diario de RIMAS y MUECAS

Tahiche

A mis mayores

diario de

RIMAS y MUECAS

Tahiche

Catálogo editado con motivo de la exposición *Rimas y Muecas*
durante los meses de junio y julio de 2009, en la Galería ARTIZAR

Colaboran en la edición de este catálogo:

Consejería de Educación, Universidades,
Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias

Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife

Galería ARTIZAR,

El Paseante Espacio de Arte

TEXTOS: *Cuatro adendas a las fabulaciones de Tahiche.* Ramiro Carrillo
Diarios. Tahiche Díaz

FOTOGRAFÍA: David Reyes

PORTADA: Fragmento de *Representaciones II*

DISEÑO: Tahiche Díaz

IMPRIME: Contacto Centro de Artes Gráficas

DEPÓSITO LEGAL: TF-375/2010

Cuatro adendas a las fabulaciones de Tahiche Díaz

Octubre de 2009

@ I: Sobre el teatro

A finales de la Edad Media, comenzó a extenderse por Europa una forma de estudiar la anatomía humana totalmente nueva, excepción hecha de algunos episodios practicados por físicos griegos a principios de la era cristiana: la disección de cadáveres.

A ojos contemporáneos, parece increíble que durante siglos se ejerciera la medicina sin conocer con precisión los detalles anatómicos de su objeto de estudio. Tal carencia podría deberse a que, para los antiguos, fuera impensable rebuscar en el interior de un cuerpo que era imagen de Dios; o acaso ocurriera, sencillamente, que las disecciones en sí eran una actividad sucia y vil, indigna de caballeros.

Sea como fuere, lo que podemos dar por cierto es que era un problema de mirada: en cada momento histórico, el modo en que se concibe social y culturalmente el cuerpo imponen tanto una forma de mirarlo, como de representarlo. De esta manera, la idea de «ser humano» que permite considerar lógico la actividad de abrir los cuerpos muertos para estudiar su interior era consecuencia, y a la vez causa, de una nueva ciencia médica que entendía el cuerpo como un conjunto de órganos de funciones específicas, susceptibles de ser estudiados por separado, así como de un nuevo sistema filosófico en el que el Hombre ya no era una mera imagen imperfecta de Dios, sino un ser sujeto a unas reglas naturales que merecía la pena descubrir. Por eso no es

correcto pensar que la disección fuera la forma «natural» de estudiar anatomía; sencillamente era el recurso adecuado para un nuevo tipo de medicina que precisaba de la información que tal recurso proporciona. No es casual que los avances en el conocimiento anatómico coincidieran con el cambio en la forma de mirar [y entonces en la forma de representar] operado durante el Renacimiento.

En todo este asunto, el de la concepción cultural del cuerpo, está implícito el problema del alma, el aliento vital que hace funcionar la máquina. En realidad, nuestra relación visual con el otro está condicionada por el hecho de que éste suele estar vivo, y por tanto nos devuelve la mirada. La primera extrañeza que sentimos ante un cuerpo muerto es, precisamente, el hecho de que no responde, no se relaciona con nuestra mirada, que queda entonces incompleta: puede decirse que ante un cadáver pasamos, sin darnos cuenta, a ser *voyeurs*. De ahí que nuestra percepción, que tiende a regularlo todo, se esfuerce por hacernos ver al muerto como si estuviera dormido.

Pero un cadáver desollado es un objeto mucho más comprometido para el sistema de rutinas de nuestra mirada. Sobre la mesa de disecciones, un sujeto [sin aliento vital, pero íntegro a nuestros ojos] es transformado en una cosa, poco más que un amasijo de músculos y vísceras, una radical contraimagen de la «energía vital» asociada a la idea de «Ser Humano». El muerto pasa rápidamente de tener un cuerpo a ser tan sólo una pieza de carne; y puede decirse, propiamente, que mientras el cuerpo se «mira» [mirar, del latín *mirari*, admirar], la carne tan sólo se «ve» [se observa, se estudia, se revisa].

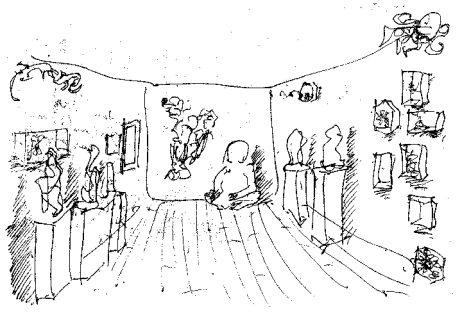
Pensando en este cambio de percepción, resulta curioso descubrir que, en la época en que las disecciones pasaron de ser una experiencia de conocimiento individual a constituirse en una actividad académica reglada, se diseñaran unas estancias específicas con el fin de facilitar el acceso y la cercanía de los asistentes a la operación. Se trataba de una especie de circos; alrededor de la mesa de disección, los estudiantes se situaban en las gradas para asistir al espectáculo del despiece de los cuerpos. Estos lugares recibían el nombre de *Theatrum Anatomicum*, un término que se diría ideado con sarcasmo, aunque su etimología es rigurosa: «teatro» viene del griego *theatron*: lugar para ver.

Y lo que se veía en aquellos teatros era lo literal: el cuerpo desollado, reducido a piezas de carne, desprovisto de todo significado, de toda proyección simbólica, de todo argumento moral, es decir, de todo

aquello que le da sentido. Lo que se veía en los teatros anatómicos no era sólo el cuerpo sin aliento, la «máquina rota»; era, de hecho, el resto; lo que queda de nosotros una vez retirada no sólo la piel sino, sobre todo, la envoltura de discursos que nos permite concebirnos, contemplarnos, representarnos como seres humanos.

Por eso los teatros anatómicos resultan grotescos, no sólo porque las disecciones, tan alejadas de nuestras rutinas, suscitan el interés morboso de los fenómenos *gore*, sino porque en su forma resuena la extrañeza de un tipo de mirada anómala, chocante; una mirada que no es la del «hombre que hace una disección» [como la del niño que abre una rana para ver como funciona], sino la del «hombre que asiste al espectáculo de la disección». Y es éste un tipo de espectador que contempla pasivo el proceso de despojar al cuerpo de sentido, y que con ello asiste al desmembramiento de su propia capacidad de interpretación. La forma del teatro anatómico, como templo para oficiar la ceremonia de conversión del cuerpo en carne, evoca la imagen de un ser humano a la expectativa; la figura de un «sujeto que observa» renunciando a tener mirada, indiferente ante el espectáculo de la radical materialidad. Y en el proceso se pierde a si mismo, se desforma, se desdibuja [se «aboceta»] y se convierte en estatua. En la efigie de un sujeto sin agencia, que sólo observa, incluso cuando ya no hay nada más que ver.

Rientes - 2009. Cerámica, instalación



I Riente del pan
2009
Resina. Ed. 1/6
100 x 75 x 105 cm

Riente - detalle

Rientes - 2009. Cerámica, instalación

Riente - detalle

Autorretrato de artista - 2006. Cerámica, madera y metal, 27 x 34 x 16 cm

@ II: Sobre lo circense

Un espectáculo siempre es algo que se distancia de las rutinas de la mirada. Todo aquello que, por una razón o por otra, desordena nuestro concepto de lo habitual, despierta inmediatamente la atención, perturbando el sistema de expectativas del espectador, circunstancia que los actores emplean para inducir el efecto deseado, ya sea algún tipo de respuesta emocional, de experiencia estética, de reflexión filosófica o, sencillamente, de disfrute y entretenimiento.

Sea como fuere, el caso es que la quiebra de lo acostumbrado es un ardid practicado desde antiguo. De hecho, posiblemente desde que existen las sociedades humanas existan espectáculos que persiguen lo inusual, lo asombroso. Seguramente hay formas circenses en cualquier cultura: la exhibición de la fuerza inaudita, del equilibrio imposible, la habilidad suprema, la proeza impensable, el salto mortal. Cuanto más se aleja una actividad de la rutina, más atrapa la mirada del espectador.

Y en verdad de esto vive el circo, de atrapar la mirada. A diferencia de las artes escénicas, el circo no pretende crear relato o significación, no busca la emoción estética, sino causar asombro, tratando de dinamitar el sistema de expectativas de quien mira. El acróbata se ofrece a la mirada invocando a lo excepcional, al «más difícil todavía», su objetivo es la quiebra de lo habitual, de lo presumible, de lo lógico; es, en definitiva, hacer algo que sea visto como lo nunca visto. En esa medida, lo circense es el reino de lo excéntrico, de lo «más allá» de la experiencia. De ahí que una de sus tradiciones más importantes hayan sido las ferias de fenómenos: la exhibición de seres que no hacían, sino eran, algo asombroso, en un espectáculo donde se encontraban los dos grandes dominios del circo: el de lo extraordinario [lo insólito, lo increíble] y el de lo ridículo [lo grotesco, lo bufo].

En el circo, la vida «normal» es tensada; hacia lo sobrehumano por los acróbatas, hacia el disparate por los comediantes. Y por esas dos tensiones, la que supera los límites de lo previsible, pero sobre todo la que lleva la experiencia hasta el ridículo, el circo suele ser visto como una imagen de lo absurdo de la existencia. Por eso no sorprende la fascinación que el arte

de los últimos doscientos años ha tenido por lo circense; de hecho, la bufonada es uno de los elementos relevantes del andamiaje conceptual de la modernidad.

Y es que los bufones, como los locos, van más allá de comprometer las «rutinas de la mirada»: Su mero actuar, el tipo de relación [caótica, incongruente, ridícula] que proponen con el mundo y con lo social, cuestiona severamente el sistema de certezas, la racionalidad de los discursos, con que nos orientamos en este desconcierto que es el vivir. «Nada de lo que consideras serio, razonable o trascendente, lo es» parecen decirnos con su farsa los payasos. El mundo entero es un absurdo, un colosal galimatías.

Claro que el ser humano históricamente ha puesto empeño en demostrar lo contrario, construyendo un modelo de «Gran» cultura fundamentada en imágenes que daban cuenta de una realidad ordenada, coherente, jerarquizada, ejemplar, excelente. Aún hoy, los modelos culturales dominantes ofrecen un interminable repertorio de obras «serias» [interesantes, penetrantes, valiosas, excepcionales] que reflejan, acaso no en contenido pero si en sus códigos formales, el triunfo del espíritu humano, evocando la posibilidad de un mundo inteligible, de una existencia con finalidad.

De todo ello se ríen los bufones [y los locos], luciendo sus extravagancias, urdiendo farsas y sinsentidos, haciendo rimas y muecas, componiendo burlas groseras que, cuando se concretan en una imagen, ésta suele parecer a nuestros ojos inconveniente, grotesca, soez; fuera de lugar. Y no necesariamente porque convoque a la risa [no todos los bufones son payasos] sino porque contraviene el más elemental [aunque a veces inconsciente] sentido de lo correcto, lo coherente, lo decoroso. Se supone que la cultura es cosa seria, compleja, digna, consistente.

Pero existe un arte «bufo» [burlón, provocador, incoherente, ridículo, saltimbanqui], que pone de manifiesto no sólo una clara voluntad de cuestionar cuanto consideramos lógico, sino, de hecho, en no pocos casos, un firme compromiso con la idea de una cultura cercana a la textura de la vida; trabajando no desde el plano abstracto de los conceptos sino desde el terreno concreto de la experiencia. Y posiblemente esto sea así porque, para quien descree de las finalidades trascendentes, la vida no puede ser representada más que a través de una forma que ponga de relieve, o siquiera deje entrever, su absurdo.

Cita al viajero - 2009. Cerámica y madera, 201 x 115 x 26,5 cm

Hábiles monumentales
2009
Cerámica y granito,
95 x 50 x 70 cm

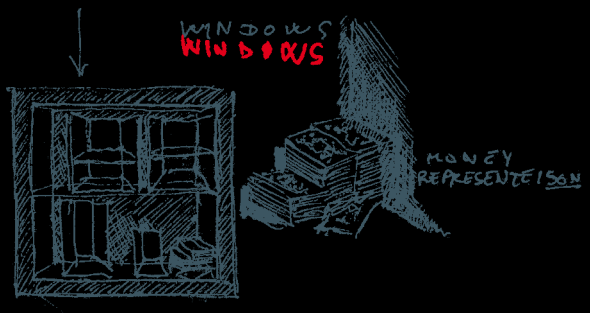
Estudio para "Hábiles monumentales 2009
Cerámica,
21 x 21 x 21 cm

Hábiles monumentales
2009
Cerámica y granito,
95 x 50 x 70 cm

Estudio para "Hábiles monumentales 2009
Cerámica,
21 x 21 x 21 cm

El dilema - 2009. Obra formada por dos piezas: óleo sobre lienzo y madera, 112 x 111 cm

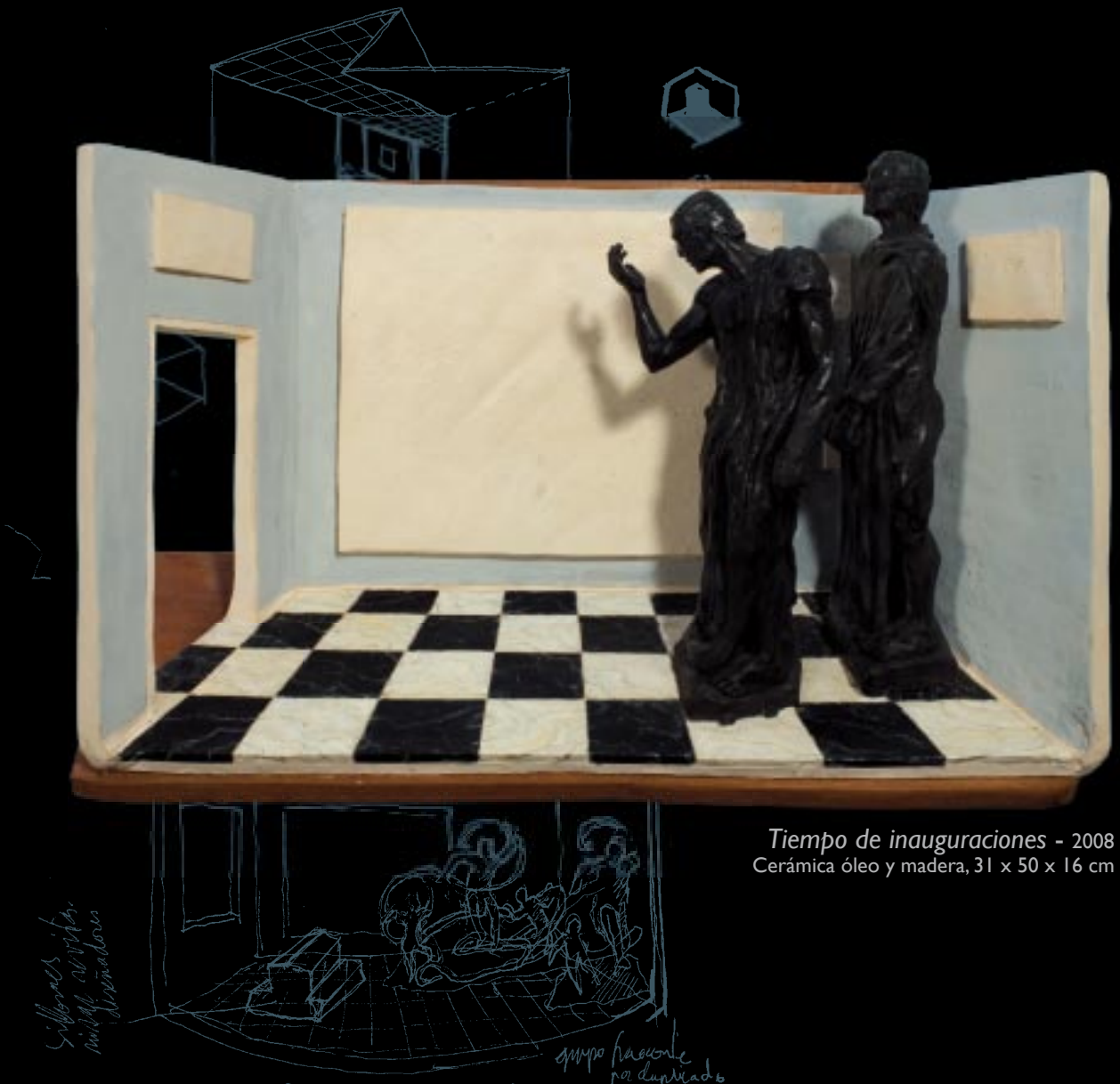
El dilema - 2009
Obra formada por dos piezas: cerámica, óleo y madera, 30 x 64 x 16 cm



Representaciones I - 2008
Cerámica, óleo y madera, 64 x 54 x 17 cm

Representaciones I - detalle

Representaciones II - 2008. Cerámica, óleo y madera, 61 x 55 x 19 cm



Tiempo de inauguraciones - 2008
Cerámica óleo y madera, 31 x 50 x 16 cm

@ III: Sobre lo melodramático

Contaba cierto escritor que un filósofo ateo se convirtió en el acto, contemplando el cuadro «Piedad filial» [«La muerte del paralítico»] de Jean–Baptiste Greuze, en el Salón de 1763. La pintura mostraba a un anciano postrado en su lecho, enfermo o quizás moribundo, que era atendido amorosamente por los miembros de su familia, mujer y siete hijos, [una criada, al fondo, definía los límites del círculo familiar, indicando además el estatus social del hogar como pequeño burgués]. En verdad, el amor y el cuidado que recibe el padre son tan grandes y entregados, que Diderot, señalando la evidente moraleja del cuadro, propuso que éste debería llamarse «Los beneficios de la buena educación».

La obra obtuvo un rotundo éxito en el Salón. Buena parte del numeroso público de la exposición disfrutaba con entusiasmo de una pintura que no se ocupaba de la épica clásica de dioses, héroes, santos y reyes, sino de las virtudes morales de la gente sencilla. Diderot hablaba, fascinado, de espectadores a punto de llorar, conmovidos por la escena. Y, realmente, Greuze planeaba su obra no para ser interpretada sino para ser sentida, no para instruir o deleitar sino para emocionar. Un tipo de recepción muy alejada de las racionales [y viriles] formas de leer las imágenes del Gran Arte.

Claro que, por mucho que Diderot celebrara esta nueva pintura que apuntalaba los valores de la maltrecha moral de la sociedad francesa, Greuze era visto por la mayor parte de los *connaisseurs* como un artista rancio y sensiblero; efectista [y acaso hipócrita] en su manipulación de los sentimientos de la gente sencilla. Sus cuadros eran indecorosos y vulgares, desprovistos de la excelencia intelectual deseable en el arte; gazmoños, de moralina fácil: en resumen, una pintura de melodrama.

Además, su obra tenía aún otro defecto: su literalidad. Es decir, no empleaba alegorías, uno de los elementos retóricos básicos del lenguaje artístico. En el siglo XVIII, si un pintor quería hablar de amor filial buscaba en la mitología o en las escrituras un episodio que sirviera de ejemplo alegórico de

esa virtud. Pero el anciano atendido por sus hijos del cuadro de Greuze no era Abraham ni Teseo; tan sólo era un viejo burgués de provincias atendido por sus hijos. Y aunque esta imagen tiene resonancias, porque entroncaba con una sensibilidad social «prerrevolucionaria» que Greuze supo interpretar muy bien, estaba por completo desprovista de significado alegórico.

Esta inadmisible quiebra de los códigos pictóricos del XVIII, es ahora mismo igualmente punible. En modos distintos, el arte contemporáneo sigue siendo alegórico: es decir, las cosas significan otras cosas; las imágenes ganan interés en la medida que su sentido es superior a lo que literalmente significan. En contraste, cuando un enunciado artístico es literal deviene anecdótico. Como lo es *Piedad filial,* un cuadro cuya significación se construye por adición de una sinfonía de anécdotas: el hijo mayor acercando la comida, el mediano cuidando en no derramar una taza de infusión, el otro afanado en colocar en su sitio la almohada, el benjamín de la familia ofreciendo a su padre su osito de trapo. Todo el ambiente apunta a un único sentido, pero éste se construye, como en una película, por la conexión entre las anécdotas individuales.

Con dificultad podría uno imaginar un formato artístico menos actual. Una obra que se pareciera a Greuze, algo así como una composición con figuras sin un significado alegórico preciso y, sin embargo, repleta de anécdotas, resultaría hoy en día [salvo que hablemos de arte pop] extemporánea.

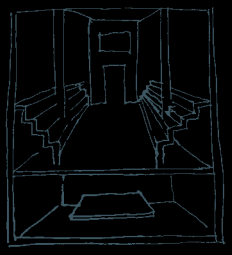
El arte reciente tiende a ser, a su poliédrica manera, rotundo y esencial: trata un asunto, con su interpretación abierta, pero sin distracciones, con una fuerte unidad conceptual. Lo anecdótico suele relacionarse con un modelo de arte que plantea problemas de escaso alcance, cuando no es el mero reflejo de los fantasmas personales.

Sin duda esto es así, pero a veces ocurre que las anécdotas hablan mejor de lo humano, como imperfecto. El arte más valioso es aquel que nos define como un saco de confusiones, de turbias contradicciones: pasamos nuestra vida [o así debiera ser] abocetando y recomponiendo las jerarquías que nos permiten manejarnos en el enorme galimatías que es el vivir, tratando de ordenar, de aprender, de comprender, de intencionar, el sentido de nuestra mirada. Para quienes gustan de ellas, las imágenes artísticas sirven de referencia en el proceso. Y a veces sucede que el arte con anécdotas genera imágenes tan familiares [porque se relacionan con los universos mentales con que tenemos que dialogar] como incómodas [por ignorar los códigos vigentes de formalización] y entonces las hallamos grotescas, desordenadas, mestizas, rocambolescas, osadas, heterogéneas, incongruentes, impuras, y ponen en problemas a las rutinas de nuestra mirada. Pese a ello, o quizás por ello, este tipo de [buen] arte «anecdótico» refleja una dimensión de lo humano que nos define [como debe ser] como sujetos esencialmente absurdos, sin dibujo y sin finalidad. [Y bufos, porque lo circense del alma humana tiene una *vis* cómica; por eso la teatralidad moral de los personajes de Greuze no deja de tener su gracia, por eso en el melodrama algo siempre nos mueve a la risa].

Saga y fuga del hombre de la piña - 2008. Cerámica óleo y madera, 35 x 38 x 11 cm

que en ella, los valores se conforman y enriquecen.

"Las miniaturas" de la imaginación nos trasladan de paso a la infancia, a la participación en los juguetes.

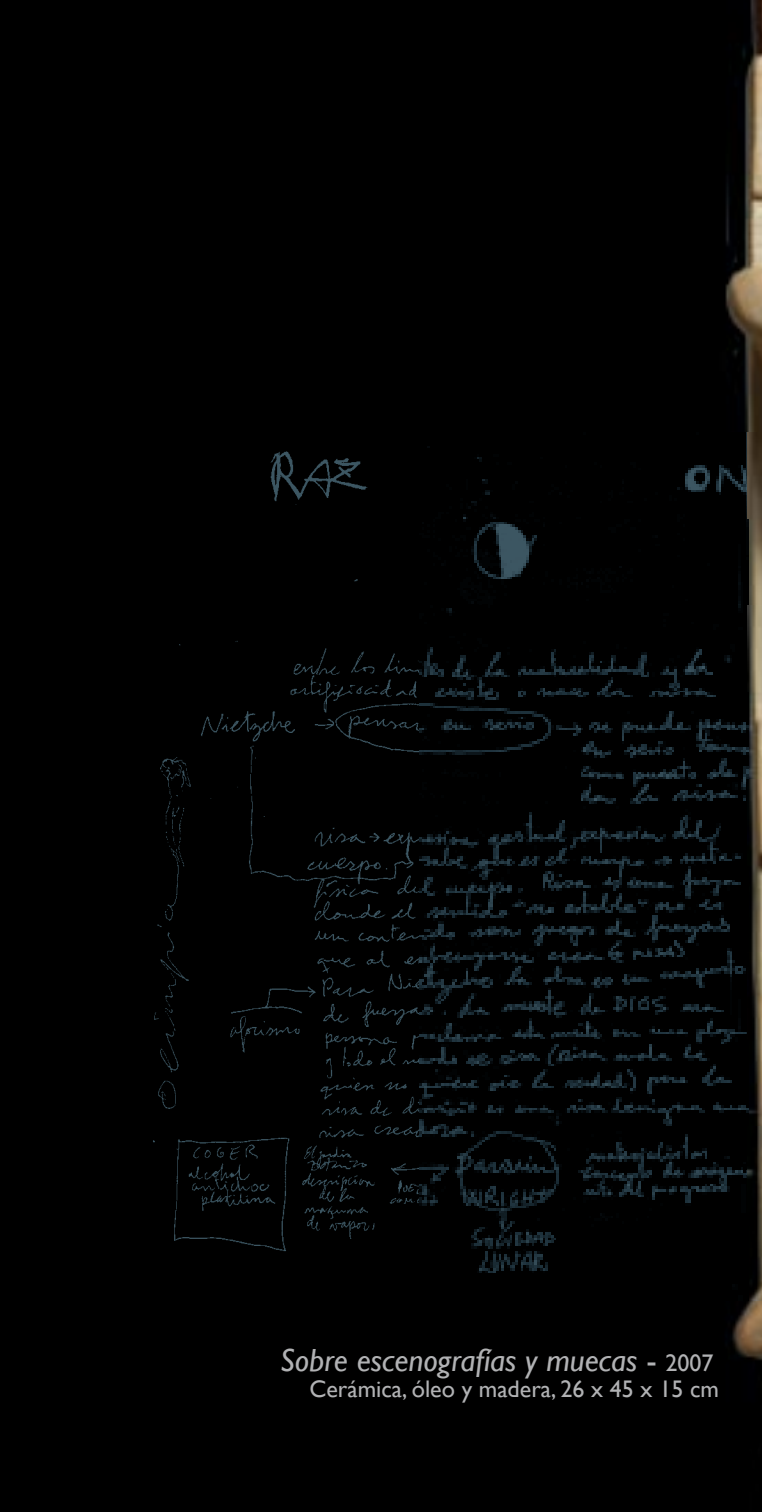


Margenes;

Hornacinas, ventanas y puertas son fragmentos de la realidad que se distinguen por su capacidad de delimitar un campo visual, dos tres son, al mismo tiempo, negación de la pared y afirmación de otro espacio. La representación pictórica de la hornacina, de la ventana o de la puerta denota un nacimiento metaartístico que activa un diálogo entre el corte existencial y el corte imaginario.

Ra Hornacina

Y jugar por jugar - 2008. Cerámica, óleo, metal y madera, 23 x 30 x 14 cm



Sobre escenografías y muecas - 2007
Cerámica, óleo y madera, 26 x 45 x 15 cm

Exposición - vista general

La madre y la cómoda - 2008
Cerámica óleo y madera, 26 x 45 x 15 cm

La madre y la cómoda - 2008. Cerámica óleo y madera, 26 x 45 x 15 cm

El buen espectador - 2006. Cerámica, óleo y madera, 23 x 30 x 14 cm

Exposición - vista general

Los cuatro jinetes sobre carroza - 2009. Cerámica, óleo y madera, 27 x 41 x 19 cm

@VI: Sobre el museo

[En la ciudad de Vatán (Francia) hay un *Museo del Circo*. En Almagro (Ciudad Real) está el *Museo Nacional del Teatro*. En Parma (Italia) se encuentra el *Museo del Melodrama*.]

Da que pensar: en las sociedades más o menos avanzadas, cualquier niño podría identificar los animales de la sabana africana o del polo norte; sin embargo, muy pocas personas serían capaces de ordeñar una vaca. Es cierto que esta habilidad no sirve para gran cosa en las ciudades del siglo XXI, pero es un buen ejemplo de cómo, a pesar de que nunca en la historia de la humanidad los seres humanos han tenido tanta información sobre el universo, nunca antes su conocimiento ha sido tan poco experimentado, tan documental.

De hecho, puede decirse que las formas de adquisición del conocimiento son, en general, cada vez más documentales. Esto es, no se experimenta ni se estudia, sino que se asiste a una presentación visual, mediada, del objeto de conocimiento. En las sociedades civilizadas la gente posee una enorme información que, básicamente, ha visto en la pantalla [de la televisión, del ordenador, de los formatos publicitarios, de las presentaciones didácticas de los museos]. Y evidentemente nuestra mirada, que es causa y efecto de cómo aprendemos a ver–reconocer–interpretar la realidad, infecta al propio mundo, que se construye cada vez más semejante a la forma en que lo miramos: el espacio urbano se termina pareciendo a la representación del espacio urbano, el cuadro al museo que con-

tiene al cuadro, la naturaleza al parque temático sobre la naturaleza. El mundo entero deviene en museo de sí mismo.

En ese panorama el ser humano contemporáneo parece construirse ante todo como espectador, no sólo en el sentido de que observa y aprehende la realidad a través de un formato visual intermedio [sea publicitario, documental o didáctico] sino en cuanto su mirada se convierte en la pauta desde la que se reelabora la realidad: es decir, los espacios sociales contemporáneos tienden a diseñarse en el sentido de garantizar su eficiencia como espectáculos, como objetos capaces de atraer eficazmente la mirada. Y estos dos fenómenos, la realidad que deviene espectáculo y el sujeto que deviene espectador, se retroalimentan mutuamente en una dinámica que progresa a un ritmo endiablado.

A semejanza de las ciudades en miniatura que proliferan como atracciones turísticas en todo el mundo, vivimos una realidad que parece cada vez más una colosal maqueta de sí misma. Y en las maquetas, la figura humana tiene una relación con el espacio inversa a la del teatro: si en éste la figura es el actor, en las maquetas es *atrezzo*, ya que el ambiente, el modo de vida, es el verdadero protagonista de la representación.

Cada vez más, resulta consecuente representar la realidad como museo, compuesto por multitud de maquetas donde, como en dioramas didácticos, los seres humanos escenificamos nuestros modos de vida, componiendo grupos escultóricos de personajes histriónicos, manojos de seres interactuando o, a veces, sencillamente estando.

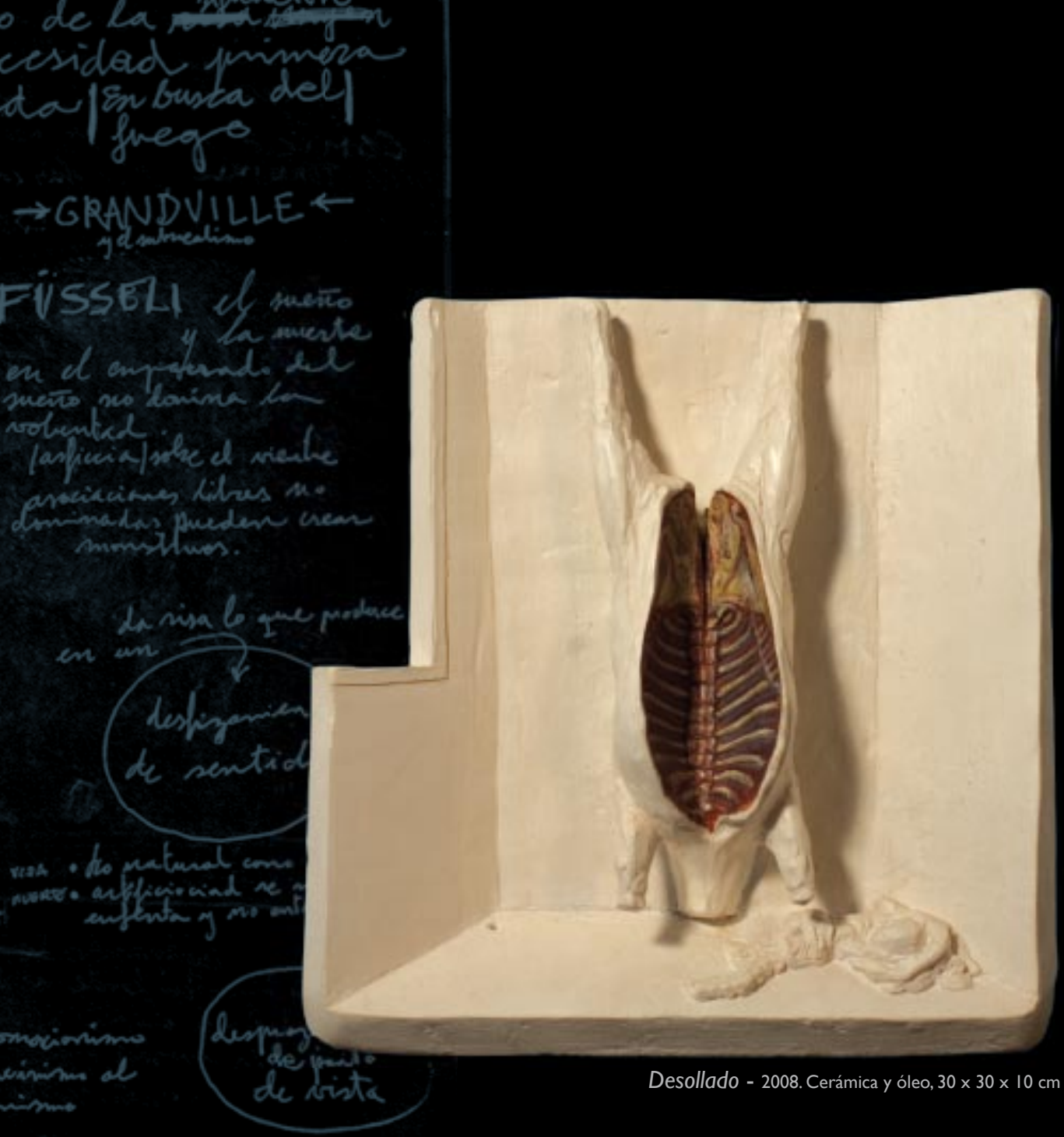
En el museo, el drama humano es la representación del drama humano: en los decorados una pareja discute, un niño fantasea castigado en una esquina, hay una sala de trofeos vacía, unos amigos se disfrazan de carnaval, o hablan, o hacen una fiesta. Y aquel explorador que contemplaba extasiado la naturaleza en la pintura de Friedrich es ahora el atento espectador de un paisaje colgado en una exposición. Y este cuadro, el del personaje que mira un cuadro, refleja el bucle infinito del mundo como museo que el hombre visita para conocer el mundo que es museo.

Las figuras de una maqueta no somos actores, si siquiera ya espectadores, sino ante todo los usuarios de un sistema planificado para administrar nuestra presencia en él. La vida contemporánea puede cada vez más mirarse [y entonces representarse] como un diorama en el que las personas no somos sino los machanguitos que completan la escenificación de la vida contemporánea.

Y hay que reconocer que el espectáculo, visto así, es trágico, pero a la vez no deja de tener su gracia.

Los cuatro jinetes sobre carroza - 2009. Cerámica, óleo y madera, 27 x 41 x 19 cm

El invitado - 2008. Cerámica óleo y madera, 19 x 26 x 9 cm



Desollado - 2008. Cerámica y óleo, 30 x 30 x 10 cm

Duelos y quebrantos - 2008. Cerámica, 35 x 40 x 18 cm

Diario…

En mi anterior exposición individual llamada "Habitáculos de la voluntad" y realizada en el 2004 hice un periplo por distintas representaciones del espacio, investigando las distintas vertientes de éste en la Historia (a través de maquetas, planos y mapas) y aplicándolas para crear y dar una visión personal del espacio circundante y, al poetizar estas representaciones excesivamente racionales, establecí una serie de tableros de juego de lo vivenciado. Me interesaba de una forma especial el concepto de "casas del alma", y a partir de la idea genérica de "casa", quise recuperar el concepto de maqueta que existía antes del Renacimiento donde se produjo una excesiva racionalización de algo que antes había estado cargado de "aura", esas maquetas-casa eran recipientes para sus mundos mentales.

Al plantearme la siguiente línea de trabajo tuve la necesidad de aludir a lo que se movía por ese espacio habitable. Tras todo lo realizado y atendiendo al despliegue de mi pieza "La ciudad pentagrama" realizada en el 2004, surgieron espacios interiores muy simples que se abatirían, configurando una galería-laberíntica que haría referencia al propio espacio expositivo. A las piezas escultóricas en forma de retablos las llamé de forma irónica "retablos cotidianos (del Arte)"y eran un abecedario, sólo de la "A" a la "U" (AU, de oro y lamento), presentadas como miniaturas a modo de haikus visuales que intentaban crear alegorías, con los mínimos elementos, en las que se desarrollaba un diario de la cotidianeidad del artista; con algunas paradojas, conflictos y referencias al arte.

Tahiche Diaz, Bajamar 2009

Diario…

…Siguiendo con estas directrices realicé espacios de mayor tamaño estableciendo relaciones directas con signos de la representación plástica y de la historia del arte (como en la pieza "Desollado" (2008), donde a través de un motivo clásico como las vacas desolladas, se apunta que lo que sangra y muestra sus llamativas vísceras, es la misma pared de la sala).

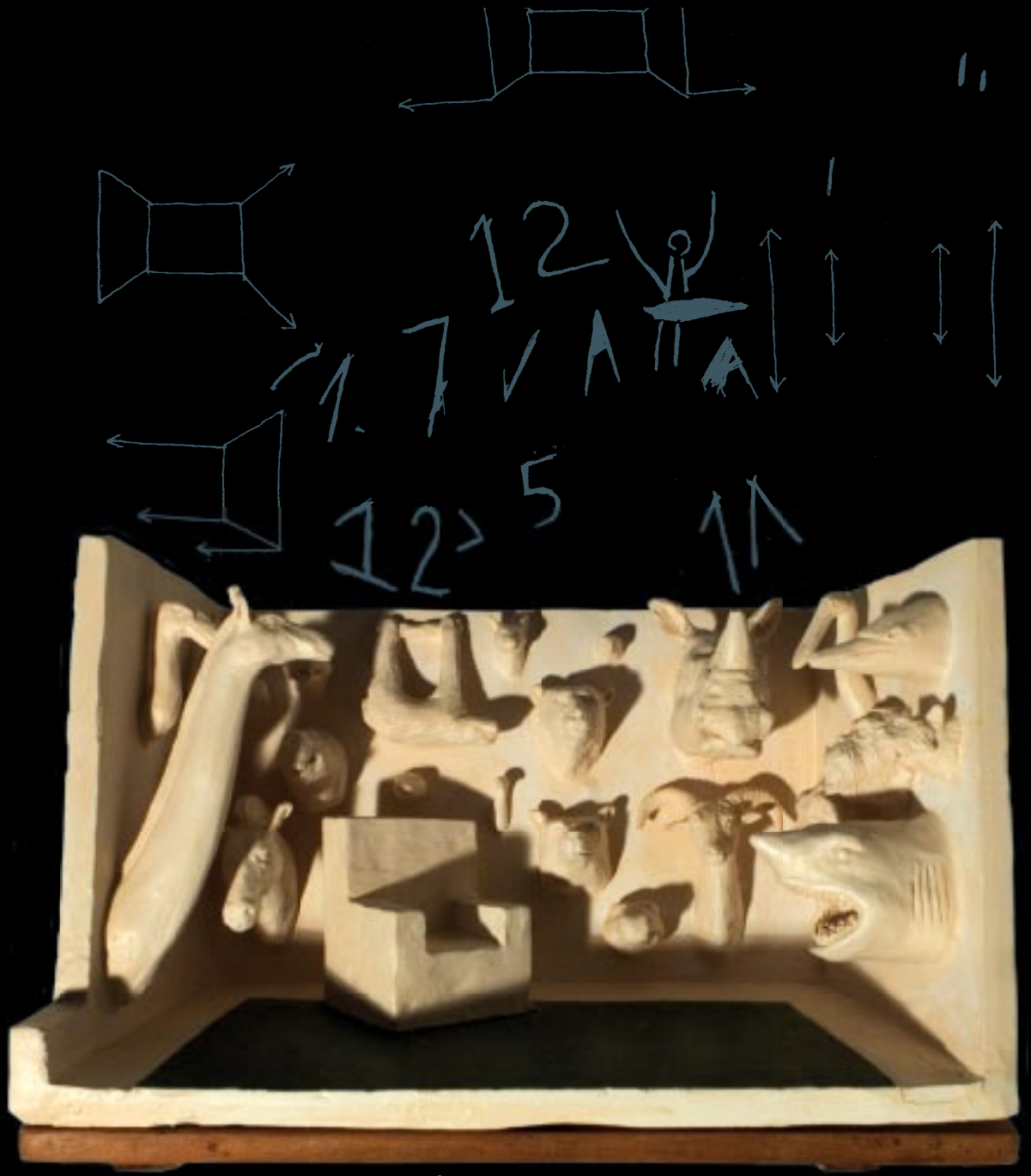
Estos espacios a modo de dioramas pidieron su figuración, vida, movimiento y narración para inyectar el espacio-tiempo, así que sobre un espacio de Sánchez Cotán, se desplegaron bailarines barrocos que recuperaban y hacían alusión a la representación del mundo a través del arte. Esos personajes-espectadores se fueron convirtiendo cada vez más en fichas modulares que parecían mostrarse como las mismas obras, mimetizados y convertidos en reflejo de la misma sala, como en un reflejo irónico.

Aludiendo a un carácter narrativo e inyectando movimiento en estos espacios surgieron escenas perturbadoras, con ciertos tintes de extrañeza, donde se presentaban metáforas sobre el arte y la vida.

Refiriéndose a Juan Muñoz, Anthony Vilder acuñó la expresión de "entornos vagabundos" para aludir a aquellos lugares que rechazan los tópicos de chimenea y el hogar con el fin de expresar las incertidumbres de la tierra de nadie. Para él esos extraños espacios arquitectónicos son "los equivalentes más directos de la otredad que anida en el yo moderno". (Anthony Vilder, the architectural Uncanny).

Como nexo con el espacio real, el mismo plano ficción diseminó metáforas nacidas del mismo juego, a modo de figuras exentas, que jugaban a realizar analogías entre espacio de arte, espectador, espectador representado y espacio representado de la representación (como una imagen especular). Estas piezas, como por ejemplo el "Riente del pan" (alegoría a propósito del buen vivir) o "Hábiles monumentales", hablan de la condición del artista como trabajador del arte e, irónicamente, como espectadores de los mismos espectadores.

Obra de Juan Muñóz *"Ventrilocuo mirando un doble interior"*



Últimos paraísos - 2008. Cerámica óleo y madera, 27 x 41 x 19 cm

Detalles

Los personajes módulos no son nadie en especial (aunque se deben a cierta figuración realista y semi borrosa), el arte es el protagonista, son más bien espectadores o comparsas, mezcla de personas queridas que habitan en mi memoria, herencias del barroco, que muchas veces se alimenta de iconos y referencias de la historia del arte, siempre atravesando el laberinto de las artes y la vida, en el que muchas veces ya no se sabe dónde empieza la grada y dónde la pista.

Y en este juego sobre tableros movedizos, pecando incluso a veces de que mi mano se desate, resultando de ello incluso acabados irreverentes, a veces necesitando piruetas circenses, desplegué los personajes para accionar metáforas…

Lo que dio lugar a un decálogo de rimas y muecas…

Tahiche Diaz, Bajamar 2009

Diario…

…Esas rimas y muecas animarían mis siguientes propuestas más retóricas, sociales y narrativas pero mientras, no pude contener la necesidad de realizar una fuga, un viaje hacia la idea de imaginar desde cero la naturaleza, reinterpretarla; y ese viaje complementaría y liberaría mi estudio,

y me olería a paraíso…

Tahiche Diaz, Bajamar 2010

Cabeza voladora
detalles

"Hábiles monumentales" - detalle

Tsunami I - 2009. Cerámica, 19 x 30 x 25 cm

Bestiario del paraíso I - 2009.
Cerámica y piedra, 84 x 80 x 60 cm

Cabeza voladora - detalles

Tahiche Diaz Peña -1977

Exposiciones individuales:

1995 – Exposición individual en la Sociedad Club Nautico de Bajamar. La Laguna

1999 –"Amnesia", Sala de exposiciones La Caixa, La Laguna

2000 –"Expofantasma" en la Sala de Exposiciones del Ateneo de La Laguna

2004 –"Habitáculos de la voluntad", Sala del Ateneo de La Laguna

2005 –"Pliegues y Parábolas", Galería de Arte Cuatrotablas, La Laguna

2008 –"Parábolas y Retablos", Casa de los Coroneles, La Oliva, Fuerteventura

2009 –"Rimas y Muecas", Galería Artizar, La Laguna

Exposiciones colectivas:

1997 – Sala Conca. Exposición de los fondos de la Galería, La Laguna
– Sala Conca, La Laguna. Fondos de la Galería
–"Semana Cultural", Aula 71. Facultad de BBAA. Santa Cruz de Tenerife

1998 –"Trampantojos", Ermita de El Gran Poder. Bajamar, La Laguna
–"Semana Cultura" ,Facultad de BBAA, Aula 71. Santa Cruz de Tenerife
–"Estética del Estudio" Alumnos seleccionados de la promoción 98-99, C.O.A.C. Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife.(catalogo)
– Sala Conca, La Laguna. Fondos de la Galería

2000 –"Parámetros", Exposición itinerante: Sala de la Cultura de Sardina del Sur en Gran Canaria, Sala del Ateneo de Telde en Gran Canaria, Ayuntamiento de Arucas en Gran Canaria
– Exposición colectiva "Las Noches del Ateneo con Venezuela" en la Ermita de San Miguel, La Laguna
–Sala Conca. Fondos de la Galería
–Acción "Estación P. RISAS". Aula 71, Facultad de BBAA. Santa Cruz de Tenerife

2002 – Proyecto para el Adecentamiento de la Vía Pública (Exposición crítica y Virtual en las esculturas públicas de la ciudad). Proyecto conjunto con Cristina Gámez. Academia Crítica. Santa Cruz de Tenerife

– Exposición colectiva en La Sala Conca. La Laguna

2003 –"La Casa Hilvanada", exposición perteneciente al proyecto Ejercicios de Domismo de intervenciones en casas privadas y realizada conjuntamente con Cristina Gamez y Lena Peñate en una casa ubicada en la c/ San Agustín, 50 de La Laguna

2004 –"Miniaturas: Costumbrismo". Ermita del Gran Poder, Bajamar, La Laguna

–"Pequeño Gran Formato", Sala Conca, La Laguna. Tenerife

2005 – Proyecto "Volando sobre volcanes", patrocinado por Producciones Gráficas y La Sala Conca en Producciones Gráficas

2006 –"Miniaturas: Jardines", Ermita del Gran Poder, Bajamar. La Laguna.

–"El Fruto de la Tierra. El plátano, el gusto en el arte": Sala de Exp. Del centro de Iniciativas Culturales de la Caja de Canarias CICCA, Las Palmas de Gran Canaria; Palacio Salazar, Santa Cruz de La Palma; Sala de Exposiciones del Instituto de Canarias Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife. Intinerante

2008 –"La Vinal". 2ª Bienal de Arte y Vino Tacoronte-Acentejo. Coordinada por la Galería Artizar. Sala CajaCanarias, Sala Juan Cas, La Laguna.

–"Canarios por un tubo". Sala Juan Francisco Manzano, Matanzas, Cuba. Ateneo de La Laguna. Coordinado por Juan Carlos Batista.

2009 –"Juguetería". Galería Artizar, La Laguna.

CURRÍCULUM

2000 – Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna

2001-2003 – Cursos de doctorado en la Facultad de Bellas Artes. Programa interdisciplinar llamado "Teoría de las Artes"

Cursos de especialización y talleres de creación:

– Participación en un Taller de creación e investigación artística llamado "Proyecto para un Tanque, dirigido y coordinado por Adrián Alemán, Mitso Miura y Carmen Cámara; organizado por la Facultad de Bellas Artes. 1999 (Publicación catálogo)

– "El Renacimiento del Espacio Pictórico", organizado por la Universidad de La Laguna. 1996

– "Primer Simposio de Lenguajes Gráficos y Lenguajes Plásticos" Diciembre de 1998

– "Taller Rex", en el Espacio Cultural El Tanque, impartido por Manolo Cruz, Lourdes Florido, Drago Díaz y Soledad del Castillo. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. 2000

Comunicaciones presentadas y cursos impartidos:

– Comunicación en "Estética del Estudio" con el título "Del Circo sobre la Carne, el espectáculo debe continuar", en el colegio de arquitectos, 1999

– Conferencia sobre trayectoria y metodología creativa de Tahiche Díaz ,en la facultad de BBAA de la universidad de La Laguna 2005

– Curso-taller en la facultad de Bellas Artes con el título "Materiales, dirección y sentido" en la primavera del 2005

Mas información en:
922 257 103 - 626 017 545
tahichediaz@gmail.com - www.tahichediaz.es

Agradecimientos

A mis padres Begoña y Eugenio así como a mis suegros Berta y Pepe, a Cristina Gámez, a Ramiro Carrillo nuevamente, a David Reyes, a Alexandra Mc Kenna, Juan Pedro Castañeda, Agustín Herrera, José Doña y Chano Quintana, Nacho González, a Velina, Francisco Estupiñán y José Francisco Santana, María e Imprenta Contacto. Al Taller Reina 39 de Madrid, a Javi Sicilia, Pipo y Alexis. A la Galería Artizar, a la Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife y a Hidráulica. Y a todos los que de una u otra manera apoyan y alientan el camino para dar posibilidad al arte.

Y gracias a la viiiiida, que me ha dado taaaaanto! …
Happy end

Gobierno de Canarias
Consejería de Educación,
Universidades, Cultura y Deportes

AUTORIDAD PORTUARIA
DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

ESPACIO DE ARTE
EL PASEANTE

ARTIZAR