toda la tristeza y el dolor de los personajes se refería a un espacio vacío. Caben muchas interpretaciones para ello, desde la propuesta de la imposibilidad de la rememoración hasta una nueva vuelta a pensar el vacío de la representación. Sin embargo, a los efectos que nos interesan, lo más destacable de *La ceremonia*, más allá de su relación con la obra de Néstor Martín-Fernández de la Torre —se confrontaba el entierro con la boda—, era su

---

<sup>30</sup> Antonio Zaya, «Anotaciones sobre la pintura en España, decapitaciones y abortos», en *Entre carbones*, editado por José Arturo Martín y Javier Sicilia (Santa Cruz de Tenerife: Galería Artizar, 2011), pp. 10-11. Zaya escribió este texto en 2000 para la individual que el equipo hizo aquel año en la Galería Miguel Marcos de Barcelona. Sin embargo, el texto quedó inédito hasta que, en 2011, Martín y Sicilia decidieron incluirlo en el catálogo de su exposición de la Galería Artizar. Antonio Zaya había fallecido en 2007.

profundización en la idea de una identidad indefinida, mudable, en movimiento o en construcción, que apuntaba a dos intereses de los artistas: por una parte, prolongar el juego con la ambigüedad sexual al proponer ejercicios de travestismo —sobre el que insistirían en cuadros como *La mujer barbuda* (2000) o *La diva* (2000)— que, como ya apuntamos, pretendía tanto mantener abiertos los espacios de incertidumbre biográfica como expresar conflictos de orden identitario. Por otra, se anticipaba una reflexión sobre la masculinidad tradicional; una cuestión sobre la que los artistas estaban comenzando a interesarse y sobre la que insistirían algunos años más tarde.

Este último asunto conectaba con otros dos cuadros de gran formato pintados el año anterior, *Dejad que los niños se acerquen a nosotros* (1999) y *Que no corra más la sangre, dijo el capitán... desde ese momento comenzaron a ahorcarlos* (1999), en los que se representaban escenas donde los artistas aparecían disfrazados de militares, como sujetos paradigmáticos de la masculinidad tradicional. Martín y Sicilia, al presentarse uniformados, evocaban la noción convencional de la vanguardia, un término artístico, tomado de lo militar, que sugiera a la imagen de los artistas geniales como la avanzadilla de un ejército, como la gente que abre camino a los demás. El equipo jugaba aquí con la asociación entre la épica de la guerra y la del arte, ambas conectadas por el tufo a testosterona que destila la masculinidad tradicional. Por eso, la imagen que Martín y Sicilia ofrecían era la de unos militares patéticos, claramente no vestidos sino disfrazados con uniformes que les venían grandes y portando armas de pacotilla; presentándose así como una especie de antimachos y, al mismo tiempo, antiartistas.

Tanto el uniforme militar como los ejercicios del travestismo en sus obras eran disfraces, cuyo empleo, para los artistas, no buscaba transformar sus identidades, sino «expresar la profunda banalización de los mecanismos identitarios». Los personajes de sus cuadros reflejan esta idea, en la medida en que simultáneamente son y no son lo que parecen: en la imagen actúan como militares, pero se percibe que no son eso en realidad, que su identidad es ficticia, impostada. Este conflicto estaba también presente en la pareja de fotografías *En tiempos difíciles quien no sepa caminar sobre las aguas que aprenda a caminar sobre los hombres* (1999) —el título estaba inspirado en una viñeta de El Roto— con la que Martín y Sicilia obtuvieron una Mención de Honor en el I Premio ABC de Fotografía, coincidiendo con la edición de Arco de 2000.

*En tiempos difíciles...* fue su primera obra fotográfica de importancia. En ella se veía a los artistas, disfrazados de militares y armados con viejas carabinas de balines, escenificando una especie de desembarco en una playa con cadáveres; una imagen que si resultaba inquietante no era por su verosimilitud —era obvio que los «cadáveres» eran bañistas haciéndose los muertos— sino por lo contrario; es decir, precisamente por su escasa verosimilitud. Tanto el disfraz como la ambientación eran chuscos, y la escena, por ello, no se situaba en ningún lugar en particular. Los militares eran tan poco creíbles como los cadáveres y, precisamente por esa falta de veracidad documental, la imagen se situaba en una indeterminación desconcertante, humorística; una escena tragicómica en un paraje tranquilo, casi paradisiaco, fotografiada solo un año después de que la escena del desembarco de Normandía rodada por Steven Spielberg en su película *Salvar al soldado Ryan* (1998) impactara por su crudeza y su verismo. El varonil

heroísmo de los esforzados soldados estadounidenses se contestaba en esta imagen con la masculinidad de pacotilla de las figuras militares de Martín y Sicilia.

Por otra parte, en cuanto a su estructura compositiva, *En tiempos difíciles...* mantenía las mismas características que la pintura —autobiografía ficticia, escena congelada de lo que parecía una narración más amplia—, sólo que no era una pintura. La relación dialéctica entre la pintura y la fotografía siempre había estado latiendo en el trabajo de Martín y Sicilia, como indicó Mark Gisbourne:

desde el principio, la pareja estableció un posicionamiento estratégico que buscaba una relación con la fotografía y con el potencial del foto-ensayo. Muchas de las pinturas posteriores son elementos dialecticos y reconfigurados a partir de sus fotografías<sup>31</sup>.

No obstante, este posicionamiento había ido evolucionando con su obra: de ser un componente central del discurso de «Vidas ejemplares», la fotografía había ido quedando relegada a un papel utilitario dentro del proceso de trabajo, a medida que se iban centrando en especular con las gramáticas pictóricas. Martín y Sicilia abocetan siempre mediante la fotografía, y la emplean también para hacer ensayos, borradores, pruebas, así como versiones de la composición. Es decir, todo el desarrollo visual de sus obras lo realizan con la cámara de fotos.

El Premio ABC significó un inesperado impulso para sus tanteos con la fotografía como formato definitivo, y les animó a seguir indagando en esa dirección, a la que dedicaron prácticamente todo 2001, un periodo experimental en el que no produjeron piezas realmente relevantes pero que, a la postre, constituyó un punto de inflexión decisivo en su obra. Durante ese año, el profesor de estética Ángel Mollá les invitó a participar en «Esto no es una fotografía», una exposición de polaroids. Lógicamente, ellos no eran fotógrafos y no conocían las ortodoxias del oficio, pero la frescura y el desparpajo con que trabajaban jugó a favor de sus imágenes. En un primer momento, renunciaron a elaborar composiciones estáticas y complejas como la de *En tiempos difíciles...* para trabajar unas escenas burdas y pobres, como si fueran fotos improvisadas, empleando disfraces y aparatosas máscaras de cartón con el objetivo de escenificar ficciones groseras relacionadas con el colonialismo, el militarismo y la violencia machista. Eran obras técnicamente estridentes y políticamente incorrectas, que ignoraban cualquier atisbo no solo de preciosismo sino, incluso, de corrección técnica, buscando poner en evidencia las contradicciones y miserias de determinados sistemas de poder, así como la doble moral occidental en relación con las poblaciones de los países colonizados. Se disfrazaban de policías, de Tarzán; se ponían caretas de occidentales felices y de niños africanos igualmente felices, y escenificaban relaciones de poder chuscas y salvajes, ejercicios de dominación barnizados con una máscara de alegría absurda y lamentable. Eran piezas provocadoras, en contenido y también en forma, que expusieron en «Esto no es una fotografía», y más adelante llevaron a la Bienal de Fotonoviembre (Tenerife) y la Bienal de Bamako (Mali), ambas comisariadas por Orlando Britto. También se expondrían en 2002, individualmente, en «Nos ponemos el mundo por montera» (Espacio C; Cantabria), y en «Escenas de la vida cotidiana» (Galería L'Oeil, París).

---

<sup>31</sup> Mark Gisbourne, «Martín y Sicilia: puesta en escena de la vida como experiencia», p. 78.

Las polaroids de Martín y Sicilia suponen un paréntesis en su trayectoria, casi como una breve época punk que afectó a algunas otras fotos, unos pocos cuadros —como su extravagante serie *Las mascotas* (2002)— y, sobre todo, a su primera instalación *Remesa de niños adoptados* (2002). Sin embargo, más allá de sacarles de su zona de confort, estas obras son destacables por haber sido las primeras en las que se enfrascaron en asuntos de orden abiertamente político.

Las fotografías que produjeron a partir de 2002 abordaban también asuntos relevantes pero eran muy distintas en fondo y en forma. Comenzaron a realizar composiciones complejas y muy trabajadas, inaugurando una nueva etapa en la que puede decirse que finalizó su largo periodo de búsqueda y su obra entró en su etapa de madurez, al menos en términos de estilo. Si aquellas primeras experiencias fotográficas de 2001 parecían hechas para epatar, lo que caracterizaría su fotografía en los años siguientes sería la composición de imágenes elaboradas que buscaban desarrollar narrativas y modular significados complejos, en la línea de los fotógrafos que, como Philip Lorca di Corcia, Jeff Wall o Gregory Crewdson, se inspiraban tanto en los viejos códigos visuales de la pintura de historia como en los no tan viejos del lenguaje cinematográfico. Martín y Sicilia habían ensayado estas narrativas ya desde 2000, con obras como *El cobarde* (2000) —una versión libre de *La muerte de Marat* (1793), de David— o, sobre todo, *El quirófano del amor* (2000), una composición ambiciosa en la que, con medios de producción caseros, escenificaban de manera bastante eficaz un quirófano, construyendo una escena en la que un cirujano estaba a punto de darle un beso a la mujer que estaba dormida sobre la mesa de operaciones. La escena situaba la acción en una ambigüedad muy calculada: parecía obvio que el cirujano estaba besando a su paciente, como cumpliendo la fantasía romántica —o de abuso sexual— de Blancanieves, pero también podría ser que simplemente estuviera comprobando si la joven respiraba. La situación era cinematográfica, en el sentido de que la interpretación de la escena sólo podía derivarse de un relato que no estaba en el marco temporal de la imagen, sino que dependía de un antes o un después; un relato que, en este caso, podría hablar del drama de un cirujano que debe operar de urgencia a la persona a quien ama, o quizás de un turbio acosador que abusa de las pacientes anestesiadas, ante la incómoda indiferencia del personal de quirófano. Cualquiera de las dos opciones es posible a tenor de la imagen, y en esa ambivalencia radica su atractivo. A los efectos que nos interesan, lo importante aquí es que esta obra es la primera en que Martín y Sicilia construyen una escena como si fuera una película; no es ya una foto instantánea o un posado sencillo, ni tampoco una composición de tipo pictórico, sino una escena producida específicamente para desarrollar un relato. Es decir, construyen una imagen narrativa.

Durante 2002, el equipo profundizaría en esta línea de trabajo, produciendo —tanto en fotografía como en pintura— una serie de imágenes narrativas protagonizadas, como siempre, por ellos mismos, pero introduciendo un cambio significativo: Martín y Sicilia ya no aparecían en las obras en su condición de artistas —buscando el camino, cartografiando el mundo, interrogando a sus referencias y demás alusiones al proceso creativo—, sino que aparecían en tanto que sujetos contemporáneos, habitando el mundo fluido y desestructurado de la posmodernidad. En esa misma línea, si en los cuadros anteriores los personajes que figuraban ocasionalmente en las obras eran



relevantes artísticamente para el equipo —la galerista Juana de Aizpuru, el artista Juan Hidalgo, el profesor Ramón Salas—, todas personas concretas que aparecían en los cuadros a modo de cameos, haciendo siempre de sí mismos, en la nueva etapa comenzarían a aparecer en las obras un grupo de personas más amplio y diverso, habitualmente amigos y amigas de los artistas, gente que componía su universo afectivo, pero que casi siempre actuaban como figurantes, como personajes anónimos dentro de la lógica narrativa de cada cuadro.

En este sentido, las nuevas obras reforzaban el conflicto entre realidad y ficción que siempre había estado latiendo detrás de su trabajo. Ese conflicto no residía ya en el estatus de verosimilitud de la historia relatada en la imagen —como sucedía, por ejemplo, con *En tiempos difíciles...*, pero también con las barrocas ficciones de *El estudio del pintor*—, sino en su eventual fidelidad biográfica. Es decir, las fotografías y pinturas de esta época no procedían de instantáneas ni de fotos más o menos posadas, sino que eran composiciones muy elaboradas con distintos personajes ejecutando acciones diferentes dentro de un guion decidido de antemano; esa elaboración dejaba claro que aquello que ocurría en el cuadro no era una escena real ni una historia verídica; era evidente que no tenía un carácter documental. Sin embargo, aunque la escena concreta pareciera demasiado estudiada para ser real, su cotidianeidad abría un espacio para la duda sobre la relación biográfica con los autores; en qué medida se estaban contando cosas que formaban parte de su vida. En esa duda, las nuevas obras conectaron con la época de «Vidas ejemplares», un *regreso al futuro* de los artistas que cerró la larga etapa de experimentación de los tres años anteriores y marcó el comienzo de su época de madurez.

### 3. Pintura de grado cero

El 11 de septiembre de 2001, cuando todas las televisiones comenzaron a retransmitir el atentado de las Torres Gemelas, Martín y Sicilia estaban en el Restaurante Tahití, en Santa Cruz de Tenerife, reunidos con los artistas Miguel Ángel Pascual y Pipó Hernández Rivero, planeando el proyecto de compartir vivienda y estudio en Madrid. Habían encontrado una buena oportunidad en el tercer piso del 39 de la calle La Reina —el equipo había vivido dos años en el primero del mismo inmueble—, una antigua pensión con suelos de madera que, aunque necesitada de reformas, tenía seis habitaciones y dos salones; uno de ellos, enorme y con amplios ventanales, era perfecto para funcionar como estudio para todos.

Tras algunos meses acondicionando el piso, se instalaron allí a principios de 2002. Era su cuarta residencia en Madrid, pero en esta se iban a quedar unos cuantos años. El piso se abrió pronto al trasiego de amigas y amigos y, sobre todo, de gente del arte, a veces de paso por la ciudad y otras, sencillamente de compadreo local. Los inquilinos fueron variando con el tiempo: allí vivieron y trabajaron, en diferentes etapas, artistas como Alexis W, Avelino Sala y, más adelante, Karina Beltrán, Idaira del Castillo y

Santiago Palenzuela. Para Martín y Sicilia, en aquella casa se abrió una época vibrante y productiva, tanto a nivel personal como intelectual, ya integrados en el ambiente artístico de Madrid: pudieron asistir a inauguraciones de artistas que les fascinaban como Robert Longo, Louise Bourgeois, Sol Lewitt o Manuel Ocampo; conocer a artistas, galeristas, coleccionistas, curadores y curadoras; y participaban encantados del ajetreo cultural de la ciudad, en un momento, la primera década de este siglo, en que el mundo del arte estaba viviendo un momento de apogeo, con una actividad institucional y de galerías en crecimiento. En 2003, el primer año que no participaban en la feria Arco desde 1998, organizaron con sus compañeros de piso un *Open studio* que, con las sucesivas ediciones, llegaría a convertirse no solo en lugar de encuentro del arte canario durante Arco, sino en una de las citas obligadas del programa paralelo a la feria. La edición de 2008 abarcó tres pisos del edificio, con participación de artistas de varios países y una afluencia de público tal que puso en verdaderos aprietos la estructura del viejo inmueble, hasta el punto de que la policía intervino para ordenar el desalojo de la exposición. El *Open studio* de La Reina 39 se celebró anualmente hasta 2011.

Pero quizás lo más relevante de aquel periodo fue que, después de casi seis años de nomadismo —a medias voluntario y forzoso—, sus vidas por fin se ordenaron alrededor de un lugar y un núcleo de amistades más o menos estable, en un ambiente de camaradería artística y vital que llegaron a considerar su familia. Es interesante, y también revelador, pensar que Martín y Sicilia pudieran sentir aquel piso como su hogar y considerar familiar el ambiente formado por aquel grupo de personas de procedencias, bagajes y sensibilidades heterogéneas, que coincidieron en un lugar y un tiempo concretos, todas con trabajos precarios, todas tejiendo una red improvisada de afectos y apoyos, a la vez que negociando acuerdos para sobrellevar la siempre compleja convivencia. Todas, en definitiva, habitando la incertidumbre de saberse en un cruce de caminos y sin un horizonte claro, huérfanas de los proyectos de vida sólidos que habían caracterizado a las generaciones anteriores. Por eso, no es de extrañar que La Reina 39 se convirtiera, a partir de 2002, en el escenario donde se desarrollaban las tramas que el equipo comenzó a pintar.

Llegar a esto fue, como suele ocurrir en los procesos artísticos, progresivo y, en cierto modo, casual. A principios de 2002, el coleccionista Antonio Pérez les encargó una pieza de tono erótico con el tema de la tentación, para una exposición que habría de celebrarse al año siguiente en el CAAM de Gran Canaria. En el verano, los artistas pintaron una escena de formato grande, *Las tentaciones de Jose y Javi*, que fue la primera de sus obras ambientadas en el piso de la calle La Reina. La acción se situaba en la cocina: de espaldas a quien observa, Martín aparecía cocinando, pero sin atender al guiso que se traía entre manos, al parecer más pendiente de espiar a una joven semidesnuda que, ensimismada, se sentaba sobre la cama de una habitación anexa. A la derecha, apoyado en el marco de la puerta de un baño, Sicilia miraba al mirón.

La imagen presenta muchas capas, más que las obras anteriores: el primer signo de su obra madura es la mayor complejidad de sus imágenes que, pese a ello, eran más sencillas y menos afectadas. La tensión más evidente está en el juego de miradas entre los personajes, que atraviesa los espacios interpersonales amenazando con romper las

zonas de intimidad. En la escena hay dos habitaciones íntimas —el dormitorio y el baño— sin puerta; cada uno de los personajes parece tener delimitado su propio espacio personal que, sin embargo, es invadido por las miradas de los otros. Hay una tensión invisible en el ambiente, de una sutileza más intensa de lo que hasta el momento acostumbraba a proponer su obra. También había, por supuesto, citas artísticas, en este caso, y de manera muy especial, a las escenas de Edward Hopper, — en la actitud de la mujer se percibe la influencia de *Hotel room* (1931)<sup>32</sup>—, pero, muy especialmente, entra aquí en juego el componente cinematográfico que caracterizaría su obra de esta etapa. De manera similar a *El quirófano del amor*, la imagen estaba compuesta como si fuera un fotograma de una película de cine. Hay que tener en cuenta que la pintura figurativa convencional busca condensar la temporalidad del relato en una imagen paradigmática que contiene todo lo necesario para su interpretación. Un ejemplo sencillo podría ser *Las Meninas*: aunque interpretar el cuadro requiere conocer su marco contextual, no necesitamos conocer el antes y el después de la escena concreta que representa, porque todo lo necesario para su interpretación está contenido en la imagen. Los fotogramas cinematográficos, por el contrario, son fragmentos congelados de un relato mayor; necesitamos saber el antes y el después de la imagen para interpretar la historia. La escena de *Las tentaciones de Jose y Javi* estaba influenciada por lo cinematográfico, y exhibía la misma ambigüedad interpretativa de *El quirófano del amor*: Martín podría ser un simple mirón, pero también es posible imaginar que, acaso, la chica en la habitación fuera su pareja, que estuviera preparando la cena para ella, y entonces su gesto aparentemente invasivo podría ser simplemente para preguntarle si quiere el guiso más caliente.

Cualquier significado está abierto, pero la obra se pone de verdad interesante cuando tomamos en consideración los aspectos biográficos. Hasta aquel momento, todo el trabajo de Martín y Sicilia eran autorretratos; quienes estaban en los cuadros eran ellos, en escenas normalmente ficcionadas, pero haciendo casi siempre de ellos mismos; eran cuadros en primera persona. Sin embargo, en determinadas piezas —por ejemplo, la misma *El quirófano del amor*— Martín y Sicilia no eran ellos mismos sino otras personas —cirujanos, en aquel caso—, desempeñando un papel similar al de actores en una película. ¿En *Las tentaciones de Jose y Javi* eran también actores que interpretaban un papel o hacían de ellos mismos? El propio título del cuadro sugiere claramente la segunda lectura, pero entonces habrá que decir, para mantener la coherencia del relato, que la joven de la habitación era Antonella Fayer, en aquel momento pareja de Sicilia, una información que resitúa el significado tanto de la mirada de Martín como de la forma en que Sicilia observa a su compañero. Es decir, en el cuadro se produce una oscilación entre lo real y lo ficticio, y la posibilidad misma de que se esté escenificando una situación real, ya sea de manera literal o metafórica, introduce en la obra un conflicto que no llega nunca a resolverse. La pintura, por tanto, se constituye en el cruce de una serie de tensiones, las que suceden en el plano de la representación, las relaciones de la escena con la trama de citas que contiene y las que se establecen entre la imagen del cuadro entendida como ficción y la realidad biográfica de sus autores.

---

<sup>32</sup> Una obra que, a la sazón, se encuentra en Madrid, en la colección Thyssen-Bornemisza.

Es en este periodo cuando se termina de definir y ajustar el mecanismo central de la obra de Martín y Sicilia: la creación de autoficciones<sup>33</sup>, relatos contados en primera persona —como autores-narradores que se representan a sí mismos—, y en clave autobiográfica, de hechos simulados o ficticios. No sería exacto decir que lo que vemos en sus cuadros no ha ocurrido —al contrario, todo ha ocurrido, literalmente, y está bien documentado en las fotografías del proceso—, pero no son escenas reales, sino representaciones: situaciones teatralizadas en las que los artistas son actores que hacen de sí mismos. Es decir, son unos Martín y Sicilia de verdad representando el papel de unos Martín y Sicilia de ficción. Puede decirse, entonces, que los personajes de los cuadros eran y no eran ellos mismos, en unas situaciones que eran y no eran reales. Como dicen los propios autores, sus obras son trampantojos; simulaciones de realidad, imágenes que pretenden engañar a la percepción con su verosimilitud, apuntando a la idea de que, en definitiva, lo real no existe sino como ficción; algo que, casi dos décadas después de aquellos cuadros, parece ser ya un axioma incontestable, al menos si pensamos que lo mismo que hacían Martín y Sicilia hace veinte años —actuar en el papel de sí mismos—, lo hacen en la actualidad millones de personas en sus redes sociales.

Como ya hemos señalado, la autoficción introducía en las obras un conjunto de tensiones, tan importantes como sutiles, que se acentuaron en esta época en que sus escenas comenzaron a suceder en los espacios reales de sus vidas y acompañados de otros personajes igualmente concretos y reales, generando, por tanto, un relato en y sobre su espacio doméstico. Lemes explicaba que la obra de este periodo

recrea la vida cotidiana de esta pareja artística como entreactos de una historia que no acaba por resolverse. Como ya comentamos, *La Reina 39* vinculaba simbólica y realmente provocando intencionalmente la duda sobre dónde empezaba un ámbito y empezaba el otro: descanso, trabajo, fiesta, estudio, promoción, relación, etc.; creando un escenario privilegiado para las múltiples “vidas” de Martín y Sicilia desarrolladas en una serie de ficciones de “andar por casa”.<sup>34</sup>

Estos planteamientos los desarrolló el equipo entre 2002 y 2005, con un conjunto de obras que agruparon en la serie *Relatos de bolsillo*. Las escenas sucedían en su piso de Madrid y estaban protagonizadas, además de por los artistas, por los inquilinos de la vivienda, así como por sus amigos y amigas. Eran situaciones cotidianas, aunque transmitían una inquietante sensación de irrealidad a pesar de ser perfectamente verosímiles; quizás porque cada personaje parecía estar demasiado colocado, demasiado en su sitio. Se notaba que eran escenas guionizadas, muy de película. Por lo demás, eran momentos normales, casi siempre interacciones sociales entre convivientes: reuniones, conversaciones, pequeños secretos, fiestas, negocios, tejemanejes, con frecuencia confrontados con situaciones más íntimas que sucedían en otras habitaciones de la casa. Se trataba de cuadros costumbristas, comparables, en cierto modo, a aquella pintura burguesa que, en la Holanda del siglo XVI, vino a

---

<sup>33</sup> El término «autoficción» fue empleado por primera vez por el escritor francés Serge Doubrovsky en 1977.

<sup>34</sup> Moneiba Lemes, «De la identidad a la intimidad en el arte canario contemporáneo», p. 203.

celebrar el nacimiento de los hogares modernos, solo que el modelo de hogar que Martín y Sicilia estaban celebrando se alejaba significativamente de aquella imagen y metáfora de la vida estable, de la idea de casa concebida como núcleo de lo privado y del concepto ordinario de familia. En lugar de eso, proponían un espacio que era un punto de encuentro entre gente diversa, personas en tránsito y relaciones en construcción: un escenario de la contingencia.

Las escenas que pintaron en aquellos cuadros eran imagen del único proyecto de vida posible para toda una generación: relaciones provisionales, incertidumbre vital, desarraigo, interinidad. Todo en el ambiente, desde el mobiliario hasta el tipo de relaciones que se expresaban, era testimonial, funcional y pasajero, como reflejo de un espacio social inconsistente, movedizo, fragmentario; en definitiva, líquido. Los habitantes iban y venían, y en el entretanto coincidían, conversaban, compartían algo en grupo o en la intimidad. Pero no había sucesos relevantes —historias dignas de ser contadas, por así decirlo—, sino situaciones sin interés, de perfil bajo, como relatos de Raymond Carver. Escenificaban formas de estar, mostrando transiciones fluidas entre lo privado y lo comunitario en el entorno de aquel hogar compartido. Los artistas dibujaron en aquellos *relatos biopic* una trama sin historia, —donde no ocurría nada realmente— protagonizada por sujetos aplanados, reposando en su propia indecisión. Eran personajes que, sencillamente estaban, por así decirlo, ocupando territorio; el espacio vital, personal, social y psicológico que definía al sujeto contemporáneo.

El componente cinematográfico de la obra encontró también expresión en el recurso de desdoblarse la imagen del cuadro en dos escenas simultáneas, contraponiendo mediante una panorámica las diferentes realidades que estaban ocurriendo a la vez en distintas estancias de la casa. El resultado fue lo que el filósofo Jorge Briosó denominó «cuadros bisagra»; un formato en que la pintura, con una continuidad espacial forzada, muestra dos escenas que «se comunican y contraponen, se conectan y bifurcan a través de una cierta forma de umbral; sea esta una ventana, una cortina o una pared»<sup>35</sup>. Briosó señaló que, en estos cuadros, la imagen se bifurcaba para mostrar dos realidades, con frecuencia un momento de intimidad que se superponía, escondido y simultáneo, a una escena social. Para Briosó, además, era un recurso que permitía mostrar, separadas pero en una misma pintura, las experiencias individuales de Martín y de Sicilia, obligados por vocación a reunir sus subjetividades particulares en un único sujeto. En *La ducha*, (2002) se ve a los artistas en actividades contrapuestas: Martín está pintando —la pared—, mientras Sicilia está despintándose, limpiando en la ducha la pintura de su cuerpo. Merece la pena reproducir completa la fascinante lectura que hace Briosó de este cuadro:

La cortina del baño está convenientemente descorrida para permitirnos ver al pintor al desnudo. El género autorretrato de pintor nunca había sido más profanado. El pintor convertido en su propio modelo se nos exhibe al desnudo mientras trata de limpiar o purificar su cuerpo. La línea perpendicular, que nace

---

<sup>35</sup> Jorge Briosó, «Del no lugar al buen lugar: Los cuadros—fotografías bisagra y las siluetas espaciadas de Martín y Sicilia», en *Black Friday*, editado por José Arturo Martín y Javier Sicilia (Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2011), p. 49.

en el marco de la puerta del baño, guía nuestra mirada hasta otra puerta abierta donde vemos al otro artista pintando una de las habitaciones a «brocha gorda». La pared desnuda, toda llena de pintura pero sin ninguna obra de arte que la engalane, y la borradura de la diferencia, con todas sus connotaciones políticas, culturales, y de clase, entre la pintura a pincel y la pintura de brocha gorda (entre el trabajo obrero manual y el trabajo artístico) suponen una total desacralización del género sobre el que esta pintura se inscribe. [...] La profanación, que supone vivir en estado de imagen, ha sido llevada a sus últimas consecuencias. Eso no le quita sin embargo el aire metafísico que tiene este cuadro, su propio misterio, su carácter de iluminación profana<sup>36</sup>.

En medio, del cuadro, separando ambos escenarios, hay una pared, la pared del piso recién pintada, para Brioso un elemento importante porque «parece estructurar el presente en un antes y un después, el antes y el después de la pintura»<sup>37</sup>, como si fuera un paréntesis entre ambas imágenes, relativizando el marco temporal en que éstas se desarrollan: damos por hecho que son dos escenas simultáneas, pero nada hay en el cuadro que así lo indique; podrían ser momentos distintos de una historia, como un comic. Para el filósofo, la pared vacía, intrascendente e insignificante, se convierte en estos cuadros en lo más relevante, en tanto que separación y a la vez conexión entre las dos realidades que se muestran.

*La fiesta báquica* es una fotografía producida en el otoño de 2002 y que responde a ese patrón de los «cuadros bisagra». Se trata de una obra silenciosa y meditativa, una de las piezas más elegantes y serenas que ha producido el equipo, y que lleva a la madurez su manera de trabajar con las capas de significado de la imagen. La obra se nos presenta como un amable momento de tranquilidad en el piso, dividido en dos escenas enlazadas por un plano de pared que, al contrario que otras obras, no está vacío, sino ocupado por dibujos miméticos, por siluetas: es decir, por representaciones. En la imagen de la izquierda, se ve un sencillo salón, donde tres de los inquilinos de la casa dormitan. En la derecha, Martín se encuentra de pie, pensativo, mirando por la ventana. A su lado, recién pintado, está el cuadro *Las tentaciones de Jose y Javi*.

La imagen ha sido planificada para buscar la naturalidad; hay en la composición una — creo que obvia— labor actoral de los protagonistas para elaborar esa apariencia de tranquilidad, de sosiego, que enfatiza la actitud meditativa de Martín, frente a la ventana, como si los personajes dormidos estuvieran situados en aquel momento, en su presente, mientras que Martín estuviera pensando en el afuera, o en el porvenir. Hay un diálogo entre las dos realidades y sus dos temporalidades. En un segundo plano se encuentran las acostumbradas referencias al arte, la relación de Martín con la ventana recuerda a Vermeer, los personajes dormitando a los cuadros de siestas — Millet, Van Gogh—. La composición bebe de Jeff Wall. El tercer plano, que escora la

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 59. La interpretación que hace Brioso de este cuadro permite reconsiderar la otra ducha que pintó el equipo, la de 1996. En aquella primera imagen, se supone que los dos artistas comparten el espacio del baño, pero a la luz de las consideraciones de Brioso se puede observar que están en realidades separadas, como divididas por un límite invisible, como si estuvieran también delimitando sus espacios individuales.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 49.

imagen hacia lo barroco, es el cuadro dentro del cuadro, la pintura que aparece en la fotografía, donde de nuevo están Martín y Sicilia, ofreciendo su cruce de miradas. La *Fiesta báquica*, por tanto, propone, como diría Briosó, una reescritura de *Las tentaciones de Jose y Javi*: al situarlo en otro contexto y confrontarlo con *otro* Martín y con *otro* Sicilia, el cuadro se resignifica, se dimensiona de otra manera. Y a la vez, la presencia de este cuadro en el escenario de la fotografía nos lleva otra vez a la realidad biográfica de los artistas, nos dice que aquel espacio es su estudio, su casa, que es Martín el que mira por la ventana, hacia el futuro, o hacia el deseo, habitando una realidad paralela y opuesta a la de Sicilia, que dormita tranquilo en la habitación contigua.

Un aspecto importante de las obras de la serie *Relatos de bolsillo* es que en ellas, por primera vez en el trabajo de estos autores, se disolvieron las diferencias entre fotografía y pintura: no referían la una a la otra ni se supeditaban de ninguna manera, sino que se trataban simplemente como distintos medios de producción de imágenes, nivelando sus peculiaridades técnicas y retóricas en lo que podríamos denominar una «imagen consensuada», ni pictórica ni fotográfica, que podía ser abordada indistintamente por ambos medios. De ahí que, en esta época, el equipo empleara tanto un medio como el otro para sus obras, sin establecer entre ellos mayores diferencias que la mecánica de producción y, lógicamente, la superficie de la imagen: algunas piezas se resolvieron en fotografía —por ejemplo, la propia *La fiesta báquica*—, otras en pintura —como *Narciso ha venido a merendar* (2003)— mientras que, para otras piezas, se hicieron versiones en ambos medios —*La jovencita indiscreta* (2003)—. Al respecto, apuntaba Santiago Olmo:

En la obra de José Arturo Martín y Javier Sicilia fotografía y pintura se superponen y se suplantán en una especie de mutua persecución que muestra un modo paradójico de convergencia irreconciliable que se sitúa entre la idea de representación, el estilo, el discurso plástico y el sustrato de algo tan indefinible y a la vez concreto como la idea de lo pictórico<sup>38</sup>.

La fluidez de estos tránsitos entre la pintura y la fotografía mostraba muy claramente cómo los artistas habían dejado de interesarse por las problemáticas disciplinares: ya no eran pintores, aunque tampoco eran fotógrafos. No les interesaban las disciplinas sino los temas, y los temas concluían en imágenes que se formalizaban de una manera o de otra sin que mediara una razón concreta, más que, a veces, los aspectos meramente prácticos. Sin embargo, es necesario advertir que el desinterés por lo disciplinar es, en cierta manera —o absolutamente—, un discurso disciplinar. Por eso, no es extraño que en esta época fuera cuando, por fin, definieron con precisión su manera de pintar, lo que podemos considerar su estilo. Todas sus pinturas anteriores, en términos técnicos y de acabado pictórico, no eran sino tanteos, indagaciones en fórmulas que no tenían muy claras, que iban probando por el procedimiento de ensayo/error. En cambio, su estilo maduro era ya un mecanismo pictórico bien definido, claro y específico en sus propósitos; era lo que llamaron la «pintura de grado

---

<sup>38</sup> Santiago B. Olmo, «Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano», p. 4.

cero»<sup>39</sup>, una pintura neutra, aséptica y funcional que, según Fernando Gómez de la Cuesta, tenía que ver con

un desistimiento apriorístico de sus respectivos 'egos pictóricos' que se plasma en una deliberada falta de estilo en su pintura. Martín y Sicilia deciden desprenderse de las autorías, del gesto expresivo, del trazo significado, del toque maestro, de cualquier componente subjetivo y, por extensión, de la búsqueda de la genialidad individual, recurriendo a una pintura que ellos mismos llaman de 'grado cero', una pintura de baja intensidad, sin marca y sin estilo que tiene el objetivo aséptico de los antiguos cartelistas de cine o la neutralidad de los talleres orientales de pintura figurativa por encargo<sup>40</sup>.

Como explica Gómez de la Cuesta, esta manera de pintar estaba, en parte, condicionada por la necesidad de componer sus obras como una especie de negociación entre sus dos manos, la de Sicilia, más vibrante y pictórica, y la más minuciosa y estereométrica de Martín. Era normal, por esa parte, que el resultado de una negociación sobre los acabados pictóricos resultara en una pintura sin brillo, básicamente pragmática, lo que podríamos considerar una pintura de consenso, cuyo estilo era lo que Gómez de la Cuesta consideraba «falta de estilo». Sin embargo, el abandono de la individualidad no era el motivo principal de esta desafección por la pintura genial, de «alta intensidad» sino que se originaba en una decisión deliberada y muy significativa de los artistas<sup>41</sup>. La pista para entender esta decisión la daba el curador y crítico de arte Dennys Matos,

En buena parte de sus obras anteriores, Martín y Sicilia pintaban partiendo de la reconstrucción de escenas y ambientes fotografiados que, por sus homologías estructurales, remitían a marcas sintácticas de diversos géneros pictóricos, ahora da la sensación de que son los géneros fotográficos y las convenciones implícitas de sus sistemas de representación, quienes están siendo sometidos a revisión crítica de sus paradigmas poéticos desde capitales simbólicos eminentemente pictóricos<sup>42</sup>.

Efectivamente, como apunta Matos, entre 1997 y 2001 Martín y Sicilia estaban interesados, sobre todo, en ensayar «marcas sintácticas de diversos géneros pictóricos»; es decir, en simular la pintura. Sin embargo, a partir de 2002, se habían enfocado en reevaluar la capacidad del medio para desarrollar contenidos narrativos, lo que les llevó de manera natural a interesarse por los lenguajes fotográficos y cinematográficos. Parecía claro que atender a los aspectos narrativos de las imágenes

---

<sup>39</sup> Este era un término que Martín y Sicilia tomaron prestado de José Luis Brea, quien, a su vez, lo había tomado de Jean Baudrillard, cuando se refería a la cultura de *grado Xerox*.

<sup>40</sup> Fernando Gómez de la Cuesta, *Martín y Sicilia: The Handbook of concepts*, p. 14.

<sup>41</sup> Podría parecer lógico que los dúos autorales tengan estilos neutros o de consenso, pero no es así. Antes bien, hay bastantes ejemplos de equipos artísticos, como Muntean/Rosenblum o los mismos Gilbert and George, que se caracterizan por desarrollar estilos artísticos carismáticos.

<sup>42</sup> Dennys Matos, «Martín y Sicilia: en la pintura que se bifurca», en *High season- Plan B*, editado por José Arturo Martín y Javier Sicilia, (Santa Cruz de Tenerife: M:A Contemporary-Galería Artizar, 2005), p. 8.



implicaba silenciar el «gesto expresivo», el «trazo significado», el «toque maestro»<sup>43</sup>. Esa es la razón por la que Martín y Sicilia llegaron a ese estilo sin estilo, a esa «pintura de grado cero» que recuerda, como muy bien apuntaba Gómez de la Cuesta, a los antiguos carteles de cine o a la pintura competente y neutra que se practica aún hoy en muchos talleres de pintura por encargo. Se trataba de una manera de pintar que no aportaba valor añadido a la fotografía, más allá de conferir a la imagen una piel pictórica, que lógicamente convocaba a determinada tradición artística, pero más como una textura que como un componente de la naturaleza misma de la imagen. Era, por fin, y como había anticipado Valcárcel, la pintura como decisión conceptual.

En ese sentido, el proceso manual de pintar el cuadro dejó de ser creativamente relevante, pasando a ser un mero ejercicio de formalización competente a partir de las decisiones creativas y conceptuales tomadas previamente en el diseño de la imagen. Eso permitió, a partir de aquel momento, la entrada de más manos en el proceso de Martín y Sicilia, tanto aquello que Martín llama «travesuras de taller» —los artistas que comparten estudio «meten mano» unos en los cuadros de otros— como la contratación ocasional de asistentes para colaborar en las labores de producción del estudio, en aquellos momentos en que los compromisos profesionales superaron la capacidad de los dos artistas de entregar sus obras en los plazos establecidos.

Por otra parte, en esta época el reforzamiento del enfoque narrativo de su obra derivó en la aparición de un nuevo formato pictórico, compuesto por secuencias de cuadros —normalmente entre cinco u ocho— que desarrollaban un relato visual a modo de comic o, casi mejor, de encadenamiento de fotogramas cinematográficos. La primera de estas secuencias —que, de manera genérica, denominaron *Serie B*— fue *El intercambio clandestino de camisetas* (2003), un conjunto de seis cuadros con un tono de cine negro en el que los dos artistas concertaban un encuentro clandestino para intercambiar sus camisetas —es decir, sus identidades—. El formato de cuadros-secuencia supone la ruptura total de la tradicional autonomía discursiva de la imagen pictórica, al plantear un grupo de cuadros que funcionan con la interdependencia de las viñetas de un comic. Solo que las historias tampoco tenían un componente conclusivo, es decir, parecían situarse, a su vez, como un corte de una secuencia mayor. Podría decirse que las obras de *Serie B* eran el despliegue de la unicidad de una imagen pictórica en varias instantes o fotogramas, pero sin terminar de resolver definitivamente el problema del antes y el después; del principio y el final del relato, que siempre quedaban abiertos. A su vez, el propio encuadre de las imágenes, su composición, era abiertamente cinematográfica, poniendo de manifiesto de manera muy clara el profundo interés de Martín y Sicilia por las hibridaciones de lenguaje.

La serie *Relatos de bolsillo* se presentó en octubre de 2003 en su individual del mismo título celebrada en la galería Ferrán Cano (Palma de Mallorca). En noviembre de aquel año, su primera instalación pictórica, *Remesa de niños adoptados*, que habían expuesto en 2002 en el Espacio C (Camargo, Santander) viajó hasta Cuba, seleccionada para la

---

<sup>43</sup> Medio siglo atrás, Clement Greenberg había considerado que la figuración ilusionista distraía de la verdadera esencia de lo pictórico, que para él era el color y la planitud abstracta de la superficie del lienzo. Martín y Sicilia se habían dado cuenta de lo contrario: de que la «esencia de lo pictórico» distraía de la finalidad de la pintura, que para ellos era comunicar contenidos.

Bienal de La Habana; de ahí iría a Alemania, a la feria de arte *Art Cologne* (2004) y, en el mismo año, hasta Noruega, para la exposición colectiva «Postales desde Cuba», comisariada por Selene Wendt en el Centro de Arte Henie Onstad. Fue el comienzo de la internacionalización de su trabajo. Hasta el momento, Martín y Sicilia habían expuesto solo dos veces en el extranjero (Mali, 2001 y París, 2002), pero con su entrada en la galería Ferrán Cano de Barcelona y su participación en la Bienal de la Habana, comenzó a aumentar de manera significativa su presencia en eventos artísticos internacionales. En Oslo, en 2004, conocieron al galerista brasileño Daniel Roesler, y en Berlín a la galerista mexicana Nina Menocal, con quien comenzarían a trabajar a partir de 2006.

En octubre de 2004 el equipo viajó a Berlín, invitados por Jiri G. Dokoupil, para pasar un mes trabajando en la enorme casa y estudio que el artista checo tenía en la capital alemana. Allí conocieron a un grupo de artistas cubanos: René Francisco, Glenda León, Juan Miguel Pozo, y también al curador Juan Carlos Betancourt, con quienes trabarían una especial amistad. En *Art Forum Berlin* René Francisco fue quien les presentó a Nina Menocal, mientras que Betancourt les puso en contacto con la galería de arte berlinesa m:a contemporary, con quienes concertaron una individual para el año siguiente. Para preparar esa exposición se mudaron a la capital alemana en mayo de 2005, a un piso compartido con el artista Ulf Saupe en el barrio de Prenzlauer Berg. Estuvieron viviendo y trabajando en la ciudad hasta final del verano.

La exposición en la galería m:a contemporary se inauguró en septiembre de 2005 y llevó por título «High Season». Mostraron una colección de obras que se mantenían dentro de las coordenadas de la serie *Relatos de bolsillo* —autoficción, pintura de grado cero, espacios domésticos o urbanos, relatos intrascendentes—; sin embargo, sus imágenes se habían vuelto inquietantes; dejaron de ser apacibles escenas de holgazanería casera para comenzar a retratar situaciones de violencia social como acosos —por ejemplo, la perversa secuencia de ocho cuadros *Persecución en el bosque*, (2005)—, invasiones del espacio de intimidación —*La visita inesperada* (2005)—, o escenas de miedos inciertos —*Temporada alta* (2005)—. Decididamente, parecía como si las relaciones entre los personajes de los cuadros se hubieran tensado, y las obras hubieran pasado a comunicar el lado problemático de las interacciones sociales. Sus imágenes se habían vuelto espejos de las tensiones que estaban sucediéndose en el espacio social; particularmente los conflictos derivados de los movimientos migratorios y del miedo al otro. Así, pintarían personajes postulados por relación con algo que no estaba en el cuadro: escenificaciones de miedos inciertos, atrincheramiento ante lo desconocido o patéticas maniobras defensivas. En *Los alborotadores* (2004) unos angustiados Martín y Sicilia se esconden de un grupo de personajes que han montado un botellón en la sala de estar de su piso, y en *Temporada alta* los dos artistas se han atrincherado en el recibidor de su casa, tapiando con listones de madera todas las entradas, de manera que, por lo que parece, se sienten seguros, incluso aunque el mismo parapeto que les protege les impida a ellos salir de la estancia. En ambas piezas se definen unos sujetos cuyo único proyecto vital, como explican los artistas, es protegerse de la incertidumbre existencial, expresada en una amenaza que en ninguna de las imágenes existe de manera explícita, siendo el propio miedo que comunican los protagonistas lo que hace inquietante las escenas: en la primera, los personajes que

hacen la fiesta en la sala no parecen en realidad estar haciendo nada especialmente intrusivo o fuera de lugar; en la segunda no se aprecia en el cuadro nada que permita pensar que hay motivos para construir barricadas. Para Matos, el ambiente «cálido y acogedor» del espacio privado que habían pintado en los primeros cuadros de esta etapa fue sustituido por «una especie de sobresalto, cuyo correlato son escenas de invasión o al menos rompimiento de ese espacio privado, que se postula como pletórico de expresiones intersubjetivas producidas por las pulsiones del sujeto»<sup>44</sup>.

Para los artistas, esas pulsiones tenían que ver con la crisis de sentido del sujeto contemporáneo, abocado a un «proceso constante de deslizamiento e inestabilidad», derivado de la incertidumbre que atraviesa de lleno todos los ámbitos de la vida, como consecuencia de la profunda crisis de identidad que acompaña a la época posmoderna. Se trataba de reflejar la crisis vital de toda una generación, a la que se le estaba sustrayendo su horizonte de certezas y, por tanto, la posibilidad de imaginar proyectos de futuro estables <sup>45</sup>.

Esa es la temática que abordaba *Los turistas*, una obra que Martín y Sicilia pintaron en agosto de 2005, en su estudio de Prenzlauer Berg, y que expusieron el mes siguiente en «High Season». La pieza era una instalación pictórica, compuesta por siete figuras recortadas sobre madera de contrachapado y pintadas en su estilo característico, y representaba a los dos artistas haciendo auto-stop, rodeados de equipaje. Las figuras se situaban exentas, sin fondo, y por tanto quedaban sin contexto. O, mejor dicho, su contexto pasaba a ser el vacío simbólico de la sala de arte —del cubo blanco—; lo que hacía que la pintura se fragmentara en el espacio, y que las personas que visitaban la exposición pudieran transitar, literalmente, el espacio del cuadro. Cada una de las figuras se disponía en una especie de soporte —también pintado—, como las bases de las figuritas de plástico con las que solían jugar antes los niños. Era como un suelo provisional, a modo de peana integrada para dejar clara la posibilidad de cambiar las figuras de sitio, indicando claramente que los personajes no pertenecían realmente a ningún lugar.

La imagen reflejaba la situación vital de aquellos dos treintañeros, incapaces de echar raíces, aislados, de paso y sin pertenecer a ningún lugar concreto. Una condición que no era particular de los artistas, sino el reflejo de una realidad social determinada por un trabajo y una vida precarias en los tiempos de la globalización y la externalización. Martín y Sicilia explicaban que aquellos jóvenes que aparecen en *Los turistas* se sitúan en la paradoja de habitar en un estado de transitoriedad; un estado paradójico, porque están en tránsito, pero repletos de equipaje; es decir, están ahí para moverse, pero llevan su vida a cuestas y por ello no pueden moverse, con lo cual no pueden adaptarse a la flexibilidad que exige la vida contemporánea. Son personajes sin sitio, desubicados de una narrativa, de ahí que la pintura haya dejado de ser un cuadro para convertirse en una imagen fragmentada en la que los personajes —y los objetos— están recortados; se les ha hurtado el contexto de relación: son, literalmente, figuras sin fondo, que no están en ninguna parte. Este vacío, este «ninguna parte» en que se

---

<sup>44</sup> Dennys Matos, «Martín y Sicilia: en la pintura que se bifurca», p. 8.

<sup>45</sup> Una situación que, probablemente, no haya hecho más que empeorar en los quince años pasados desde que Martín y Sicilia estaban pensando en esto.

encontraban tanto los artistas como sus personajes, reflejaba la profunda crisis existencial de la vida contemporánea.

#### 4. Pintura sin cuadro

Desde 2004 hasta 2012, los artistas residieron y trabajaron entre Madrid y Berlín. Por lo general, pasaban los primeros meses del año en el piso de La Reina 39; coincidiendo siempre con la feria de arte Arco —en 2007 ganaron el premio Brugal de artistas emergentes— y organizando el *Open Studio* en el piso. Entre la primavera y el otoño viajaban a la ciudad alemana —allí no tenían casa fija, cada año cambiaban de vivienda y estudio—, y regresaban a España cuando comenzaba el frío, volviendo a Canarias solo por vacaciones o para compromisos profesionales puntuales. En Berlín, que por aquellos años era una ciudad apasionante, igual de interesante y viva que Madrid pero más barata, anidó por aquella época una prometedora colonia de artistas canarios; cuando llegaron Martín y Sicilia estaban ya José Antonio Otero y Francisco Castro; más adelante se unirían, en distintas etapas, Ubay Murillo, Moneiba Lemes, Noelia Villena, Alby Álamo y el equipo PSJM. Salvo estos últimos, los demás formaban parte del grupo de artistas formados en la primera década del 2000 en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna y que Ramón Salas englobó bajo la etiqueta de «Escuela de La Laguna». Martín y Sicilia se integraron en el grupo de Berlín y, a la postre, participaron juntos en algunos proyectos; dos exposiciones comisariadas por Salas —Lanzarote en 2005 y Tenerife en 2019— y otras dos por Juan Carlos Betancourt —Berlín en 2009 y Frankfurt en 2012—.

Profesionalmente, la cosa pintaba muy bien. Trabajaban con la galería catalana Ferrán Cano, que les exponía con cierta frecuencia fuera de España. En Canarias, su galería era la lagunera Artizar; e internacionalmente, tras una corta etapa con la brasileña Nara Roesler, comenzaron a trabajar con Nina Menocal, de Ciudad de México, una de las galerías más importantes de Latinoamérica. En aquellos años participaban con regularidad en exposiciones y ferias de arte internacionales, que convirtieron su agenda en un carrusel extenuante de viajes. Solo en 2006 estuvieron en Ciudad de México, La Habana, Houston, Berlín, Sao Paulo, Dakar, Londres y Colonia, además de Palma de Mallorca, Zaragoza y, naturalmente, Madrid. La internacionalización de su trabajo no hizo sino crecer hasta que la crisis mundial desatada por el desplome bursátil del 2008 provocara la brusca contracción del mercado del arte; la onda expansiva de la crisis llevó a muchas galerías al cierre y otras más centraron sus esfuerzos en los artistas de mayor éxito. Para Martín y Sicilia, la recesión económica global afectó a su proyección internacional, pero también, en otro orden de cosas, les hizo ver que, por desgracia, los argumentos que desarrollaban en su trabajo se estaban mostrando bastante atinados: el mundo se había llenado de una enorme multitud de

sujetos desconcertados y con el pie cambiado; el desplome económico nos había transformado a todos y todas en los personajes que el equipo llevaba años pintando: gente preocupada por las urgencias, insegura y atemorizada, que trataba de defenderse de un enemigo invisible, gente que se había quedado sin suelo —y, a veces, sin techo—. Gente, en definitiva, cuyo contexto de repente se había volatilizado.

Así las cosas, parece coherente que, a partir de 2008, Martín y Sicilia se enfocaran de manera especial en las instalaciones de pinturas recortadas sin fondo, como *Los turistas*, un formato sobre el que llevaban algún tiempo trabajando, pero que cobró especial importancia en su obra. Jorge Brioso consideraba este formato característico del equipo un auténtico «subgénero» pictórico, que llamaba «siluetas espaciadas»:

Las siluetas espaciadas de Martín y Sicilia funcionan como citas, fragmentos, apariciones, de un original perdido. Su carácter recortado, de una foto o un cuadro que no conocemos, y su enclave en el espacio vacío de los museos (lo cual las acerca a la escultura) habla de esa doble naturaleza de la imagen: han sido arrancadas de un arquetipo o modelo perdido, han sido impuestas en un lugar que les resulta extraño, ajeno<sup>46</sup>.

Las primeras siluetas espaciadas que había producido el equipo datan de sus años de Bellas Artes. *Ángeles y demonios* (1995) o *Las carantoñas* (1996) eran piezas de pared resueltas sobre burda chapa de madera recortada, que llevaron a conjuntos más complejos como *El interrogatorio* (1998), donde cuatro figuras pintadas a escala natural componían una escena coherente. Aunque *El interrogatorio* pertenecía al periodo de *El estudio del pintor*, el formato de las figuras recortadas fue abandonado durante los años en que estuvieron más centrados en la sintaxis de la pintura, hasta que, en 2002, produjeron su primera instalación pictórica, una pieza que abordaba la doble moral de Occidente con respecto al Tercer Mundo. Esa preocupación la decantaron en la imagen de unos Martín y Sicilia afanados en colgar niños en un tendedero, niños africanos —iguales como clones, como personas sin identidad—, como si fueran piezas de ropa recién lavada; un juego irónico con la idea del lavado de cara occidental en su preocupación cosmética por los problemas del Tercer Mundo. La obra, *Remesa de niños adoptados*, era una instalación en la que rompieron el espacio pictórico de manera rotunda, fragmentando la unidad del cuadro en 32 figuras diferentes y comprometiendo la principal convención de las imágenes —la homogeneidad del plano la representación—, al mezclar en la misma escena objetos reales con figuras pintadas de manera ilusionista. La pieza, eso sí, mantenía la bidimensionalidad característica de la pintura, dado que la distribución de las figuras se ofrecía para un punto de vista frontal y más o menos estático. Composiciones posteriores como *Los turistas* (2005) o *Turning viewers into users* (2006) se planteaban también con ese punto de vista frontal que hacía que el concepto visual de las obras fuera eminentemente bidimensional.

Este planteamiento cambió en junio de 2006, cuando los artistas inauguraron «El combate», su individual en el Espai Cuatre, Casal Soller, en Palma de Mallorca, que contenía una única instalación, compuesta por 11 figuras recortadas de personajes pintados a escala natural; una serie de boxeadores en diferentes poses pugilísticas. La

---

<sup>46</sup> Jorge Brioso, «Del no lugar al buen lugar», p. 60.

novedad en este caso era que la instalación no se presentaba ya para su observación estática, sino que las figuras se distribuían a lo largo del espacio de la sala, una nave abovedada que antiguamente había sido un aljibe de aceite, de tal manera que las personas que visitaban la exposición circulaban entre los boxeadores, lo cual implicaba que, necesariamente, el reverso de los cuadros pasaba a formar parte de la visualidad de la obra. Como indicó el crítico de arte Carlos Jover, al establecer la necesidad de deambular entre las figuras para contemplar la obra, el espectador o espectadora participaba «de una narración que incluye un tiempo y un espacio de signo teatral. De esta forma, el trabajo se desarrolla en ‘medios mixtos’ a caballo entre instalación, pintura, escultura, escenografía y lenguaje»<sup>47</sup>. Para Jover, lo que hacían Martín y Sicilia con su instalación era, básicamente, renunciar a presentar la pintura en la pared para desplegarla en el espacio, de manera que se podía acceder al «reverso desnudo» del cuadro, dejando así ver «la mentira de toda representación formal, la mentira de la Pintura»<sup>48</sup>. La instalación era, en definitiva, una pintura, pero claramente una pintura sin cuadro.

No le faltaba razón a Jover: a pesar de que el recurso de las figuras recortadas tiene un cierto carácter de trampantojo, —un personaje pintado de manera ilusionista a escala natural, y situado de manera exenta en el espacio, *quiere* parecer real—, el hecho de contemplar el reverso de los cuadros desmantelaba la pintura en su carácter de ilusión, generando un conflicto, necesariamente irónico, entre el anverso de la pintura, que contiene su carácter ilusorio y su gramática específica, y su reverso, que no es más que un trozo de madera; su más dura materialidad. Desde esta perspectiva, el trabajo del equipo contenía un discurso sobre lo pictórico —«la pintura retraída a sus últimas trincheras», postulaba, de un modo un tanto maximalista, Jover<sup>49</sup>—, aunque el tema literal de la obra seguía orbitando sobre la idea del miedo y del conflicto social, dado que los púgiles, de manera muy evidente, no eran en absoluto deportistas, sino personas corrientes; de hecho los propios artistas y sus amigos:

Unos combatientes que luchan entre sí, desorientados ante la ausencia de un enemigo visible, propiciado por una situación global en la que domina una lucha enmascarada que discurre por disimuladas tensiones y abusos económicos y sociales que propician la desigualdad aparentando un mundo cada día más igual<sup>50</sup>.

Para Martín y Sicilia, el malestar social derivado de la incertidumbre contemporánea, dejaba a los sujetos convertidos en personajes distraídos, indefensos y amilanados, como zombis deprimidos y sin capacidad de agencia. Estas ideas se convertirían en una de las cuestiones centrales de su trabajo de los años siguientes.

A principios de diciembre de 2007, el equipo volvió a Tenerife para preparar su participación en una exposición en el CAAM de Gran Canaria. En los dos meses posteriores, pintaron, en su estudio La Trinchera, su obra más ambiciosa hasta la fecha,

---

<sup>47</sup> Carlos Jover, «Las dos caras de un mundo sin rostro», en *espai quatre 06*, editado por Neus Cortés, (Palma de Mallorca: Casal Solleric, 2007), p. 126.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 126.

una instalación pictórica, titulada *El éxodo*, que supuso una ampliación de escala en el formato de las siluetas espaciadas, no solo por el tamaño de la instalación sino por su complejidad técnica y discursiva<sup>51</sup>.

*El éxodo* se componía de 13 piezas exentas que representaban en escala natural a un grupo de personas, nueve varones y siete mujeres, todas vestidas para una fiesta, todas mostrando actitudes de inquietud o preocupación. Observándolos individualmente, los personajes no parecían tener problemas más allá de lo cotidiano: quizás llegar tarde a una boda, esperar un taxi, haber perdido las llaves o tener una copa de más. Era por la disposición de las figuras —como haciendo cola— y, sobre todo, por el estado de ánimo colectivo, que el conjunto terminaba por dar sensación de catástrofe, como si los personajes fueran supervivientes de algún desastre; un incendio, una bomba o el temido colapso. Era evidente, en cualquier caso, que algo terrible había pasado, como parecía evidente también que eso que había pasado era una calamidad de primer mundo; penurias de gente adinerada.

Igual que sucedía en *El combate*, el componente narrativo que caracteriza a la pintura de historia se desplegaba a lo largo del espacio simbólico de la sala de arte, en este caso el impoluto cubo blanco del CAAM. Lógicamente, este desanclaje del contexto suponía una interferencia en la narración, dado que ésta, en condiciones normales, se construiría a partir de la reacción de los personajes ante las circunstancias descritas en el escenario de la imagen, que indica el origen y motivación de sus acciones. Es decir, el fondo del cuadro es lo que nos permitiría entender lo que pasaba en la narración. La eliminación de ese fondo, al situar los personajes exentos en el espacio expositivo y difuminar los límites entre espacio real y espacio ficticio, suponía, en opinión del filósofo José Luis Corazón «la inclusión de la pintura en la vida»<sup>52</sup> —puesto que los personajes de la pintura y las personas que la contemplan compartían espacio simbólico—, pero, además imprimía en la obra una evidente tensión narrativa que atravesaba todas sus eventuales significados y connotaciones:

Los personajes de *El éxodo* se presentan aislados, sin contexto, desanclados de una historia tan invisible como imprescindible para situarlos en un lugar y en un sentido. Vestidos para la fiesta, reflejando quizás un vínculo con la banalidad de un mundo de apariencias, los personajes aparecen aislados, desarraigados, deslocalizados, sin entorno de relación, abocados meramente a ejercer una de las formas más básicas —y habituales— del gregarismo: hacer cola. Porque, eso sí, esta época que habitamos, sin causas y sin consecuencias, puede que nos lleve al

---

<sup>51</sup> Por otra parte, fue la última obra que pintaron en el estudio compartido La Trinchera, que habían mantenido desde 1999 para trabajar durante sus ocasionales estancias en Tenerife. Poco después el estudio cerró.

<sup>52</sup> José Luis Corazón Ardura, «Martín y Sicilia: entre la figuración y el disfraz», en *High season- Plan B*, editado por José Arturo Martín y Javier Sicilia, (Santa Cruz de Tenerife: M:A Contemporary-Galería Artizar, 2005), p. 18.

exilio, pero al menos podremos quedarnos en la zona VIP. Siempre, claro está, que mantengamos el orden.<sup>53</sup>

La imagen de personas de clase alta angustiadas por la catástrofe era la forma con que Martín y Sicilia aventuraban los problemas, quizá terminales, de un capitalismo en crisis. Las preocupaciones del primer mundo guardan en su reverso, como las pinturas de *El combate*, una realidad material mucho más dura, que tiene que ver con la devastación de aquellas zonas del mundo cuya depredación sostiene el modo de vida occidental. El equipo indagó en este tipo de conflictos entre 2005 y 2011, un periodo cuyo trabajo culminó en su exposición más importante hasta aquel momento: «Black Friday», inaugurada en abril de 2011 en el centro de arte TEA de Santa Cruz de Tenerife.

«Black Friday» desarrollaba temáticas que «desmenuzan las estructuras de poder y su sintomatología reciente»<sup>54</sup>, poniendo de relieve las contradicciones del capitalismo en relación con la crisis de la masculinidad tradicional. Martín y Sicilia pensaban que podía establecerse una relación estrecha entre ambas cuestiones, toda vez que el fracaso del capitalismo, evidenciado en los devastadores efectos de la especulación financiera, el aumento imparable de las desigualdades sociales y la depredación de los recursos planetarios por el consumo excesivo, corría paralelo al declive de la masculinidad tradicional, armada sobre el modelo de un varón enérgico, individualista, competitivo, agresivo y ganador. La crítica al capitalismo y al consumo masivo corría entonces paralela a la puesta en evidencia de las contradicciones de una masculinidad que se evidenciaba tan patética en tanto que modelo como inútil para gobernar la sociedad. De ahí la sucesión de personajes atribulados y de sexualidad ambigua que poblaban aquellas piezas<sup>55</sup>.

La obra principal de la exposición era *Paraíso* (2011), una enorme instalación constituida por seis grandes paneles silueteados con forma de coches destrozados y apilados —pintados a escala natural—, componiendo la escenografía de un depósito de chatarra, en el que se situaban, en una séptima pieza, los sempiternos artistas, trajeados y con evidente actitud de desconcierto.

La instalación venía a desarrollar y ampliar el tema que habían abordado en *El accidente* (2008), obra de la que Martín y Sicilia habían hecho al menos dos versiones en 2009 con un formato más instalativo. *Paraíso*, sin embargo, adquiría una dimensión aumentada, y no por el hecho en sí de su gran tamaño, sino porque, a partir de éste, la obra adquirió un verdadero carácter escenográfico, componiendo una superficie de más de cien metros cuadrados dispuesta a modo de decorado teatral «tal y como se

---

<sup>53</sup> Ramiro Carrillo, Comentario sobre la instalación *El éxodo*, en *Distorsiones, documentos, naderías y relatos*, editado por Alicia Murría, Gopi Sadarangani y Néstor Torrens (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2009), p. 252.

<sup>54</sup> Graciela Kasep entrevistada por Dennys Matos en «Preguntar, escuchar y responder», en *Black Friday*, editado por José Arturo Martín y Javier Sicilia (Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2011), p. 99.

<sup>55</sup> Cabe plantear que los propios Martín y Sicilia, como artistas que aparcan sus egos personales para negociar una personalidad artística intersubjetiva, conforman un modelo opuesto al tradicional artista varón, egocéntrico, individual, expresivo y genial.



hacía en las escenografías de bailes de máscaras y en las primeras óperas, donde se podían meter o sacar del escenario a conveniencia»<sup>56</sup>. Las personas que visitaban la exposición se encontraban realmente ante una pintura expandida y transitable, construida mediante el despliegue del espacio pictórico en un espacio real, lo cual constituía, por una parte, una especie de enorme trampantojo y, por otra, un montaje de esa escenografía de opereta a la que aludía Gisborne, que necesariamente tenía un componente bufo y decadente. Puede decirse que, con esta instalación, el «subgénero» de las «siluetas espaciadas» se dimensionó por fin de manera adecuada, en la medida en que su carácter ambiental la situaba, de hecho, no solo «a caballo entre instalación, pintura, escultura, escenografía y lenguaje» sino también entre lo cinematográfico, en cuanto a su concepción panorámica y su referencia a las películas de zombis, y lo performativo, en la medida que la obra, de alguna manera, integraba a las personas que deambulaban por ella.

La condición escenográfica de *Paraíso* parece invocar la distinción esencial entre decorado y actores, entendiendo que podía considerarse como tales a los personajes de los dos artistas, pero acaso también a quienes observaban la pieza participando de ella. Las figuras de los artistas, fueran actores o decorado, desempeñaban en la representación un papel ambiguo —como era habitual en su obra—, sin llegar a desentrañar del todo si hacían de ellos mismos, como unos Martín y Sicilia ficticios, o si estaban actuando en el papel de ejecutivos apaleados y derrotados, como Sherman McCoy, el bróker caído en desgracia de *La hoguera de las vanidades*. Al respecto de esta fluctuación entre realidad biográfica y ficción literaria que atraviesa el conjunto de su obra, la curadora Graciela Kasep apuntaba:

Lo que narra esta pareja de artistas tal vez lo conocemos, son historias ya contadas, que incluso en el presente nos suenan rutinarias. Lo que les distingue es la inclusión de gestos —a través de la representación de sí mismos en sus obras— que provocan un reconocimiento por la experiencia de cada espectador, un impacto: la representación simbólica de un poder más fuerte que el nuestro<sup>57</sup>,

Esta conexión con la «experiencia de cada espectador» se reforzaba por el hecho de que las figuras recortadas, tanto las de *Paraíso* como otra de sus instalaciones expuestas, *La epidemia* (2010), estaban pintadas a escala natural, componiendo un trampantojo tan eficaz como inútil —la inutilidad de una pintura ilusionista que no está hecha para engañar a nadie—, que generaba una experiencia inmediata y cercana, a la vez que la sensación extraña y distante de estar paseando por el paisaje de una desolación de pega.

*Paraíso* planteaba la cuestión del fracaso, aparentemente imparable, del sistema capitalista, igual que el resto de sus obras de ejecutivos desconcertados como *El éxodo* o en *La epidemia* —donde se veía a un grupo de «trajeados corredores de bolsa enloquecidos y en estado de pánico masculino»<sup>58</sup>—, y sus piezas previas de accidentes automovilísticos. A Martín y Sicilia les interesaban las imágenes de estos accidentes

---

<sup>56</sup> Mark Gisbourne, «Martín y Sicilia: puesta en escena de la vida como experiencia», p. 81.

<sup>57</sup> Graciela Kasep entrevistada por Dennys Matos en «Preguntar, escuchar y responder», p. 99.

<sup>58</sup> Mark Gisbourne, «Martín y Sicilia: puesta en escena de la vida como experiencia», p. 84.

porque asociaban el automóvil a la esencia misma del capitalismo, no en vano la etapa del fordismo comenzó a partir de la mejora de los procesos productivos en las fábricas de coches. Además de ser una de las industrias más potentes en las sociedades actuales, el automóvil atesora un considerable capital simbólico: la posesión de un buen coche ha estado ligada, casi desde el principio del siglo XX, al éxito personal en la vida; ha sido casi un miembro necesario en la familia burguesa contemporánea y uno de los símbolos más emblemáticos de estatus social y económico. Martín y Sicilia han jugado a visibilizar el reverso de esta imagen, pintando el paisaje de los espacios cada vez más grandes de desguace y chatarra, los lugares donde se acumulan los desechos de nuestro modo de vida. Las escenas de accidentes automovilísticos les permitían expresar el derrumbe del marco simbólico del capitalismo, poniendo el foco en su lenta decadencia y en la amenaza, cada vez más preocupante, de un calamitoso final. En el paisaje del *otro lado*, en la chatarra, Martín y Sicilia se presentaban también como reversos; como contraimagen abatida, fracasada y patética del antaño arrogante varón occidental, aquel de masculinidad sublimada en la elegante figura de los ejecutivos cuya ambición especulativa desencadenó la grave crisis económica del 2008.

En una línea similar se situaban los dos grandes cuadros que daban título a la exposición, *Black Friday I y II* (2011). Estas piezas, en el contexto de la obra del equipo, eran un experimento que parecía anticipar el regreso de las siluetas espaciadas al cuadro. Las imágenes proponían escenas de desenfreno social, que el título asociaba a las situaciones de locura colectiva desencadenadas por la fiebre consumista —por las rebajas del *Black Friday* que, en aquella época, apenas estaban comenzando a introducirse en España—, de manera que los cuadros eran un caos de personajes históricos pintados en siluetas recortadas que se disponían por planos, a la manera de las postales *pop up*. La obsesión por las compras adopta en ocasiones la forma de masas enloquecidas, convirtiendo al individuo en una figura sin mente y sin agencia, impulsado solo por la necesidad de consumir, una idea que los artistas conectaron con las imágenes de las películas de zombis. Las referencias al cine de serie B y a los desplegados kitsch situaban estas obras en un territorio pictórico tan inquietante como el panorama que aventuraban. En ese sentido, Martín y Sicilia exploraban al mismo tiempo las fisuras de nuestra forma de vida y las fisuras en las convenciones de la representación pictórica. Significativamente, no poca gente consideraba, desde hacía décadas, que la propia pintura era un medio extemporáneo, fuera de lugar; un muerto viviente.

La exposición del TEA fue la individual más importante de Martín y Sicilia hasta aquel momento, no solo por su envergadura sino por el reconocimiento concedido a su obra por un centro de arte relevante, y puede decirse que marcó un cambio de ciclo en su trayectoria, también a nivel personal: 2010 y 2011 habían sido años de mucha agitación en las vidas de los artistas, y por primera vez desde que comenzaron a trabajar juntos pasaron temporadas largas viviendo en ciudades distintas. De hecho, durante algún tiempo Javier Sicilia mantuvo una relación sentimental en Tenerife, al mismo tiempo que José Arturo Martín tenía otra en Berlín. La situación personal se volvía compleja por momentos mientras, profesionalmente, necesitaban seguir en contacto y generar puntos de encuentro para continuar adelante con el proyecto. En aquel momento de sus vidas, descubrieron que se habían vuelto como los Martín y

Sicilia de *Los turistas*, dos pasajeros en tránsito, dos figuras sin fondo: habían llegado al punto en que, cada uno por su lado, demandaban algo de estabilidad.

Los primeros meses de 2012 estaban los dos en Berlín, pero en mayo Sicilia regresó a Canarias mientras Martín solucionaba algunos asuntos, y el equipo no volvió a reunirse hasta agosto, en que viajaron a Johannesburgo para hacer una residencia artística y una exposición en la galería Momo de la capital sudafricana. En septiembre, a su vuelta de Sudáfrica, tenían ya decidido abandonar el piso de La Reina 39, por el que apenas habían pasado en los dos últimos años. Por aquella época dejaron también de visitar Berlín con regularidad y recalaron en Tenerife, donde iniciaron una nueva etapa en su trabajo.

Fue algo así como volver a los orígenes.

## 5. Repintado

Después de quince años, la vuelta a Tenerife supuso para el equipo un revulsivo en muchos aspectos. Ciertamente, el ambiente local no era tan estimulante como el que habían disfrutado durante años en las dos capitales europeas pero, por otra parte, siempre habían echado de menos los vínculos familiares y las profundas amistades que mantenían en la isla. Profesionalmente, la fuerte contracción del *artworld* a raíz de la crisis había sido un golpe duro: su galerista barcelonés Ferrán Cano y su galerista neoyorquino Charles Cowles se jubilaron y cerraron sus espacios. Sin embargo, seguían trabajando con la mexicana Nina Menocal —con quien hicieron su tercera individual «Por el infierno que merecí», en 2014— y con la galería tinerfeña Artizar —«Dele color al difunto», también en 2014—, así que continuaban teniendo proyectos.

En Tenerife fijaron su estudio en el taller *Tres Gardenias*, un enorme y luminoso salón situado encima del Bingo Canarias, compartido con la artista Adelaida Arteaga, y los artistas Vicente López y Claudio Marrero, a los que se unió más tarde Cristóbal Tabares. Allí comenzaron a pintar piezas con un tono más autorreflexivo, como *El penitente* (2013) una imagen rotunda que planteaba muy a las claras la dimensión provisional de la vida contemporánea, además de expresar la sensación de cargas personales que, a nivel psicológico, lastran la existencia, o *Por el infierno que merecí* (2013) en la que ambos artistas aparecían rezando, como si estuvieran penando por pecados anteriores. Ambas piezas ponían sobre la mesa el tema de la penitencia, dibujando un sujeto que se definía, ante todo, por ser culpable; lo cual puede ser interpretado en dos planos distintos: el primero referido al sujeto contemporáneo, a esa persona común a quien, desde ciertas instancias, se culpaba de la crisis por haber vivido «por encima de sus posibilidades». El segundo, si situamos las obras en un plano personal, desde el cual cabe plantear que los artistas estaban expresando su sensación de cumplir penitencia por a saber qué pecados cometidos. Se diría que la ambigüedad biográfica que había caracterizado la obra madura del equipo estaba escorando hacia los espacios privados;

una hipótesis reforzada por otras obras, como *Proceso creativo* (2015) donde un enfurecido José Arturo Martín trataba de empujar a Javier Sicilia fuera de un coche a toda velocidad —de nuevo el automóvil en su obra—, poniendo así en imágenes la siempre compleja negociación del trabajo en equipo.

No debería sorprender esta deriva del equipo hacia reflexiones de índole más personal, si pensamos en lo que debió ser el choque mental y emocional de volver a casa después de tantos años. Regresar a la isla de la que se fueron como unos ilusionados principiantes y volvían con medio centenar de exposiciones internacionales a su espalda fue un proceso que requirió una adaptación compleja, y que abrió, en distintas fases, un amplio proceso de reconsideración de su trayectoria. A esto se añadió que en 2016 ambos comenzaron procesos de investigación académica, iniciando por separado sendas tesis doctorales, sobre temas vinculados a su práctica artística; Sicilia sobre el problema de la identidad y Martín sobre el autorretrato<sup>59</sup>. Estos trabajos de investigación incidieron en su práctica reforzando los intensos procesos autorreflexivos que pusieron en marcha en este periodo y que se traducirían, en los años siguientes, en tres grandes proyectos expositivos de carácter reflexivo y antológico.

El primero de ellos fue «Perdona por las cosas que te dije en invierno», con el comisariado del curador Fernando Gómez de la Cuesta, que inauguraron en noviembre de 2016 en el Instituto de Canarias Cabrera Pinto en Tenerife. Se trataba de una exposición cuya propuesta central consistía en revisar las principales líneas de trabajo de los artistas desde 1996, confrontándolas con una serie de pinturas nuevas de gran formato, que tenían el doble objetivo de reconsiderar algunos de sus temas principales —principalmente la crisis de la identidad— recuperando, a la vez, las estrategias retóricas de la gran pintura: podría decirse que eran la vuelta de Martín y Sicilia al cuadro. En los años anteriores, habían estado trabajando en unos mapas conceptuales que estructuraban y clarificaban lo que habían sido sus líneas de acción; sus intereses, temas y estrategias retóricas. El catálogo de la exposición, titulado *Handbook of concepts*, compartimentaba el trabajo del equipo en ocho grandes áreas: construcción del yo; identidad; biografía, humor y álbum familiar; mapa, cartografía y orientación; masculinidades, micropolíticas; ficciones y simulacros; y, por último, duda, misterio y suspense. Con estas categorías, Gómez de la Cuesta mapeaba el trabajo de Martín y Sicilia, contraponiendo cuadros nuevos a piezas históricas y, por tanto, dando una idea de la evolución del equipo en sus dos décadas de existencia. La exposición no se planteaba con una intención retrospectiva, sino

con la voluntad de dejar en evidencia que esos temas recurrentes han estado presentes en su reflexión, generando nuevas lecturas acumulativas y en mutación que ahondan en el desaliento diario del campo de batalla, en el desgaste del conflicto cotidiano, pero también en la articulación de la resistencia y el camuflaje, en la planificación de la defensa y el contraataque, en la expectativa de la supervivencia, el éxito y la victoria.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> La tesis doctoral de Javier Sicilia se leyó en febrero de 2020, la de José Arturo Martín está en curso a fecha de publicación del presente estudio.

<sup>60</sup> Fernando Gómez de la Cuesta, *Martín y Sicilia: The Handbook of concepts*, p. 8.

Las metáforas bélicas que empleó Gómez de la Cuesta se referían a la lucha denodada de los artistas por mantener su lugar en un campo profesional tan exigente como el del arte contemporáneo; pero la exposición en sí era sosegada, muy reflexiva y, sobre todo, autorreflexiva. Martín y Sicilia abandonaron por una época las instalaciones de siluetas espaciadas y produjeron una serie de composiciones de gran formato situados a medio camino entre la pintura de salón y los carteles de propaganda; cuadros ilusionistas que buscaban un carácter monumental, —una pretensión que, como siempre en el equipo, debía ser leída en clave irónica—: de nuevo a contracorriente, se atrevieron a producir imágenes trascendentes en tiempos de intrascendencia.

Una de estas imágenes era el cuadro que daba título a la exposición, *Perdona por las cosas que te dije en Invierno* (2016), una pieza melancólica, teatral, enigmática y macarra en la que un Martín travestido y disfrazado con un traje típico canario —de La Orotava, para ser precisos— meditaba absorto en un camerino vacío. El cuadro pretendía cuestionar dos de las fuentes sobre las que tradicionalmente se construye la identidad: el género y la nacionalidad. La figura ensimismada de Martín no termina de definirse sexualmente, como tampoco parece claro el motivo de su traje de canaria, toda vez que, al encontrarse en los camerinos de un teatro, no queda claro si está vestida para una fiesta o es actriz en un musical. La imagen es poderosa en su ambigüedad, proponiendo la identidad como un ejercicio de simulación con un trasfondo de humor turbio.

Decía Santiago Olmo que una de las características de la obra de Martín y Sicilia era precisamente la simulación, que, a través del «disfraz y la suplantación de identidades», les permitía profundizar «más que en la ironía, en la dimensión paródica de la vida»<sup>61</sup>. Algo así hacía el que quizás era uno de los cuadros más reveladores de la exposición: *La esperanza es lo primero que se pierde* (2016), una escena en la que unos desesperados Martín y Sicilia se presentaban ante una pitonisa para resolver sus asuntos. El equipo volvía a hablar de sí mismos con un humor de una sorprendente acidez, ofreciendo la imagen patética de unos personajes perdidos, abandonados a la superstición; una imagen que parecía postular una autocrítica feroz y admirable, a la vez que hablaba, con desgarradora sorna, de la desesperanza del sujeto contemporáneo en un mundo en crisis.

Por lo demás, la exposición y el catálogo sirvieron al equipo para mapear su producción y reconsiderar sus líneas de trabajo. En algunos casos, incluso, para revisar algún asunto pendiente: por ejemplo, en 2016 pintaron tres versiones del viejo *Señalando el camino* (1997) —los artistas dejando señales en el bosque—, y, algo más tarde, hicieron dos *remakes* de *Decisión de vital importancia* (2003), una de sus pinturas más emblemáticas de la serie *Relatos de blosillo*: las piezas, *En el recuento de los daños* (2018) y *Somebody is watching me* (2018), se expusieron en su individual de 2018 en la galería Artizar. Era como si los autores estuvieran intentando cerrar los flecos abiertos en su historia, pintando, cuando así se requería, algunas piezas en forma de epílogo o de *spin off*.

---

<sup>61</sup> Santiago B. Olmo, «Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano», p. 4.

Uno de estos asuntos pendientes, y no poco importante, era pensar su archivo fotográfico, consistente en más de veinte mil fotografías, una cuarta parte de ellas analógicas, realizadas durante toda su trayectoria como material de proceso para su trabajo; se trataba no solo de las imágenes que habían resultado definitivas, sino de las decenas de pruebas, borradores, variaciones, ensayos o tomas falsas que quedaban de cada una de sus obras terminadas. Desde hacía años, el equipo tenía pendiente hacer algo con ese material, pensando no tanto en visibilizar sus procesos de trabajo como en reconsiderar esos procesos como un componente performativo de su obra; una idea que había interesado en su momento a gente como Victoria Combalía, Antonio Zaya o Ramón Salas. Salas, en especial, consideraba todo este material como dibujos

porque se trata de piezas instrumentales, pensadas para desaparecer debajo de un cuadro, como durante siglos hicieran los dibujos [...] Son fotografías, obviamente, pictorialistas, posadas, compuestas, que implican las correcciones en el plano del dibujo previas a la determinación de la composición más significativa. Los pentimentos, que antaño quedaban ocultos por la pintura y visibles solo a través de rayos x, se traducen ahora en la secuencia de fotos de estudio, sacadas a la luz por los ‘rayos x’ de la deriva documental y archivística del arte actual<sup>62</sup>.

Con estos planteamientos, Salas animó al equipo a organizar su material fotográfico para presentarlo en la exposición «Crisis? What Crisis? Capítulo 2. Dibujos (y otros recursos antropológicos)», comisariada por Néstor Delgado y el propio Salas en el TEA de Santa Cruz de Tenerife, e inaugurada en marzo de 2018. Los artistas seleccionaron alrededor de 3000 fotografías y las ordenaron en doce álbumes consultables, que dispusieron en una larga mesa como pieza de archivo con el título de *Álbum familiar*.

*Álbum familiar* puede ser considerada una auténtica pieza artística o un mero anexo complementario, si tenemos en cuenta que se encuadraba como una singularidad en la trayectoria de unos creadores cuya obra se había desarrollado exclusivamente en pintura y fotografía, y que el propio Salas le asignaba un papel «instrumental» — aunque no por ello menos relevante—. Sin embargo, más allá de eventuales debates disciplinares, lo cierto es que la pieza venía a presentar el trabajo de Martín y Sicilia como un proceso performativo —como una suerte de *work in progress*—, una idea que habían sugerido ya críticos como Mark Gisbourne o Isolde Brielmaier. De ser así, este planteamiento no era una mera cuestión de terminología o de matiz académico, sino que interfería de manera decisiva en la eventual lectura de la producción del equipo al poner el acento de manera clara en lo biográfico. De hecho, lo que podía verse en las fotos era algo más que los bocetos o borradores de los cuadros: podía verse con nitidez la trama de relaciones de afecto entre los propios artistas y la interminable nómina de figurantes, personajes secundarios, colaboradores y colaboradoras que habían intervenido, de una u otra manera, en sus procesos artísticos. En el material fotográfico se reconocían muchas de las imágenes de los artistas —junto a otras descartadas en su momento o perdidas—, pero sobre todo lo que se veía era que la obra de Martín y

---

<sup>62</sup> Ramón Salas, «Recurrencias y genealogías», en *Crisis? What crisis? (¿Tiene forma la catástrofe?)*. Cap 2, editado por Néstor Delgado, Moneiba Lemes y Ramón Salas (Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2019), p. 112.

Sicilia, entendida en su conjunto, podía concebirse no solo como una colección de cuadros y fotografías más o menos interesantes, sino como una suerte de proceso coral, construido en aquellos veinte años gracias a la colaboración y a los intercambios vitales entre un amplísimo grupo de personas, muchas de paso por la vida del equipo y otras muchas presentes continuamente en ella, pero casi todas compartiendo la misma transitoriedad vital que los propios artistas. En ese sentido, *Álbum familiar* fue un experimento, una apertura hacia la posibilidad de reconsiderar su producción desde la perspectiva de que, quizás, lo importante de su obra no era lo que habían hecho, sino lo que estaba pasando mientras lo hacían.

En ese sentido, la pieza podía ser leída también como una narración autobiográfica retrospectiva, una especie de «verdadera historia» de los artistas, donde se desvelaba por fin lo que estaba detrás de la ambigüedad biográfica de su pintura, enseñando lo que sí había pasado, y mostrando su identidad *realmente*. Ese «realmente» debe tener una cursiva porque, en el caso de Martín y Sicilia, nada es lo que parece:

lo que estaba pasando no era nuestra vida privada, sino imágenes de nuestras tareas profesionales, de alguna manera *Álbum familiar* respondería a la pregunta de «¿Quiénes somos?» con la respuesta de «somos esos artistas»... somos aquellos que simulan constantemente ser otros. Se da la circunstancia paradójica, entonces, de que cuanto más verídica es la obra más parece hablar de lo ficticio.

<sup>63</sup>.

Lo que sucedía en *Álbum familiar* era que el material empleado para diseñar sus imágenes supuestamente autobiográficas era ahora presentado como una autobiografía verosímil; pero esta verosimilitud no era más que un nuevo trampantojo, una forma más de disolver las fronteras entre la vida y su representación.

La instalación se volvió a exponer en junio de 2019, aumentando hasta casi cinco mil la selección de fotografías, dentro de su segundo proyecto autorreflexivo: su individual «Un intervalo», comisariada por Omar-Pascual Castillo y celebrada en el Centro de Arte Tomás Valiente de Fuenlabrada, Madrid.

«Un intervalo» se planteó como una propuesta que buscaba hacer una reflexión de fondo sobre la naturaleza de su trabajo, incidiendo de nuevo en la importancia del proceso en la obra del equipo, al promover una exposición «editable, fungible, efímera, siendo literal en tanto que es *un intervalo*. Una muestra del revés, de detrás de la cámara, detrás de bastidores, desde dentro de la pantalla, una muestra pre-pantalla»<sup>64</sup>. Era una especie de *making off*, cuyo propósito era deconstruir sus planteamientos — «mucho más preocupados por des-narrar que por narrar. Al menos por esta vez»<sup>65</sup>—, planteando, con una intensa indagación autocrítica, una impugnación de la capacidad narrativa de la pintura sobre la que Martín y Sicilia habían construido su discurso. De esta manera, junto a *Album familiar*, se expusieron una serie de dibujos que, de manera muy significativa, representaban imágenes de personajes con antorchas y

---

<sup>63</sup> Javier Sicilia, «El problema de la identidad como objeto de estudio en el arte contemporáneo: El caso de la pintura y la fotografía de Martín y Sicilia» (Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna, 2020), p. 117.

<sup>64</sup> Omar-Pascual Castillo, «un intervalo», p. 20.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 21.

quemadas intencionadas y tres piezas en pared que planteaban distintas cuestiones en relación con la imposibilidad de la representación, entre ellas *Dele color al difunto remake II* (2019) un cuadro de gran formato donde se veía a los artistas, en los depósitos de un museo, pintando de blanco sus obras anteriores. Además, se mostraba la fotografía *El cine* (2016), que situaba literalmente a los artistas frente al problema del lienzo en blanco —en este caso, y con toda lógica, una pantalla en blanco— que resultaría después de la quema o el repintado de las imágenes.

La exposición, por tanto, venía a reconsiderar de forma crítica la trayectoria del equipo. Por una parte, *Álbum familiar* desplazaba la atención de los aspectos narrativos de sus imágenes a los aspectos performativos de su proceso; por otra parte, sus otros trabajos escenificaban un borrado simbólico de su pintura —es decir, de su memoria y su genealogía como artistas— una propuesta que, aún siendo ficticia, resultaba sorprendente cuando solo dos años antes el equipo había hecho un serio análisis dialéctico de sus temas. Sin embargo, lo que evocaba este ejercicio simbólico de borrado o de tabula rasa, no era una negación maximalista de la posibilidad de la representación —no podía serlo cuando esta negación se hacía por medio de la pintura netamente narrativa de *Dele color al difunto remake II*—, sino la voluntad de señalar que eran ellos, los propios artistas, aquellos que «simulan constantemente ser otros» los que estaban quedándose realmente sin fondo. Paradójicamente, es posible que esta exposición de corte más analítico contuviera, al final, algunas de sus obras más íntimas.

Para Martín y Sicilia, el divorcio entre figura y fondo siempre había sido un recurso visual que permitía plantear la imposibilidad contemporánea de anclar la existencia a relatos coherentes; es decir, de vincular ya los proyectos de vida a narrativas filosóficas, religiosas o políticas que les dieran sentido. Trabajar con estas ideas les había permitido abordar formatos artísticos que resultaban problemáticos y, en consecuencia, muy interesantes. El ejemplo más claro serían las instalaciones de siluetas espaciadas que habían producido los años anteriores. Aquellas piezas generaban una apertura del espacio pictórico a elementos, en principio, ajenos al cuadro: la espacialidad de la propia sala de arte, el desplazamiento físico de espectadoras y espectadores, la propia materialidad de las figuras recortadas y sus soportes, y, sobre todo, los condicionantes semióticos de las referencias a formatos eminentemente publicitarios. Todas estas aperturas —o, si se prefiere, contaminaciones— hacían de aquellas instalaciones unas pinturas desmanteladas, desarmadas, tan despedazadas física como conceptualmente. A pesar de ello, muchas de sus obras seguían invitando a una interpretación en clave narrativa: sin ir más lejos, *Los turistas* era una imagen que, precisamente por situar a sus personajes en tierra de nadie tanto literal como simbólicamente, parecía reclamar ser completada imaginando una narrativa para la situación de los dos artistas haciendo autostop; una indeterminación que, como ya se ha dicho, el equipo buscaba siempre con su trabajo.

En 2019, los artistas participaron en la Bienal de la Habana con *The basket people*, una instalación que le daba una nueva vuelta de tuerca a la problemática de la figura-fondo. *The basket people* fue un experimento extraño, una pieza situada en un improbable cruce de caminos entre la pintura, la instalación *site specific* y el arte



relacional. Se trataba de tres figuras —dos sicilias y un martín, pintados en acrílico sobre madera recortada— montadas sobre aros de baloncesto y ubicadas en una cancha de juego de un espacio público del Malecón de La Habana. Las figuras mostraban a unos personajes atrapados entre las redes de los aros, como si hubieran sido «lanzados contra los tableros para encestar». Para los artistas, estos personajes conformaban la imagen del individuo contemporáneo «como un sujeto inerte y sin agencia», poco más que un objeto en el juego de otros, sin capacidad para tomar decisiones o actuar en relación a las condiciones que le habían sido dadas. Como vemos, los personajes de *The basket people* se presentaban como sujetos sin identidad propia, definidos únicamente por sus circunstancias; no tenían fondo, más allá de aquel contexto al que habían sido lanzados: un espacio de juego en la capital de un país ubicado en la paradoja de estar a la vez fuera y dentro del capitalismo —en tanto Cuba es un estado comunista que vive, en buena medida, del turismo—. Por primera vez en la obra de Martín y Sicilia, las siluetas sin contexto se situaban en un contexto bien definido que las determinaba, de manera que, como explicaba el propio Sicilia,

los tableros de baloncesto que forman la instalación son plenamente funcionales, y se ofrecen a la gente del barrio para que puedan «echarse unas partidas», de manera que, paradójicamente, la imagen final del aislamiento y desolación del individuo posmoderno se ofrece como dispositivo generador de contexto. La interacción entre público y obra, desincrusta a los personajes del territorio de la ficción y, por otra parte, hace participar a las y los espectadores en la ficción mediante el juego. En este intercambio de roles, el público, convertido en contexto, es en definitiva lo que da sentido a la imagen<sup>66</sup>.

La obra proponía, entonces, como en trabajos anteriores del equipo, unas figuras sin fondo con las que, a través del humor, se ofrecía una imagen chocante para su uso en la práctica del baloncesto, como una propuesta de diversión colectiva para la comunidad. Esta propuesta se planteaba en un espacio de colisión entre mundos, el de la representación con el de la realidad, el de la supuesta alta cultura con el de la también supuesta baja cultura, y, finalmente, el mundo de los patéticos personajes occidentales angustiados por su crisis, confrontado con el de las personas cuya crisis es permanente y a las que, aunque fuera por una vez, les tocaba el papel de protagonistas de la acción. Desde el punto de vista de la problemática de la narración, la pieza se situaba en un lugar muy distinto a *Los turistas*, dado que la única narrativa que invocaban las figuras era justamente aquello que sucedía realmente, es decir, el juego de baloncesto entre la gente del barrio. O, mejor dicho, cuando los chiquillos y chiquillas de La Habana jugaban al baloncesto con la obra, esa realidad aplastaba cualquier otra posibilidad narrativa que pudiera derivarse de las figuras consideradas como arte. Este juego era, posiblemente, la dialéctica de ficción-realidad más intensa que había producido el equipo hasta entonces.

La problemática figura-fondo fue abordada también en los cuadros de la serie *Fondos croma* (2022), en la que los autores aparecían retratados sobre superficies verdes, como las usadas en cine y televisión para insertar fondos, sobre las que se proyectaban distintas imágenes contextuales. La alusión a la ficción cinematográfica permitía

---

<sup>66</sup> Javier Sicilia, «El problema de la identidad como objeto de estudio en el arte contemporáneo», p. 168.

reforzar el carácter arbitrario o, al menos, contingente, de la relación entre los personajes y su contexto, y buscaba escenificar de una manera literal la radical desvinculación, que los autores planteaban, entre las figuras y los escenarios de los cuadros, a la vez que ponía en evidencia el carácter forzosamente artificioso de cualquier narrativa. Sin embargo, esta idea de unos Martín y Sicilia actuando sobre unos fondos croma, de alguna manera, siempre había estado presente en su trabajo. De hecho, toda su obra puede ser vista como una larga serie de autorretratos, en las que las imágenes de los artistas se sitúan, como las figuras recortables de los juegos infantiles, ante un extenso repertorio de escenografías diversas. Parte de esas escenografías se correspondían con lugares más o menos relevantes para los artistas, lugares donde habían vivido y que, por tanto, contenían de manera más o menos expresa un cierto trasfondo biográfico. Otra parte, muy significativa, se correspondía con su paisaje cultural, el de la historia del arte, que acaso también fuera biográfico, en la medida en que detallaba los intereses y referencias de los autores en cada una de sus etapas.

Como hemos visto, en toda su obra los artistas siempre han hecho uso de las citas y referencias; en sus comienzos las habían usado como una forma de anclar su obra en el contexto discursivo del arte de la posmodernidad, armado a base de apropiaciones culturales; después funcionarían más bien como un modo particular de hacer expresa la teleología de sus imágenes; de mantener abierto el «código fuente» de su pintura. Una interpretación posterior de sus citas y referencias las situaría como la memoria que los define como artistas y como sujetos, es decir, serían fuente de identidad, aquella cuyo borrado habían escenificado en *Dele color al difunto remake II*. Este paisaje de citas, intercambiables como escenografías, se superponía en sus obras como imágenes proyectadas sobre fondos croma.

En 2021 se ocuparon expresamente de analizar esas cuestiones en el tercer y más ambicioso de sus proyectos retrospectivos, «El Gran Libro de la Historia del Arte de Martín y Sicilia», realizado en la Casa de la cultura Agustín de la Hoz, en Lanzarote, con el comisariado de Fernando Gómez de la Cuesta. La exposición se abordó como si fuera un estudio académico sobre su producción; de hecho, el propio diseño gráfico del catálogo emulaba los manuales escolares de historia del arte, donde las reproducciones de las obras del equipo funcionaban como las ilustraciones del largo estudio firmado, además de por el comisario del proyecto, por el escritor José Ramón Betancort y por los propios Martín y Sicilia, que publicaron en el libro material de sus respectivas tesis doctorales.

Tanto la exposición como el libro se planteaban como un recorrido por la historia del arte a través de una selección retrospectiva de los veinticinco años de trayectoria del equipo, desde sus comienzos en 1996 hasta 2021. El montaje expositivo no ordenaba las obras por etapas, temas o cualquier otro aspecto dialéctico de su trabajo, sino en base a la obra o estilo histórico que citaban. De esta manera, construyeron una especie de manual de historia del arte, organizando los espacios expositivos —y también el libro que editaron— en función de la cronología convencional de los movimientos artísticos, tanto los clásicos —renacimiento, barroco, romanticismo, etc.— como de las vanguardias del siglo XX, y situando las obras del equipo atendiendo a las alusiones que

hacían a esas categorías. Estas alusiones podían ser más literales, como la versión del ya mencionado *El taller del pintor* (1855) de Courbet, o más transversales como *La alegre convalecencia* (2003), una fotografía en la que Sicilia aparecía en una cama, inflando globos, y que remitía a la pieza de Piero Manzoni *Aliento de artista* (1961)<sup>67</sup>. En el libro, además, cada obra se acompañaba de la reproducción de la obra clásica citada, con los pormenores del trabajo perfectamente explicados, con un afán pedagógico tan encomiable —en su pretensión de hacer accesible la obra— como irritante —al proponer un enfoque de la exposición que parecía pensado para las visitas guiadas—.

La exposición era un trabajo muy serio sobre el andamiaje conceptual del equipo, pero también, en cierto modo, puede verse como una secuela perversa de «Vidas ejemplares», la parodia de biografía moral con la que comenzaron su andadura. Igual que aquella, «El Gran Libro de la Historia del Arte de Martín y Sicilia» era una suerte de pantomima que, a la vez que presentaba una retrospectiva de su obra de una manera deliberadamente pedagógica —explicando sus referencias y significados con un tono didáctico y, en cierta manera, condescendiente—, se atrevía a proponer su trabajo como objeto de estudio, casi como un canon; una arrogancia que solo podía ser interpretada en clave de irreverencia irónica, la misma que les había llevado a plantear su vida como ejemplar. Lo interesante, en este caso, es que esa ironía venenosa sobre el arte y, principalmente, sobre sí mismos, coexistía en el catálogo con una monografía sobre su trabajo de 190 páginas, rigurosa y bien documentada. Nuevamente, la realidad y la ficción, la broma cáustica y el rigor conceptual, académico en este caso, se entremezclaban sin que pudiéramos saber bien dónde acababa un territorio y empezaba el siguiente.

«El Gran Libro de la Historia del Arte de Martín y Sicilia» cerró el ciclo de tres grandes exposiciones que los artistas dedicaron a repensar las mecánicas discursivas —sus temas y estrategias, sus procesos y sus referencias— que han definido su trayectoria de 25 años. En los intermedios, más exposiciones, el confinamiento y un periodo amplio de estabilidad personal y profesional: en 2017, Sicilia había ingresado como profesor sustituto de pintura en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna, a principios de 2022 lo hizo también Martín. No puedo evitar pensar que esta vuelta a los orígenes, al sitio donde se formaron como artistas y donde nació el equipo, en cierto modo cierra algún círculo y abre ante ellos lo que algún día sería un nuevo capítulo de este libro. Mientras escribo estas líneas, Martín y Sicilia preparan su participación en la feria de arte Pinta de Miami, con el comisariado de Omar-Pascual Castillo, indagando en la idea de juego y de las figuras con fondos intercambiables con su pintura *The name of the game* (2022). El Martín que se reconoce en esta pieza, preparado para jugar, pero confuso ante la superposición de campos de juego en el fondo cromático que es su único espacio de relación, parece evocar el siguiente reinicio del proyecto del equipo. Quizás *The name of the game* podría ser la pieza inaugural de este nuevo capítulo, cuyas derivas es pronto para aventurar; pero, en cualquier caso, esta etapa que se abre ante ellos les

---

<sup>67</sup> La imagen había surgido a raíz de una neumonía que había sufrido Sicilia y para la cual le recomendaron, como ejercicio diario para recuperar el aliento, inflar globos; una actividad terapéutica que el equipo conectó de inmediato con los globos en que Manzoni había pretendido encerrar su producción como artista en forma de su aliento.

coge bien situados, con todos sus asuntos zanjados y con sus lienzos pulcramente repintados en blanco.

## Epílogo

En algún momento del verano de 2016, José Arturo Martín y Javier Sicilia andaban tan saturados del trabajo de taller que decidieron concederse un día para pasarlo holgazaneando; quizás dar un paseo en coche por los montes de Tenerife y almorzar en algún restaurante típico. Hacía un día despejado y luminoso, la carretera se desenvolvía tranquila y apacible y la conversación sosegada y risueña. Pero, al final, su idilio con los accidentes de automóvil hizo que la jornada se torciera, cuando sufrieron un pinchazo justo en las faldas del Teide, a treinta kilómetros de la gasolinera más cercana. Afortunadamente, su viejo todoterreno era de los coches que aún tienen rueda de repuesto, así que se dispusieron a cambiarla; pero mientras estaban en ello, de repente, sin venir a cuento, tuvieron los dos una especie de momento extático y se quedaron fascinados con aquel lugar; con el intenso azul del cielo de las islas y la majestuosidad del volcán que es emblema de Tenerife y que, para tanta gente, contiene el alma de Canarias.

La historia podría ser verdadera, pero es ficticia; imaginada a partir de *El Teide*, una de las pinturas de gran formato que produjeron aquel año para su exposición «Perdona por las cosas que te dije en invierno». Con su juego habitual de ambigüedad biográfica, compusieron una imagen con fragmentos de ideas que hablaban de sus orígenes y referencias, así como de un concepto de la identidad estereotipado y tan amañado como el relato que cuenta la propia obra.

La pintura emulaba directamente las postales turísticas donde el Teide es presentado como emblema de la identidad canaria. Pero la montaña que aparece en la imagen se basa en una de las muchas vistas del Teide que pintó el paisajista Martín González (1905-1988), en concreto un enorme mural que hay en el Café Atlántico, en la capital tinerfeña, muy cerca del estudio de los artistas, y que Martín asociaba a su infancia, cuando, de niño, visitaba el café con su abuelo, con la sospecha de que quizás Martín González era familia suya, un extremo posible aunque nunca confirmado. De reojo, los artistas miraban también a Pedro González (1927-2016), que había fallecido unos meses antes y que también había pintado, hacia 2000, unos enormes cuadros del Teide.

En realidad, con *El Teide*, Martín y Sicilia buscaban «señalar la precariedad de los discursos que buscan vincular la pertenencia a una colectividad por razones biológicas, históricas o geográficas, es decir, remarcar la aleatoriedad de la construcción de la identidad»<sup>68</sup>. Era una pieza, por tanto, enmarcada en sus indagaciones alrededor de la idea de identidad contemporánea. Sin embargo, el cuadro puede tener también una

---

<sup>68</sup> Javier Sicilia, «El problema de la identidad como objeto de estudio en el arte contemporáneo», p. 94.

interpretación en un orden más personal, entendiendo que puede reflejar algo así como la idea de un naufragio; los artistas se presentaban atascados, literal y simbólicamente, en Canarias, a la vez aislados y fascinados con el escenario que es, al mismo tiempo, suyo y ajeno, hermoso y limitante. De paso, cerraban uno de sus círculos haciendo una versión libre, dos décadas después, de su cuadro *Nos vamos de tenderete* (1996), el primero que habían pintado como equipo y en el que se habían presentado, con la sorna macarra que gastaban en aquella época, como «auténticos artistas canarios», vestidos de magos, de parranda y con el Teide al fondo.

*El Teide*, por tanto, contiene aquel discurso explícito y este otro más implícito, más escondido. Decía Juan Carlos Betancourt que la pintura de Martín y Sicilia se caracterizaba por su «sutileza enunciativa y los diferentes niveles de lectura de sus contenidos. Es casi imposible contemplar una sola obra de este dúo artístico que no despierte en nosotros una mínima sospecha»<sup>69</sup>. Y, efectivamente, la propuesta de *El Teide* se desvela cuando se percibe esa sospecha: bajo la apariencia fluida de su pintura fácil —de grado cero—, el cuadro se constituye, como toda la obra del equipo, como un enunciado ambiguo, situado en tierra de nadie, en un espacio difuso entre los territorios de la pintura de historia, cartelista, fotorrealista, conceptual o kitsch; entre lo declarativo, lo ilustrativo y lo performativo. En su trayectoria, los artistas han construido un lenguaje, una retórica y un posicionamiento que se desenvuelven simultáneamente en lo que podrían considerarse dos áreas de trabajo paralelas: una dialéctica sobre lo pictórico, buscando reevaluar su potencial retórico como discurso y como textura visual, y a partir de ahí, un esfuerzo constante por analizar desde su obra el mundo contemporáneo, «el contexto sobre el que merecía la pena pensar».

Como ya se ha visto, la estrategia central para conseguir esto ha sido construir una autobiografía ficticia, una suerte de tapadera que mantenía su obra en ese espacio de vacilación, de constante deslizamiento entre la ficción y la realidad, que podemos ver, por ejemplo, en *El Teide*. A esto se refería Santiago Olmo cuando explicaba que «su reflexión se basa en una documentación vital, emocional y psicológica de sí mismos, ya que son a la vez mirada y sujeto fotográfico, los espacios son ‘sus’ espacios y los demás personajes sus amigos y compañeros»<sup>70</sup>. Y es cierto que su trabajo ha atravesado sus etapas vitales, emocionales y psicológicas y se ha nutrido de ellas, estableciendo puentes y enlaces entre su vida y la trama de ficciones que han tejido con su pintura, de ahí que el filósofo Ángel Mollá comentara que sus obras eran «cuadros vivientes, en los cuales pintura, teatro y fotografía, ficción y verdad, arte y vida juegan al escondite como si nada»<sup>71</sup>.

Pensaba bien Mollá en sus «cuadros vivientes» como un juego del escondite. Alguien habrá que opine que su obra habla de sí mismos —de hecho, no ha faltado quien confunde a Martín y a Sicilia con los personajes de sus cuadros, o quien interpreta que su propuesta de autoficción es el reflejo de un ego sobresaliente—, pero sería más

---

<sup>69</sup> Juan Carlos Betancourt. «El sistema instalativo-pictórico de Martín y Sicilia», en *Contemporánea*, nº 3, 2006, p. 55.

<sup>70</sup> Santiago B. Olmo. «Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano», p. 5.

<sup>71</sup> Ángel Mollá. «Esto no es un cuadro», correo electrónico dirigido a Martín y Sicilia, 14 de septiembre de 2000.

exacto decir que su obra habla *a través* de sí mismos; que estar ellos ahí, como se ha visto, no es más que una estrategia discursiva para abordar problemáticas relevantes en el mundo contemporáneo. Y, sin embargo, en un bucle quizá interminable, habrá que señalar que, a veces, abordar problemáticas del mundo contemporáneo, ha sido para ellos una suerte de tapadera también, para poder hablar de sí mismos. Quizás a eso se refería José Luis Corazón cuando afirmó que la estrategia del equipo de pintarse a sí mismos tenía el propósito de «proteger la intimidad mediante un encubrimiento»<sup>72</sup> y creo que, en cierto modo, tenía razón: todo el aparataje de disfraces, de discursos y de retórica, en buena medida, ha conseguido que Martín y Sicilia puedan esconder su intimidad a la vista de todos.

En otras palabras: la autobiografía ficticia que han construido Martín y Sicilia —esos sujetos que simulan constantemente ser otros— esconde una autobiografía verdadera. Y esta ingeniosa pirueta la han podido hacer postulándose, al mismo tiempo, como ellos mismos y sus dobles, como individuos contemporáneos y su representación. Proponiéndose, en definitiva, como sujetos y objetos de su pintura.

Naturalmente, nada de esto se hubiera podido hacer sin una generosa renuncia a sus egos particulares. A lo largo de su trayectoria, Martín y Sicilia se han constituido, con no poco esfuerzo, en una personalidad intersubjetiva, en un sujeto dual. Solo así han podido no solo elaborar ideas comunes, sino negociar las centenares de pequeñas decisiones personales que implica la acción de pintar. En un principio, la idea de trabajar como equipo había sido poco más que un juego entre compañeros de Bellas Artes que, enseguida, se mostró una estrategia artística eventualmente exitosa, para derivar más tarde en un proyecto artístico elaborado, autoconsciente y ambicioso, desde el momento en que se dieron cuenta no solo del potencial de eso que Mark Gisbourne llamó «mutualidad estratégica», sino de lo que ello significaba en tanto construcción de una identidad conjunta, híbrida, que implicaba necesariamente la disolución de sus subjetividades individuales en ese sujeto dual de una complejidad psicológica a menudo difícil de gestionar. De ahí que Pascual Castillo comparara su «unión profesional como dúo autoral» a un «contrato que parece matrimonial, con todas sus consecuencias, positivas y negativas»<sup>73</sup>. En ese sentido, Martín y Sicilia han tenido que desarrollar una metodología articulada alrededor de un proceso constante de discusión y de negociación de ideas, pero también un profundo respeto a las decisiones creativas y a la práctica pictórica del otro. Por eso, es posible plantear que a través de toda su obra subyace, como un valor positivo, la necesidad de hablar, de negociar y entenderse, de comunicarse y llegar a acuerdos. Y quizás podría parecer paradójico plantear esta idea cuando hablamos de unos artistas cuyo trabajo consiste, precisamente, en una colosal sobreexposición de ellos mismos.

Al respecto de esta sobreexposición, decía Pascual Castillo que, en la obra de estos autores, «el presencialismo (a través del autorretrato) de sus protagonistas nos evidencia cierto hálito vital de *carpe diem*, de aquí estamos aferrándonos a nuestra ridícula e imperfecta cotidianeidad»<sup>74</sup>. Quizás el curador haya dado en la clave y, al

---

<sup>72</sup> José Luis Corazón Ardura, «Martín y Sicilia: entre la figuración y el disfraz», p. 16.

<sup>73</sup> Omar-Pascual Castillo, «un intervalo», p. 5.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 10.

final, el aspecto crucial de la obra de Martín y Sicilia no sea la dialéctica ficción-realidad ni sus reflexiones sobre la identidad contemporánea, sino poner en valor esa «ridícula e imperfecta cotidianeidad», ya sea por redundar en la idea de que lo personal es político o por remarcar cómo la esfera de lo personal está atravesada, mucho más de lo que creemos, por las problemáticas globales que sentimos ajenas. Más allá de eso, la ridícula cotidianeidad que estos dos artistas han convertido en pintura, fingiendo una autobiografía —o fingiendo fingirla—, habla de su esfuerzo por afrontar la incertidumbre contemporánea trascendiendo sus egos individuales para forjar una identidad intersubjetiva, que pone en valor la enorme importancia, tal como está el patio, de que todos y todas logremos encontrarnos en lo colectivo. Y habla también, sobre todo, de su intención de construir sentido desde su conciencia de ser figuras sin fondo —como somos todas y todos— en un mundo incierto y cambiante; representaciones dentro de representaciones.

Un mes después de haberse pintado, *El accidente* se perdió. Podría decirse, en una broma tan previsible como oportuna, que sufrió un accidente: vendida en Arco a un coleccionista argentino, la pintura puso rumbo a la galería Nara Roesler en Sao Paulo para viajar luego a Buenos Aires, pero en la entrada a Brasil fue retenida en la aduana por un incierto problema de aranceles y confiscada por la administración, para ser finalmente desmantelada en sus dos partes y subastada por separado —las figuras por un lado y el fondo por otro—, en dos lotes formados con objetos diversos igualmente decomisados en la aduana. Y se diría que este absurdo final para aquella obra no deja de ser significativo. Destruída, por desinterés o desconocimiento de algún aburrido funcionario, tras quedar atrapada en la maraña burocrática de la globalización cuyos males la propia obra presagia: no en vano, *El accidente* se pintó algunos meses antes de que el desplome bursátil del 2008 sumiera al planeta entero en una grave crisis económica. No deja de ser irónico que las figuras de dos artistas disfrazados de ejecutivos, acumulando polvo en algún olvidado almacén de Brasil, sean mordaces testigos de que, a veces, la historia acaba cumpliendo el guion que le marca el arte.