Olga Diego: Transgressive Architecture

Edited by

Gaspar Jaén i Urban (Universidad de Alicante, ESP)
Eva Bru Domínguez (Bangor University, UK)

2014

CONTENTS

OLGA DIEGO Y EL CUERPO: AUTORRETRATOS EN UN PAISAJE
Gaspar Jaén i Urban 3

OLGA DIEGO'S *¿NO YO?*: GENDER, TRANSGENDER AND IDENTITY
Eva Bru Domínguez 8

OLGA DIEGO
Francisco Agramunt Lacruz 11

OLGA DIEGO Y EL AIRE
Teresa Lanceta Aragonés 11

ARQUITECTURAS DEL CUERPO
Guillermina Perales Segura 12

EXPERIMENTATION WITH MODULAR AIR AUTOMATA
Olga Rodríguez Pomares 14

UNA CAÍDA O DOS
Javier Romero Vera 15

BIBLIOGRAFÍA 16

OLGA DIEGO: FOTOGRAFÍAS, ESCULTURAS, ACCIONES, DIBUJOS 17

Olga Diego: transgressive architecture / edited by Gaspar Jaén i Urban, Eva Bru Domínguez; with essays by Gaspar Jaén i Urban... [et al.]. – [San Vicente del Raspeig, Alicante]: Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía, Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad de Alicante, 2014. – 24 p.: fotos. col.; 21 x 29,7 cm. – (EGA.ua)

Textos en inglés y español. - Incluye bibliografía (p. 16)

D.L. A 220-2014 – ISBN: 978-84-616-9367-2

1. Diego Freises, Olga. 2. Escultura (Artes decorativas). 3. Figura humana en el arte. I. Jaén i Urban, Gaspar (1952-). II. Bru Domínguez, Eva. III. Universidad de Alicante. Área de Expresión Gráfica Arquitectónica. IV. Serie 73.041

DeGraf
DEPARTAMENTO DE EXPRESIÓN GRÁFICA Y CARTOGRAFÍA
DEPARTAMENT D'EXPRESSIÓ GRÀFICA I CARTOGRAFIA

© Los autores
© De esta edición, Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía. Universidad de Alicante (España)
Colaboran: Vicerectorado de Cultura, Deportes y Política Lingüística; Vicerectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación y Escuela Politécnica Superior (Universidad de Alicante). Prifysgol Bangor University (United Kingdom)
Título de la colección: SERIE EGA.ua
Maquetación, ExLibris y dibujo de la página 24: Gaspar Jaén i Urban (e-mail: gaspar.jaen@ua.es)
Dibujo de la sobrecubierta: Olga Diego Freises
Imprime: Segarra Sánchez, S. L. U.
ISBN: 978-84-616-9367-2
D.L. A 220-2014

Olga Diego y el cuerpo: Autorretratos en un paisaje

Gaspar Jaén i Urban, Doctor Arquitecto, Universidad de Alicante (España)

Pórtico

Olga Diego Freises (Alicante 1969) estudió Bellas Artes en las facultades de Valencia (Universidad Politécnica) y de Altea (Universidad Miguel Hernández) y se tituló en esta última el 2006. Sin embargo su actividad artística empezó antes del ingreso en la facultad (los primeros trabajos reseñables son de mitad de los noventa) y su obra es bastante independiente de la enseñanza reglada. Esta obra comprende la acción, la escultura, el dibujo, el vídeo y la fotografía. En principio, acciones y esculturas serían las dos actividades principales, mientras que dibujos, vídeos y fotografías estarían planteados, sobre todo, como estudio y documentación de acciones y de esculturas. De hecho, ella misma dice que "la escultura es, desde el principio, mi especialidad y donde me resulta más fàcil moverme", como también: "de la *performance* me interesa la inmediatez en la transmisión de la idea, posibilitando la emoción artística con los espectadores en el mismo momento de ser creada" y también que: "el dibujo es la disciplina con la que disfruto, el momento de idear y desarrollar los proyectos mediante bocetos." (Diego 2011) Pero el trabajo artístico de Olga Diego en estos cinco campos está absolutamente interrelacionado y en todos ellos resulta profundamente sugerente, crítico e innovador. "Lirismo y profundidad poética" son adjetivos que se han aplicado a su obra de forma acertada. (Rodríguez 2011) Veinte años de trabajo intenso y continuado han originado una obra sólida, abundante, atractiva, sumamente inquietante, de una parte de la cual, aquella que tiene que ver con la representación y el uso del cuerpo humano, haremos a continuación una reseña y una propuesta de lectura, de estudio y de interpretación. Podemos avanzar que la obra de Olga participa de la rebelión, del humor y de la sorpresa, pero a menudo encontramos también en ella la deformación y el dolor propios de muchos dramas humanos contemporáneos, individuales y colectivos.

Por lo que respecta a las acciones, de las múltiples líneas de trabajo que han surgido en el campo del "arte vivo" o "arte efímero" desde las primeras acciones o *happenings* de la mitad del siglo xx, Olga Diego se nos muestra heredera de los trabajos de Esther Ferrer (Donostia 1937) y de Marina Abramovic (Belgrado 1946), dos artistas que someten su cuerpo a experiencias extremas. De Olga Diego, como de Esther Ferrer, se podría decir que practica un "minimalismo que integra rigor, humor, diversión y absurdo". Quedan fuera de la práctica de Olga Diego, pues, aquellas ramas del arte acción, basadas sobre todo en el futurismo, en dadá, en Artaud y en el teatro del absurdo, el objetivo primordial de las cuales era hacer una obra rompedora, lúdica y novedosa, unas veces inconsecuente, otras veces irritante, casi siempre con una finalidad inmediata de provocación: el ya tradicional *épater le bourgeois*, el inicio del cual, si nos remontamos en el tiempo, quizá lo podríamos situar en el Romanticismo. (Martel 2004) Aunque como es habitual en las acciones o performances, el cuerpo –el propio cuerpo– sigue siendo o bien el instrumento principal, o bien el *leitmotiv* clave de la obra, el trabajo de Olga se sitúa próximo a las actitudes de denuncia social y de reivindicación política de las últimas décadas. Avancemos, sin embargo, que tampoco estamos ante una obra próxima a (o derivada de) el teatro, la música o la poesía, sino próxima al dibujo, a menudo derivada del dibujo, ya que la expresión gráfica (no el texto ni la partitura) es a menudo el instrumento que precede o que continúa la acción o la escultura. Avancemos también que algunas acciones se han llevado a cabo sin público que las presenciara, es decir sin espectadores, y su finalidad era ser grabada directamente en un vídeo. Diremos también que en ocasiones había que acabar de construir las piezas mediante la edición del vídeo, pero que en ningún caso se introduce montaje ni retoque, sino que la edición queda limitada a introducir un juego de velocidad para ralentizar o acelerar la acción: por tanto, tampoco estamos hablando de cine. Estas peculiaridades alejan los vídeos de Olga Diego del cine y alejan también sus acciones de muchas de las familias de la *performance*, ya que ni hay ficción ni se explora la relación entre el artista y la audiencia. Esto hace que la acción no se pueda considerar directamente relacionada con el teatro. Por otro lado, el propio cuerpo del artista es sólo una de las muchas figuras humanas que llenan su obra, unas figuras humanas que trabajadas por Olga Diego suelen pasar a ser criaturas que parecen irreales. No parecen reales ni tan siquiera las que lo son de verdad, aquellos que se encuentran representando su papel, como los soldados del Frente Polisario del Sáhara Occidental, grabados con cámaras elevadas, una técnica que –como en otras acciones llevadas a cabo en Salamanca y en Alicante– provoca un contrapicado exageradísimo y un gran distanciamiento figurativo del objeto palpable. Por lo que respecta a esta presencia abundante del cuerpo humano en su obra, ella misma ha advertido que muchas de sus piezas son "irremediablemente concretas y figurativas, debido a la fuerte atracción que siento por la figura humana como territorio de expresión y de experimentación." (Diego 2013)

El cuerpo humano, el propio cuerpo

Como es habitual en el arte relacionado con la acción, en los trabajos de Olga Diego aparece a menudo el cuerpo humano en general y el propio cuerpo en particular. Y a las *performances* –además de los personajes secundarios que pueda haber– suele ser ella misma el personaje protagonista encargado de vehicular la propuesta mediando el uso o la presentación de su cuerpo de diferentes maneras, en

muchas ocasiones haciendo servir el cuerpo desnudo. Y, como es habitual también desde el inicio del Arte Acción (Martel 2004), Olga utiliza su cuerpo casi siempre para plantear una transgresión de los límites, un cuestionamiento de las etiquetas y un desdibujamiento de las definiciones apriorísticas. Y no lo hace de una manera estridente, sino con una gran sutileza. Desde este punto de mira podemos hablar de un trabajo artístico comprometido que se acerca a los movimientos de liberación sexual de las últimas décadas. (Gutiérrez 2011) Sin embargo la obra de Olga Diego va más allá del simple uso del propio cuerpo ante la cámara, ya que al añadirle prótesis (un pene con testículos, una barba, unos pantalones de tirantes con órganos sexuales incorporados, una hoguera, un soplete de gas propano, un globo que se despega, etc.) ya no se sabe si ella es ella o no es ella porque, como en el teatro y en el sueño (García Calvo 2005), se ha transformado en otro, que no se sabe tampoco muy bien quien es, un ser indefinible e inquietante, atractivo y repulsivo. Como es sabido, la transgresión de los límites mediante el añadido de máscaras es común en los rituales festivos tradicionales desde la Prehistoria. Recordemos las extraordinarias máscaras sardas –los mamuthones, por ejemplo– y podremos comprobar hasta qué punto, como señala Marina Abramovic refiriéndose al folclore serbio, las imágenes arquetípicas pueden parecernos contemporáneas. (Jarque 2007) Las máscaras y las prótesis de Olga Diego no sólo afectan a la identificación del ser humano en tanto que hombre o mujer o travestí o hermafrodita –como hace siempre, por otro lado, el disfraz festivo y/o carnavalesco– sino que en algunas imágenes la forma humana se ha contaminado tanto con la forma animal que la figura pseudohumana resultante que contemplamos se acerca a la de un ser mítico, una mezcla de ser humano y de animal que hace pensar en los sátiros o los centauros, o en la metamorfosis de Zeus en este o aquel animal con finalidades copulativas, es decir una criatura que replantea los límites entre el cuerpo humano y el animal. Lo mismo pasa, por otro lado, con los mismos mamuthones de Cerdeña citados antes, que parecen convertidos en animales. Podemos comprobar, pues, cómo estas transformaciones son también bastante diferentes de otra línea de acciones que tienen, prioritariamente, un carácter lúdico o provocativo. Con todo, nuestras propuestas de lectura no pueden ser taxativas, ya que el carácter festivo y lúdico sí que aparece en algún trabajo de Olga Diego, sobre todo en los trabajos relacionados con el aire y con el vuelo, donde amigos y espectadores, los niños y la gente del pueblo participaban divertidos y emocionados de la fiesta que suponía levantar un aerostato en un espacio abierto, el mismo tipo de ambiente alegre y festivo que se origina cuando se levantan o se vuelan globos o cometas. Por lo que respecta al cuerpo, el trasvestismo juega un papel central en esta transformación, ya que cuestiona los límites que en la vida cotidiana impone el poder establecido a la sexualidad, al género, a la normalidad y a la definición de lo que hacemos o de lo que no hacemos, de lo que somos o de lo que no somos, o de lo que creemos que somos o de lo que otros creen que somos. También en los trabajos propiamente escultóricos de Olga, cuando modela cuerpos humanoides con plástico, resina, madera, terracota, bronce o plastilina (materiales todos ellos utilizados por la autora) se engendran unas criaturas extraordinariamente vivas y fantásticas, pero baldadas o tullidas, desdichadas, entrañables o repugnantes, miserables o mutiladas, que muestran la pena, la tristeza o la sorpresa de lo que en el mundo real y oficial es marginal o desaliñado, inesperado o indefinido, de quien se encuentra herido o enfermo, o en una situación social, física o anímica terminal o, cuando menos, extraña y difícil. Las criaturas humanoides de Olga son seres que acaban de salir de un hospital, de un manicomio o de un campo de batalla (o que se encuentran recluidos en algún de estos lugares). Como señala Teresa Lanceta: "Son esculturas que muestran una actividad en absoluto inocente ya que hablan, a través de la reiteración de atributos y movimientos, de un sexo excesivo o de un agónico dolor y evidencian un fondo de perversión y lujuria." (Lanceta 2011) En los cuerpos creados por Olga Diego la desnudez, cuando aparece, es un atributo, ya que solo con el desnudo se puede evidenciar fácilmente e inmediata la amputación o la deformación de los miembros, las carencias de estas criaturas, su exagerada dotación de órganos sexuales o su aspecto asexuado. Si consideramos la taxonomía establecida por Kenneth Clark en su ya clásico estudio de la forma ideal, los desnudos de Olga podrían estar situados en la categoría que Clark llama el "convencionalismo de alternativa", una espléndida galería de cuerpos imperfectos, alejados de los ideales clásicos, con una desnudez próxima a la desnudez de las raíces y de los bulbos cuando se sacan a la luz. Una galería que empieza, según Clark, con los cuerpos alargados y ventrudos de las pinturas góticas, que continúa con los potentes desnudos germánicos femeninos de Durero, de Cranach y de Rembrandt y que llega hasta las inquietantes prostitutas de Degas y de Rouault. La belleza y atracción de estos cuerpos deformes no proviene del *pathos* del soldado, del héroe o del atleta derrotado o vencido, no viene de un dolor consciente y expresable; tampoco viene, menos aún, de la espiritualidad y de la entrega de la Redención cristiana. Como en los desnudos de Olga Diego, la atracción viene de un dolor gratuito y sin sentido (con el significado que da Sánchez Ferlosio a estos dos términos cuando habla, por ejemplo, de la guerra y de la patria), viene de la afectación o de la crudeza de las formas o del desgarro de la expresión: "desde el punto de vista de la forma, todo lo realizado en el desnudo en su primera creación, el sentido de la sana estructura, las formas claras y geométricas y su armoniosa disposición, ha sido rechazado en favor de grumos de materia inflada e inerte [...] su cuerpo horrendo es ideal porque está concebido con un espíritu de temor." (Clark 2002) Así, en la obra de Olga, los atributos sexuales añadidos y exagerados (in-

cluso, diríamos, de una manera transparentemente freudiana) se utilizan para expresar la ambigüedad de los géneros (hombre – mujer – hombremujer – mujerhombre... y toda la extensa gama de posibilidades que ha planteado, por ejemplo, Beatriz Preciado en sus escritos), pero también, como hemos dicho antes, para expresar incluso la ambigüedad de la misma "humanidad". Y con el cuerpo humano, entero o destruido, deforme o fragmentado, se exploran los límites y las fronteras establecidas por las ideas dominantes para las masas de individuos, y se invita a los espectadores a reflexionar y explorar unos territorios desconocidos que son a menudo incómodos y difíciles, cuando no forman parte directamente de la pesadilla o del espanto. Es importante consignar que en estas representaciones del cuerpo humano alguna vez se han incorporado sonidos, ruidos estertóreos, crujidos, gritos, jadeos, etc., con lo cual, al dotar de voz a estas criaturas, se aumenta la incomodidad y la intranquilidad del espectador ante la extrañeza de lo que contempla. Estos ruidos pueden parecerse al aliento de los agonizantes, a la queja de los animales o a los gemidos de los que se encuentran sometidos al éxtasis amoroso. También, estas sonoridades pueden ser sincopadas y encontrarse próximas al ruido de las máquinas, incluso pueden haber formado parte del paisaje sonoro del capitalismo industrial, como la sirena potente y estridente con que, como una maldición, se iniciaba y se acababa el trabajo en la fábrica novecentista. Así tenemos la respiración o el estertor agónico del inmenso muñeco de plástico de Mustang Arte Gallery, el cual, compasado por la respiración, se hincha, se desinfla, se alza, se deja caer... se mueve con unos movimientos repetidos y sincopados, como los de un enfermo o los de un inválido. Y la relación y la comparación con estos seres humanoides hace que el propio cuerpo transformado de la artista, cuando se hace protagonista de la acción, deje de ser ella misma y quede convertido también en una especie de ser humanoide, con movimientos sincopados, exactamente repetidos. De inmediato nos vienen a la memoria los personajes de las novelas *Frankenstein* y *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, elevadas ya en nuestra cultura a categoría de arquetipo de referencia. O también, como ha sugerido Teresa Lanceta, la creación del Golem, del otro, como deseo profundo del ser humano. Además de la visión intuitiva propia de todo artista plástico, hay que tener en cuenta que el proceso de construcción y preparación de la acción en Olga Diego debe ser absolutamente experimental, y dejar a la improvisación solo el terreno imprescindible. El método experimental que ella utiliza se basa, como señala Olga Rodríguez, en una importante formación técnica. (Rodríguez 2011) Y cuando se utiliza el propio cuerpo como personaje, el experimento puede llegar a tomar un carácter científico inductivo. La autora se acerca así a los hombres de ciencia que en la novela o en el cine experimentan con el propio cuerpo y toman alguno de los brebajes o de los remedios con los que investigan, siempre con peligro de la propia integridad física –de nuevo el ejemplo de la obra de Stevenson o incluso, en la vida real, más o menos ficcionada, el ejemplo del matrimonio Curie nos viene a la memoria. Pero esta vertiente experimental de las acciones de Olga Diego, aunque comporten un riesgo, no se debe ver como una autodestrucción o una autonegación. No es muy exacto decir que "la mayoría de sus acciones (...) tienen en general un carácter bastante peligroso, e incluso yo diría que casi suicida". (Martínez 2013) Pensamos que en la obra de Olga Diego no hay nada que se parezca al suicidio físico (el suicidio económico sería otra cosa, ay!) sino experimentación llevada al máximo. Así, en un caso se deben hacer medidas del aire caliente y de su fuerza de ascensión para poder elevar el propio cuerpo con un artefacto plástico construido por ella misma; en otro caso se debe dibujar repetidas veces el movimiento del cuerpo para preparar una acción; o se debe experimentar con el efecto del fuego sobre el jugo de limón que se ha hecho servir como tinta invisible sobre un papel; o bien se deben unir, coser o pegar adecuadamente los plásticos que forman el globo o la figura del muñeco. Y como dice Javier Romero, al referirse a los plásticos pintados de Olga Diego, "las modulaciones lumínicas que aporta el material potencian el hecho de que esos artefactos trasciendan la simple apariencia de estructuras mecánicas al proyectar un inquietante vértigo poético." (Romero 2004)

La representación del cuerpo: Esculturas, Dibujos, Vídeos

En el caso de las acciones, después de haber estado representadas, el soporte (o el formato de presentación) que se utiliza para fijar la memoria de estos trabajos, como es habitual en los artistas que trabajan la *performance*, suele ser el vídeo, es decir un registro fotográfico –foto fija o foto móvil, siguiendo conceptos planteados de nuevo por Sánchez Ferlosio– que es la que conserva la memoria de lo que pasó o de lo que se hizo. De hecho, tan solo fotografías y textos programáticos o documentales parece haber quedado de las numerosas acciones presentadas en el libro *Arte Acción 1958-1998*. (Martel 2004) Pero a diferencia de estas acciones poéticas, teatrales o musicales, que pueden incluir guión o partitura, en la obra de Olga lo que tiene una importancia capital son los dibujos y las notas escritas, los estudios y los cálculos preparatorios, que en ocasiones se incorporan marginalmente al documento gráfico. Estos documentos se deben considerar como parte integrante de la obra y conviene tenerlos en cuenta a la hora de analizar los resultados. Así, pues, se debe considerar esta actividad gráfica, física y/o matemática de búsqueda, de medida y de cálculo –es decir de aproximación científica– como un valor añadido a la artisticidad de la representación. Especialmente importantes son los dibujos preparatorios que vehiculan el pensamiento de la artista, siempre manuales, como es evidente, y que tienen un gran interés por el trazo, por la composición, por el uso del color y por la gran expresividad

que respiran. Son dibujos de una gran fluidez y una aparente facilidad, a veces aumentada por el uso de largos y ligeros cálamos de aluminio que aumentan la imperfección y la espontaneidad del trazo a mano alzada y que originan una atractiva indefinición temblorosa del resultado. Los dibujos acabados son, en su sencillez, obras de una gran intensidad, profundamente poéticas, y tienen un valor propio independiente de la acción o de la escultura a la que sirvieron o de la que se derivaron. Un aspecto que sorprende en el conjunto de la obra de Olga es la diferencia que hay entre unas acciones desgarradores y provocadoras y estos dibujos preparatorios y/o complementarios, de una gran exquisitez y de un gran interés formal. Olga, además de un agente provocador, es una gran dibujante, con una técnica muy cuidada, con una sensibilidad exquisita y con una inmensa expresividad en el dibujo artístico a línea, a mano alzada, de raíz clásica. Esto se puede ver en diferentes colecciones de dibujos, como el grupo de cuerpos acostados, como muertos, que solo verlos me recordaron los cuerpos inermes, abrasados por la lava en Pompeya, como quien representa el cuerpo muerto cuando llega la muerte súbita. También el extenso grupo de obras que ha hecho en el verano de 2013 sobre gigantes, donde hay gigantes niños, gigantes mujeres, gigantes cabezones y deformados, etc.; o *Cultivo*, un grupo de muñecos (algunos de ellos violentos) encerrados dentro de un globo, como una placenta que los rodea y que hace de ellos humanoides cultivados *in vitro*; o el grupo de ángeles anudados, cosidos o crucificados de *Acción impresa*. En conjunto, estos dibujos forman una galería de figuras sutiles, tiernas y delicadas, formalizadas con un dibujo de raíz clasicista. Entre los dibujos y las esculturas de resina, plastilina, cerámica o bronce, como un elemento intermedio, encontramos otras esculturas, figuras móviles y ligeras de plástico, cortadas, cosidas y en ocasiones pintadas de colores desvaídos, próximas a los fantasmas o a los robots, que forman, como dice Olga Rodríguez, "sutiles y etéreas esculturas con piel de plástico que delimitan el aire y le dan forma." (Rodríguez 2011) Por una parte, las esculturas sólidas, claramente corpóreas y tridimensionales, con su evidente violencia o maldad, contrastan con los dibujos sutiles y delicados, ya que aquellas, por su tridimensionalidad, asumen de inmediato el carácter dramático y desgarrador de las figuras reales deformadas o mutiladas; este efecto impactante de las esculturas de bulto en materiales sólidos y opacos aumentaba en las primeras obras de Olga cuando les incorporaba –como un recuerdo de Duchamp– *objets trouvés*, fragmentos de pequeñas piezas de figuras o de esculturas rotas –ojos de cristal– que la autora buscaba por los vertederos de los cementerios de los pueblos de Alicante. Por otro lado, las esculturas sólidas y opacas también contrastan con las esculturas de plástico, sutiles, transparentes y delicadas que forman parte de la familia de los globos que se elevan y de los ángeles que se alzan. A fin de cuentas, Olga se implica tanto en estas obras que acaba dibujando su autorretrato, o alguno de sus infinitos autorretratos posibles. Y cuando hablamos de autorretrato queremos decir que la artista se ofrece ella misma, o alguna de sus múltiples caras, como objeto de la actividad o de la obra de arte. Y en el caso de las acciones, esta imagen consiste en llevar hasta el límite el propio cuerpo que protagoniza la acción, es decir, llevarlo cerca de la destrucción, ponerlo en situación de peligro: por asfixia, por incendio o por ahogamiento. Y esta autenticidad, entrega o verosimilitud de la acción, como en la obra de Esther Ferrer o de Marina Abramovic, es una cosa que no pasa desapercibida para el espectador y que provoca la creación de unas situaciones tensas, de riesgo. Pensamos en el salto mortal del trapecista que actúa sin red en la función de circo. Pero en la cultura occidental contemporánea éste ha sido uno de los riesgos del autorretrato, ya que cuando el artista se observa a sí mismo en un espejo y contempla una imagen interior añadida o superpuesta a la imagen externa y evidente puede hacer surgir de sus manos y de su mente criaturas sorprendentes e inesperadas.

1994-2013: Entre *Acción impresa* y *Gigantes*

Podemos intentar una aproximación taxonómica a la obra de Olga Diego relacionada con el cuerpo a lo largo de los últimos veinte años, entre 1994 y 2013. Quizá la abertura de la serie correspondería al interesante cuaderno de anillas de 21 x 27,50 cm. titulado *Acción impresa*, una parte del cual ha sido publicado. (Llopis 1998) El cierre por ahora sería la exposición titulada *Gigantes* que ha estado expuesta el otoño de 2013 en el Centro de Arte Las Cigarreras de Alicante. Entre aquel primero conjunto de obras y este último se observa un aumento de la sutilidad y una disminución de la carga dramática evidente, inmediata, de las figuras. Entre uno y otro tenemos varios trabajos: las celebradas figuras de plástico hinchable de Mustang Arte Gallery (Lanceta, Rodríguez 2011); los vídeos de la serie *¿NO YO?*, *Circuito* , *Rana Voladora*, *Siluta Flotante*, *Tres siluetas*, etc. (2010-2012); los temas alrededor de la tierra, el aire y el fuego (Diego 2013), y también los dibujos de gran formato con figuras humanas dormidas o quemadas, una serie apenas todavía iniciada. (2013)

El cuaderno *Acción Impresa* recoge dos tipo de material: uno es original y consta de dibujos en todas las hojas del cuaderno ocupando toda la superficie, en los que se ha hecho servir el cuerpo de la artista como vehículo y la tinta como pigmento. Sobre este dibujo que, como decimos, llena como un fondo todas las hojas del cuaderno –unas cincuenta– hay fotografías pegadas donde se recogen diversas y significativas obras escultóricas y algunas acciones de aquellos primeros años: cuerpos deformados, retratos de la autora travestida con ropas y máscaras diversas o con alguna de sus criaturas en brazos, dibujos de seres humanoides, de ángeles o de animales. La presencia de agujas, cuerdas, desnudos, miembros amputados o subdesarrollados, como también la huella de la piel humana sobre las hojas de papel, le dan una fuerte carga dramática

a la obra original, que en la reproducción se ha perdido en parte. Situado en el otro extremo del arco temporal tenemos el trabajo que ha desarrollado Olga el verano de 2013, que tiene como *leitmotiv* unas criaturas gigantes. Hay un gigante hinchable grandísimo hecho de plásticos que sirvió como apoyo de grafitis y que enlaza con trabajos anteriores, y también otros gigantes dibujados con grafito y carbón en maderas de un curioso formado, muy apaisado, un formato que contrasta sobre manera con la disposición oblonga que todo el mundo pensaría a priori que es la adecuada para la figura de un gigante (al menos, de un gigante vivo, despierto y de pie, pensamos en los San Cristóbal de las iglesias cristianas). Pero para definir el tamaño de los personajes dibujados hay que introducir, ciertamente, una escala relativa: aviones, árboles, casas, ciudades u otras figuras humanas que, a la vez, por comparación, pasan a ser enanos. La referencia al mundo de Gulliver es inmediata, pero no tanto a la figura simplificada y reblandecida dispuesta para el consumo infantil, como al mundo original de Swift, sardónico, crítico, impactante y simbólico. La población de gigantes, casi siempre en contraste con el formato apaisado del apoyo, se compone de gigantes niños, de gigantes mujeres, de gigantes cabezones, de gigantes que se tocan, de gigantes que se miran... todos ellos siempre quietos, sorprendidos, tiernísimos, como al acecho de alguien o de algo; mientras que el uso de la escala comparativa entre los gigantes y los enanos hace que los últimos sean apenas puntos maravillados y sorprendidos del inmenso tamaño de los otros. Entre estos dos grandes grupos de obras, como decíamos, hay otros trabajos significativos que participan de la carga dramática de la obra de Olga de varias maneras. Así tenemos los dibujos hechos con fuego, humo y jugo de limón relacionable con la serie completa dedicada al fuego. Es fácil comprender que cuando el dibujo se hace con la llama de un soplete de propano o de butano dirigida al papel, la misma técnica empleada lleva a la obra muy cerca de la misma destrucción física, de lo cual suele quedar un rastro en el soporte. Así pasa en las tres gracias de gran formato que sacó con un soplete que quemó el papel en algunos lugares, la obra más importante del grupo, y que se llevó a cabo en el Encuentro Internacional de Acción de Jaén (España) la primavera de 2013. Otro grupo de trabajos remarcable es *Cultivo* (2004) donde hay muñecos de plástico, tristísimos e indefensos, algunos de ellos encerrados dentro de un globo, como dentro de una placenta o dentro del vientre materno o como dentro de una probeta *in vitro* en un laboratorio, una especie de seres adultos de una sexualidad indefinida fuera de lugar. Un interés especial tiene la gran exposición que se hizo en Mustang Arte Gallery (Alicante 2011), con figuras de gran tamaño, muchas con movimiento y con sonoridad, un grupo de esculturas que quizá preludiaba sus gigantes de 2013. Como señala Lanceta, aquellas figuras, hechas con plástico industrial que se compra en bolsas o rollos, transparente o translúcido, de la mano de Olga Diego acaba dotado de historia "al hacerle perder su apariencia habitual llenándolo de rugosidades, cicatrices, marcas múltiples y extrañas y superficies texturadas que generan un aspecto orgánico y que hacen olvidar su origen industrial." (Lanceta 2011) Además de estos trabajos vinculados con el cuerpo, tenemos aún otro grupo de trabajos que veremos a continuación, con la figura humana y con el paisaje como protagonista, relacionados con la tierra, el aire y el fuego.

Acciones con los Cuatro Elementos

Una lectura posible de algunas acciones de Olga Diego se encuentra vinculada al paisaje que rodea estas acciones y a la materia con que las trabaja o que las compone. Así, hay acciones donde el cuerpo entra en relación con alguno de los cuatro elementos que formaban el mundo para los antiguos. Otras acciones se sitúan en terrenos agrícolas abandonados o en pueblos y paisajes de montaña más o menos silvestres o primitivos. La misma autora ha explicado la atracción que siente por los materiales humildes y por la potencia enigmática de estos elementos, (Diego 2011) que pasan a ser coprotagonistas de la acción o argumento que la dirige. Podemos mencionar tres acciones concretas, las dos últimas con una gran cantidad de estudios, dibujos, fotografías y cálculos preparatorios simultáneos o posteriores: *Avestruz*. (Benifato 1991) En esta acción registrada en vídeo, la protagonista mete la cabeza bajo tierra, en una especie de apartarse del mundo que comporta la asfixia o de cerrar los ojos que comporta la ignorancia. Como el avestruz cava la tierra para esconder la cabeza, aquí la autora hace un agujero en el suelo con sus manos para meter la suya, su cabeza. El propio cuerpo pasa a ser representación en un bancal de suelo agrícola abandonado ante un paisaje montañoso de pinos y de pedregal. *Alunada* y *El Vuelo* (Altea, Benifato, Alicante 2001-2003) son acciones que se alargan algunos años y donde se experimenta con el aire. Las prótesis o artefactos son unas piezas hechas con plástico y materiales pobres pero difíciles de trabajar, que permiten a la artista alzarse del suelo, levantar el vuelo, despegar. Después de numerosas acciones previas se fabricó una especie de gran globo hinchable con una capacidad de 720 m³ que le levantó hasta 50 metros de altura en la playa del Carabassí. En la acción "Aire" también juega con el despegue pero aquí no es el propio cuerpo el que se alza, sino un muñeco de plástico fabricado como un ser androide. Señalamos que estos globos hinchables hechos con plástico tienen relación con otras piezas que se apartan del tema del cuerpo, varias arquitecturas hinchables que incluyen simbólicamente los posibles elementos de la casa, camas, armarios, baños, etc. Y también tienen que ver con dos grandes rocas de plástico construidas ex profeso para el espacio expositivo de Mustang Arte Gallery. Todas estas piezas arquitectónicas han estado mostradas en varios proyectos colectivos artísticos o arquitecturales (*Petracos, Imaginación y deseo, Mustang*). *Fuego*, *Amantes*, *Fuego en la cabeza* y *Fuego en la barba* (Benifato, Alicante

2005-2007) forman una impactante serie de acciones desarrolladas a lo largo de tres años y presentadas el 2008 en la Bienal del Cairo. Aquí la artista sitúa el fuego encima su cuerpo, previamente protegido con materiales aislantes, se inmola ella misma en una pira, quemando el cabello de la cabeza o de la barba, o incluso quemando todo el cuerpo como una antorcha viviente que rodea dos amantes que se abrazan en la calle. Dido, reina de Cartago, quemada en la hoguera o los bonzos tibetanos, auto inmolados con fuego y gasolina, son referencias que se nos vienen a la cabeza. Estas acciones se sitúan bien en el espacio doméstico del hogar, bien en las calles de Benifato, un pueblo de la sierra de Aitana con abundante fábrica de piedra vista en las paredes de las casas y en los muros y márgenes de los bancales, con una agricultura en gran parte abandonada que, aunque puntualmente se siga trabajando, está abocada, como toda la agricultura tradicional europea, a convertirse en un resto monumental de más de mil años de trabajo agrario. Estas acciones con fuego han originado simultáneamente un grupo magnífico de dibujos, generalmente de pequeño formato, también relacionados con el fuego o con intervención directa del fuego como agente técnico, que pueden recordar en ocasiones algunos grabados de Goya. Especialmente impresionantes son los que representan figuras provocadoras, como brujas desnudas incendiarias, con o sin escoba, o personajes grotescos que se tiran pedos o que eructan y que llegan a quemar o chamuscar el mismo papel con su acción.

Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de este estudio, el conjunto de la obra de Olga Diego relacionada con el cuerpo –dibujos, esculturas, acciones, fotografías, vídeos– es atractiva, tierna e inquietante. Se trata de una obra construida como se construye la arquitectura: con intenciones, dibujos y materia táctil. Una arquitectura de la transgresión. Pero tanto la atracción como la ternura y la inquietud que despierta esta obra en el espectador son sentimientos próximos a los que afloran ante aquello desconocido, de lo anormal o de lo que nos resulta difícilmente explicable o comprensible. También hemos mencionado que una parte significativa de esta obra, quizá la mas extensa y de mayor intensidad e interés, gira alrededor de la figura humana y del propio cuerpo de la artista como figura sometida a cambios y a desgaste, situado en el límite de la destrucción, con aquella "concentración y control del cuerpo y de la mente" que se exigía la Abramovic. (Jarque 2007) Pero por encima de todo, seguramente, Olga Diego es inmediatamente hija de su época y seguramente es también, como tantos de nosotros, inmediatamente consecuente con su condición humana y sexual. Esto es, que la necesidad de romper límites, barreras, etiquetas y definiciones previas pasa a ser en nosotros una necesidad intelectual basada en necesidades vitales. Quizá buscamos el camino de esta o de aquella forma de arte (y aquí vamos a dar por supuesto que sabemos lo que queremos decir con este término sacralizado y banalizado al máximo) para tratar de evitar otros caminos más peligrosos que pueden llevar a la prisión, al manicomio o al cementerio. No solo, pues, se trata de una convicción de orden intelectual, sino que hay una necesidad más inmediata y primitiva, vinculada a la propia supervivencia y a la experiencia íntima con el propio cuerpo y con la propia mente. (Jaén 2003) Todo esto hace que la representación del cuerpo en la cultura visual contemporánea tenga en la obra de Olga Diego una manifestación plástica y dramática de altísima calidad espiritual, formal y expresiva.

[© Gaspar Jaén 2013, unpublished]

Olga Diego's *¿No Yo?*: Gender, Transgender and Identity

Eva Bru Domínguez, Lecturer in Hispanic and Catalan Studies, Bangor University (United Kingdom)

Olga Diego's *¿NO YO?*, consists of a group of drawings, photographs, ceramics and video-performances which, in the words of the artist, "deambula por territorio de lo transgénero o *queer*" [wanders along transgender and queer territory] (Diego 2013) and interrogates socially constructed categories of gender and identity. As such, the pieces included in these series implicitly engage with some of the theoretical debates which, in the course of the last two decades, have emerged from within the field of feminist and gender studies. More than this, here I shall posit that *¿NO YO?* is a significant contribution to the work carried out by women artists across the globe who are concerned with critically reappraising the representation of the female body in the history of Western art. In the 1970s performance art ousted painting as an arena for artistic action and the naked body emerged as an increasingly politicised artistic medium. If the feminist-inflected art and performances conducted by 1980s and early 1990s practitioners often verged on the edge of physical violence, radicalism and/or sexual excess, the production of Diego is successful in avoiding such extremes while still dwelling –and actively intervening– in the realm of the limit. Indeed, even her most physically strenuous and hazardous actions appear to keep any sense of fatality or danger at bay. Still her pieces are concerned with the undoing of given corporeal structures in order to free the body to alternative modes of being. In so doing, she not only displaces categories of gender and identity but also draws attention to the systems of power that have thus far privileged normative ideas about the

self: "No me gusta estar clasificada, catalogada o constreñida a un cajón. Siempre sentí la necesidad de romper los estereotipos de género, ya que no me sentía identificada o capaz de someterme a ninguno de los establecidos o normalizados. No soy un hombre, no soy una mujer y soy algo más que una lesbiana." [I don't like being classified, catalogued or constrained to a box. I always felt the need to break away from gender stereotypes since I never identified with or was able to conform to established normative notions of identity. I am not a man, I am not a woman and I am something more than a lesbian.] (Diego 2013) My aim here is to situate and read the work of Diego in relation to a historical and theoretical framework without constricting it to the margins she so endeavours to redraw. Taking into account the predominance of nakedness in her *¿NO YO?* series and the symbolic status granted to the female nude in the history of Western art it is necessary to give an account of ideals and norms about female beauty and identity in art and to discuss these in relation to queer theory's collapse of identity categories. These aspects of this paper are informed by Lynda Nead's 2006 study of the female nude and Judith Butler's critique of identity (1999). Diego begins her artistic production in the 1990s, and from an early stage in her career she shows an interest in sculpture, an art form in which she is awarded several prizes in the course of the first years of that decade. (Agramunt 1999: 503) As with many contemporary artists specialising in sculpture, Diego also delves into performance art while still achieving excellence in drawing, an area which remains key to her artistic production, not only as a means to document process but also as an artistic form of expression in its own right. Some of her actions lack the ephemeral quality that has traditionally been associated with performance art. Instead, her actions have been undertaken alone and have been carefully staged in order to be photographed or recorded. (Martínez Deltell 2013: 211) This is the case with her more dangerous *Fuego* series, completed between 2005 and 2008, where she remains the only testimony to the action. With regard to *Fuego*, Begoña Martínez Deltell has argued that Diego makes use of the fire "como pretexto para reflejar su preocupación por las cuestiones del rol de la mujer y su condición sexual." [as an excuse to reflect on her concern with the role of woman and her sexual condition] (2013: 213) Here the artist is seen either wearing a blonde wig or a beard, before proceeding to burn the chosen detachable artificial accessory. Without a doubt, the destruction of these signifiers of prescribed gender identity is suggestive of an attempt to redefine culturally constructed gender boundaries and this redrafting of the body's contouring lines is a recurring theme in the artistic production of Diego. So is her use of prostheses or garments with attached genitalia, which are employed to interrogate the distinctions between male and female or human and animal.

Because of this constant blurring of boundaries one could speak of the work of Diego in terms of the semiotic, understood in the Kristevan sense as realm of the maternal. Indeed, references to the embryo abound in her work. In *Cultivo* (2004) a range of beings of undetermined sexual identity lie inside suspended and womb-like hot-air balloons and remain connected to the land by string reminiscent of an umbilical cord which has not yet been severed; *Pequeña musa* (1994) is a small figure of a pregnant woman with dismembered arms, her body seemingly covered in blood and placed in a glass case similar to those used in a museum of curiosities, as if to showcase her physical oddity and/or difference; or *El viaje de Luisa* (1995), where the figure of a woman is cramped in a semi-transparent box where she appears to be preserved in a reddish and gelatinous fluid, her hand concealing her genital area and the suitcase handle and title to the piece indicative of the journey she is about to take. In this variety of pieces, the maternal imagery is displaced from the body of woman, the womb-like hot-air balloons only precariously linked to a cultural space, whereas the reference to the suitcase in the latter instance is suggestive of transience, movement and change.

This aspect of her work is particularly relevant to her *¿NO YO?* performances. In *Rana voladora* (2010), Diego conflates the idea of flight, another constant in her work (see for example *Alunizada*), with that of an animal whose existence depends on undergoing metamorphosis. Here the fast-forwarding of the artist's already frenetic arm movements creates the illusion of a bird's wings. The body has been bared except for the prosthesis, and the action takes place in a natural context interrogating traditional binary distinctions of nature and culture, male and female, biological and technological. The fevered toing and froing of *Rana voladora* (2010) is also present in the performance *Circuito* (2010), which is recorded in a similar natural setting. On this occasion the artist is wearing walking boots and a rather shiny helmet which completely covers her facial features and hair. Her frantic search with manic walking is heightened by the circularity of her short trail and the artificial increase of the speed of her movements. Motion plays a key role in the performances of Diego. The artist's subtle movements in *Silueta flotante* (2011) disguise as well as unveil any external means of gender codification. The image appears to be intentionally out of focus blurring the contours of the body. If the silhouette's narrow waist and wide hips are suggestive of a female body, the spectator's ability to indentify her gender is confused by the sporadic glimpses of what appears to be a penis. In the words of the artista: "Identidad mostrada, permitida y etiquetada / Identidad perdida, escondida y nunca encontrada /¿Cuánto hay de verdad en lo que mostramos de nosotros mismos?." [Identity shown, allowed and tagged / lost, hidden and never found / How much truth

there is in what we show of ourselves?] (Diego 2013) Some of the visual techniques employed in the latter piece are redeployed in *Tres Siluetas*. Here the screen is divided into three panels and each one of them reapeats asynchronously the same sequence, which consists of a softly moving dark silhoutte. The function of the frame as metaphor for limit is challenged in this piece: a section of the lower limbs and a part of the head merge into the borderline structure while the contours of the body in motion become equally undone, stretched and often expanded into the frame.

Diego's critique to normative ideas of gender and sexual identity and her use of repetition and movement to address such issues is in line with the influential theories posited by Judith Butler in the early 1990s. The philosopher introduced the concept of performativity as a means to describe gender as an enactment. She argued that there is no subject 'doer' behind gender but that gender is a series of repeated acts that give the illusion of a stable and legible gendered substance: "identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results." (1999: 33) Although Butler is by no means the only contemporary theorist to address issues about corporeality and gender identity, her radical rethinking of the body has left an indelible mark in the field of feminism and has helped pave the way for the queer movement. Feminist and queer art practitioners have found in Butler's premises a theoretical means to explore ambiguity, sexuality and the body, and the work of Diego is no doubt illustrative of this insofar as it contributes to the displacement of gender norms, making it impossible to predict future configurations of sexuality. The performances examined above are akin to Butler's view, in particular, when she speaks of gender transformation as "the possibility of a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction." (Butler 1999: 141)

Generally speaking, it seems to me that *¿NO YO?* builds on and overcomes the initial stages of physical transmutation explored in Diego's earlier pieces and presents a more assertive study of identity which nonetheless remains grounded in the queering of essentialist categorisations of gender and sexuality. Furthermore, I would argue that in these series the artist is seen to engage in a critical revision of how the body of woman has been represented in the long history of Western art. This is an aspect of her work which has not gone unnoticed. Teresa Lanceta's review of her exhibition at the Galería Mustang speaks about Diego's *La novia y los solteros* as "otro guiño a la historia del arte." [another wink at the history of art] (2011: 20) With regards to *¿NO YO?*, it is her ceramic series that are particularly illustrative of this level of engagement. The figurine, *Pequeña Venus*, quite possibly refers to the prehistoric statuettes mostly found in Europe, but also in far-away Eurasia and known under the umbrella term of "Venus figurines". These small portable objects are thought to have been symbols of fertility and beauty but may also have had religious significance. They are the earliest known works in figurative art and appear to follow certain artistic conventions. Most of them have a rhomboid shape which accentuates the abdomen and hips, however, prominence is also given to other parts of human anatomy such as the breasts, thighs and vulva, while the face, arms and feet are hardly ever featured. In Diego's *Pequeña Venus* the head has been elongated endowing the statuette with an indistinguishable phallic quality; the sagging breasts appear to follow the conventions of the Palaeolithic figurines whereas the genital area is coded as male. Again, here the artist subverts notions of gender and sexuality and enables new forms of representation that displace the traditional role of female nude in art.

A brief analysis of *Cuerpo de mujer*, which is also part of the *¿NO YO?* series, will allow me to elucidate further on Diego's critique to Western art's history of the nude. Looking at this dismembered figure one cannot help thinking of Mary Duffy's series *Cutting the ties that Bind* (1987) where, as Lynda Nead has cogently argued (2006), the Irish performance artist establishes a dialogue with one of Western art's greatest icons of feminine beauty, the *Venus de Milo*. A panel consisting of eight photographs documents the gradual freeing of a female figure from the constricting white wrappings that cover her naked body. The references to drapery, Duffy's posture, and the fact that the artist has no arms strengthen the links between her body and classical sculpture with its redolent ideals of female sexuality and beauty. In her influential book *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Nead takes Kenneth Clark's naked/nude dichotomy –where nude is favoured over naked, form over matter, culture over nature and male over female– and shows how ideas about form, surface and texture in nude female sculpture betray anxieties about body boundaries, the purity of women and the containment of their sexuality: "The female body –natural, *uns*tructured– represents something that is outside the proper field of art and aesthetics judgement; but artistic style, pictorial form, contains and regulates the body and renders it an object of beauty, suitable for art and aesthetic judgement." (2006: 25) If the reality of Duffy's disabled body challenges long-standing notions about ideal femininity, her resolute walk –away from such constraints– is suggestive of a refusal to conform to normalising ideas about corporeality. Looking at Diego's stretched-out figure with missing arms with the work of Duffy in mind, one gets the impression of an attempt to break free from the confines of the body. The protruding vulva and the obvious opening of her vagina, subvert ideas about the containment of female sexuality which has traditionally been "perceived as wayward and uncontrolled". (McDonald 2001: 58)

I should like to draw this article to a conclusion by commenting on Diego's recent performance at Art Jaén, where the artist presents her work on transgender. With *¿NO YO? El artista*, Diego engages in the redrawing of an iconic motif in Western art, the Three Graces. A large white canvas is hung in a public area and the artist, who is wearing a fake beard, makes use of a blow-torch to unveil her interpretation of the Three Graces topic. Here Diego returns to some of the themes and techniques deployed throughout her artistic career, the notion of transformation which is already present in her earliest pieces and the use of fire as a medium to blur boundaries and interrogate prescribed ideas about gender and the body. The three figures have already been drawn with lemon juice, but they remain invisible to the spectator until Diego applies the fire to the canvas and reveals gradually her take on the deities of charm, beauty and creativity. The abundance of flesh in Diego's depiction is no doubt reminiscent of Rubens's famous painting, a work of art that has been proved to challenge Kenneth Clark's privileging of form over matter in his now highly contested theory of the female nude. (McDonald 2001: 61) Yet the significance of Diego's piece lies in her treatment of gender and sexual identity. These iconic female figures have been represented as transgender: the prohibitive crosses over their female breasts and male sexual organs are suggestive of the current status of those identities who do not conform to normative ideals about gender and sexuality. Diego's achievement with the *¿NO YO?* series not only lies in her contribution to the carving of a space for representation of transgender, but also in the dialogue she establishes with canonical works in the history of Western art.

[© Eva Bru, 2013, unpublished]

Olga Diego

Francisco Agramunt Lacruz, doctor en Bellas Artes, Real Academia de San Carlos de Valencia (España)

Sculptor. Born in Alicante on the 16 of December 1969. Attends the School of Arts and Crafts in Alicante and Valencia and graduates in Fine Arts at the Universidad Politécnica. She joins the Sala Japa in1986 and later becomes part of the collective Purgatori, with whom she participates in a number of joint exhibitions. Olga Diego develops an experimental approach to sculpture and makes use of new and traditional materials, such as bronze and wood. In an attempt to symbolise purity, her pieces are rooted in the realm of womanhood and the child. Her artistic production brings together the purity of classical language with the rich diversity of contemporary turn-of-the-century sculptural practices and styles. She is awarded the First Manuel Rodríguez Sculpture Prize by the Valencia Town Hall in 1993 and the First Prize in Sculpture at the Benidorm Plastic Arts Competition in 1995. She has solo exhibitions at the Sala Capa in 1987 and the Scientific Association in 1990 (Alicante), and at the Galería Grupo EFE in 1996 (Godella). Olga Diego participates in collective exhibitions at the Club Diario Levante in Valencia, Kasal Popular in Valencia, Alacuás Cultural Centre, the Alicante Women's Institute, Alicante's Castle of Santa Bárbara (1986), Young People's Show in Novelda (1988), Purgatori Gallery in Valencia, the Játiva Fair (1992) and the Joaquín Sorolla de Aldaya Centre.

[© Francisco Agramunt 2012]

Olga Diego y el aire

Teresa Lanceta Aragonés, doctora en Historia del Arte, Escola Massana de Barcelona (España)

Ahora que Olga Diego ha llenado el espacio de la Galería Mustang de esculturas, respiremos junto a ellas, al unísono ya que compartimos el mismo aire y una misma necesidad, pero respirar es para nosotros un acto inconsciente, casi escondido, mientras esas enormes esculturas que ocupan completamente el espacio de la sala, desbordadas en forma y tamaño, respiran por la voluntad de la artista. Tomamos un aire común a todos y lo expulsamos siguiendo un ritmo, cada uno el suyo. No es el mismo proceso: dentro nuestro está ocurriendo un hecho misterioso que sólo puede ser explicado por la ciencia, a su manera, porque, gracias a ella, sabemos cómo es y qué beneficios nos aporta esa toma y expulsión de aire y podemos describir el intercambio físico y químico, involuntario y automático. Del arcano que encierra, nada sabemos porque conocemos la vida pero no su enigma. Las esculturas no gozan de ese misterioso proceso químico que permite la vida pero encierran el del arte. Unas turbinas programadas insuflan aire a estas esculturas hinchables o naturalezas artificiales que se expanden y contraen, que retoman una y otra vez la forma y cuya materia es el propio aire. Durante ese recorrido de hinchado y deshinchado desvelan su función gracias a la utilización de unos mecanismos electrónicos cuya codificación sigue unas directrices intencionadas. Son esculturas que muestran una actividad en absoluto inocente sino que hablan, a través de la reiteración de atributos y

movimientos, de un sexo excesivo o de un agónico dolor, que evidencian un fondo de perversión y lujuria. El movimiento de expansión y contracción sufre en determinados momentos pequeñas interrupciones o contra-ritmos que le confieren vida, especialmente a aquellas esculturas que interactúan con los movimientos del espectador que, mientras deambula entre las piezas de Olga Diego, es el artífice de muchas de las reacciones de esos artefactos que llenan la sala. En *Hombre suspendido*, un Cristo agónico emite un estertor que rompe el ritmo leve de su respiración carente de aliento, lo que hace aún más dramática su imagen. En *La novia y los solteros*, otro guiño a la historia del arte, una multitud de senos crean al hincharse una enorme masa traslúcida, semejante a una Venus prehistórica, ataviada con tantos pechos y pezones que la hace capaz de alimentar a un pueblo o de excitar a los solteros, una masa de menor tamaño recubierta de penes dispuestos a crecer ante ella. Mientras la gran figura de la novia es la de una mujer que multiplica sus atributos, las pequeñas esculturas son las de unos hombres representados por su masculinidad.

La piel artificial que delimita las esculturas es de plástico. Éste es el más sencillo de los materiales usados para la exposición: un plástico que viene en rollos o en bolsas, unas veces transparente, otras, traslúcido, pero al cual Olga Diego le confiere historia al hacerle perder su apariencia habitual llenándolo de rugosidades, cicatrices, marcas múltiples y extrañas y superficies texturadas que generan un aspecto orgánico y que hacen olvidar su origen industrial. Esa piel no es anodina (los materiales nunca lo son en manos de la artista) por lo que el protagonismo del aire y el movimiento, en detrimento de la envolvente plástica, se compensa por el trabajo minucioso de la superficie del plástico. *Las Rocas* invaden por completo el hueco de la enorme claraboya central de la galería, por lo que quedan expuestas a los cambios que la luz natural produce sobre la superficie tratada. La cualidad traslúcida del plástico, a través del cual la luz pasa tamizada, aumenta los tonos y las variaciones. Dentro de estas masas escultóricas, pequeñas cámaras transmiten a unas pantallas los cambios que se producen en el interior, la riqueza de la piel y las siluetas difuminadas por el contraluz de los espectadores que recorren la sala. El carácter lumínico de las piezas queda expuesto sin paliativos y con una intencionalidad mayor que en las otras esculturas. La luz se presenta como tema, pero no como luz que ilumina las cosas sino es la luz como experiencia primigenia. El arcano no está en la oscuridad sino en la luz. Nos adentramos en otro misterio: la luz hace posible la vida. El sonido, a través de voces, de motores o del mismo plástico al moverse o rozarse entre sí, se concreta en *Bicéfalo contrariado*, donde un enorme cuerpo hinchable y esférico sustenta a dos cabezas cuyas voces se contradicen mutuamente.

En los últimos años, Olga Diego ha trabajado con hinchables, vídeos, plásticos, motores o mecanismos electrónicos. Ha fabricado artefactos voladores con los que recogía vídeos a tiempo real, como en el festival de las Artes de Salamanca o en la Bienal de El Cairo, artefactos con los que incluso ella misma ha volado. Ha construido, para la Plataforma Petracos, una vivienda completa que podía guardarse en una maleta. (Torres Nadal 2011) Para el Centro de Arte Las Cigarreras restauró, con materiales originales, un circuito eléctrico de la antigua fábrica de tabaco en el que sonaban las sirenas, mostrando en un vídeo el proceso, y ha expuesto su obra en la Galería Aural de Alicante y en la Galería Adora Calvo de Salamanca, entre otras.

[© Teresa Lanceta 2011]

Arquitecturas del Cuerpo

Guillermina Perales Segura, Crítica de Arte

La admiración por lo grande se ha reflejado en la literatura, en el arte o en la arquitectura desde el principio de los tiempos. No solo es una demostración de poder, de desarrollo tecnológico lo que vemos en las grandes figuras, como los colosos de Abu Simbel, tallas en piedra de más de 20 metros de alzada. La necesidad de magnificar la figura humana refleja el deseo de valorar cierta condición del individuo que continúa en las épocas griega y romana con la construcción de grandes estatuas de las que solo nos quedan fragmentos. De esa idea de lo grande deriva la construcción de los templos y catedrales, cuyas puntas se alzan hasta el infinito, o el moderno rascacielos. Pero en el área de la escultura, de la plástica, desde el Renacimiento, esta práctica casi desaparece; la medida humana se convierte en un canon que no varía hasta la construcción de la estatua de la Libertad y otros iconos de la sociedad moderna. En literatura, podemos retrotraernos a la célebre novela de Swift *Los viajes de Gulliver* (1726), un encuentro entre lo máximo y lo mínimo que nos lleva a una mirada diferente a la convencional. Pero será Niki de Saint Phalle, en 1966, la que construya el cuerpo humano femenino más grande de la moderna historia del arte, *Hon* (*Ella*, en sueco): una mujer acostada a cuyo interior se podía acceder por la vagina, donde se distribuyeron diferentes espacios de intervención. Su exposición, polémica, duró poco tiempo.

Olga Diego, para su *Gigante Tatuado*, que expuso en el Centro Cultural Las Cigarreras de Alicante, se basó en

la mirada crítica que supone cambiar de tamaño y en la tradición que valora la sobredimensión, conceptos que encontramos en el siglo XX, por ejemplo, en las esculturas de Claes Oldenburg. Olga introduce aire en un contenedor flexible, que en otro momento, en forma de globo, la hizo subir a las nubes. En estas obras anteriores, más abstractas, fue buscando la concreción de las formas, experimentando con el aire, con los circuitos electrónicos que conjugan ritmos de luces y movimiento, para desde distintos procesos crear los volúmenes hasta llegar a la figura humana, en la que el tamaño es definitivo. En el interior de una arquitectura como la sala blanca de Las Cigarreras, plantea una figura de grandes dimensiones traslúcida, blanquecina, como un soporte que propone al público para su intervención, para que su piel adquiera un componente visual diferente. Una manera de conectar lo artístico con lo social, de interactuar como perfectos liliputienses ante el descubrimiento del gigante. Por otra parte, las paredes de la sala están ocupadas por una serie de dibujos de otros seres casi en proceso de formación: son niñas o niños púberes, una lectura un poco desenfocada de la imagen escultórica, en la que también se vale del difícil modelado en esas dimensiones y en ese material plástico, para significar otra forma. El conjunto de piezas nos introduce en su idea de género, de lo indefinido, al plantear una reflexión sobre el cruce, la mezcla, que nos remite a visiones religiosas o mitológicas de otras culturas, donde se mezcla lo femenino y lo masculino, y cuyas revelaciones descubren y valoran otras maneras de entender la sexualidad, la generación de vida. ¿Cómo se justifica una obra de grandes dimensiones en la actualidad? Es evidente que su tratamiento tiene que ver más con lo conceptual que con la idea de lo sobrehumano que nos han trasmitido las religiones y mitologías antiguas. En el caso de Olga, el cuerpo humano no es un recinto en el que poder penetrar, no se concibe como una arquitectura habitable, aunque haya realizado fotos de su interior, donde vemos la pequeña figura de la artista en el vacío de esa piel del gigante. La imagen que predomina y que nos trasmite en su obra no es la de su penetración sino la de una contemplación externa. Aquí confluyen los diversos conceptos o inquietudes que Olga ha ido desarrollando desde el inicio de su trabajo. Está la elevación por medio del globo aerostático, la colocación de una cámara de video para tomar una visión vertical del entorno o, como en la experiencia en Egipto, la visión de la cámara a ras de suelo para captar ese otro mundo de imágenes desconocido por poco visionado. Luego, o en paralelo, surgen las formas como rocas, formas informes, y dentro de esas creaciones casi accidentales está el cuerpo humano. En la instalación de los elementos conviven sensaciones contrapuestas, por una parte la comprensión, por el reconocimiento evidente de las formas, brazos, cabeza, sexo; por otra, la admiración del espectáculo de un cuerpo que acapara el espacio de la arquitectura en un material frágil, volátil.

El Pop aportó una vuelta a la reflexión sobre la imagen, después del dominio del expresionismo abstracto, una realidad que se ve reflejada de diferentes maneras según los artistas. Oldenburg es el primero que ensaya sobre materiales plásticos y que agiganta elementos de consumo habitual, una pala, un pico; con ello se sitúa en el debate constante del arte, que busca desautomatizar nuestra mirada, descubrir y desautorizar las convenciones que la rigen. Desde la perspectiva del gran tamaño, nos fijamos en el objeto de una manera que no es habitual. Una pinza de tender la ropa se convierte en un objeto artístico: ya que su visión como forma es diferente. Si Duchamp nos hace fijar la mirada sobre el objeto cotidiano, Oldenburg lo hace desde otra perspectiva, la de su tamaño. Se cuestiona las convenciones que rigen nuestra mirada hacia el objeto artístico. Denuncia y evidencia que el arte, la escultura, la imagen, no es solo la establecida a partir de unos cánones, sino que hay muchas maneras de hacer arte y que cada época reclama las suyas propias. La gran dimensión es una llamada de atención al ojo para aprender a ver y para cuestionar el propio valor de la idea en arte.

La figura de Niki de Saint Phalle es arquitectura, en cuanto que penetramos en el interior del cuerpo de la figura mujer, y ello también implica una reflexión sociológica. Olga Diego, con su *Gigante*, como Alicia creciendo en el interior de una arquitectura que no puede contener su cuerpo, reclama una mirada diferente hacia su propia sexualidad, proponiéndose a si misma como un objeto de comprensión, de búsqueda; el tamaño es el recurso para llamar la atención sobre la forma, el espacio, el arte, la comunicación… A través de su obra, la artista reflexiona sobre esa mirada de comprensión, de acercamiento, y busca la participación, que la toquen, que la intervengan, reclama la visión del otro, el diálogo, la confrontación con lo establecido. Los grandes símbolos de las religiones y culturas, las grandes cruces en lo alto de las montañas, las grandes arquitecturas, los budas gigantes, han significado gestos de afirmación, la comunicación de una idea filosófica, un pensamiento. Olga también se afirma con los recursos del arte. Y el arte contempla esa imagen porque realmente tiene un concepto plástico detrás. En el siglo XX, la mirada hacia el objeto, desde diferentes interpretaciones del acto de mirar, ha abierto la puerta a infinidad de discursos y propuestas artísticas. *GiganteTatuado* propone un impacto visual que tiene que ver con una afirmación que es una búsqueda, la búsqueda constante del arte, hablar de quienes somos o de quienes podemos ser.

[© Guillermina Perales 2013, unpublished]

Experimentation with Modular Air Automata

Olga Rodríguez Pomares, Doctor in Fine Arts, University of Murcia (Spain)

The artworks of Olga Diego fill the exhibition space at the Mustang Gallery (MAG, Elche, Spain), where the artist will be showing her *Aire* series during the month of November 2011. It is not the first time that Diego has produced works on the topic of air, as we can observe in the ensemble *Alunizada: experimentación artística para volar. Construcción de artefactos voladores y registro de las performances realizadas con ellos*, and particularly, in pieces such as *El vuelo* (2003). The latter consists of a series of subtle and ethereal plastic sculptures which give shape to and delimit air. It is important to point out that Olga Diego, a graduate in Fine Art (Altea, 2006), has also undertaken studies in engineering. Her technical knowledge enables her to successfully build these ingenious inflatable machines, operate them, and integrate them with audiovisual systems. The innovative actions undertaken with these kites and complex aerial structures generate a great deal of interest. Indeed, flight is a constant in her performances and the helium-balloons hovering over the Main Square of Salamanca, during the FACYL 2010 Arts Festival, caused great excitement. The artist defines it as an aerostatic, audiovisual and interactive experiment, which records the city and its inhabitants providing an unusual view. *Ventana Cenital* is an action which allows her to obtain different perspectives from her own viewpoint. One video camera situated on the top of a free balloon is carried around during her tour around the town while two big screens placed in the square display the real-time videos being recorded. According to the artist, the action creates "the illusion of a window that allows us to see the city from the air in real-time and from a zenithal viewpoint." The audience follows the artist with the intention of appearing on the big screen, becoming actors as well as spectators of the performance. Back in 2009, the artist was already producing this type of live art in cities such as Alicante and Cairo. The recordings taken in the workshop *De una parte a otra* generated documentation from singular perspectives. Her artistic output includes deeply personal artwork such as La mujer enajenada, part of *Acción 07_09_09#1/Fuego en la Cabeza* o *Avestruz*. There is a strong dramatic determination in her performances which incorporate elements used in the 1970s artistic movements. Indeed, Olga Diego revisits notions of sexuality or rather intersexuality in her works with humour and lyricism. The male and female artists of the 1970s exhibited their bodies in order to claim their sexual condition. Society nowadays is more tolerant and the artist's approach to gender more cautious; the dramatic elements of the performance more controlled. These actions differ from the dangerous performances of the 1970s because there is no need to perish in the attempt. In the series *Fuego* Diego sets herself on fire, first as a man and secondly as a woman, but she is neither going to get burnt nor is she going to die in the fire (like Gina Pane did in one of her performances). On the contrary, here the drama emerges out of an intense poetic feeling and a profound and individual engagement with the genre: "art and, more importantly, performance allow me to reach and communicate with the public in a personal and direct way." The reactions these actions provoke force us to think about what are the issues that Olga Diego is claiming. With reference to her proposal for the MAG exhibition she notes the difficulties in making the selection of the pieces for the show: "There is greater pain in doing this than in getting burnt." The pieces at the MAG are different from her previous works on gender –some more, others less radical– and are imbued with a more playful character. The artist creates a sculpture for a specific space in the gallery, and the process entails adapting both the piece and her usual mechanisms of production. In order to take full advantage of the gallery space, Diego decides not to show video at the MAG. During the execution one can appreciate the difference between the work that is created for a particular space, in situ, and the one created in the workshop. When I met Olga Diego for the first time, she was going through one of these periods of decision-making where the continuous dialogue between artist and artwork can sometimes lead to crisis point, change, or to adopting a more contrasting approach. It is a process that nonetheless enriches both artist and artwork. She was struggling with *Las Rocas*, a piece that required a lot of decision-making, and each step led to the building of something new. According to the artist, normally with the drawings and rough drafts one can already have a sense of what is going to happen next. Concerning *Las Rocas*, she had to work intuitively, observing the results and applying the trial and error method. In fact, the biggest piece had to be reduced at the very last moment. Diego does not make mock-ups as she feels they are as good as the finished piece: "they are small artworks which you will never be able to replicate." With regard to modelling, its influence on the creative process and the methods of production of the piece displayed in the MAG, it is worth noting the artist's own view: "When you receive a commission, you have to meet the terms, therefore you work harder. However, being asked to do a piece of art does not have a negative influence on creativity." When entering the MAG, we are overcome with curiosity and the necessity to know what is happening. The first three pieces: *Bicéfalo Con-*

trariado, *Seis Hombres* and *Las Rocas*, give us a measure of the true size of the exhibition space. The translucent quality of the plastic captures the light, allowing the observer to contemplate a space in perfect harmony, with measured shapes and synchronized rhythms. The artist works in big spaces, but these never become overcrowded. Quite the contrary, the artwork moulds naturally to the dimensions of the room. On the other hand, the weightlessness and versatile quality of the material used for the pieces is very interesting insofar as it facilitates their handling and transport. As we move through the space, we become fully aware of the real dimensions of *Las Rocas* which covers completely the MAG's central skylight. The strategic location of the piece, exposed to natural light, changes, heightens the surface's chiaroscuros and offers a range of variations in tonality. Through the texture one can perceive the meticulous and caring work done on its surface which has been achieved by means of applying various thermal treatments. The dazzling and highly expressive white rocks, which seem to have been carved in Carrara's marble, oscillate and are playfully transformed by the air. Both plastic and marble lose their usual appearance after being manipulated by the artist, who masterfully carves them into their final shape. In Olga Diego's work we do not only see the pieces' exterior quality, but also the changes that occur in the interior which are transmitted by small cameras located inside. The piece *La novia y Los Solteros* is another example of exquisite finishing and texturing processes. The treatment of the surface endows this highly symbolic piece with strong expressivity. Teresa Lanceta has noted that the repetitive movements imbue this sculpture with an excessive sexuality: "*La Novia y Los Solteros* is yet another wink at the history of art; once inflated, a great number of breasts create a huge translucent mass reminiscent of a prehistoric Venus endowed with so many nipples and breasts that could either feed the whole collective or arouse *Los Solteros*, a smaller mass covered with penises ready to become erect." From an overhead view we can appreciate the silhouette of six men crowded together lying on the floor under suspended big rocks. The men seem to twist restlessly and turn in anguish. Movement is a constant in Olga Diego's artwork: "The idea behind this project was to search for new results which include movement." Programmed wind-power turbines cause the volumes to expand and contract creating the desired visual effect. This variety of male characters become alive, undone and reshaped by the rhythms and variations generated by electronic mechanisms. The continuous transformations call for the attention of the spectator who cannot remain impassive. There are other sculptures such as *Coral sensible* which are illustrative of the artist's most recent interest, the construction of sensitive structures activated through different controls. In this piece, the expanding and contracting movement interacts with the viewer, who gets closely involved in the continuous changes. In other artworks, like *Bicéfalo Contrariado*, located at the beginning of the exhibition, the artist works with sound; in fact, the sound is one of the devices that, together with air and movement, make up the *Aire* series. The sound of the turbines and the plastic moving or rubbing hardly allows us to hear the heated conversation of the two figures forced to inhabit the same body. *Hombre Suspendido* tells us a story by means of sounds and movements while the viewer observes his ascent. The piece is placed in the stairwell, and the surrounding bars emphasize the sinister quality of the scene. Between laments and gasps, a mistreated and crestfallen being agonizes and gives up, humiliated. Olga Diego's exhibition at the MAG is a serious and complex project rooted in years of artistic commitment and intensive research. We must highlight the innovative character in this work, as seen in *Plataforma Petracos para la innovación social de servicios y productos arquitectónicos sostenibles de Alicante*, where she participated in 2010. The artist notes that "innovation is a reflection of who we are" and the artworks exhibited at the MAG embody the vivid, personal and human view of a great artist.

[© Olga Rodríguez 2011 & 2013, unpublished]

Una caída o dos

Javier Romero Vera, Elizabeth Foundation Fellowship, Nueva York (USA)

La obra que en los últimos tres años viene desarrollando Olga Diego se encuentra a mitad de camino entre los supuestos artísticos y los postulados físicos. Ella se ha lanzado a la aventura experimental de convertir en feliz pareja estos dos elementos aparentemente incompatibles. Detrás de todo ello hallamos un reto casi utópico: hacer realidad el deseo del hombre por volar. Olga persigue el sueño y, para ello, se lanza a la resolución de aquellas cuestiones de la física y de la aerodinámica que juegan en contra. Anota, dibuja, calcula, construye, experimenta y, de nuevo, vuelta a empezar. La gravedad no parece ser el mayor enemigo; ella reivindica el derecho a volar sin límites, a vencer a la razón. Casi resulta un asalto romántico. Pero ella se lo cree, y nos lo hace creer. Ahí está su vuelo del pasado año (2003). Como continuación de esas investigaciones presenta ahora la instalación *Cultivo*. Aunque Olga sigue la línea más europea que norteamericana de afrontar la escultura desde conceptos como los de vacío/lleno o el del potencial de las formas abstractas desplegadas en el espacio, el

trabajo de la artista se aleja, por su vibración poética, de la ortodoxia de las vanguardias analíticas. Igualmente recuerda ciertos planteamientos conceptuales que hay tras las instalaciones de balones y globos del griego Nikos Navridis. Puede que también ella esté intentando hacer posible lo imposible: dar forma a un material inaprensible como el aire. En esta instalación se sirve de plástico transparente para construir varios globos. En cada uno de ellos parece hibernar un individuo que, por su aspecto y forma, semeja una marioneta: probablemente el papel que todos tenemos atribuido en este gran guiñol que es el mundo. Las juntas del material plástico han sido selladas con calor, pero nada garantiza que el helio utilizado no encuentre una vía de escape. Olga no puede y no pretende construir artefactos perfectos, y deja vía libre al accidente. Ni siquiera ella sabe si alguno de estos monigotes aislados en sus burbujas, viviendo la soledad de los soñadores, acabará por los suelos. Su investigación de las posibilidades espaciales a través de los procesos mecánicos de insuflar aire, y de su lenta y progresiva exhalación, hace pensar en estos trabajos como existenciales, y convierten a estas esculturas-globo en objetos con vida propia. No contenta con dotarlas de un halo de vida, diseña para ellas una sutil coreografía que simula su flotación en el espacio libre, y así convierte a los diferentes volúmenes en improvisadas *vedetes* de leves movimientos ralentizados. Al mismo tiempo, las modulaciones lumínicas que el material aporta potencian el hecho de que estos artefactos trasciendan la simple apariencia de estructuras mecánicas al proyectar un inquietante vértigo poético desnudo de adjetivos innecesarios.

[© Javier Romero 2004]

Bibliografía

Agramunt Lacruz, Francisco (2012): *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo xx*, Vol 1, A-E, Albatros, Valencia, p. 503-504, ISBN 978-84-7274-241-3.

Butler, Judith (1999): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London-New York, Routledge, 221 p., ISBN 0-415-92499-5.

Calvo, Carmina (2013): *Imaginación y deseo*, Elche, Universidad Miguel Hernández, 32 p., ISBN 978-84-938819-3-8.

Clark, Kenneth (2002): *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 428 p., ISBN 84-206-7018-9. Obra original: *The nude: A Study in Ideal Form*, Princeton University Press, 1953.

Diego, Olga (2013): *Aire*, *Alunizada*, *Avestruz*, *Fuego*, *Circuito y Rana Voladora*, *¿NO YO?*, textos inéditos.

Diego, Olga (2011): «La artista», *Revista Treintaicuatro* // Alicante, núm 1, invierno 2011, p. 34-35.

García Calvo, Agustín (2005): Taller de teatro "Teatro: juego con el tiempo" impartido en el auditorio de la CAM, Alicante, 24-02/01-03-2005.

Gimferrer, Pere (1998): *L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 86 p., ISBN 978-84-297-4459-0.

González Lorenzo, Ascensión (2009): *Intersecciones: procedimientos y estratagias compartidas. Desdibujando las fronteras y los límites del arte que utiliza el vídeo*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

Gutiérrez Mozo, María Elia (coord.) (2011): «La arquitectura y el urbanismo con perspectiva de género», *Feminismo/s* núm. 17, Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 360 p. ISSN 1696-8166.

Jaén i Urban, Gaspar (2003): «El nu i el despullat», en Vicente Quiles Guijarro, *Desnudos*, Alicante, edición de autor, s. p.

Jarque, Feita (2007): «Entrevista a Marina Abramovic. Después del feminismo: "Me interesa el aspecto espiritual del sexo"», *El País*, 13-01-2007.

Lanceta, Teresa (2011): «Olga Diego y el aire», MAG-Mustang Art Gallery, Memoria Anual, p. 20-21.

Llopis, Paco, ed. (1998): «Olga Diego. Acción Impresa», Valencia, Generalidad Valenciana, Instituto Valenciano de la Juventud, Circuito de arte joven, s. p., D.L. V-981-1998.

Martel, Richard, ed. (2004): *Arte Acción*, 2 vols., Valencia, IVAM, vol. 1: 1958-1978, 224 p.; vol. 2: 1978-1998, 448 p., ISBN 84-482-3714-5. Obra original: *Art Accion 1958-1998*, Québec, Éditions Intervention, 2001.

Martínez Deltell, Begoña (2013): «Ambiente artístico en el Alicante del 2000», *Canelobre*, núm 61 Alicante con lente propia, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Verano 2013, p. 192-223.

McDonald, Helen (2001): *Erotic Ambiguities : the Female Nude in Art*, London, Routledge, 249 p., ISBN 0-415-17099-0.

Nead, Lynda (2006): *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London-New York, Routledge, 133 p., ISBN 0-415-02678-4.

Perales, Guillermina (2013): «Admiración por lo grande», *Información*, Alicante, 09-10-2013.

Preciado, Beatriz (2008): *Testo Yonqui,* Espasa Libros, Madrid, 328 p., ISBN 978-84-670-2693-1.

Preciado, Beatriz (2011): *Manifiesto Contrasexual,* Anagrama, Madrid, 216 p., ISBN 978-84-339-6323-9.

Rodríguez, Olga (2011): «Olga Diego y el Aire. Experimentación con autómatas de aire modulado», en *Arte y políticas de identidad, vol. 5*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 173-176.

Romero, Javier (2004): «La mirada cargada», en *Abordaje. Pablo Castellanos, Olga Diego, Susana Guerrero, Miguel Lorente, Antonio Parras, Massimo Pisani*, Universidad de Alicante, Ayuntamiento de Santa Pola, 72 p., D.L. A-321-2004.

Sánchez Ferlosio, Rafael (2002): *La hija de la guerra y la madre de la patria*, Destino, Barcelona, 224 p., ISBN 84-233-3411-2.

Sánchez-Mellado, Luís (2010): «Entrevista a Beatriz Preciado: "La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias»"», *El País*, 13-06-2010.

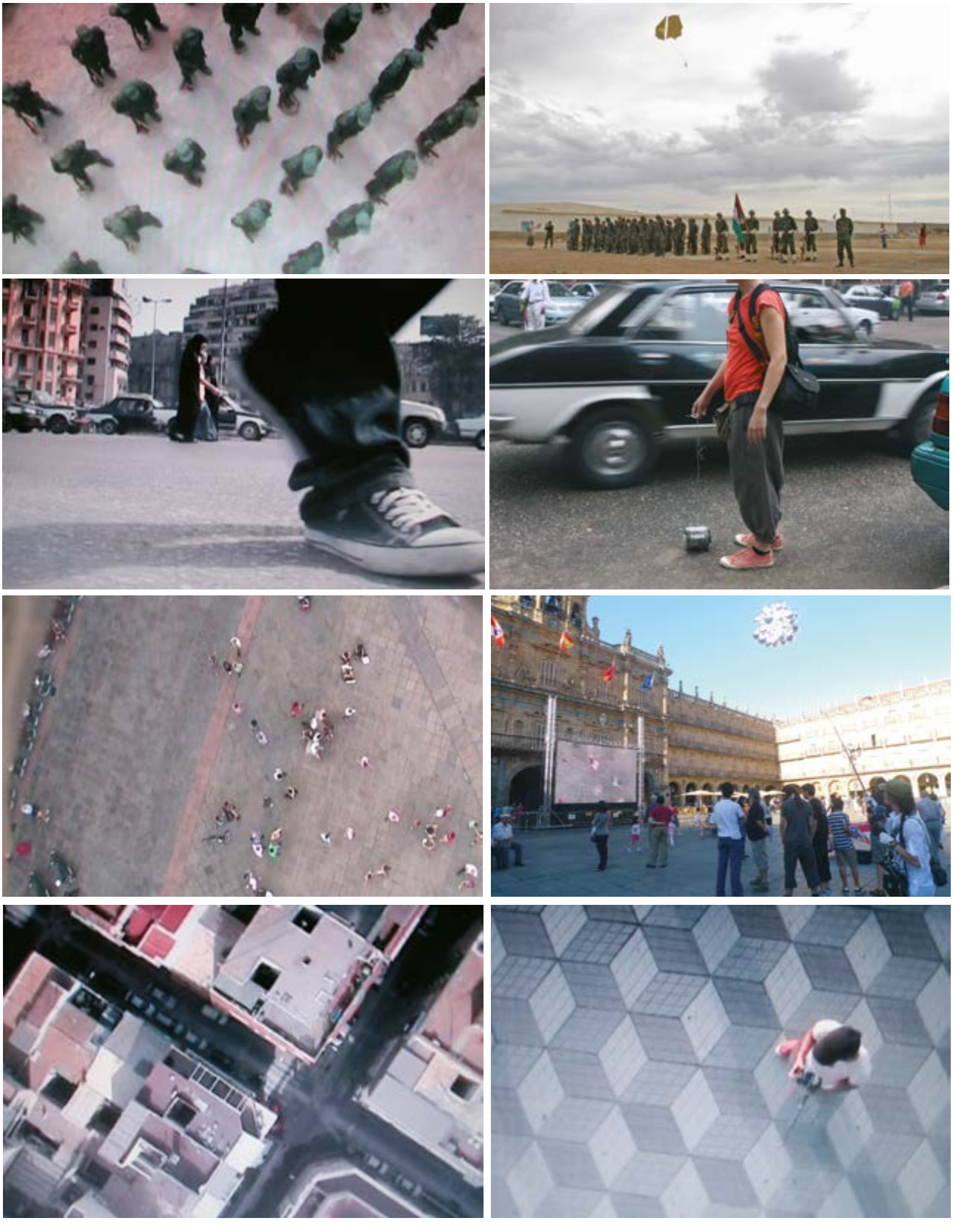
Torres Nadal, José María, ed. (2011): *Innovation is an echo of ourselves. Petracos: platforms of innovation and architectural sustanaible services for the Province of Alicante*, Alicante, Imprenta Azorín, 200 p., ISBN 978-84-7784-598-0.

Tres imágenes de: *Vuelo*,
Playa del Carabassí,
Alicante, 2003
(Fotografías:
1. Mari Cruz Serrano,
2. Anónimo,
3. Bego León)

Fuego en la cabeza,
Alicante, 2007
(Fotografía: Andrés Rubio)

Fuego en la barba,
Alicante, 2007
(Fotografía: Carol Diego)

Los amantes,
Benifato (Alicante), 2005
(Fotograma de vídeo)

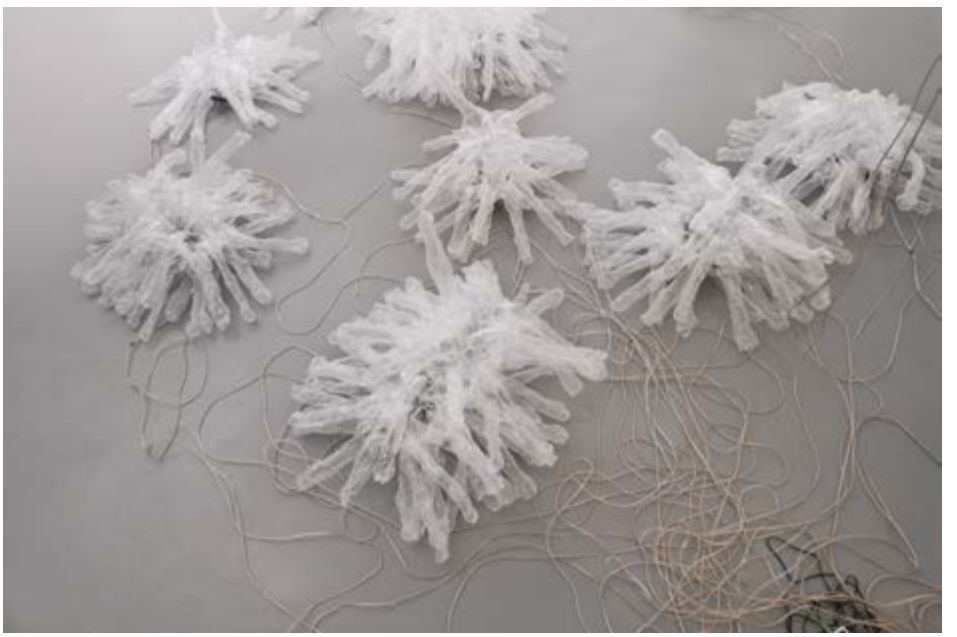


Voces distantes, aquí, realizado con las artistas Anja Krakowski y Teresa Marín; ARTifariti, Sahara Occidental, 2009 (1. Fotograma de vídeo; 2. Fotografía: Teresa Marín)

A ras de suelo / What is this?, Proyecto *De una parte a otra*; Cairo, Egipto, 2008 (1. Fotograma de vídeo; 2. Fotografía: Teresa Lanceta)

Ventana cenital, Festival FACYL; Salamanca, 2010 (1. Fotograma de vídeo. 2. Fotografía: Carol Diego)

Pesca de altura, Proyecto *De una parte a otra*; Alicante, 2007 (1. 2. Fotogramas de vídeo)



Dentro de la roca,
Santa Pola (Alicante), 2011

Gigante tatuado,
Centro de Cultura
Contemporánea
Las Cigarreras, Alicante, 2014

Los solteros, Mustang
Art Gallery,
Elche (Alicante), 2011

En el estudio, Alicante, 2014 (Fotografía: Carol Diego)

On the move, Proyecto *Petracos*,
Diputación de Alicante, 2011 (Fotografía: Juan de la Cruz)

Escultura hinchable con respiración,
Benifato (Alicante), 2011

Maqueta Petracos, Proyecto *Petracos*,
Diputación de Alicante, 2011

Construcción de 'Gigante Tatuado',
Santa Pola (Alicante), 2014

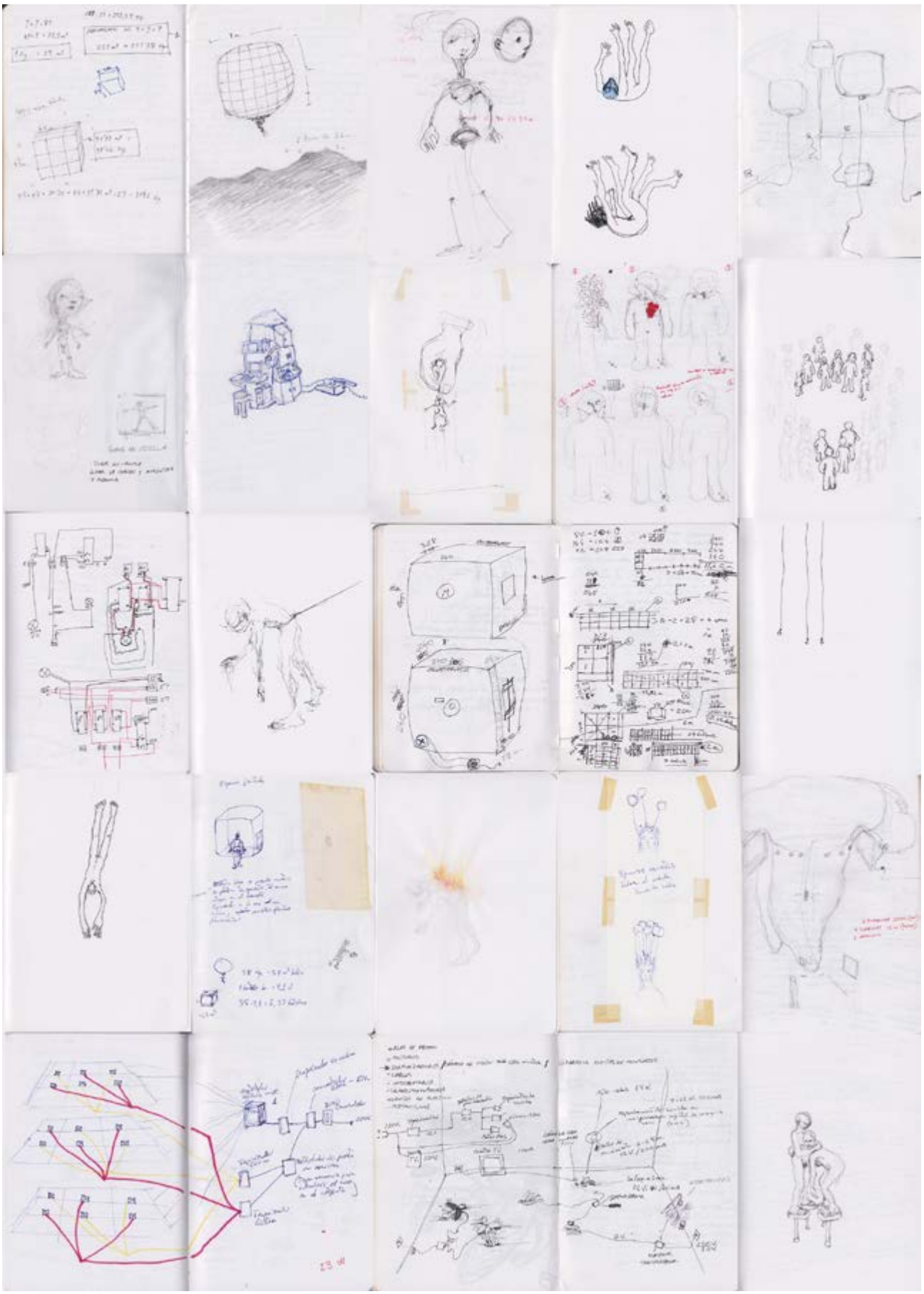
Electrónica para hinchables, Alicante, 2011
(Fotografía: Sharon Blackburn)

Autorretrato con piernas de escultura, Benifato (Alicante), 1998

Avestruz, Video-performance, Benifato (Alicante), 2001 (Fotograma de vídeo)

S/T #015, Tinta sobre papel. 20.5 x 29.5 cm. Alicante, 2012

Dibujo para tres gracias trans, Proyecto *¿NO YO? El artista*, 9 Abierto de Acción, ARTJaén, Alicante, 2013



Dibujos y anotaciones de cuadernos, Benifato (Alicante), Tifariti, Cairo, Nueva York, Las Vegas, San Francisco, París, Londres, 2002-2013

COLOPHON

The interior pages of this book were printed on white 200 gr/m^2 Magno satin paper; the covers on white 300 gr/m^2 Magno satin paper and the external covers on white 220 gr/m^2 Laid paper. The book was produced using Adobe Indesign CS, on Apple Computer MacPro 5,1 W3690 and all body copy and captions were set on Helvetica Neue LT Std type. Stamping was done at Pascual Segarra Printers, in the city of Elche (Spain), and finished on the 19th of March, the day of St. Joseph

MMXIV

Deo Gratias

Helvetica's extensive typographic family emerged in 1956, when Eduard Hoffmann, owner of the foundry Hass in Basel, asked Max Miedinger to produce a new version of the Akzidenz Grotesk, a German sans-serif typeface created in 1896. Between 1957 and 1961 this new typography was known by the name of Neue Haas Grotesk, until Stempel's foundry acquired the original design, redrew it and called it Helvetica (an adaptation of *Helvetia*, the Latin name of Switzerland) and distributed it commercially. Helvetica has become one of the most widely used sans-serif typographies. It is a mechanic, unexpressive, modern and legible typeface and was used extensively in the 1960s in urban signposts around the globe. Helvetica's terminal strokes are either horizontally or vertically cut.

PRIFYSGOL
BANGOR
UNIVERSITY

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Departament d'Expressió Gràfica i Cartografia
Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía