

**LUIS VIDAL - ZWISCHEN MUT UND PROVOKATION.
EINE INTERDISZIPLINÄRE BETRACHTUNG
LUIS VIDAL - UN ARTISTA VALIENTE O PROVOCADOR.
ESTUDIO INTERDISCIPLINARIO**

Herausgegeben von / Coordinadora: Roquelina Beldarraín
Unter Mitarbeit von / Con la colaboración de: Birte Klingenuß

Umschlaggestaltung / Diseño de la cubierta: Luis Vidal
Layout / Diseño: Birte Klingenuß

© 2015: Roquelina Beldarraín

Alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigung einschließlich der Umschlagzeichnung sind ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Copyrightbesitzers unzulässig. / Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción, incluido el diseño de la cubierta, sin permiso previo y por escrito de la titular del copyright.

Autoren / Autores:

Anke Schlünsen-Rico
Birte Klingenuß
Caroline Maaß
Jana Boldyrev
Laura Seidel
Leslie Becker
Marcus Haenel
Natalie Majati-Ulrich
Olga Schlömer
Paulina Theophil
Sarah Wiedenhöft

Aus dem Deutschen ins Spanische übersetzt von / Traducción:

Birte Klingenuß
Caroline Maaß
Elke Larisch
Jonas Grünke
Jonas Hilbert
Karoline Schulz
Melanie Peters
Nadia Skiba
Paola Perrone Speth
Rebecca Schaaf
Steffen Engelke

Korrektur / Revisión y corrección:

Elisa Calvo Encinas
Gustavo Christian Filsinger Senftleben
Elisa Alonso Jiménez
Elena de la Cova Morillo-Valverde
Isabel Briales Bellón

Terminologische Korrektur / Revisión terminológica:

Yolanda Morato Agrafojo
María Francisca Moral Jimeno



[1] «LITTLE ERECT ARTIST» (2007)

Polyol Resin, Holz, Kleidung, Motor / 140x75x50 cm / Privatsammlung, Mailand

[1] «LITTLE ERECT ARTIST» (2007)

Resina, madera, ropa, motor / 140x75x50 cm / colección privada, Milán

AGRADECIMIENTOS

Como proyecto en el que han intervenido diferentes disciplinas, personalidades, especialistas con una larga experiencia, así como jóvenes estudiantes universitarios se requiere agradecer de una manera especial a cada uno de ellos por lo que han aportado y se han desvelado a fin de hacerlo realizable.

Deseamos agradecer en primer lugar a los participantes en el proyecto, estudiantes de Historia del arte y de Hispanística, por el entusiasmo con que acogieron y participaron en este proyecto, por los esfuerzos que desplegaron, y por las gestiones que de manera independiente desarrollaron para echarlo hacia adelante, todo esto los hace protagonistas de un modo muy particular, estos son:

Anke Schlünsen-Rico por apoyar a la dirección del proyecto en todas sus fases y en especial en la organización de la exposición,

Melanie Peters por la búsqueda de financiamiento para la publicación,

Birte Klingenuß por el diseño gráfico del libro,

Caroline Maaß, Elke Larisch, Jana Boldyrev, Jonas Grünke, Jonas Hilbert, Karoline Schulz, Laura Seidel, Leslie Becker, Marcus Haenel, Nadia Skiba, Natalie Majati-Ulrich, Olga Schlömer, Paola Perrone Speth, Paulina Theophil, Rebecca Schaaf, Sarah Wiedenhöft y Steffen Engelke.

A Luis Vidal por la aportación de sugerencias artísticas para desarrollar la idea y la confianza que mostró al poner su obra a disposición de este proyecto.

A Otilia Dias, Inke Gunia, Onno Visser, Ulrike Job, Segler-Messmer y Daniela Pérez por el apoyo institucional y la aportación de soluciones a fin de evitar que se detuviera.

A Anne-Marie Melster, apoyo inicial al proyecto, la concepción e impartición del «Curso de introducción a la curaduría partiendo de la obra de Luis Vidal» y elevada profesionalidad.

A Julia Gelshorn, por sus aportes fundamentales como Asesora de Historia del arte, Arte contemporáneo y la toma de decisiones.

A Helena Cortes, Directora del «Instituto Cervantes» por ofrecer su colaboración en la publicidad de este proyecto.

A Gloria Mínguez, Consejera Cultural de la Embajada de España en Alemania, por su interés personal y apoyo financiero.

DANKSAGUNGEN

Da am Projekt Vertreter unterschiedlicher Disziplinen, Persönlichkeiten, Fachleute mit langjähriger Erfahrung sowie junge Studierende beteiligt waren, soll jedem Einzelnen für den geleisteten Beitrag und die Bemühungen, die die Durchführung des Projektes ermöglichten, gedankt werden.

An erster Stelle ist den Projektteilnehmern, den Studierenden der Kunstgeschichte und der Hispanistik als Protagonisten, für deren engagierte Projektaufnahme und Projektbeteiligung, für die selbständig unternommenen Versuche das Projekt voranzutreiben und ihren persönlichen Einsatz in den unterschiedlichen Etappen zu danken:

Anke Schlüsen-Rico, für die Unterstützung der Projektleitung in allen Phasen des Projektes, insbesondere bei der Ausstellungsorganisation,

Melanie Peters für die Unterstützung bei der Sponsorsuche für die Veröffentlichung,

Birte Klingenfuß für die Layoutgestaltung,

Caroline Maaß, Elke Larisch, Jana Boldyrev, Jonas Grünke, Jonas Hilbert, Laura Seidel, Leslie Becker, Marcus Haenel, Nadia Skiba, Natalie Majati-Ulrich, Olga Schlömer, Paola Perrone Speth, Paulina Theophil, Rebecca Schaaf, Sarah Wiedenhöft y Steffen Engelke.

Wir danken Luis Vidal für seine künstlerischen Anregungen bei der Projektkonzeption und Projektdurchführung. Auch für das uns entgegengebrachte Vertrauen, sein gesamtes künstlerisches Werk dem Projekt zur Verfügung zu stellen.

Unser Dank gilt auch:

Otilia Dias, Inke Gunia, Onno Visser, Ulrike Job, Silke Segler-Meißner und Daniela Pérez für ihre Unterstützung u. a. bei der Suche institutioneller Lösungen, damit das Projekt durch- bzw. weitergeführt werden konnte,

Anne-Marie Melster für ihre Unterstützung beim Projektanfang, die Konzeption und Durchführung des Seminars «Einführung in die kuratorische Praxis anhand des Beispiels Luis Vidal» und ihre Professionalität,

Julia Gelshorn für ihre Fachberatung bei zeitgenössischen Kunst- bzw. kunstgeschichtlichen und wichtigen Entscheidungsfragen,

Helena Cortes, Direktorin des «Instituto Cervantes Hamburg» für die Durchführung der Auftaktveranstaltung zur öffentlichen Vorstellung des Projektes,

Asimismo la Universidad «Pablo de Olavides» de Sevilla tuvo como colaboradora en el proyecto una participación destacada en la revisión y corrección de la traducción al español por parte de:

Elena de la Cova Morillo-Valverde

Elisa Alonso Jiménez

Elisa Calvo Encinas

Gustavo Christian Filsinger Senftleben

Isabel Briaes Bellón

También por la revisión terminológica del lenguaje especializado del arte contemporáneo:

María Francisca Moral Jimeno

Yolanda Morato Agrafojo

A la Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V. y a todos estos especialistas que sincera y desinteresadamente aportaron sus capacidades en la recta final, nuestro agradecimiento.

Dirección del proyecto

Gloria Mínguez, Leiterin der Kulturabteilung der Botschaft von Spanien in Deutschland für ihr Interesse, persönliche und finanzielle Unterstützung

und nicht zuletzt folgenden Kollegen aus der spanischen Partneruniversität «Pablo de Olavides» in Sevilla für ihre kompetente Revision und Korrektur der spanischsprachigen Übersetzung:

Elena de la Cova Morillo-Valverde

Elisa Alonso Jiménez

Elisa Calvo Encinas

Gustavo Christian Filsinger Senftleben

Isabel Briales Bellón

sowie für die terminologische Revision der fachsprachlichen Verwendung im Bereich der zeitgenössischen Kunst

María Francisca Moral Jimeno

Yolanda Morato Agrafojo.

Unser Dank gilt auch der Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V. und allen Fachleuten für ihre uneigennützig Unterstützung bis zum Projektabschluss.

Die Projektleitung

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
EL JUEGO Y EL LADO OSCURO	5
«ESTRANGULADO POR EL PROPIO CORDÓN UMBILICAL» SOBRE LA VIOLENCIA COMO UN MÉTODO EDUCACIONAL - UNA CONTEMPLACIÓN EN EL ÁREA CONFLICTIVA ENTRE LA PEDAGOGÍA Y LA EMOCIONALIDAD	11
EL DIABLO EN LOS DETALLES	19
EL JUEGO DEL PODER	29
LUIS VIDAL EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS DE INTERNET - LA ACTUALIDAD COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN ARTÍSTICA	37
LUIS VIDAL - UN EMPRESARIO DEL ARTE POLIFACÉTICO	43
¡CÓMEME ALICIA! ¡HÁZMELO ALICIA! EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS DE CAROLL VERSUS LA ORGÍA DE PESADILLAS DE VIDAL	49
«LITTLE ARTIST IN PIGS´ LAND» - ¿UNA RELACIÓN TENSA ENTRE EL BIEN Y EL MAL?	55
LA METAMORFOSIS EN LA OBRA DE VIDAL	65
EL SIMBOLISMO DE LOS ANIMALES EN LA OBRA DE LUIS VIDAL	69
¿QUIÉN TEME AL LOBO FERROZ?	75
«HAMBURG ART WEEK 2013», PUNTO CULMINANTE DEL TRABAJO ESTUDIANTIL EN GRUPO	84

INHALT

EINLEITUNG	2
DAS SPIEL UND DIE DUNKLE SEITE	6
«ERDROSSELT MIT DER EIGENEN NABELSCHNUR» ÜBER GEWALT ALS ERZIEHUNGSMETHODE - EINE BETRACHTUNG IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN PÄDAGOGIK UND EMOTIONALITÄT	12
THE DEVIL IN THE DETAILS	20
DAS SPIEL MIT DER MACHT	30
LUIS VIDAL IM WUNDERLAND DES INTERNETS - ZEITGESCHEHEN ALS QUELLE KÜNSTLERISCHER INSPIRATION	38
LUIS VIDAL - EIN MULTIFACETTEN KUNSTUNTERNEHMER	44
EAT ME ALICE! MACH'S MIR ALICE! CARROLSCHES WUNDERLAND VS. VIDALS ALPTRAUM-ORGIE	50
«LITTLE ARTIST IN PIGS' LAND» - EIN SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN GUT UND BÖSE?	56
METAMORPHOSEN IN VIDALS WERK	66
TIERSYMBOLIK IM WERK VON LUIS VIDAL	70
WER HAT ANGST VOR DEM BÖSEN WOLF?	76
DIE «HAMBURG ART WEEK 2013» ALS KRÖNENDER ABSCHLUSS DER ZUSAMMENARBEIT	84

INTRODUCCIÓN

La idea de desarrollar el proyecto «Romanística y arte contemporáneo» surgió dentro del marco de las actividades conmemorativas por el 100 aniversario de la fundación del Instituto de Romanística de la «Universidad de Hamburgo» en 2011.

Es este un proyecto interdisciplinario donde coinciden los estudios de Filología Hispánica (Hispanística) y los de Historia del Arte, concebido con el objetivo de potenciar en los estudiantes de ambas carreras las capacidades profesionales mediante la adquisición de competencias profesionales adicionales en los campos de la curadoría y la traducción de textos especializados, en este caso artísticos. Como punto de partida se desarrollaron dos cursos: «Introducción a la curadoría partiendo de la obra de Luis Vidal» y «Traducción especializada y terminología del arte contemporáneo».

Objeto de estudio del proyecto interdisciplinario ha sido la obra del reconocido artista español Luis Vidal. Vidal trata en sus obras temas de impacto social tales como el abuso infantil, el abuso de poder, la manipulación, la violencia y el trauma. En Alemania su obra también goza de gran reconocimiento.

El Curso de «Introducción a la curadoría» fue impartido por la curadora internacional Anne-Marie Melster. En este curso los estudiantes de Historia del arte aprendieron a analizar la obra artística, escribieron textos de carácter crítico sobre ella, trabajaron en la elaboración de un concepto expositivo y como conclusión elaboraron la correspondiente documentación escrita, es decir elaboraron los textos para la presente monografía sobre la obra del artista titulada «Luis Vidal – Un artista valiente o provocador».

Los estudiantes seleccionaron la temática y las obras descritas. Las analizaron e interpretaron profundizando así en su sentido y contenido. Reflexionaron en la manera lúdica en la que el artista aborda un problema social de gran actualidad como lo es el abuso sexual infantil, para enfrentar al lector de un modo más suave con los contenidos chocantes.

El Curso «Traducción y terminología» fue impartido por la doctora en filología Roquelina Beldarraín. En este curso los estudiantes participantes, que combinan en sus estudios la Filología Hispánica con la Historia del Arte, aprendieron y aplicaron las técnicas y estrategias de la traducción inversa, es decir del alemán al español como lengua extranjera, en los textos especializados en el campo del arte elaborados en el curso de curadoría.

EINLEITUNG

Die Idee zur Durchführung des Projekts «Romanistik und zeitgenössische Kunst» entstand im Jahr 2011 anlässlich der Feierlichkeiten des 100-jährigen Gründungsjubiläums des Instituts für Romanistik der «Universität Hamburg».

Das Projekt vereint die Studiengänge der Hispanistik mit den Studiengängen der Kunstgeschichte. Sein Hauptziel ist die Vermittlung und der Erwerb von Schlüsselkompetenzen auf dem Gebiet der kuratorischen Praxis und des Übersetzens von Fachtexten aus dem Bereich der zeitgenössischen Kunst, die den Studierenden den Einstieg in den Beruf erleichtern sollen. Im Rahmen des Projektes wurden zwei Seminare durchgeführt: «Einführung in die kuratorische Praxis anhand des Beispiels Luis Vidal» und «Fachübersetzen und Terminologie der Gegenwartskunst».

Untersuchungsgegenstand des interdisziplinären Projektes war das Werk des international anerkannten spanischen Künstlers Luis Vidal. In seinem Werk befasst er sich mit Themen wie Kindes- und Machtmissbrauch, Manipulation, Gewalt und Traumatisierung. In Deutschland hat sein Werk auch Anklang gefunden.

Das Seminar «Einführung in die kuratorische Praxis» wurde von der international tätigen Kuratorin Anne-Marie Melster angeboten und vermittelte den Studierenden der Kunstgeschichte Fachkompetenzen in der Untersuchung und Evaluierung des Kunstwerkes, in der Redaktion der jeweiligen kunstkritischen Texte sowie in der Erarbeitung eines Ausstellungskonzeptes. Abschließend verfassten die studentischen Projektteilnehmer die Texte der Künstler-Monografie mit dem Titel «Luis Vidal – Zwischen Mut und Provokation».

Die Studierenden wählten die Thematik und Werke aus, über die sie geschrieben haben. Sie beleuchteten und interpretierten das Werk des Künstlers mit dem Ziel, seinen Sinn und seinen Inhalt zu erweitern. Darüber hinaus reflektierten sie über den spielerischen Umgang des Künstlers mit einem sehr aktuellen Problem unserer Gesellschaft, dem sexuellen Kindesmissbrauch, um den Lesern dieses schockierende Thema in einer sanfteren Form zu vermitteln.

Das Seminar «Fachübersetzen und Terminologie» wurde von Dr. phil. Roquelina Beldarrain angeboten. Daran nahmen Studierende mit der Fächerkombination Hispanistik und Kunstgeschichte teil. Hier erlernten sie Techniken und Strategien des Fachübersetzens in die Fremdsprache. Anschließend übersetzten sie die deutschsprachigen Texte aus dem Seminar «Einführung in die kuratorische Praxis» ins Spanische und erstellten die dazugehörige zweisprachige Terminologie.

El resultado de estos dos cursos son los textos que aparecen a continuación compendiados en una monografía bilingüe. La elaboración del presente libro, así como su diseño y la selección de las obras reproducidas es el resultado concreto del trabajo interdisciplinario estudiantil.

Dirección del proyecto

Agosto de 2013

Ergebnis beider Seminare ist folgende zweisprachige monographische Textsammlung
– deren Inhalt, Layoutgestaltung, die ausgewählten und darin reproduzierten Werke
stellen das Ergebnis der interdisziplinären studentischen Arbeit dar.

Die Projektleitung

Institut für Romanistik

Im August 2013

EL JUEGO Y EL LADO OSCURO

Traducción de Steffen Engelke

El juego nos acompaña siempre. Comenzamos a jugar antes de hablar. A través del juego, los niños se conocen a sí mismos y al mundo que los rodea. Al principio se ven atraídos por los contrastes y los movimientos de los móviles colgantes. Después por los peluches, los bloques de madera y más adelante esa fascinación pasa al propio cuerpo, y con el paso del tiempo el círculo de los objetos lúdicos se amplía cada vez más; desde las cosas inanimadas cercanas pasando por los animales hasta los seres humanos. En un determinado momento, cada uno de nosotros será capaz de dedicarse a, según la definición del filósofo y antropólogo holandés Johan Huizinga, «grados más altos y más desarrollados del juego: auténticas competiciones y bellas demostraciones ante espectadores»¹.

Los protagonistas de las obras que ha creado Luis Vidal durante los veinte años de su trabajo ingenioso se asemejan de manera sorprendente a los compañeros de juego del ser humano en su camino hacia la adolescencia. En las obras anteriores pone el foco en elementos que se mueven mecánicamente, luego descompone el cuerpo humano, lo disecciona y lo examina en un entorno casi médico estéril. Al transmutar las partes del cuerpo, atarlas a cuerdas y a la rueda, al estirarlas y arquearlas, el artista desordena todo y todo se convierte en un objeto de estudio.

Después de esa investigación a fondo, lo que antes estaba partido ahora se vuelve a unir. Para Luis Vidal el ser humano figura como objeto central de su interés y se dedica al recién nacido, cuyo pequeño cuerpo encubre las grandes emociones y actuaciones de un adulto. Paulatinamente, van apareciendo otros compañeros de juego y así el mundo del artista va poblándose con mayor densidad, lo cual a él parece no serle suficiente; su arte anima a participar a todos los que contemplen sus obras. Ya sea a través de los trabajos del ciclo «Pintar tras pagar» en los que deben unirse los puntos numerados hasta que aparezca el contorno de una figura, o aquel del cerdo fijado sobre ruedas que conduce al «Pigs' President» pateando ligeramente su trasero. Las instalaciones de Luis Vidal no solo son para contemplarlas sino que también invitan a tocarlas, a participar y jugar. Este juego se realiza a distintos niveles. Vemos cómo saltan las ovejas, cómo los cerdos imitan a una sociedad y cómo la pequeña Alicia invita a sus muñecas al «Five o'clock Tea» junto al conejo dormido.

1 Huizinga, Johan (1939): *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Cita tomada de

<http://books.google.es/books?id=cAz0yLNbQjoc&pg=PA17&dq=grados+m%C3%A1s+altos+y+m%C3%A1s+desarrollados+Huizinga&hl=es&sa=X&ei=N7rIUJi7IIXYtAb6goDQDQ&ved=0CDgQ6AEwAA#v=onepage&q=grados%20m%C3%A1s%20altos%20y%20m%C3%A1s%20desarrollados%20Huizinga&f=false> [consultado el 14.12.2012; nota del traductor].

DAS SPIEL UND DIE DUNKLE SEITE

Olga Schlömer

Das Spiel ist unser ständiger Begleiter. Wir fangen damit noch vor dem Sprechen an. Spielend lernt jedes Kind sich selbst und die Welt kennen. Erst wird es von starken Kontrasten und Bewegungen der Mobiles angezogen, danach sind die Kuschtiere und die Bauklötze an der Reihe, später springt die Faszination auf den eigenen Körper über und so weitet sich der Kreis der Spielobjekte mit der Zeit immer mehr, von den willenlosen Geschöpfen aus der näheren Umgebung über Tiere bis zu den Mitmenschen. Irgendwann ist jeder von uns soweit, um sich mit den nach der Definition des niederländischen Kulturphilosophen und Anthropologen Johan Huizinga «viel höheren und entwickelteren Stufen»² des Spiels zu beschäftigen – echten Wettkämpfen und Schauspielerei.

Die Hauptfiguren der in den zwanzig Jahren kreativer Arbeit Luis Vidals entstandenen Werke bieten eine überraschende Ähnlichkeit mit den Spielgefährten des Menschen auf seinem Wege zum Erwachsenwerden. Im Mittelpunkt der früheren Arbeiten Luis Vidals stehen mechanische bewegliche Elemente. Später wird der menschliche Körper vom Künstler auseinander genommen, seziiert, in fast medizinisch steriler Umgebung untersucht. Die Teile des Leibes werden entfremdet, auf den Seilen gespannt, gedehnt, gebogen und gerädert, alles wird durcheinander gebracht, alles wird zum Untersuchungsgegenstand.

Nach dieser gründlichen Forschung wird das Geteilte wieder zum Ganzen, der Mensch stellt sich als zentrales Objekt des Interesses des Künstlers dar. Luis Vidal wendet sich dem Neugeborenen zu, unter der Tarnung dessen kleinen Körpers die ganz großen Emotionen und Handlungen eines Erwachsenen zum Vorschein kommen. Immer mehr werden auch andere Mitspieler in die Handlung eingezogen und so wird die Welt Luis Vidals dicht bevölkert, was ihm aber nicht genug zu sein scheint – seine Kunst animiert jeden Betrachter seines Werkes zum Mitmachen. Seien es die Arbeiten aus dem Zyklus «Malen nach Zahlen», in denen mehrere nummerierte Punkte erst verbunden werden müssen, um aus den vagen Umrissen ein ganzes Bild zur Schau zu stellen. Oder das an den Rädern befestigte Schwein, das man mit einem leichten Tritt in sein Hinterteil zum «Pigs' President» befördern kann. Die Installationen Luis Vidals sind nicht nur zum Anschauen, sondern auch zum Anfassen da. Zum Teilnehmen. Zum Mitspielen.

Dieses Spiel findet auf mehreren Ebenen statt. Wir sehen wie die Schafe hüpfen, wie die Schweine eine Gesellschaft nachahmen, wie die kleine Alice neben dem schlafenden Hasen ihre Puppen zum «Five o'clock Tea» einlädt.

² Huizinga, Johan (2004): *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowolth Taschenbuch Verlag GmbH.

Todas esas situaciones son cotidianas las cuales nos han pasado durante la vida o las hemos leído en libros. Todo parece seguro y familiar; así que el conejo sólo podría ser una almohada y los cerdos los hay en todas las granjas – en breve, nada que nos diera miedo al primer instante. El hecho de que el artista a menudo está presente aún intensifica la ilusión de seguridad – su autorretrato regularmente vuelve a formar parte de la obra artística y facilita que el público entre en el mundo que se le presenta. Nos dejamos seducir y aceptamos su juego – ¿qué nos podría pasar? Él sólo quiere jugar y de eso ya sabemos desde hace mucho tiempo. Aunque no conocemos muy bien las reglas, esto es precisamente lo que lo hace tan interesante!

Ahora estamos en medio de ese mundo ilusorio y alegre que pronto se convierte en terror. Al mirar con más atención uno se da cuenta de que el rostro del conejo es el de Josef Fritzl, que los cerdos toman el poder mundial y que por debajo de la piel de cordero no solo se asoma la mueca de un lobo sino también un falo gigante. Caen las máscaras y de repente el espectador descubre que él también participa entre sus semejantes, «con todos los cambiantes colores de la necesidad, quien no se ponga verde y gris de náusea, de fastidio, de compasión, de melancolía, de aislamiento»³ – engañado, desilusionado y listo para llegar a la comprensión siguiendo a Nietzsche.

La ilusión seductora se convierte en desilusión aterradora y los indicios de realidad que antes animaban a jugar por su familiaridad que tranquilizaba al público, resultan una amenaza cercana. Si avanzamos en el mundo juguetero de esa obra de Luis Vidal hasta un punto determinado, automáticamente llegamos a las conclusiones de que la pesadilla es la vida, que el juego es la seriedad y que son cotidianas la violencia y el abuso. Es estremecedor ese mundo ilusorio y la realidad que desvela el artista incita, pero Luis Vidal no sólo provoca a través de la seducción y la demostración del horror; aquí en vano se buscan las respuestas inequívocas a las preguntas incómodas, el artista hace que los espectadores no eludan sus propias «pruebas, a pesar de que acaso sean ellas el juego más peligroso que quepa jugar y sean, en última instancia, sólo pruebas que exhibimos ante nosotros mismos como testigos, y ante ningún otro juez»⁴.

Su obra invita al público a meterse de manera juguetera bajo la piel de cordero para experimentar el mundo desde otra perspectiva pero depende de los ojos con los que el espectador ve el mundo: con los del lobo feroz o los del cordero inocente.

3 Nietzsche, Friedrich (1886): *Jenseits von Gut und Böse*. Cita tomada de: http://www.dominiopublico.es/libros/N/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche/Friedrich%20Wilhelm%20Nietzsche%20-%20M%C3%A1s%20all%20del%20bien%20y%20del%20mal.pdf [consultado el 21.12.2012; nota del traductor].

4 Ibd.

All dies sind alltägliche Situationen. Einige kennen wir aus dem eigenen Leben, über die anderen haben wir in Büchern gelesen. Alles scheint sicher und vertraut, der Hase könnte eigentlich nur ein Kopfkissen sein, und die Schweine gibt es auf jedem Bauernhof – kurzum nichts, was uns auf Anhieb Angst machen könnte. Die Illusion der Sicherheit wird durch die häufige Anwesenheit des Künstlers noch verstärkt – sein Selbstbildnis wird immer wieder zum Teil des Kunstwerkes und macht dem Zuschauer das Eintreten in die dargestellte Welt nur leichter. Wir lassen uns verführen, wir gehen auf das Spiel des Künstlers ein – was könnte uns schon passieren? Er will doch nur spielen und das Spielen ist uns längst bekannt. Wir sind zwar mit den Regeln noch nicht vertraut, aber genau das macht es doch so spannend!

Nun sind wir mitten drin und da verwandelt sich die illusorisch fröhliche Welt in Schrecken. Bei der näheren Betrachtung merkt man, das der Hase das Gesicht von Josef Fritzl hat, die Schweine zu Weltherrschern werden und unterm Schafspelz nicht nur die Fratze eines Wolfs hervorblinzelt, sondern noch ein riesiges männliches Geschlecht. Die Masken fallen, der Zuschauer entdeckt sich plötzlich als Mittäter unter seinesgleichen, «in allen Farben der Noth, grün und grau vor Ekel, Überdruß, Mitgefühl, Verdüsterung, Vereinsamung»⁵ – getäuscht und enttäuscht, bereit zur Erkenntnis im Nietzscheanischen Sinne.

Die verführerische Illusion wird zu erschreckender Desillusionierung. Die Anzeichen der Realität, die erst als beruhigende Vertrautheit zum Spielen anlockten, erweisen sich als eine wahre Bedrohung in unmittelbarer Nähe. Der Alptraum ist das Leben, das Spiel ist Ernst, Gewalt und Missbrauch sind an der Tagesordnung. Zu diesen Erkenntnissen kommt man unvermeidlich, wenn wir weit genug in die verspielte Welt des Werkes Luis Vidals eintreten. Die illusorische Welt des Künstlers ist erschütternd, die von ihm ans Tageslicht geführte Realität ist provozierend. Aber Luis Vidal provoziert nicht nur durch Verführung und Demonstration des Schockierenden. Die klaren Antworten auf die unbequemen Fragen sucht man hier vergeblich. Der Künstler gibt dem Betrachter die Möglichkeit, «seinen Proben nicht aus dem Wege zu gehen, obgleich sie vielleicht das gefährlichste Spiel sind, das man spielen kann, und zuletzt nur Proben, die von uns selber als Zeugen und vor keinem anderen Richter abgelegt werden»⁶.

Vidals Werk lädt den Zuschauer ein, spielerisch unter den Schafspelz zu kriechen, um die Welt aus einer anderen Perspektive zu erleben. Die Entdeckung allerdings, mit wessen Augen man diese Welt betrachtet – des bösen Wolfs oder des Unschuldslamms – macht der Zuschauer selbst.

5 Nietzsche, Friedrich (1999): *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, & Co. KG.

6 Ebd.



[2] «NO HANDS GARDEN» (2005)

Polyol Resin, Glasaugen, Leder / 110x100x50 cm / Privatsammlung, Niederlande

[2] «NO HANDS GARDEN» (2005)

Resina, ojos de cristal, piel / 110x100x50 cm / colección privada, Países Bajos



[3] «LOLI VENTRILOQUIST» (2005)

Polyol Resin, Kleidung, Holz / 115x47x58 cm / Privatsammlung, Dänemark

[3] «LOLI VENTRILOQUIST» (2005)

Resina, vestido, madera / 115x47x58 cm / colección privada, Dinamarca

«ESTRANGULADO POR EL PROPIO CORDÓN UMBILICAL» SOBRE LA VIOLENCIA COMO UN MÉTODO EDUCACIONAL – UNA CONTEMPLACIÓN EN EL ÁREA CONFLICTIVA ENTRE LA PEDAGOGÍA Y LA EMOCIONALIDAD

Traducción de Elke Larisch

«Los niños tienen el derecho a una educación sin violencia. Sanciones corporales, traumas y otras medidas humilladas son improcedentes.»⁷

Una frase clara y manifiesta. Una frase, que nos parece evidente – pero que no lo es. Hasta 1998 rezaba: «Las medidas de educación humillantes son improcedentes.» Recién a partir del año 2000 se explicita «una educación sin violencia.»⁸

¿Una insignificancia? Tal vez. Sin embargo, detrás de estas palabras nuevas se esconden preguntas atormentadoras. ¿Cuántos niños tuvieron que pasar un calvario? ¿De cuánta gente joven se abusó? Entonces, ¿qué tuvo que ocurrir para que una naturalidad, un derecho humano, se impusiera como ley? Y, ¿puede una frase nuevamente redactada cambiar la opinión sobre el trato a los niños?⁹

Ante todo hay que diferenciar la necesidad. Que este tema sea extenso, no cabe duda. Se trata de una patria potestad, o sea el trato, métodos educacionales, castigo a los propios hijos; además trata de la violencia de las autoridades frente a los inferiores; y por fin se trata de la violencia y del abuso de niños por «gente mala» – según la definición de nuestra sociedad actual. Se debe tener en cuenta que, por más que se relativice este tema, el dolor siempre es un hecho individual. Poner el abuso o la violencia junto con la violencia corporal y la

7 El código civil, § 1631: *Contenido y límites del cuidado de la persona.*

8 Todavía una contemplación fundamental de esto es la publicación de Katharina Rutschky: «Schwarze Pädagogik». No solo fundamentó el término de la «pedagogía negra» como un concepto colectivo para el maltrato infantil, sino también mostró claramente: Siempre se trata de la fractura de una voluntad extraña para fortalecer su propia voluntad. Rutschky, Katharina (ed., 1977): *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung.* Berlín: Ullstein; nuevo: ebd. 1997.

9 A pesar de ello se quedan interrogaciones más claras sobre adaptaciones atrasadas de las disposiciones legales, si se será observado por ejemplo, como Rousseau estuvo por delante, cuando escribe en «Emile»: «Seguid con vuestro alumno el camino por la inversa. Dejadlo siempre pensar que él es el maestro, pero en realidad sed vosotros. No hay una sumisión más completa que la que guarda la apariencia de la libertad, así se detiene a la voluntad a sí mismo.» En: Rousseau, Jean-Jacques (1971): *Emile oder die über die Erziehung.* Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, p.107.

«ERDROSSELT MIT DER EIGENEN NABELSCHNUR» ÜBER GEWALT ALS ERZIEHUNGSMETHODE – EINE BETRACHTUNG IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN PÄDAGOGIK UND EMOTIONALITÄT

Marcus Haenel

«Kinder haben ein Recht auf gewaltfreie Erziehung. Körperliche Bestrafungen, seelische Verletzungen und andere entwürdigende Maßnahmen sind unzulässig.»¹⁰

Ein klarer, ein eindeutiger Satz. Ein Satz, der uns selbstverständlich erscheint – und es eben doch nicht ist. Bis 1998 stand an dieser Stelle: «Entwürdigende Erziehungsmaßnahmen sind unzulässig.» Erst seit dem Jahr 2000 ist hier explizit von «gewaltfreier Erziehung» die Rede.¹¹

Eine Kleinigkeit? Vielleicht. Doch verbergen sich hinter den neuen Worten bohrende Fragen. Wie viele Kinder mussten Leid erfahren? An wie vielen jungen Menschen musste sich vergangen werden? Was musste also passieren, damit eine Selbstverständlichkeit, ein Menschenrecht, zum Gesetz wird? Und ändert ein neu verfasster Satz die Einstellung gegenüber einem Umgang mit Kindern?¹²

Zunächst besteht Notwendigkeit zur Differenzierung. Dass das Thema weitgefächert ist, steht außer Frage. Es geht um elterliche Gewalt, also Umgang, Erziehungsmethoden, Züchtigung der eigenen Kinder; des weiteren Gewalt von Autoritäten gegenüber Unterlegenen; und zuletzt Gewalt und Missbrauch von – nach Definition unserer heutigen Gesellschaft – «kranken» Menschen an Kindern. Hier eine Gewichtung vornehmen zu wollen, muss scheitern: Sie würde das jeweils andere relativieren, und Leid ist immer individuell. Missbrauch oder Vergewaltigung

10 Bürgerliches Gesetzbuch, § 1631: *Inhalt und Grenzen der Personensorge.*

11 Noch immer eine grundlegende Betrachtung hierzu ist die Veröffentlichung von Katharina Rutschky: «Schwarze Pädagogik». Sie begründete nicht nur den Begriff der «schwarzen Pädagogik» als Sammelbezeichnung für Misshandlung von Kindern, sondern zeigte auch deutlich: Es geht stets auch um das Brechen eines fremden Willens zur Stärkung des eigenen. Rutschky, Katharina (Hg., 1977): *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung.* Berlin: Ullstein; Neu: ebd. 1997.

12 Deutlichere Fragezeichen über späte Anpassungen gesetzlicher Vorgaben bleiben erst recht, wenn z. B. betrachtet wird, wie weit schon Rousseau diesen Fragen voraus war, wenn er im *Emile* schreibt: «Folgt mit Eurem Zögling den umgekehrten Weg. Lasst ihn immer im Glauben, er sei der Meister, seid es in Wirklichkeit aber selbst. Es gibt keine vollkommene Unterwerfung als die, die den Schein der Freiheit wahrt, so nimmt man den Willen selbst gefangen» In: Rousseau, Jean-Jacques (1971): *Emile oder über die Erziehung.* Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, S. 107.

educación violenta en un escenario, no es lo que les molesta a las víctimas, sino al autor o la autora de un delito. En referencia a los efectos tardíos de la violencia física o psíquica hay, si acaso, pequeñas diferencias. Este espectro de temas es parte del trabajo de Luis Vidal, el cual es doloroso, brutal, a primera vista no parece justo – y porque la violencia es exactamente así, el trabajo de Luis Vidal es auténtico. No incursiona en matices subjetivos.

Luis Vidal no quiere criticar a la sociedad, eso ha declarado varias veces, aunque lo haga. A través de su obra, él le sostiene un espejo al receptor frente a su interior más oscuro y le cuestiona con cada una de sus obras para que se vea a sí mismo, donde se encuentra realmente, donde oculta su lado más oscuro. El provoca al observador para que adopte una propia postura. Vidal se erige como autor del delito. Vidal nos exige una confesión, que nos posicionemos. ¿Somos verdugos o víctimas? Si podemos llegar a un término medio con esto y cómo, o si nos distanciamos de eso, depende de nosotros. Pero el artista nos plantea este dilema y nos provoca adoptar una posición más crítica.

Vidal tampoco se detiene ante una frontera dolorosa en su obra: la pregunta sobre la legitimación de los autores de un delito. ¿Cómo se puede justificar la violencia? ¿Cómo la dosifica? ¿Cuándo la usa? Y, ¿tuvieron el autor o la autora del delito la elección de ser así?¹³

No es necesario subrayar la importancia de presentar este tema picante a un público amplio una y otra vez en la bandeja de los abismos de los hombres. Pero subyace la pregunta de la recepción. ¿Ha descubierto Vidal la dosificación correcta, un mínimo de piedad? ¿O está el receptor tan ofendido que sigue cerrándose a un tema difícil de digerir?

Esta pregunta, no solo consecuente sino también brutal, no es relevante para Vidal. Él mismo quiere procesar lo visto en los medios de comunicación y encontrar las antenas de un hombre sensible.

A lo mejor la pregunta sobre el porqué nos la cuestionamos rara vez. La violencia como la compensación de las propias debilidades, esa podría ser una explicación al tema de los trabajos de Vidal. Las convenciones y los modales son bien conocidos por él. Pero mientras un niño está siendo maltratado, nadie le pregunta sobre su estado de ánimo. Al igual que Vidal no nos pregunta por nuestro estado.

13 Para un resumen sobre explicaciones argumentadas biológicamente y sobre enfoques impulsos teóricos como los hilvanó Freud por ejemplo (Freud parte de un concepto impulso dualista en el que una pulsión de la vida y una pulsión de la muerte compiten), se puede comparar por ejemplo: Appelt, Birgit/ Höllriegl, Angelika/ Logar, Rosa (2001): *Gewalt gegen Frauen und ihre Kinder*. En: BM für soziale Sicherheit und Generationen. (ed., 1998): *Gewalt in der Familie. Gewaltbericht 2001*. Wien. P.377–502, pp. 13.

zusammen mit körperlicher Gewalt und handgreiflicher Erziehung auf eine Stufe zu stellen – das stört nicht die Opfer, sondern höchstens den Täter, die Täterin. In Bezug auf die Spätfolgen physischer oder psychischer Gewalt gibt es, wenn überhaupt, nur geringfügige Unterschiede. Dieses Themenspektrum ist Teil der Arbeit von Luis Vidal. Die ist schmerzhaft, sie ist brutal, sie scheint auf den ersten Blick nicht fair – und weil Gewalt genau so ist, ist Vidals Arbeit authentisch. Er fragt eben nicht nach den feinen Graustufen.

Luis Vidal möchte, so hat er es mehrfach erklärt, nicht die Gesellschaft kritisieren – und doch tut er so viel darüber hinaus. Mit seinem Werk hält er dem Rezipienten einen Spiegel vor das dunkelste Innere und befragt und tastet mit jeder seiner Arbeiten aufs Neue, wo der Betrachter sich selbst sieht, wo er wirklich ist, wo er seinen finstersten Punkt verborgen hat. Der Betrachter wird provoziert, sich selbst zu verorten, zu positionieren. Vidal wird auf diese Art selbst zum Täter. Er fordert ein Geständnis, eine Positionseinnahme von uns. Bin ich Täter oder Opfer? Ob und wie wir uns damit auseinandersetzen, ob wir uns davon distanzieren – es liegt an uns. Der Künstler aber bietet diese Auseinandersetzung an und fordert uns heraus, eine kritischere Position einzunehmen.

In seiner Arbeit macht Vidal auch vor einer schmerzhaften Grenze nicht halt: Der Frage nach der Legitimation der Täter. Wie wird Gewalt gerechtfertigt? Wie wird sie dosiert? Wann wird sie eingesetzt? Und hatte der Täter, die Täterin eine Wahl, so zu werden?¹⁴

Es ist nicht notwendig zu unterstreichen, wie wichtig es ist, dieses pikante Thema immer und immer wieder auf dem Präsentierteller der Abgründe des Menschen zu garnieren und einem breiten Publikum zu servieren. Die Frage, die sich stellt, ist die nach der Rezeptur. Hat Vidal hier die richtige Dosierung, das Mindestmaß an Pietät gefunden? Oder ist der Rezipient so vor den Kopf gestoßen, dass er sich einem ohnehin schwer verdaulichen Thema noch weiter verschließt?

Diese Frage, konsequent wie brutal, ist nicht relevant für Vidal. Er möchte selbst verarbeiten: In den Medien Gesehenes und durch die Fühler eines sensiblen Menschen Aufgespürtes. Die Frage nach dem Warum stellen wir uns vielleicht zu selten. Gewalt als Kompensation der eigenen Schwächen: Das könnte eine Erklärung zum Thema der Arbeiten von Vidal sein.

14 Für eine Übersicht über biologisch argumentierende Erklärungen und triebtheoretische Ansätze, so wie sie z. B. Freud entwarf (Freud geht von einem dualistischen Triebkonzept aus, in welchem ein Lebenstrieb und ein Todestrieb konkurrieren), vgl. z. B.: Appelt, Birgit/Höllriegl, Angelika/ Logar, Rosa (2001): *Gewalt gegen Frauen und ihre Kinder*. In: BM für soziale Sicherheit und Generationen. (Hg., 1998): *Gewalt in der Familie. Gewaltbericht 2001*. Wien. S. 377–502, S. 13ff.

Eso es lo que hace que su trabajo sea auténtico.¹⁵

La conversión de roles es tan crasa que al observador se le ofrece una evasiva. Fiel al lema «es demasiado violento para ser verdad», siempre queda la posibilidad de respirar. Lo que queda entonces es sólo la imagen desvanecida de un mal sueño – y el mirar hacia otro lado. Igual que en la realidad. De esta manera, Vidal cambia entre la genialidad y la perversidad. Exagera, incluso agranda para entretenernos como en el teatro y para hacernos reír despiertos hasta que no podamos huir. Finalmente, la conclusión está solo en nuestras manos.

¿Seguimos viendo al niño como el violador, a la madre violenta, incluso como un objeto que el artista reproduce? O logramos dar un paso adelante y podemos ver a los niños a los ojos y los vemos como una personalidad independiente, como un sujeto que participa. En este punto, un punto, en el que ya estamos sensibilizados, no nos debemos perder con la pregunta, si y como lo representa el arte de Vidal es adecuado. Para nosotros sería más productivo, considerar los trabajos como un monumento conmemorativo contra la violencia en general y contra los niños en particular, y utilizar este estímulo para pensar verdaderamente. Todo lo demás, sobre todo la educación con violencia, es inhumano, en el sentido más estricto de la palabra – como ya subrayara Machiavelli: ya se violencia «[...] la manera de los animales. No más un hombre, más un animal. La violencia y no la ley, el derecho del más fuerte, esto representa la característica del animal.»¹⁶ En palabras de Erich Fromm: «Aquella [la educación; M.H.] tendrá que ser paciente y tolerante y no amenazante y autoritaria.»¹⁷

15 Se puede comparar por ejemplo para un resumen corto sobre enfoques declarativos (sobre todo enfoques intraindividuales, enfoques sociales psicológicos, enfoques socioculturales) con referencia a causas de la violencia (sobre todo la violencia familiar): Alberto Godenzi (1994): *Gewalt im sozialen Nahraum*. Basel/ Frankfurt a. M.

16 Machiavelli, Niccolò (1924): *Der Fürst*. Leipzig 1924, P. 67ff. cit. de: Jacques Derridas: *Machtmensch und Machttier. Notas sobre «Der Fürst» de Machiavelli*. En: Le Monde diplomatique número 8682 del día 12.09.2008.

17 Fromm, Erich (1956/ 1980): *Die Kunst des Lebens*. Frankfurt a. M., p. 55.

Konventionen und Manieren sind ihm durchaus bekannt. Doch während ein Kind misshandelt wird, erkundigt sich niemand nach seiner Befindlichkeit – und genauso fragt Vidal nicht nach unserer Verfassung. Das macht seine Arbeit authentisch.¹⁸

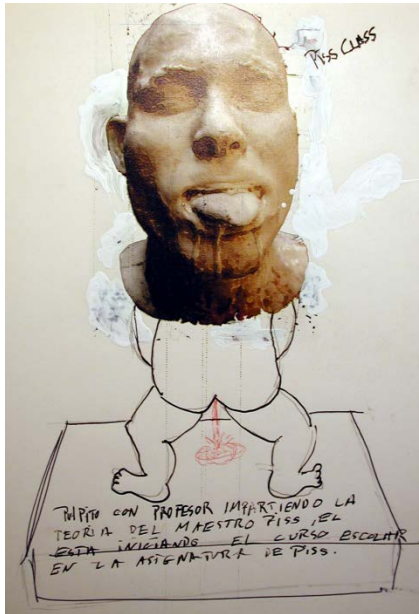
Die Umsetzung ist dabei so krass, dass dem Betrachter ein Hintertürchen geboten wird. Getreu dem Motto, was zu heftig ist, könne nicht wahr sein, bleibt stets die Möglichkeit zum Aufatmen. Was dann bleibt, ist lediglich das verblasste Abbild eines bösen Traumes – und das Wegschauen. Genau wie in der Realität. Auf diese Weise changiert Vidal zwischen Genialität und Perversität. Er übertreibt, ja überspitzt, um uns wie im Theater zu entertainen und so lange wach zu kitzeln, bis wir nicht mehr davonlaufen können. So liegt am Ende ein Fazit allein in unserer Hand.

Sehen wir das Kind weiter wie der Vergewaltiger, die handgreifliche Mutter, ja sogar wie der dies reproduzierende Künstler als Objekt? Oder schaffen wir es einen Schritt darüber hinaus, und begegnen Kindern auf Augenhöhe, ja sehen sie als eigenständige Persönlichkeit, als partizipierendes Subjekt. An diesem Punkt, einem Punkt, wo wir mehr oder minder freiwillig und wahrscheinlich bis aufs Mark sensibilisiert sind, sollten wir uns nicht mit der Frage verlieren, ob und wie dies in Vidals Kunst adäquat umgesetzt wird. Gehaltvoller für uns wäre, die Arbeiten als Mahnmal gegen Gewalt im Allgemeinen und gegenüber Kindern im Besonderen wahrzunehmen und diesen Denkanstoß tatsächlich zu nutzen. Alles andere, insbesondere aber die Erziehung mit Gewalt, ist – im reinsten Wortsinn – unmenschlich, wie schon Machiavelli betont: so sei die Gewalt die «[...] Art der Tiere. Nicht mehr der Mensch, sondern das Tier. Die Gewalt und nicht das Gesetz, das Recht des Stärkeren, das macht die Eigentümlichkeit des Tieres aus.»¹⁹ In anderen, Erich Fromms, Worten: «Sie [die Erziehung; M.H.] sollte geduldig und tolerant und nicht bedrohlich und autoritär sein.»²⁰

18 Vgl. für einen kurzen Überblick über Erklärungsansätze (v. a. intraindividuelle Ansätze, sozial-psychologische Ansätze, sozio-kulturelle Ansätze) in Bezug auf die Ursachen von (v.a. familiärer) Gewalt: Alberto Godenzi (1994): *Gewalt im sozialen Nahraum*. Basel/ Frankfurt a. M.

19 Machiavelli, Niccolò (1924): *Der Fürst*. Leipzig, S. 67ff. zit. nach: Jacques Derridas: *Machtmensch und Machttier. Anmerkungen zu Machiavellis «Der Fürst»*. In: *Le Monde diplomatique* Nr. 8682 vom 12.9.2008.

20 Fromm, Erich (1956/ 1980): *Die Kunst des Lebens*. Frankfurt a. M., S. 55.



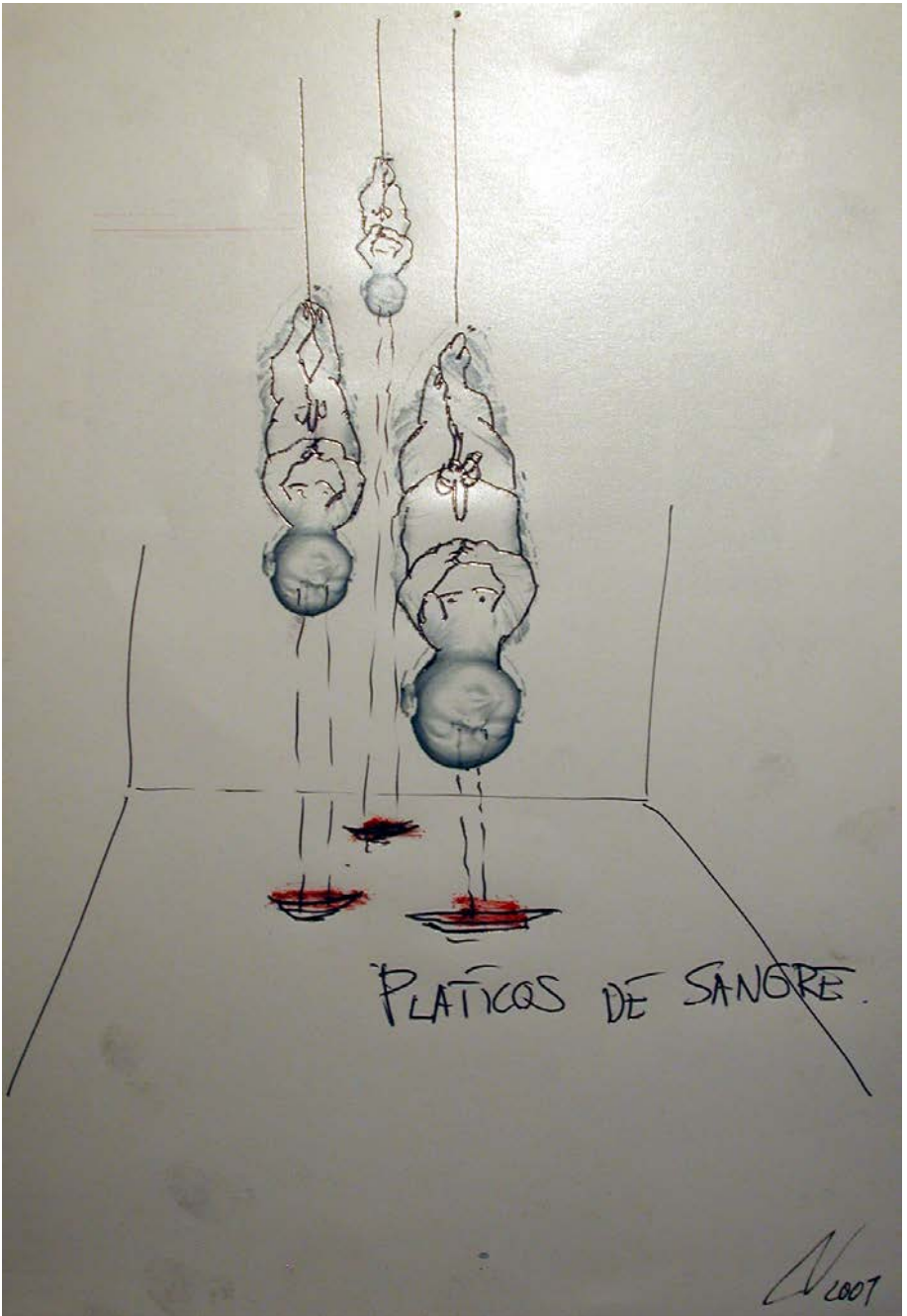
[4] Zeichnung (2001)

[4] Dibujo (2001)



[5] Zeichnung (2001)

[5] Dibujo (2001)



[6] Zeichnung (2001)

[6] Dibujo (2001)

EL DIABLO EN LOS DETALLES

Traducción de Karoline Schulz

El diablo como personificación del mal y como el adversario de Dios representa el dualismo que reside en todas las cosas. En el arte se encuentra este dualismo en cada detalle. Sólo lo feo, lo antiestético, lo «negativo bonito»²¹ es capaz de completar lo bonito, lo agradablemente estético para una impresión general.

El objetivo de las obras de Luis Vidal es iluminar el otro lado de las cosas, destapar lo escondido para revelarlo. El artista mezcla lo bonito e inocente con lo abismal y así crea una imagen completa de la humanidad con todas sus normalidades y anormalidades. El diablo salta a la vista del observador cuando se mira por segunda vez. Una vez visto, es imposible retirarse de él porque se oculta de la mirada superficial en el detalle, detrás de la lindeza de conejos blancos y mundos fantásticos tiernos y aniñados.

Pequeños detalles – una mueca, un gesto obsceno, una violación de límites –, distorsiones de lo normal y cotidiano, forman el mundo de imágenes creado por Luis Vidal. La generación estratégica de efectos sorpresa que causan una transformación puntual de ciertos detalles en algo feo, grotesco y singular permite a Vidal descubrir un punto débil de su público, pues pone en duda la intangibilidad de la infancia, los recuerdos, la religión, en suma, todo lo que es sagrado para los seres humanos.

El mal se esconde detrás de la máscara de la vida cotidiana, como en el caso del abuso de niños, el delito más bajo y terrible desde un punto de vista moral que conoce la sociedad moderna. Violadores e infanticidas pasan a la historia como bestias, como por ejemplo, el legendario asesino en serie norteamericano John Wayne Gacy Jr., que en los años 70 se disfrazó como «Pogo el payaso» y violó y mató a 33 niños y así marcó el mito del asesino pedófilo en serie. Más tarde, en la cárcel y condenado a muerte, pintó obras infantiles, inocentes y al mismo tiempo atroces, que hoy en día son de culto.

El motivo del pederasta se muestra en la obra de Vidal en forma de Josef Fritzl, el violador de Amstetten, cuya cara, a través de los medios de comunicación, se grabó en la memoria colectiva de nuestro tiempo. Luis Vidal lo usa en sus collages y muestra a Fritzl en forma de un conejo de peluche pervertido.

Los payasos o muñecos de ventrílocuos que aparecen en películas de terror, aunque ya no estén de moda en las fiestas de cumpleaños de los niños aparecen

21 Rosenkranz (1853): *Aesthetik des Hässlichen* [Estética de lo feo].

THE DEVIL IN THE DETAILS

Leslie Becker

Der Teufel als Personifizierung des Bösen und Gegenspieler des Göttlichen steht auch für den Dualismus, der allen Dingen innewohnt. In der Kunst steckt dieser Dualismus in ebenjenem Detail. Erst durch das Hässliche, Unästhetische, «Negativschöne»²² ergänzt sich das Schöne, ästhetisch Angenehme zu einem vollständigen Gesamtbild.

Bei Luis Vidal geht es darum, die Kehrseite der Dinge zu beleuchten, das Verborgene nach Außen zu kehren und aufzudecken. Er vermischt das Schöne und Unschuldige mit dem Abgründigen und schafft so ein allumfassendes Bild der Menschlichkeit in all ihren Arten und Abarten. Der sprichwörtliche Teufel springt dem Betrachter erst im zweiten Anlauf ins Auge. Einmal hingesehen, kann man sich ihm nicht mehr entziehen, denn er liegt für den flüchtigen Blick verborgen im Detail, versteckt hinter der Niedlichkeit weißer Häschen und plüschig kindlicher Phantasiewelten.

Kleinigkeiten und Details – eine Grimasse, eine anstößige Geste, eine Grenzüberschreitung – Verzerrungen des Normalen und Alltäglichen, machen die Bilderwelt Luis Vidals aus. Durch den strategisch erzeugten Überraschungseffekt, mit dem hier und dort Details ins Hässliche, Grotteske und Bizarre verzerrt werden, trifft Vidal bei seinem Publikum einen wunden Punkt: Er stellt die Unantastbarkeit der Kindheit, der Erinnerungen, der Religion, kurz, aller Dinge die den Menschen heilig sind, in Frage.

Das Böse verbirgt sich unter der Maske des Alltäglichen, wie im Fall der Gewalt gegen Kinder, die schlimmstmögliche und moralisch niederste Straftat, die die heutige Gesellschaft kennt. Vergewaltiger und Kindsmörder gehen als Monster in die Geschichte ein, so wie der legendäre amerikanische Serienmörder John Wayne Gacy Jr., der in den 70er Jahren als «Pogo the Clown» verkleidet 33 Jungen vergewaltigte und ermordete und den Mythos vom pädophilen Serienmörder prägte. Später im Gefängnis, zum Tode verurteilt, malte er kindlich-naive und zugleich alptraumhafte Bilder, die heute Kultstatus erlangt haben.

Das Motiv des Kinderschänders taucht bei Vidal in Gestalt von Josef Fritzl auf, des Vergewaltigers von Amstetten, dessen Gesicht sich durch die Medien ins kollektive Gedächtnis unserer Zeit eingepägt hat. Vidal verarbeitet es in Collagen und lässt Fritzl als perversen Plüschhasen auftreten.

22 Rosenkranz (1853): *Aesthetik des Hässlichen*.

en escena en la obra de Luis Vidal. Su arte vive del tabú de la curiosidad infantil por lo prohibido y del juego escenificado de la incitación. El observador, al igual que el niño atrapado, cae en el juego de la seducción artística.

Desde siempre, la fascinación por los misterios de la vida cotidiana ha tenido su importancia en el arte. El artista norteamericano Mike Kelley eternizó la hipocresía y la doble moral de la clase media norteamericana religiosa de forma provocativa. Sus trabajos hechos con peluches, muñecas y materiales del contexto doméstico, que se asocian con recuerdos de la infancia pero también representan el kitsch y la cultura, reflejan hechos culturales:

«Entonces lo único que me queda es trabajar con esa cultura tan dominante y despellejarla, destrozarla, transfigurarla, exponerla.»²³ (Mike Kelley)

En su taller, el artista español Luis Vidal experimenta de forma similar con los frutos de la cultura de las masas, usando los medios de comunicación, sobre todo Internet. Internet, como espacio imparcial sin ley que no conoce ninguna moral, es un espacio publicitario infinito y al mismo tiempo contiene todas las bestialidades de la humanidad, que difícilmente se pueden censurar a través de filtros de seguridad infantil. Allí el artista encuentra pornografía infantil disponible para todos. Mientras el arte con peluches de Mike Kelley fue interpretado contra su voluntad como indicación indirecta al abuso infantil, Luis Vidal provoca esas asociaciones a propósito. Lo que no encontramos en sus obras son inocencia y pureza. Al contrario, los niños y las niñas de sus dibujos e instalaciones se presentan en poses provocativas y con exclamaciones, que pertenecen al mundo publicitario, invitan a participar. Con eso representan una imagen típica para nuestra realidad súper sexualizada y nuestra cultura del ocio que anhela imágenes escandalosas.

Al igual que Kelly, Paul McCarthy fue uno de los artistas norteamericanos más famosos de su tiempo - desde los años ochenta han trabajado constantemente. En las obras de ambos artistas, las vulgaridades y bestialidades de la cultura de masas se unen en un mundo del cómic sin moral. Ese concepto, igual que las obras de Vidal, tiene su origen en la cultura popular. El falo omnipresente, niñas en poses pornográficas, enanos exhibicionistas y conejos de peluche altos como hombres, son elementos comunes entre los tres artistas. Sin embargo, el kitsch sexualizado de Vidal es naturalmente más europeo y recuerda más al «arte callejero» de su ciudad natal, Barcelona, que las fantasías pornográficas de Disney de los excampeones norteamericanos McCarthy y Kelly.

Lo que en las obras de McCarthy no es nada más que un juego con los sueños de niñas que ya son mayores de edad, en las obras de Vidal es pura inmoralidad. Menores de edad se ofrecen a su torturador, quien utiliza un disfraz

23 Cita tomada de: <http://www.gagosian.com/artists/mike-kelley/> [nota de la traductora].

Auch der Clown oder die Bauchrednerpuppe, die uns heute kaum noch auf Kindergeburtstagen, sondern eher in Horrorfilmen begegnen, bekommen bei Vidal ihren Auftritt. Seine Kunst lebt vom Tabu kindlicher Neugier für das Verbotene und dem inszenierten Spiel der Verführung. Der Betrachter, wie das in die Falle gelockte Kind, verfällt dem Spiel künstlerischer Verführung.

Die Faszination für das Abgründige im Alltäglichen hat in der Kunst seit jeher ihren Stellenwert. Der amerikanische Künstler Mike Kelley hat der Scheinheiligkeit und Doppelmoral der religiösen amerikanischen Mittelklasse auf provokative Weise ein Denkmal gesetzt. Seine Arbeiten aus Plüschtieren, Puppen und Materialien aus dem häuslichen Umfeld, die mit Kindheitserinnerungen assoziiert werden, aber auch für Kitsch und Popkultur stehen, reflektieren kulturelle Gegebenheiten,

«So all I can really do now is work with this dominant culture and flay it, rip it apart, reconfigure it, expose it.»²⁴ (Mike Kelley)

Auch der spanische Künstler Luis Vidal experimentiert in seinem Atelier auf ähnliche Weise mit dem, was die Massenkultur durch ihre Medien, insbesondere das Internet, abwirft. Das Internet als rechts- und wertfreier Raum kennt keine Moral, es ist unendliche Werbefläche und enthält zugleich die komplette Bandbreite menschlicher Scheußlichkeiten, die sich nur schwer durch Filter und Kindersicherungen zensieren lassen. Dort findet er, frei zugänglich für die Allgemeinheit, kinderpornographisches Material. Während Mike Kelleys Kuscheltierkunst gegen dessen Willen oft als Anspielung auf Kindesmissbrauch verstanden wurde, werden derartige Assoziationen bei Luis Vidal absichtsvoll eingesetzt. Doch kindliche Unschuld und Reinheit finden wir hier nicht vor. Stattdessen präsentieren sich die Jungen und Mädchen in seinen Zeichnungen und Installationen in aufreizenden Posen und fordern mit reklameartigen Sprüchen zum Mitmachen auf. Dabei geben sie ein – für unsere übersexualisierte Realität und nach Skandalbildern lechzende Unterhaltungskultur – typisches Bild ab.

Bei Paul McCarthy, der neben Kelley zu den berühmtesten amerikanischen Künstlern seiner Zeit zählt und mit diesem seit den 80er Jahren immer wieder zusammenarbeitete, gehen massenkulturelle Vulgaritäten und Monstrositäten in moralfreien Comicwelten eine Verbindung ein, die ihre Ursprünge wie bei Vidal in der Populärkultur findet. Der omniprésente Phallus, Mädchen in pornographischen Posen, exhibitionistische Zwerge und mannshohe Plüschhasen bilden ein gemeinsames Repertoire, wobei Vidals Sex-Kitsch naturgemäß viel europäischer anmutet und oft an die Street Art seiner Heimatstadt Barcelona erinnert, als die disneyhaften Pornophantasien der amerikanischen Altmeister McCarthy und Kelley.

Was bei McCarthy ein Spiel mit den Träumereien kleiner Mädchen ist, die aber die Grenze zur Volljährigkeit schon überschritten haben, ist bei Vidal bereits grobe

24 <http://www.gagosian.com/artists/mike-kelley/>

de conejo grotesco, y lo invitan con gestos inequívocos, nacidos del mundo oscuro de la pornografía infantil, que se encuentra en Internet, con lo que se objeta una clara distribución de los roles de víctima y verdugo. Las acusaciones y cuestiones de moral parecen estar desplazadas. La sociedad como realidad ambivalente deroga la pregunta sobre una división clara del bien y mal. Tal liquidación de límites fijos desde siempre ha sido perturbadora para los poderes religiosos y conservativos. Sin embargo, Vidal juega sin escrúpulos, de forma placentera y políticamente incorrecta con todo lo intangible.

En las caras de sus «Lindos» y «Llorones», en las cuales no esperaríamos nada más que la inocencia de un recién nacido, ya se ve la grosería y la agresividad del mundo de los adultos. La imagen angustiosa de un niño con la cara de un adulto – a veces los bebés de Vidal tienen la cara de él o están deformados con caricaturism – está presente en las obras de Vidal desde mediados de los años noventa. El trauma del nacimiento está en sus caras, representante de todas las barbaridades que la vida les depara a ellos. El niño, representante del bien puro, ya de bebé perdió su inocencia.

La caricatura y la estética de cómic, la cual se encuentra sobre todo en los trabajos gráficos de Vidal, son deformaciones artificiales, una perversión de lo natural, de manera que las características naturales humanas del caricaturizado destacan aún más. También lo antropomorfo – es decir, animales y otras criaturas que tienen rasgos y comportamientos característicos de seres humanos – es un elemento fijo en las obras de Vidal. Les otorga cara humana a sus criaturas bestiales o las presenta como animales de fábula – el lobo malo, la oveja inocente, el cerdo alegre, el conejo inocente pero osado, la serpiente astuta etc.

El antropomorfismo lo encontramos también en la literatura, por ejemplo, en forma de animales de fábula como en «Rebelión en la Granja» de George Orwell, en cómics o tiras cómicas que en mayoría son para niños, o en los dioses de la mitología con sus atributos humanos. En el cuerpo de criaturas terrestres personifican características humanas y sufren de problemas por todos nosotros conocidos con el fin de experimentar de una educación moral. En cambio, las escenas e historias de Vidal no tienen fin y los protagonistas al final nunca aprenden su lección. El lobo está vestido de oveja mansa, el conejo es un libertino perverso y el cerdo se regocija en la inmoralidad.

En el libro «la estética de lo feo» del año 1853, el filósofo alemán Karl Rosenkranz describe el espectro amplio de los estilos artísticos que tienen como objetivo destacar algo más allá de lo meramente bonito y estéticamente agradable. El autor afirma que la fealdad contiene amorfía, asimetría, disonancia, bruteza, maldad y hasta algo satánico. La caricatura y el arte sin ello son imposibles de

Unmoral. Minderjährige Mädchen und Jungen bieten sich ihrem Peiniger, der oft im bizarren Hasenkostüm steckt, mit eindeutigen und einladenden Gebärden – der Schattenwelt der Kinderpornographie im Internet entsprungen – an und verweigern sich damit einer klaren Opfer-Täter-Rollenverteilung. Schuldzuweisungen und Moralfragen scheinen hier fehl am Platz. Die Gesellschaft als ambivalente Wirklichkeit setzt die Frage nach der Eindeutigkeit von Gut und Böse außer Kraft. Religiösen und konservativen Kräften ist eine solche Auflösung klarer Grenzen von jeher ein Dorn im Auge. Vidal dagegen spielt genüsslich, hemmungslos und politisch unkorrekt mit all dem, was als unantastbar gilt.

Seine «Lindos» und «Llorones» tragen bereits die Grobheit und Aggressivität der Erwachsenenwelt in ihren Gesichtern, in denen man nichts weiter als neugeborene Unschuld erwarten würde. Das verstörende Bild eines Kindes mit dem Gesicht eines Erwachsenen – manchmal tragen Vidals Säuglinge auch sein Antlitz oder erscheinen karikaturartig verzerrt – ist seit Mitte der 90er Jahre präsent in Luis Vidals Werk. Das Trauma der Geburt steht ihnen ins Gesicht geschrieben, stellvertretend für all das, was das Leben noch an Grausamkeiten für sie bereithält. Das Kind als das reine Gute hat seine Unschuld bereits im Säuglingsalter verloren.

Die Karikatur und die Comic-Ästhetik, die sich v. a. in den graphischen Arbeiten findet, ist ein künstliches Zerrbild, eine Pervertierung des Natürlichen, durch welches wiederum die menschlich-natürlichen Eigenschaften des Karikierten besonders deutlich hervortreten. Auch das Anthropomorphe, also Tiere oder andere Gestalten, die menschliche Züge und Verhaltensweisen annehmen, ist ein fester Bestandteil in Luis Vidals Arbeiten. Er verleiht seinen monströsen Kreaturen ein menschliches Gesicht oder lässt sie als Fabelwesen auftreten – der böse Wolf, das Unschuldslamm, das fröhliche Schwein, der naive aber wagemutige Hase, die hinterlistige Schlange, usw.

Anthropomorphe Darstellungen begegnen uns auch in der Literatur z. B. als Fabeltiere, wie in George Orwells Gesellschaftsparabel «Animal Farm», oder in Comics und Cartoons, in denen sie sich meist an Kinder richten, genauso wie in der Mythologie, in der Götter mit menschlichen Attributen versehen werden. Als einfache, irdische Kreaturen sind sie die Personifizierung menschlicher Eigenschaften und durchleben uns allen bekannte Probleme, durch die sie eine moralische Erziehung erfahren. Vidals Szenen und Geschichten aber laufen ins Leere und ihre Protagonisten lernen zu guter Letzt nicht ihre Lektion. Der Wolf erscheint im Schafspelz, der Hase ist ein perverser Lüstling und das Schwein suhlt sich in Sittenlosigkeit.

Karl Rosenkranz beschrieb bereits 1853 in seiner «Aesthetik des Hässlichen» das breite Spektrum von Darstellungsformen in der Kunst, die sich nicht nur mit dem rein Schönen, ästhetisch Angenehmen zufrieden geben. Das «Häßliche» beinhalte «Amorphie», «Asymmetrie», «Disharmonie», sowie «Das Rohe», [...] «Das Böse»,

imaginar, al igual que una religión sin el concepto del pecado. Rosenkranz critica el destierro de la fealdad del repertorio de representaciones del arte y compara lo feo con lo moralmente condenable. Mientras en lo cotidiano, el destierro de lo feo, antiestético y amoral es un mecanismo psicológico útil, en el arte es una obligación no dar la espalda a los abismos humanos. Con respecto al bienestar de la sociedad, la tarea del artista es analizar los ideales generalmente aceptados al igual que las infracciones de estos mismos. Aunque la crítica a la sociedad no sea la tarea principal del arte y tampoco quiera dejarse reducir a ella – el mismo Vidal niega que esa sea la motivación de su trabajo. Lo que el artista quiere es alumbrar el lado oscuro de la existencia humana. A través del juego con clichés y anti-ideales, se reflejan las contradicciones de la sociedad. Se arriesga a contemplar los abismos del alma humano y, como ejemplo, los del artista.

El campo de juego de Vidal es la sombra de una sociedad pervertida. El artista crea una versión miniatura de sí mismo que parece figura de cómic, llamada «Little Artist in Pigs' Land» que en las instalaciones de Vidal vive diferentes escenas de excesos orgiásticos. El artista no niega su propia inclinación a una perversión ostentativa y entonces usa la estrategia afirmativa que desde siempre ha sido parte de la cultura popular y tiene tradición en el arte contemporáneo desde Andy Warhol. Vidal representa una actitud provocativa poco crítica porque su arte existe principalmente para divertir a la gente. El «juego real», el juego con la realidad, induce al observador a acercarse más y así se encuentra de buenas a primeras con la ambigüedad de las cosas, con el diablo en los detalles.

bis hin zum «Satanische[n]» und der «Caricatur»²⁵ und sei seit jeher aus der Kunst nicht wegzudenken, ebensowenig wie in der Religion die Sünde. Rosenkranz spricht sich gegen die Verbannung des Hässlichen aus dem Darstellungsrepertoire der Kunst aus und «zieht eine Analogie zwischen dem Häßlichen und dem moralisch Verwerflichen.»²⁶ Während im Alltag das Verdrängen des Hässlichen, Unästhetischen und Unmoralischen einen nützlichen psychologischen Mechanismus darstelle, sei es die Pflicht des Künstlers, den Blick gerade nicht von den menschlichen Abgründen abzuwenden. Im Hinblick auf das Gemeinwohl ist es somit seine Aufgabe, allgemein anerkannte Wertvorstellungen, ebenso wie geduldete Verstöße dagegen, zu hinterfragen. Auch wenn die Kunst sich nicht explizit der Aufgabe der Gesellschaftskritik verschreibt und sich nicht auf diese reduzieren lassen will – Luis Vidal selbst verneint eine solche Motivation seiner Arbeit – bleibt es doch sein Anliegen, die Schattenseiten des menschlichen Daseins zu beleuchten. Durch sein Spiel mit Klischees und Anti-Idealen reflektiert er die Widersprüchlichkeiten der Gesellschaft. Er wagt den Blick in die Abgründe der menschlichen Seele und stellvertretend die des Künstlers.

Es ist eine pervertierte Gesellschaft, in deren Schattenseiten Vidal sich austobt. Er kreiert eine comicfigurhafte Miniaturversion seiner selbst, den «Little Artist in Pigs' Land», und lässt sie in seinen Installationen verschiedene Szenen orgiastischer Ausschweifungen durchleben. Sich selbst nimmt der Künstler von einem gewissen Hang zur effekthascherischen Perversion nicht aus, ganz der Strategie der Affirmation folgend, die sich die Pop-Kunst seit jeher zu eigen gemacht hat und die seit Andy Warhol in der zeitgenössischen Kunst Tradition hat. Er nimmt eine provokativ unkritische Haltung ein, denn seine Kunst soll zunächst einmal Spaß machen. Vidals «juego real», sein Spiel mit der Realität, verlockt den Betrachter zum näheren Hinsehen, wo ihn ganz unverhofft die Doppeldeutigkeit der Dinge, der Teufel im Detail, trifft.

25 Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*, 1853.

26 Umberto Eco, *Die Geschichte der Hässlichkeit*, S. 16.



[7] «LINDO HUESPED II» (2002)

Bronze / 44x26x18 cm / Luis Vidal Studio

[7] «LINDO HUESPED II» (2002)

Bronze / 44x26x18 cm / Luis Vidal Studio



[8] «GOLD LLORON IV» (2002)

Polyol Resin, Stoff / 45x18x22 cm / Luis Vidal Studio

[8] «GOLD LLORON IV» (2002)

Resina, tela / 45x18x22 cm / Luis Vidal Studio

EL JUEGO DEL PODER

Traducción de Nadja Skiba

§ 16. «Poder» significa la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aún contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad.²⁷

Este artículo del sociólogo Max Weber describe un tema que ocupa un papel importante en la obra de Luis Vidal. Aunque su arte parezca inofensivo por su estética, marcada por colores claros, se esconden escenas brutales en sus exposiciones. Las crea a través de motivos y figuras estridentes, al igual que sus propios mundos plásticos y tridimensionales, mundos en los cuales la temática afecta al espectador de manera omnipresente. Poder. El poder que pueden ejercer los padres emocional y físicamente sobre sus hijos. El poder que tiene el ser humano sobre el animal domesticado y el mantenimiento no adaptado a las características de su especie, el poder que ejerce la religión sobre sus adeptos a través de los dogmas. Aunque los temas elegidos parezcan ser muy críticos con la sociedad, él mismo rechaza el concepto de crítica relacionado con su obra.

Las primeras impresiones al contemplar las exposiciones de Vidal son positivas. El espectador siente que retorna a su infancia. Vidal juega con la estética popular de Walt Disney, como por ejemplo en la serie «Rabbits and Cakes» de 2009, que a primera vista transmite alegría, pero al observar los detalles, se descubren en los enormes trozos de tarta rosa inscripciones como por ejemplo «Eat me» («Cómeme»). Entre los trozos asoman pequeños y miedosos conejos. Y al visitar la exposición completa, el espectador atento encuentra otro conejo grande, penetrando uno de los trozos. Vidal especifica en el rótulo de la obra que se refiere a las justificaciones dadas por los violadores que explican que los niños provocaron la violencia. Luis Vidal codifica las pesadillas a través de un lenguaje fabuloso de imágenes, que, cuando el espectador toma conciencia, chocan más que la brutalidad explícita, ya que la conexión con el mundo interior de los niños es más fuerte y el cuarto de los niños es el entorno donde tienen lugar los hechos.

En otra exposición describe Vidal la cultura del jamón en Europa. Muestra una ciudad de cerdos en la que por todas partes están colgadas pequeñas banderas españolas, alemanas, francesas y suecas que el observador conoce de bares típicos en España en donde suele comer el jamón serrano recién cortado.

²⁷ Weber, Max: *Economía y sociedad* (<http://ebookbrowse.com/weber-economia-y-sociedad-5-45-pdf-d426015648> [consultado el 6.12.2012; nota de la traductora].

DAS SPIEL MIT DER MACHT

Paolina Theophil

§ 16. «Macht» bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.²⁸

Dieser Paragraph des Soziologen Max Weber könnte als Leitfaden für die Themensetzung des Werkes von Luis Vidal gesehen werden. Auch wenn seine Kunst mit einer von bunten Bildern geprägten Ästhetik zunächst einmal harmlos anmutet, verstecken sich brutale Szenarien in seinen Darstellungen. Er kreierte diese aus bunten Motiven und Figuren und schafft seine eigenen, plastischen, dreidimensionalen Welten. Welten, in denen ein Thema wie omnipräsent auf den Betrachter einwirkt. Macht. Die Macht, die Eltern emotional und physisch über ihre Kinder ausüben können. Die Macht, die der Mensch durch Domestizierung und nicht artgerechte Haltung über das Tier hat. Die Macht, die von der Kirche ausgeht. Auch wenn die von ihm gewählten Themenkomplexe sehr gesellschaftskritisch anmuten, lehnt er selbst den Begriff der sozialen Kritik in Bezug auf sein Werk ab.

Bei der Betrachtung von Vidals Werken entstehen positive Eindrücke beim Betrachter. Er fühlt sich durch die Bildwelten, die Vidal entstehen lässt in seine Kindheit versetzt. Der Künstler spielt gekonnt mit einer populären Walt Disney Ästhetik wie z. B. in seiner Serie «Rabbits and Cakes» von 2009, die erst einmal alles bunt und freundlich erscheinen lässt. Bei genauerem Hinsehen erkennt der aufmerksame Zuschauer, dass die übergroßen, pinkfarbenen Tortenstücke mit Schriftzügen wie «Eat Me» («Vernasch mich») versetzt sind. Aus ihnen blicken kleine ängstliche Hasen hervor und beim Studieren der gesamten Darstellung, entdeckt der Betrachter einen großen Hasen, der eines der Tortenstücke penetriert. Mit den Schriftzügen auf den Torten spielt Vidal auf Erklärungen von Tätern an, die behaupten, dass Kinder mit reizenden Anspielungen eine Vergewaltigung provoziert hätten. Luis Vidal verschlüsselt also Alpträume in märchenhafter Bildsprache, die wenn der Aha-Effekt eingetreten ist, den Betrachter noch mehr schockiert, als offensichtlich dargestellte Brutalität, da die Verbindung zur Gedankenwelt der Kinder stärker und das Kinderzimmer als Tatort sichtbar wird. Die Motivation, solche Handlungen darzustellen, begründet er mit der Erfahrung, dass etwa Fotos, die den Missbrauch an Kindern darstellen, im Internet erschreckend leicht zugänglich seien. Der Künstler sei schockiert darüber, dass auch Kinder schnell diese Vorfälle zu sehen bekommen könnten.

28 Weber, Max (1980): *Wirtschaft und Gesellschaft*. 5. Aufl., Tübingen, S. 28.

Las banderitas tienen cabezas de cerdos. Hay una escultura masculina con los pantalones bajados, sentado delante de un cerdo dorado, adorándolo.

Vidal quiere señalar con esto que un grupo étnico entero está definido por el consumo de este animal. Por otro lado, lo connota con cualidades negativas como la pereza y la suciedad. Aquí el ser humano hace uso de su poder de dos formas diferentes: el hombre atribuye cualidades al cerdo y, físicamente, somete al cerdo sacrificándolo y consumiéndolo.

En su trabajo «Art a Religion» de 2007, Vidal presenta cuatro bancos de iglesia colocados delante de una cruz grande. En cada banco hay una figura masculina sentada que parece estar rezando o, al menos, detenida. Uno de los hombres expone su vergüenza en la cruz con brazos. No está clavado sino que se sujeta él mismo. Todos los hombres tienen la misma cara y ropa. Cada uno podría acercarse a la cruz y simbolizar el líder divino. Con ello Vidal devalúa el principio «Cuando Dios creó al hombre, lo creó semejante a Dios mismo»²⁹, pues aclara que cada uno de los hombres, al fin y al cabo, puede ser Dios, es decir, que desautoriza a la religión pero la separa del derecho totalitario al poder sobre sus seguidores.

En «Lambs of God» muestra varios corderos jugando juntos. En este caso, al final también existe una sorpresa negativa: entre los corderos hay un lobo, que está escondido bajo una piel de oveja pero tiene cabeza de lobo. En los proverbios es conocido como el lobo con piel de cordero. Al juego íntimo de los corderos se opone la erección enorme del lobo, lo cual revela que el acto disimulado de juego representa una violación. Así, Vidal alude al carácter juguetón atribuido por el violador para obligar al niño a obedecer su intención perversa. En este momento usa el violador su papel de adulto para explicar al niño cómo funcionan las cosas. Tiene la intención de hacerle creer que se trata de un juego, siendo en realidad un acto violento. El violador pasa por lo alto las negaciones del niño y actúa según sus deseos. El niño se ve obligado a dejarlo hacer por su inferioridad física y el adulto, actuando de manera reprobable y inmoral, priva al niño de la capacidad de distinguir lo correcto de lo incorrecto.

No obstante, Vidal se distancia del término crítica social, habla del «juego real» y de que él juega por medio de su arte con el espectador, apropiándose de su mundo interior. Embala pesadillas en mundos de peluche y así engaña al espectador, que se acerca sin prejuicios a la exposición, libre de sentimientos como el asco y la intimidación, hasta que llegue al momento de tomar conciencia. Con el fin de trasladar al espectador a una situación parecida a la de las víctimas de su exposiciones, describe las ansias del ser humano de poseer a otro ser,

29 Santa Biblia (1994): *Dios habla hoy II*. Madrid: Ed., Sociedad bíblica [nota de la traductora].

In einer anderen Installation verdeutlicht er am Bild des Schinkenkults in Europa, welche Macht der Mensch über das Tier ausübt. Er inszeniert eine von Schweinen bewohnte Stadt. Überall sind kleine spanische, deutsche, französische, schwedische Fähnchen angebracht, die der Betrachter aus typischen Bars in Spanien kennt, wo der berühmte jamón serrano noch frisch geschnitten auf den Teller kommt. Die Fähnchen sind versetzt mit freundlichen comcartigen Schweinsköpfen. Eine männliche Skulptur sitzt mit heruntergelassener Hose und anbetend vor einem goldenen Schwein.

Vidal spricht hiermit das nationale Selbstverständnis an, Tiere zu schlachten, um sie zu verzehren. In Spanien definiert sich ein ganzer Kulturkreis über den Konsum des köstlichen Schinkens, wenn es aber darum geht, das Tier als Lebewesen zu beschreiben, wird es mit schlechten Eigenschaften wie Unhygiene und Faulheit assoziiert. Dadurch, dass der Mensch das Schwein schlachtet, übt er auf physische Weise seine Gewalt aus und durch die negative Beurteilung auf psychologischer.

In seiner Arbeit «Art a Religion» von 2007 präsentiert Vidal die Macht der Kirche. Zu sehen sind vier Kirchenbänke, die vor einem großen Kreuz stehen. In jeder Bank sitzt ein männliches Wesen mit geschlossenen Händen und einer Körperhaltung, die an ein Beten erinnert. Am prominenten Kreuz prangert einer der Männer mit ausgestreckten Armen in einer typischen Jesusgebärde, doch sind Hände und Füße nicht an das Kreuz genagelt, sondern er hält sich aus eigener Kraft. Die Männer haben alle das gleiche Gesicht und tragen die gleiche Kleidung und jeder von ihnen hat die Möglichkeit, ans Kreuz zu gehen und die göttliche Führungskraft zu symbolisieren. Vidal entwertet damit den christlichen Leitspruch «Und Gott schuf uns nach seinem Ebenbild», da er verdeutlicht, dass jeder der Männer und damit jedes Wesen, Gott sein kann. Er nimmt somit der Religion nicht ihre Berechtigung, aber löst sie von einem totalitären Machtanspruch über ihre Anhänger.

Auch wenn Vidal sich von dem Begriff der sozialen Kritik entfernen will, so spricht er doch von einem «juego real» (realen Spiel), das er durch seine Kunst mit dem Betrachter spielt und sich so der Gedankenwelt der Zuschauer bemächtigt. Beispielsweise in «The Lambs of God» zeigt er mehrere Lämmer, die miteinander spielen. Auch hier wieder eine negative Überraschung im Augenblick der Erkenntnis. Unter den Lämmern befindet sich ein Wolf. Verkleidet im Schafspelz trägt er den Kopf eines Wolfes. Er ist sprichwörtlich der Wolf im Schafspelz. Einem vertrauten Spiel mit den Lämmern, ist eine riesige Erektion des Wolfes entgegen gesetzt, welche die als Spiel getarnte Handlung als Vergewaltigung offenlegt.

Vidal spielt hiermit auch auf den zunächst spielerischen Charakter an, den Täter dem Missbrauch zusprechen, um das Kind zu ihrem perversen Vorhaben zu zwingen. Vidal versetzt den Betrachter damit in eine annähernd vergleichbare Rolle, die das Kind gegenüber dem Täter einnimmt. Er wurde in eine Falle gelockt. In die Falle des

dominarlo, ejercer poder. Este hecho, dada la dependencia que tienen los niños de sus padres, es más cruel si se oculta bajo el pretexto de amor entre padres y sus hijos. «Experimentar amor en modo de tener implica encerrar, aprisionar o dominar al objeto amado. Es sofocante, debilitador, mortuorio dador de vida.»³⁰

En su libro «Haben oder Sein» de 1976, describe Erich Fromm, filósofo alemán, el proceso de poseer. Se cuestiona temas fundamentales del alma y muestra que las emociones y actitudes en el mundo occidental parecen ser mercancías. En este punto hay una relación entre el trabajo de Vidal y el mensaje de Erich Fromm. Ambos quieren salir de un mundo caracterizado por el deseo de frivolidad multicolor. Fromm da por sentado que el hombre es bueno por naturaleza y se convierte en un ser malvado debido sólo a la envidia y la codicia. En cambio, Vidal trabaja con el hombre malvado por naturaleza. Para él está claro que el hombre es el autor de un delito y no la influencia del exterior y que cada persona que aparte la vista se hace el cómplice del delito por omisión.

Las imágenes creadas por Vidal en la mente del espectador son fuertes, ya que nacen de la imaginación y, gracias a ella, están vivas. Al tomar consciencia de la crueldad de las mismas, los imágenes permanecen en la retina del espectador y se graban en su memoria. La obra de Vidal tiene una carga sociológica importante basada en un concepto del poder que no se deja clasificar políticamente, sino que evidencia sombrías estructuras humanas. Lleva al espectador a un mundo en el que no existe lo correcto y lo incorrecto y que produce sentimientos puros. Vidal, mediante una buena estrategia, se apodera de la mente de sus espectadores. En el momento en el que el visitante entra en una de sus exposiciones, Vidal se convierte en el director de la escena quién establece las reglas del juego y decide hasta dónde hay que llegar. A partir de entonces, el espectador se queda impotente y debe dejarse llevar.

30 Fromm, Erich: *Del tener al ser* (http://webs.uvigo.es/consumoetico/textos/tener_ser.pdf) [consultado el 6.12.2012; nota de la traductora]

«juego real». Dieses geschickte Spiel bringt eine interaktive Komponente in das Werk Vidals und löst eine gewisse Betroffenheit beim Betrachter aus, welche wiederum eine neue Ebene der Auseinandersetzung mit den behandelten Themen ermöglicht. Der Betrachter fühlt sich direkt mit in das Geschehen einbezogen und kann schwer den eigenen Verdrängungsmechanismen folgen, weil die Konfrontation schon zu stark fortgeschritten ist. Vidal beschreibt die Begierde des Menschen, ein anderes Wesen zu besitzen, es zu beherrschen, Macht auszuüben. Zwischen Eltern und ihren Kindern versteckt unter dem Deckmantel der Liebe gipfelt dieses krankhafte Verlangen.

«Wird Liebe aber in der Weise des Habens erlebt, so bedeutet dies, das Objekt, das man «liebt», einzuschränken, gefangen zu nehmen oder zu kontrollieren. Eine solche Liebe ist entwürdigend, lähmend, erstickend, tötend, statt belebend.»³¹ Diese Worte von dem deutschen Philosophen Erich Fromm von 1976 beschreiben den Prozess des Besitzens. Er fragt nach den seelischen Grundlagen einer Gesellschaft und zeigt wie auch Emotionen und Einstellungen in der westlichen Welt oft Warencharakter haben. An diesem Punkt ist ein Bezug zwischen Vidals' Werk und den Aussagen Fromms zu erkennen. Er will von einer Welt, die von dem Wunsch nach bunter Frivolität geprägt ist, abkommen. Fromm geht hierbei jedoch von einem Menschen aus, der in seinem Ursprung gut ist und nur durch Neid und Habgier schlecht wird.

Vidal wiederum geht von dem ursprünglich Schlechten im Menschen aus. Bei ihm ist der Mensch eindeutig der Täter, nicht seine äußeren Einflüsse. Jeder wird zum Mittäter, der wegschaut und somit den Täter agieren lässt. So spielt der Betrachter in Vidals Werk eine zentrale Rolle, weil es durch seine Auseinandersetzung zum Leben erwacht und Fragen aufbringt. Die Arbeiten Vidals lösen beim Betrachter bestimmte Assoziation aus, doch findet dieser Austausch von Betrachter und Werk auf einer hoch emotionalen Ebene statt, die keine Neutralität zulässt, was wiederum wichtig für die Lebendigkeit der Arbeit ist. Der Betrachter wird zum Voyeur und zum Mitwisser. Vidals Kunst hat etwas Bedrohliches. Sie erzählt von Ängsten, Gewalt und Doppelmoral. Sie ist getarnt als lustiges, bekömmliches Vergnügen und jagt dem Betrachter gleichzeitig einen kalten Schauer über den Rücken, wie in einem Horrorfilm, in dem der freundliche Clown zum brutalen Mörder wird.

Vidal stellt nicht nur dar, er prangert gezielt an. Er benutzt ganz bewusst Fotografien des Vergewaltigers Josef Fritzl, die er mit Hasenzähnen und -ohren versieht und ihn so mit dem in seinem Werk immer wieder kehrenden Täter, dem großen Hasen gleichsetzt. Vidal scheut sich nicht davor, einen Amstetten Souvenirshop aufzustellen. Auch hier spielt er mit der Zweideutigkeit, indem er offensichtlich von einem Tatort spricht und diesen als

31 Fromm, Erich (2011): *Haben oder Sein*. 38. Aufl., München, S. 63.



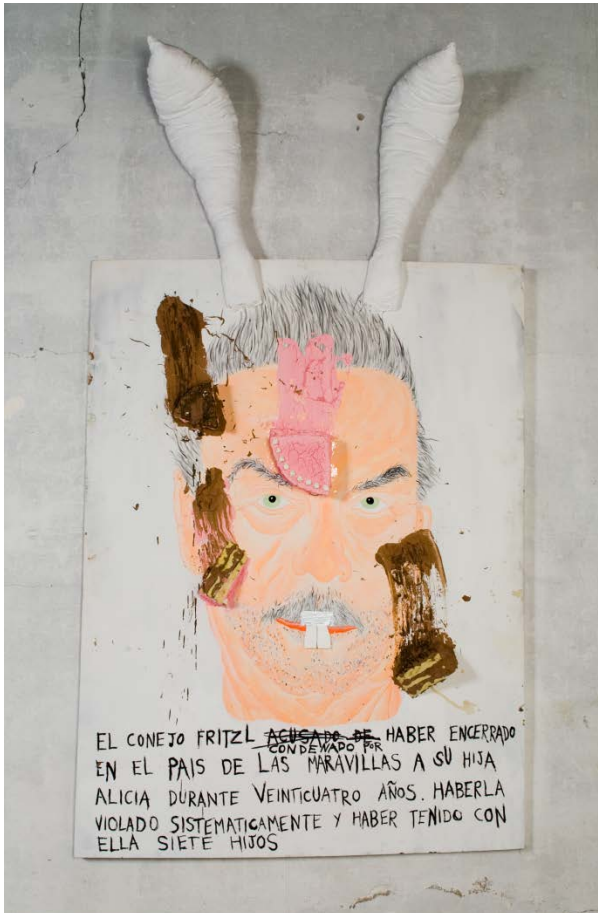
[9] Ohne Titel (2009)

Fotodruck, Papier / 30x22 cm / Luis Vidal Studio

[9] Sin título (2009)

Impresión fotográfica, papel / 30x22 cm / Luis Vidal Studio

einen kitschigen Souvenirshop inszeniert. Die Bilder, die Vidal in den Köpfen der Menschen entstehen lässt sind kraftvoll, weil sie aus der Imagination der Menschen entstehen und durch sie leben. Sobald die «Erkenntnis» des Bösen eingetreten ist, lassen sie den Betrachter nicht mehr los und brennen sich in sein Gedächtnis ein. Ob schockiert oder berührt, es entsteht ein Gefühl beim Zuschauer. Vidals Werk hat einen stark soziologischen Aspekt, der von einem Machtbegriff ausgeht, der nicht politisch einzuordnen ist, sondern düstere, menschliche Strukturen offenlegt.



[10] «FRITZL RABBIT» (2009)

Polyol Resin, Acryl, Leinwand / 270x150x35 cm / Luis Vidal Studio

[10] «FRITZL RABBIT» (2009)

Resina, acrílico, lienzo / 270x150x35 cm / Luis Vidal Studio

LUIS VIDAL EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS DE INTERNET - LA ACTUALIDAD COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN ARTÍSTICA

Traducción de Melanie Peters

Dos historias totalmente diferentes se unen en la obra «Eat me Alice» de Luis Vidal. La primera, Alicia en el País de las Maravillas, es ficticia, trata sobre un mundo de fantasía parecido a un sueño lleno de animales antropomorfos que hablan y se caracteriza por la curiosidad e inocencia de los niños. Ya desde 1865, este cuento infantil de Lewis Carroll que narra la existencia de un país de maravillas donde no se conocen normas temporales ni espaciales ni leyes naturales ha fascinado tanto a niños como a adultos.

La otra es la historia real de la austriaca Elisabeth Fritzl, cuyo padre la mantuvo encerrada en un zulo insonorizado sin ventanas y abusó de ella psicológica, física y sexualmente durante 24 años. Josef Fritzl, conocido como «el Monstruo de Amstetten», tuvo siete hijos con su propia hija, de los cuales tres de ellos también vivieron encerrados en el zulo, e incluso escondió la puerta de hormigón del zulo, a la que instaló un código electrónico, detrás de una estantería. El primer día después del secuestro, Fritzl dio a su hija por desaparecida afirmando que ella había entrado en una secta.

El artista Luis Vidal, nacido en 1970 en Barcelona, nos enfrenta a esta historia real, que parece el escenario de una película de terror, e intenta establecer paralelismos entre el mágico e ingenuo mundo de los sueños de Alicia y el tenebroso mundo infernal de Elisabeth.

¿Josef Fritzl, que es la personificación del mal, como un inofensivo personaje de cuentos en forma de animal en la estética del cómic? «Fritzl Rabbit», el retrato de Fritzl con orejas y dientes de conejo [10], no disimula la perversidad, sino que simboliza la muerte violenta de la infancia causada por el protector, su propio padre. Esta obra cargada de metáforas simboliza la libertad robada, la infancia destruida y los traumas.

Luis Vidal usó como modelo para los cuadros de «Eat me Alice» tanto la fotografía policial de Fritzl tras su detención, publicada en todo el mundo, como otras fotografías aparecidas en prensa [10, 11]. En historia del arte existen varios ejemplos de obras que se crearon a partir de fotografías policiales significativas. Andy Warhol, que era un cronista de su época, coleccionó con mucho interés portadas, fotografías de estrellas en revistas de bulevar y recortes de periódicos, así como fotografías de prensa de acontecimientos contemporáneos. En su serie «Death and Disaster»

LUIS VIDAL IM WUNDERLAND DES INTERNETS - ZEITGESCHEHEN ALS QUELLE KÜNSTLERISCHER INSPIRATION

Natali Majati-Ulrich

Zwei Geschichten, die unterschiedlicher nicht sein könnten, verschmelzen in Luis Vidals Kunstwerk «Eat me Alice». Die eine ist die fiktive Geschichte von Alice im Wunderland, einer traumähnlichen Fantasie-Welt, voll von anthropomorphen, sprechenden Tieren und geprägt von kindlicher Neugier und Unschuld. Lewis Carrolls' Kinderbuch fasziniert schon seit 1865 Kinder ebenso wie Erwachsene, indem es von einem Wunderland erzählt, welches befreit von sämtlichen Zeit- und Raumkonventionen sowie Naturgesetzen der Realität ist.

Die andere ist die wahre Geschichte von Elisabeth Fritzl aus Österreich, die von ihrem Vater vierundzwanzig Jahre lang in einem fensterlosen, schalldichten Bunker eingesperrt und seelisch, körperlich und sexuell missbraucht wurde. Josef Fritzl, das «Monster von Amstetten», wie die Medien ihn nannten, zeugte sieben Kinder mit seiner Tochter. Drei davon lebten ebenfalls im gleichen Raum eingesperrt. Das Stahltor des Eingangs hatte er sogar hinter einem Regal versteckt und mit einem elektronischen Code gesichert. Fritzl meldete seine Tochter am ersten Tag nach der Entführung als vermisst – sie sei einer Sekte beigetreten, behauptete er.

Luis Vidal, der 1970 in Barcelona geborene Künstler, konfrontiert uns mit dieser realen Geschichte, die ein Horrorfilm-Szenario hätte sein können, und sucht nach Parallelen zwischen der magischen, kindlichen Traumwelt von Alice und der unheimlichen Höllenwelt von Elisabeth.

Josef Fritzl, die Personifizierung des Bösen, als harmlose, tierische Märchengestalt in Comic-Ästhetik? «Fritzl Rabbit», das Porträt von Fritzl mit Kaninchenohren und -zähnen, [10] verniedlicht keineswegs das Perverse, sondern symbolisiert den gewalttätigen Tod der Kindheit, herbeigeführt von ihrem eigentlichen Beschützer, dem eigenen Vater. Das metaphorisch aufgeladene Werk stellt die geraubte Freiheit, die zerstörte Kindheit und die Traumatisierung dar.

Luis Vidal verwendete das rund um die Welt verbreitete Polizeifoto von Fritzl nach seiner Verhaftung und andere der Presse entnommenen Bilder als Vorlagen für seine «Eat me Alice»-Zeichnungen [10, 11]. In der Kunstgeschichte gibt es eine Vielzahl von Beispielen, die auf der Basis von prägnanten Pressefotos entstanden sind. Andy Warhol, der ein Chronist seiner Zeit war, hat mit Leidenschaft Titelblätter, Starfotos aus Boulevardzeitschriften,

se retratan diversos desastres, accidentes de avión y de coche, suicidios, la silla eléctrica e incluso la explosión de una bomba atómica³².

Otro ejemplo es la obra «Acht Lernschwwestern» de Gerhard Richter del año 1966, que consta de ocho retratos individuales creados con el recurso que caracteriza su estilo artístico: la imagen borrosa. A Richter le sirvió como modelo una fotografía de prensa en blanco y negro compuesta por los retratos del anuario de las ocho víctimas del asesinato múltiple americano Richard Speck³³.

Muchas veces los artistas se inspiran en la actualidad y en fotografías de los medios de comunicación. Esto es más fácil que antes debido a la actual sociedad de la información digital. Según el visionario teórico de la comunicación canadiense Marshall McLuhan, que ya predijo la integración digital en los años sesenta³⁴, los medios electrónicos y las tecnologías de la comunicación modernas acaban con la distancia temporal y espacial.

McLuhan, el profeta del mundo de internet, acuñó el famoso término «aldea global», donde desaparecen el tiempo y el espacio – al igual que en el País de las Maravillas. Internet no sólo nos convierte en testigos sino también en participantes del acontecer simultáneo. Buscadores, sitios web de noticias, blogs y Wikipedia nos informan a la velocidad de la luz. Correos electrónicos, Skype, YouTube y Facebook conectan nuestro mundo diariamente.

El objetivo de Internet es facilitar el acceso rápido a noticias actuales e información de trasfondo, lo cual desempeña un papel importante durante el proceso de creación artística de Vidal. Sus proyectos están relacionados con la actualidad y se inspiran en ella, sobre todo en historias y temas de interés humano y social, como la manipulación y la violencia, el abuso de menores, la doble moral y la soledad.

El metafórico lenguaje visual de Luis Vidal, que recuerda a un cuento de hadas, así como su visualización simple de fenómenos serios de la actual realidad social, que caracterizan su obra completa, provocan sentimientos muy fuertes. Es imposible que el espectador sienta indiferencia, pues lo sensibiliza y lo estimula para la reflexión.

32 *Death and Disasters: Newspaper Activity*, The Andy Warhol Museum; en: http://edu.warhol.org/aract_dedis.html [consultado el 27.08.2012].

33 Richter, Gerhard: *Acht Lernschwwestern*. (<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/detail.php?number=136&paintid=5770>) [consultado el 27.08.2012].

34 McLuhan, Marshall (2001): *Understanding Media*. London: Routledge Classics, pp. 3–6.

Zeitungsausschnitte, sowie Pressebilder von zeitgenössischen Ereignissen gesammelt. In seiner Serie «Death and Disaster» werden verschiedene Katastrophen, Flugzeugabstürze, Autounfälle, Selbstmorde, der elektrische Stuhl und sogar eine Atombombenexplosion abgebildet.³⁵ Ein anderes Beispiel ist Gerhard Richters' Werk «Acht Lernschwestern» aus dem Jahre 1966, das aus acht einzelnen Porträts mit dem für ihn charakteristischen Stilmittel der Unschärfe besteht. Als Vorlage diente ein schwarzweißes Pressebild, zusammengesetzt aus den Jahrbuchfotos der acht Opfer des amerikanischen Massenmörders Richard Speck.³⁶

Künstler werden oft vom aktuellen Geschehen sowie von Medienbildern inspiriert. In der heutigen digitalen Informationsgesellschaft ist das leichter als je zuvor. Die modernen elektronischen Medien und Kommunikationstechnologien schaffen zeitlichen und räumlichen Abstand ab, ganz im Sinne des visionären, kanadischen Medientheoretikers Marshall McLuhan, der schon in den sechziger Jahren³⁷ die digitale Vernetzung vorhersagte.

McLuhan, der Prophet der Internet-Welt, etablierte den vielzitierten Begriff des «globalen Dorfes», wo Zeit und Raum verschwinden – ganz wie im Wunderland. Das Internet verwandelt uns in Zeugen, aber auch in Teilnehmer des simultanen Geschehens. Suchmaschinen, News-Websites, Blogs und Wikipedia informieren uns in Lichtgeschwindigkeit. E-Mails, Skype, YouTube und Facebook vernetzen täglich unsere Welt.

Die Schlüsselfunktion des Internets, den schnellen Zugang zu aktuellen Nachrichten und Hintergrundinformationen zu ermöglichen, spielt für Vidal eine große Rolle im Prozess seines künstlerischen Schaffens. Seine Kunstprojekte sind gegenwartsbezogen und werden durch Zeitgeschehen, insbesondere durch Geschichten und Themen menschlichen und sozialen Interesses inspiriert. Dazu gehören Manipulation, Gewalt, Kindesmissbrauch, Doppelmoral, Einsamkeit.

Luis Vidals' märchenhafte, metaphorische Bildsprache und spielerische Visualisierung ernster Phänomene der aktuellen gesellschaftlichen Realität, die sein Gesamtwerk auszeichnen, rufen starke Gefühle hervor. Der Betrachter kann dabei keinesfalls gleichgültig bleiben. Er wird sensibilisiert und zum Nachdenken angeregt.

35 *Death and Disasters: Newspaper Activity*, The Andy Warhol Museum in: http://edu.warhol.org/aract_dedis.html [letzter Zugriff: 27.08.2012].

36 Richter, Gerhard : *Acht Lernschwestern*. in: <http://www.gerhardrichter.com/art/atlas/detail.php?number=8&paintID=5770> [letzter Zugriff: 27.08.2012].

37 McLuhan, Marshall (2001): *Understanding Media*. Routledge Classics, London, S. 3-6.

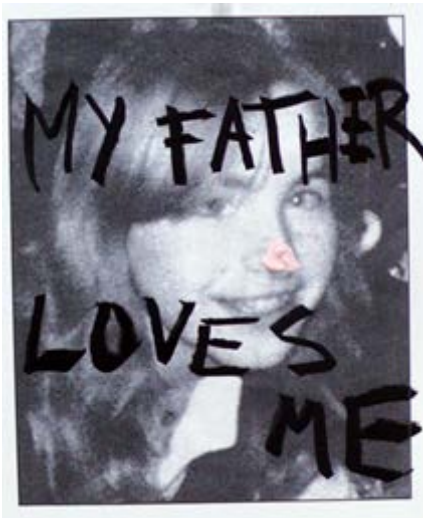


[11] Ohne Titel (2009)

Tinte, Acryl / 21x29 cm / Luis Vidal Studio

[11] Sin título (2009)

Tinta, acrílico / 21x29 cm / Luis Vidal Studio

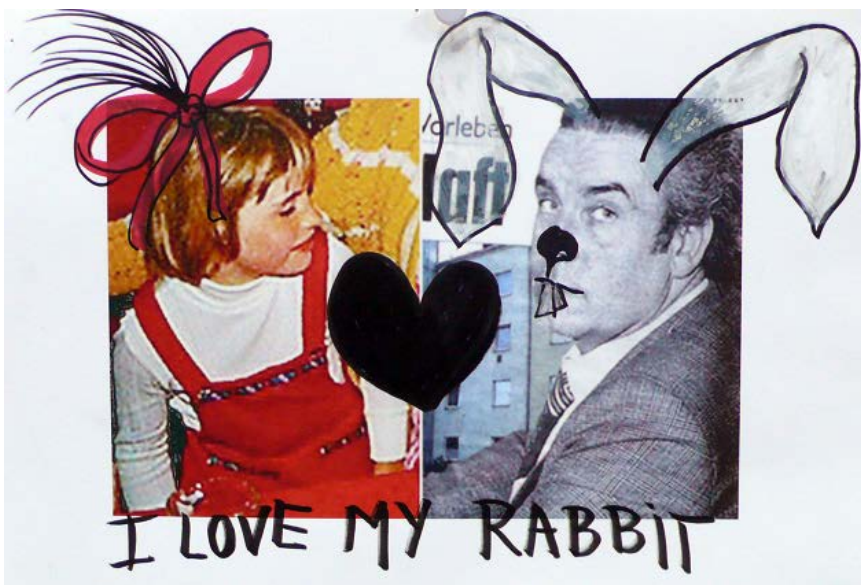


[12] Ohne Titel (2009)

Fotodruck, Tinte, Acryl / 29x21 cm / Luis Vidal Studio

[12] Sin título (2009)

Impresión fotográfica, tinta, acrílico / 29x21 cm / Luis Vidal Studio



[13] Ohne Titel (2009)

Fotodruck, Tinte / 29x21 cm / Luis Vidal Studio

[13] Sin título (2009)

Impresión fotográfica, tinta / 29x21 cm / Luis Vidal Studio

LUIS VIDAL – UN EMPRESARIO DEL ARTE POLIFACÉTICO

Traducción de Jonas Grünke

Luis Vidal, artista español, empezó su carrera a los 20 años al ser invitado a la Bienal de Arte Contemporáneo de Girona en el año 1990 por Rosa Martínez, codirectora de la Bienal de Venecia del 2005. Desde entonces ha exhibido anualmente en exposiciones individuales y colectivas, tanto en Europa como en el resto del mundo.

Sin embargo, en su gran productividad artística, no se muestra solamente como artista visual, sino que es más bien una especie de empresario del arte polifacético, representante de la prensa y promotor de proyectos creativos. Él mismo es director y productor cinematográfico, curador de exposiciones, promotor de diseñadores de modas innovadores y se compromete en programas sociales y creativos.

Todas sus empresas artísticas se basan en un denominador común: La explotación física o mejor dicho el abuso emocional o sexual en una sociedad autodestructiva.³⁸ Al desigual que el artista estadounidense Paul McCarthy, lo que más le importa es «la igualdad de derechos entre lo que se considera inferior y lo reprimido»³⁹. Mientras que McCarthy no deja de dedicarse a los mitos americanos y al consumo a gran escala mostrando los aspectos reprimidos de estos⁴⁰, la obra de Vidal tiene un carácter más bien transnacional y universal. Ilumina los aspectos oscuros de las restricciones sociales extremas que oprimen al individuo. De esta manera, proyecta su mirada más allá de los países industrializados occidentales. Con cada obra recorre una senda estrecha entre sadismo y censura⁴¹, valiéndose sin piedad de toda la gama de parafilias⁴².

Mientras que en el arte plástico pone en escena la pedofilia, en el medio cinematográfico llega incluso a la necrofilia, que es, según la teoría de

38 González Junco, Jocelyn Adele en: www.sonespace.com.

39 www.zeit.de, Kunst, Kultur, 2 de febrero de 2012.

40 Oberhollenzer, Günter: ESSL MUSEUM, KUNST DER GEGENWART, Klosterneuburg bei Wien.

41 González Junco, Jocelyn Adele in: www.sonespace.com.

42 Término de diagnóstico perteneciente al sistema de clasificación americano DSM que sirve a denominar las tendencias anormales del objeto sexual que ama el afectado. Estas desviaciones de la preferencia sexual son provocadas por el contacto con objetos inanimados, el dolor, la humillación o por personas que no son capaces de declarar su consentimiento como niños. Ver también: Vetter, Brigitte (2009): *Pervers, oder? Sexualpräferenzstörungen, 100 Fragen, 100 Antworten*, p. 30 sg., Huber.

LUIS VIDAL - EIN MULTIFACETTEN KUNSTUNTERNEHMER

Anke Schlüsen-Rico

Als spanischer Künstler begann Luis Vidal seine Laufbahn im Alter von 20 Jahren, als die Co-Direktorin der Biennale von Venedig 2005 Rosa Martinez ihn 1990 zur Biennale für Zeitgenössische Kunst von Girona einlud. Seitdem ist er jährlich auf Einzel- und Gruppenausstellungen in Europa und Übersee präsent.

Bei aller regen Kunstproduktivität zeigt er sich doch nicht nur als visueller Künstler, er ist vielmehr eine Art Multifacetten-Kunstunternehmer, Pressevertreter und Promoter kreativer Projekte. Er selbst ist Filmemacher und -produzent, Ausstellungskurator, bringt innovative Modedesigner auf den Markt und engagiert sich für sozial-kreative Programme.

Alle künstlerischen Unternehmungen Vidals basieren auf einem gemeinsamen Nenner: Die physische Ausbeutung bzw. der emotionale oder sexuelle Missbrauch in einer autodestruktiven Gesellschaft.⁴³ Im Tenor des US-amerikanischen Künstlers Paul McCarthy geht es auch ihm um «die gleichberechtigte Einbeziehung des als minderwertig Angesehenen und Verdrängten»⁴⁴. Während sich McCarthy immer wieder mit amerikanischen Mythen und Massenkonsum befasst und deren unausgelebte Seiten zeigt⁴⁵, hat Vidals Schaffenswerk einen eher transnationalen, universalen Charakter. Er beleuchtet die dunklen Seiten dort, wo extreme gesellschaftliche Restriktionen das Individuum unterdrücken. Er schaut damit über den Tellerrand der westlichen Industrienationen hinaus. Mit jedem Werk bewegt er sich auf dem engen Pfad zwischen Sadismus und Zensur⁴⁶. Dabei setzt Vidal gnadenlos die gesamte Bandbreite der Paraphilien⁴⁷ ein.

43 González Junco, Jocelyn Adele in: www.sonespace.com.

44 www.zeit.de, Kultur, Kunst, 2. Febr. 2012.

45 Oberhollenzer, Günther: ESSL MUSEUM, KUNST DER GEGENWART, Klosterneuburg bei Wien.

46 González Junco, Jocelyn Adele in: www.sonespace.com.

47 Diagnosebegriff aus dem amerikanischen Klassifikationssystem DSM zur Bezeichnung sexueller Abweichungen des Objektes, das der Betroffene liebt. Diese sog. Sexualpräferenzstörungen werden ausgelöst im Kontakt zu unbelebten Objekten, über Schmerz, Demütigung oder nicht einverständnisfähige Personen wie Kindern. Siehe auch: Vetter, Brigitte (2009): *Pervers, oder? Sexualpräferenzstörungen, 100 Fragen, 100 Antworten*, S. 30 ff., Huber.

Tanto en primavera como en otoño, cuando Luis Vidal presenta en un hotel barcelonés su desfile de moda «Changing Room», recurre en parte a la misma simbología que utiliza también en el medio plástico. Abusa de figurines, les pone en el cuello zapatos, pájaros disecados o plumas y no para de añadirles trofeos de caza como fetiches.

Con el proyecto de exposición «From a black Hole» les ofrece a las vanguardias artísticas de los países emergentes una plataforma, que les abre el camino al mundo del arte internacional. En el 2001 curó la primera edición homónima en la que participaron entre otros once artistas subversivos. Ángel Delgado, por ejemplo, defecó en un «Granma»⁴⁸ extendido durante su performance e incluso la pornografía estética de Abigail González o René Piñas contiene alusiones obscenas. Estos artistas, hasta entonces ignorados por el público europeo, se presentaron gracias a una exposición itinerante en el «Son Espace Gallery» de Girona, en el «De Miguel Gallery» de Múnich y en el «Galleri Christian Dan» de Copenhague.

Su proyecto de ayuda al desarrollo «Euroafricans» (Senegal, 2007) es un intento de oponer resistencia a las perversiones de una explotación sin escrúpulos. Mediante la creación de una nueva divisa, el «Euroafricans», Vidal propone una nueva forma de la obtención de fondos. El grupo destinatario se compone de los municipios más frágiles de la región senegalesa Kolda. Está previsto que los habitantes produzcan con sus propias manos billetes de «Euroafricans», los cuales se cambiarán por su valor en euros en España para ser reinvertidos finalmente en los países de origen. Esta iniciativa se entiende como una contribución al entendimiento entre los pueblos, entre África y Europa, y a la promoción de la autoestima del pueblo senegalés⁴⁹.

En todas sus empresas artísticas y creativas Vidal ilumina el «agujero negro», lugar común de los abismos del alma humana. Comienza en donde la opresión se manifiesta de manera visible: en los menores, «subestimados» o incluso en los muertos. Saca a la luz lo universalmente reprimido, las perversiones humillantes y de manera lúdica les da un aspecto, un rostro, que, a su vez, hace que parezcan grotescos. De este modo, rompe los tabúes más ignorados por la sociedad. Como artista escandaliza, como promotor de cultura ofrece ideas creativas.

48 Periódico oficial del Partido Comunista de Cuba.

49 Más información en www.fundaciogune.org.

Während er in der bildenden Kunst die Pädophilie plastisch in Szene setzt, geht er im Filmmedium bis zur Nekrophilie, nach Morels Degenerationstheorie⁵⁰ eine der schwersten sexuellen Perversionen. In seinem 20-minütigen Kurzfilm «Miertesita, una historia de amor» (1990, Kuba) geht es um die sexuelle Befriedigung eines Gerichtsmediziners an seiner verstorbenen Liebhaberin.

Wenn Luis Vidal die Fashionshow «Changing Room» jeweils im Frühjahr und Herbst in einem barcelonesischen Hotel performt, greift er teilweise auf die Symbolik zurück, die er im plastischen Medium benutzt: Er entfremdet Modepuppen, setzt ihnen Schuhe oder ausgestopfte Vögel bzw. Vogelfedern auf den Hals und fügt ihnen immer wieder Jagdtrophäen wie Fetische bei.

Mit dem Ausstellungsprojekt «From a black Hole» bietet er der künstlerischen Avantgarde aus Schwellenländern eine Plattform in die international etablierte Kunstszene. 2001 kuratierte er die erste gleichnamige Ausgabe, an der 11 mitunter subversive Künstler teilnahmen. Ángel Delgado z. B. defäkierte 1990 im Rahmen seiner Performance auf einer ausgebreiteten Granma⁵¹ und auch Abigail Gonzalez oder René Piñas ästhetische Pornografie hat obszöne Anspielungen. Die bis dahin der europäischen Kunstszene verschlossenen Künstler wurden in Form einer Wanderausstellung in der «Son Espace Gallery» (Girona), «De Miguel Gallery» (München) und «Galleri Christian Dam» (Kopenhagen) gezeigt.

Sein kreatives Entwicklungshilfeprojekt «Euroafrikans» (Senegal, 2007) ist ein Versuch, den Perversionen einer skrupellosen Ausbeutung zu entkommen. Über die Einführung der neuen Währung «Euroafrikans» schlägt Vidal eine neue Form des Fundraising vor. Zielgruppe sind die fragilsten Gemeinden in der senegalesischen Region Kolda. Sie sollen mit eigenen Händen ihre «Euroafrikans»-Scheine produzieren, die dann in Spanien in die entsprechende Eurowährung umgetauscht und anschließend in den Ursprungsländern reinvestiert werden. Die Initiative versteht sich als ein Beitrag zur Völkerverständigung zwischen Afrika und Europa und zur Förderung des Selbstwertgefühls der senegalesischen Bevölkerung⁵².

In allen künstlerischen und kreativen Unternehmungen beleuchtet Vidal das «Schwarze Loch», Gemeinplatz für menschliche Abgründe. Er setzt da an, wo sich Unterdrückung besonders manifestiert: Minderjährige, «Minderwertige» oder gar Leblose. Das universal Unterdrückte, demütigende Perversionen, bringt er zu Tage und gibt ihm auf eine Weise spielerisch Gestalt,

50 Bénédict-Augustin Morel (1809 – 1873), französischer Psychiater. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades*, Nabu Press, 2011.

51 Offizielle Zeitung der Kommunistischen Partei Kubas.

52 Weitere Infos unter www.fundaciogune.org.



[14] «CHOCOLATE CAKE WITH RABBIT» (2009)

Polyol Resin, Gips / 65x40x40 cm / Luis Vidal Studio

[14] «CHOCOLATE CAKE WITH RABBIT» (2009)

Resina, yeso / 65x40x40 cm / Luis Vidal Studio

die das Düstere wiederum grotesk wirken lässt. Auf diese Weise bricht er die gesellschaftlich verfestesten Tabus. Als Künstler schockiert er, als Kulturpromoter bietet er kreative Lösungsansätze.



[15] «YELLOW ALICE WITH RABBIT» (2009)

Polyol Resin, Stoff / 92x48x45 cm / Privatsammlung, London

[15] «YELLOW ALICE WITH RABBIT» (2009)

Resina, tela / 92x48x45 cm / colección privada, Londres

¡CÓMEME ALICIA!

¡HÁZMELO ALICIA! EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS DE CAROLL VERSUS LA ORGÍA DE PESADILLAS DE VIDAL

Traducción de Dezenina Bambur

«Cómeme» está escrito con pasas en la tarta que Alicia, el personaje principal de la novela «Alice's Adventure in Wonderland» [«Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas»], tiene que consumir, para crecer y poder salir del raro pasadizo lleno de puertas, al cual había llegado corriendo tras un conejo de ojos rosados. Una chica, un conejo y una tarta son los componentes principales de la instalación «Eat me Alice» [«Cómeme Alicia»] de Luis Vidal.

Al igual que en «L'arca di Papa Noé» y «Little Artist in Pig's Land», también en «Eat me Alice» hay una tienda de souvenirs donde se venden camisetas decoradas con la cabeza de un simpático conejo como símbolo marca («Amstetten Souvenir 10 €»). Tras atravesar la tienda se llega a una habitación oscura y estrecha. Sobre la entrada se puede leer: «¡Silencio, no moleste al monstruo, por favor!» Dentro de la habitación descansa un gigantesco conejo de tela con el miembro erecto. En la pieza siguiente las paredes han sido decoradas con conejos blancos y un retrato de Josef Fritzl, el austríaco condenado por incesto, con dientes y orejas de conejo, al que se han lanzado trozos de tarta. La última habitación de la instalación intenta reproducir una degradante fiesta de té: los conejos penetran tartas con el pene, la figura de una niña produce placer oral a una liebre de trapo, mientras que a otra liebre un animal pequeño le practica la felación; todo este escenario hace referencia a la conotación sexual de la expresión «Eat me» [«Cómeme»]. Además también está presente una pareja de muñecos: un figura masculina empuja su miembro viril dentro de una tarta del color fucsia; frente a él la figura de una joven, con la cara sucia y las bragas bajadas, intenta arrebatarle el postre. Otra Alicia agachada, echada hacia atrás, levanta el vestido mostrando así a un pequeño conejito una zanahoria que sobresale de su pubis. Las paredes de la instalación están decoradas con recortes de periódico sobre el caso de *Amstetten*, transformados por el artista en caricaturas de Alicia y de conejos.

«Eat me Alice» [«Cómeme Alicia»] fue completado en 2009 y exhibido por primera vez en la galería MITO de Barcelona. Evidentemente, la obra combina los sucesos relacionados con el caso Josef Fritzl con la novela de Lewis Carroll de 1865. En entrevista concedida a *tendencias.tv* Vidal dice que la obra presenta los inmensos suplicios de la verdadera Elisabeth Fritzl como la huida a un país de las maravillas,

EAT ME ALICE!

MACH'S MIR ALICE! CARROLSCHES WUNDERLAND VS. VIDALS ALPTRAUM-ORGIE

Jana Boldyrev

«Eat me» steht in Rosinen auf dem Kuchen geschrieben, den Alice, die Hauptfigur des Romans «Alice's Adventures in Wonderland», vertilgen muss, um zu wachsen und aus dem kuriosen Korridor voller Türen fliehen zu können, in welchen sie gelangt war, weil sie ein rotäugiges Kaninchen verfolgte. Mädchen, Kaninchen, Kuchen – das sind die Hauptbestandteile der Installation «Eat me Alice» von Luis Vidal.

Wie «L'arca di Papa Noè» und «Little Artist in Pig's Land» beinhaltet «Eat me Alice» einen Souvenirshop. Ein niedlicher Kaninchenkopf schmückt wie ein Markenlogo die zum Verkauf stehenden T-Shirts («Amstetten Souvenir 10 €»). Durch den Shop gelangt man in einen dunklen, engen Raum, über welchem auf Deutsch geschrieben steht «Ruhe! Bitte das Monster nicht stören!» Darin liegt ein riesiger Stoffhase mit erigiertem Glied. Im nächsten Raum zieren noch mehr weiße Kaninchen die Wände, ebenso wie das mit Hasenzähnen und -ohren versehene und mit Torte beschmierte Porträt des wegen Inzests verurteilten Österreichers Josef Fritzl. Der letzte Raum der Installation gleicht einer verruchten Teeparty – Kaninchen penetrieren Kuchen, ein Stoffhase wird von einer Mädchen-Figur oral befriedigt, während ein anderes von einem kleinen Tier Fellatio empfängt – hier wird mit der sexuellen Konnotation des Ausdrucks «Eat me» gespielt. Außerdem ist ein Puppenpaar anwesend, der Mann presst sein Glied in eine pinkfarbene Torte, ihm gegenüber steht eine junge Frau mit beschmiertem Gesicht und heruntergelassenem Höschen, das ihm das Dessert wegzuziehen versucht. Eine andere Alice streckt sich hockend und ihr Kleid hebend einem winzigen Häschen entgegen, aus ihrer Scham ragt eine Möhre. Die Wände des Installationsraumes sind mit Zeitungsausschnitten zum Amstetten-Fall dekoriert, welche vom Künstler zu Alice- und Kaninchen-Karikaturen umgewandelt wurden.

«Eat me Alice» wurde 2009 vollendet und erstmals in der MiTO Gallery in Barcelona gezeigt. Das Werk verwebt ganz offensichtlich die «faits divers» um Josef Fritzl mit Lewis Carrolls Roman von 1865. Im Interview mit *tendencias.tv* sagt Vidal, er habe die unermesslichen Qualen der realen Elisabeth Fritzl als Flucht in ein Wunderland dargestellt, wo ihr Vater zum Kaninchen und die Gewalt zum Kuchenessen mutiert sind.⁵³ Die Intensität der Ausstellung baut sich exponentiell auf – dass es um Fritzl geht, ahnt der über dieses Thema informierte Rezipient schon

53 <http://www.tendencias.tv/large/21st-tale-new-waves.html>, 24.06.2009.

donde su padre se ha convertido en conejo y la violencia en comer pastel.⁵⁴ La intensidad de la exposición se construye exponencialmente; el espectador informado sobre el tema ya sospecha en la primera habitación que se trata de Fritzl; la confrontación con el colosal conejo y los trazos en la pared⁵⁵ hacen que el espectador sienta en carne propia los sufrimientos de Elisabeth, la víctima. El espectador camina por, así decirlo, por el calabozo en el cual el padre encerró y torturó durante 24 años a su propia hija. La última habitación parodia la fiesta del té de «Caroll». Pero, en lugar de una Alicia conversando con el sombrerero, la liebre parlanchina y el lirón, en la obra de Vidal hay varias figuras de chicas con vestidos de tul, lazos en el cabello, bocas abiertas y bragas bajadas, todas participando en actos sexuales con figuras de diminutos o gigantescos conejos vestidos con traje de hombre.

Con su obra Vidal continúa la tradición de Alicia, surgida hace aproximadamente 150 años, y que siguieran artistas como el ilustrador John Tenniel, los surrealistas Salvador Dalí y Max Ernst, el director de cine Walt Disney y muchos otros más.⁵⁶ Pero, mientras los surrealistas hacían coincidir en la figura de Alicia el afán de saber⁵⁷, la curiosidad sexual y las ansias de emancipación, Vidal la utiliza para mostrar la depravación, la monstruosidad y la degeneración humanas. La Alicia de Vidal no es la criatura inteligente y curiosa de Carroll, los surrealistas y Disney. Esta Alicia ha sido corrompida, engañada y desnudada. Por otra parte, la liebre no es la figura misteriosa de una fábula, es el propio padre y el responsable de la degradación de Alicia.

54 <http://www.tendencias.tv/large/21st-tale-new-waves.html>, 24.06.2009.

55 Las inscripciones en la pared de la tienda de souvenirs y en la penúltima sala están en alemán y muestran cómo la víctima infantil es engañada por el agrsor: «Mi padre me quiere. Mi padre es una liebre. Quiero la liebre. Como la tarta. La liebre es un monstruo.»

56 Las dos novelas *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (*Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*) de Charles L. Dogdson, más conocido por su seudónimo Lewis Carroll, han experimentado una amplia recepción en el arte. Esto no solo lo demuestra la exposición *Alice im Wunderland der Kunst* (*Alicia en el país de las maravillas del arte*) que tuvo lugar del 22 de junio al 30 de septiembre de 2012 in la Hamburger Kunsthalle; véase *Alice im Wunderland der Kunst*, hg. V. H. Gaßner, A. Görgen u. Ch. B. Schulz (2012), Hamburg: Hatje Cantz. Que la fascinación por Alicia todavía se mantiene lo demuestran los ejemplos actuales de numerosos comics y animados, así como la película de Tim Burton *Alice in Wonderland* (*Alicia en el País de las Maravillas*) de 2010.

57 Compárese con: MacAra, Catriona (2011): *Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant*, en: *Papers of Surrealism* 9, <http://www.surrealismcentre.ac.uk/>.

im ersten Raum; durch die Konfrontation mit dem kolossalen Hasen und den Schriftzügen an der Wand⁵⁸ bekommt er das Leid des Opfers Elisabeth am eigenen Leib zu spüren – er wandert quasi durch das Verließ, in welchem der Vater die Tochter 24 Jahre lang festhielt und peinigete. Der letzte Raum persifliert sodann die Carrollsche Teeparty – statt Alice mit Hutmacher, Faselhasen und Murmeltier beim Schwatzen, gibt es bei Vidal lauter junge Mädchen-Figuren mit Tüllkleidern, Schleifen im Haar, offenen Mündern und heruntergelassener Unterwäsche, allesamt in sexuelle Handlungen mit Kaninchen involviert, welche sich mal als winzig, mal als riesenhaft und im Männeranzug präsentieren.

Mit seiner Arbeit reiht sich Vidal in eine fast 150 Jahre alte Alice-Tradition ein, an welcher sich Künstler wie der Illustrator John Tenniel, Surrealisten wie Salvador Dalí und Max Ernst, der Filmemacher Walt Disney und viele mehr beteiligten.⁵⁹ Doch während die Surrealisten in der Figur der Alice Wissensdurst, sexuelle Neugierde und Emanzipationssehnsüchte vereinten,⁶⁰ zeigt Vidal an ihr die menschliche Verkommenheit, Monstrosität und Degeneration. Seine Alice ist nicht das intelligente, neugierige Geschöpf von Carroll, den Surrealisten und Disney. Sie ist korruptiert, betrogen, ausgezogen. Ihr Hase ist kein rätselhaftes Fabelwesen, es ist der eigene Vater und verantwortlich für ihren Verfall.

Der anfängliche Schock, den manch einer beim Betrachten dieser Installation empfinden dürfte, rührt vor allem daher, dass Vidal sich ungeniert einer beliebten literarischen, mit Niedlichkeit und naiver Ästhetik konnotierten Figur aus der sog. «Kinderliteratur» bedient, um denjenigen eine Stimme zu verleihen, welche in unserer Gesellschaft sonst ungehört bleiben, also kindlichen Opfern häuslichen Missbrauchs. Doch letztendlich erscheint diese Art der Zusammenführung von Kunst und Realität unglaublich schlüssig.

El shock inicial se experimenta al observar esta instalación se debe, en primer lugar, a que Vidal usa con desenfado un personaje simpático y estéticamente

58 Die Wandbeschriftungen im Souvenirshop und dem vorletzten Saal sind in deutscher Sprache und führen vor, wie das kindliche Opfer von Täter getäuscht wird: «Mein Vater liebt mich. Mein Vater ist ein Hase. Ich liebe den Hasen. Ich esse die Torte. Der Hase ist ein Monster.»

59 Die beiden Romane *Alice in Wonderland* und *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* von Charles L. Dodgson alias Lewis Carroll haben in der Kunst eine umfangreiche Rezeption erfahren. Dies beweist nicht nur die Ausstellung «Alice im Wunderland der Kunst» von 22. Juni bis 30. September 2012 in der Hamburger Kunsthalle; vgl. *Alice im Wunderland der Kunst*, hg. V. H. Gaßner, A. Görden u. Ch. B. Schulz (2012), Hamburg: Hatje Cantz. Dass die Faszination für Alice noch heute ungebrochen ist, zeigen aktuelle Beispiele wie zahlreiche Alice-Comics und -Animes, sowie Tim Burtons Film *Alice in Wonderland* von 2010.

60 Vgl. MacAra, Catriona (2011): *Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant*, in: *Papers of Surrealism* 9, über: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/>.

ingenuo de la literatura, muy popular en especial en la llamada «literatura infantil» para darle voz a quienes en nuestra sociedad no son oídos, es decir a los menores víctimas de maltrato doméstico. Por esto, al final, esta forma de unir el arte con la realidad resulta increíblemente lógica.



[16] «EAT ME ALICE» (2009)

Baumwolle, Stoff / verschiedene Größen / Luis Vidal Studio

[16] «EAT ME ALICE» (2009)

Algodón, tela / tamaño variable / Luis Vidal Studio



[17] «PINK ALICE WITH RABBIT» (2009)

Polyol Resin, Stoff / 130x40x31 cm / Luis Vidal Studio

[17]«PINK ALICE WITH RABBIT» (2009)

Resina, tela / 130x40x31 cm / Luis Vidal Studio

«LITTLE ARTIST IN PIGS' LAND» - ¿UNA RELACIÓN TENSA ENTRE EL BIEN Y EL MAL?

Traducción de Caroline Maaß

En la historia del arte se puede hablar de un arte moderno⁶¹ gracias a Francisco de Goya, como uno de sus precursores. Su obra se manifiesta como un arte figurativo, cuyo contenido complejo sólo se puede descifrar, después de una segunda mirada. En sus grabados «Los Caprichos» Goya escoge como protagonista al artista, el cual visualiza en el mundo de los sueños e imaginaciones abusos, que Goya trata en temas, como la injusticia social, los abusos de parte de la iglesia católica, los errores en la educación, la prostitución, la superstición y la codicia, temas, con los cuales pone en cuestión la dignidad esencial del hombre. Goya trata temas, que son actuales hasta el día de hoy, y que igualmente Luis Vidal retoma en su obra. También Luis Vidal elige al artista como protagonista, pero esta vez en el mundo de los cerdos, «pigs' land», para denunciar el lado oscuro de la sociedad de consumo. Su obra «Little artist in pigs' land» esta compuesta por dibujos y varios trabajos de instalación artística, que tratan una temática específica. En estos dibujos el observador puede realizar las ideas y el proceso creativo de las instalaciones artísticas, adicionalmente el observador va a encontrar en los dibujos diferentes aspectos de otras obras del artista en un nuevo contexto, que pretenden reforzar el mensaje. De esta manera los dibujos hacen parte de un todo, cuyo mensaje principal se puede interpretar como una crítica a los vicios y abusos en la sociedad. Vidal utiliza la estética de lo feo y confronta en sus dibujos al espectador con escandalosas obscenidades, que se deben entender como un acto de protesta, de rechazo y a la vez de provocación. En las instalaciones artísticas, por el contrario, se trata de despertar la curiosidad del público para, mediante el juego, llevar al espectador a comprender la intención detrás de la obra, que el espectador no puede deducir a primera vista.

Vidal combate en su obra «The Game – Be the President of the Pigs' Nation» las condiciones del poder en la política, presentándole al espectador un juego, en el cual el mismo puede participar. Se trata de una instalación artística, en la cual se puede empujar a un cerdo, que está colocado sobre una tabla, que rueda sobre rieles. El espectador le da un empujón a este cerdo, el cual rueda a través de la puerta de una construcción. Esta construcción representa en su frente a una

61 Al ser esencialmente un concepto estético y no cronológico, cualquier delimitación de un periodo para el «arte moderno» es problemática, empezando por una dificultad obvia: el arte de la Edad Moderna (de mediados del siglo XV a finales del siglo XVIII) no es lo que se entiende como «arte moderno», mientras que sí lo es el arte de la Edad Contemporánea (desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad). http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_moderno

«LITTLE ARTIST IN PIGS' LAND» - EIN SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN GUT UND BÖSE?

Caroline Maaß

In der Geschichte der Kunst ist die Entstehung einer liberalen Kunst, unter anderem Francisco de Goya zu verdanken. Seine Kunst zeugt von einer naturalistischen Darstellungsweise. Den komplexen Inhalt seiner Bilder kann der Betrachter jedoch erst auf den zweiten Blick erschließen. In seinen Radierungen, «Caprichos», wählt Goya den Künstler als Protagonisten, dessen Aufgabe darin besteht, die Welt der Träume und Vorstellungen zu visualisieren. Dabei behandelt er Themen, wie die soziale Ungerechtigkeit, den Missbrauch von Seiten der katholischen Kirche, die Erziehungsfehler, die Prostitution, den Aberglauben und die Gier, und stellt somit die Frage nach der essentiellen Würde auf. Goya spricht somit Themen an, die bis heute aktuell sind, und die auch von Luis Vidal in seinem Werk behandelt werden. Auch Luis Vidal wählt den Künstler als Protagonisten, um diesmal in der Welt der Schweine, «pigs' land», die Schattenseite der Konsumgesellschaft anzuprangern. Sein Werk, «Little Artist in Pigs' Land», besteht aus Zeichnungen und mehreren Installationsarbeiten, welche eine bestimmte Thematik behandeln. In den Zeichnungen erfährt der Betrachter den Gedankengang und Entstehungsprozess des Installationswerkes, wobei in den Zeichnungen mehrere Komponente anderer Werke des Künstlers vorzufinden sind, welche die Aussage bekräftigen sollen. Somit werden die Zeichnungen Teil eines Ganzen, dessen Grundaussage als Kritik an den Lastern und Missbräuchen in der Gesellschaft zu deuten ist. Vidal benutzt die Ästhetik des Hässlichen, und konfrontiert den Betrachter in seinen Zeichnungen mit schockierenden Obszönitäten, die als Protest, Verweigerung, und Provokation zu verstehen sind. In den Installationen hingegen wird in dem Betrachter erst die Neugierde geweckt, um dann, mittels eines Spieles, zu einer Erkenntnis zu kommen, die der Betrachter auf den ersten Blick nicht durchschauen kann.

Vidal greift in diesem Werk, «The Game - Be the President of the Pigs' Nation», die Machtverhältnisse in der Politik an, indem er dem Betrachter ein Spiel vorführt, an welchem dieser teilnehmen kann. Es handelt sich um eine Installation, in der ein Schwein auf einem rollenden Brett auf Schienen gestoßen werden kann. Der Betrachter versetzt diesem Schwein einen Stoß, so dass das Schwein durch die Tür eines Gebäudes rollt. Das Gebäude stellt auf seiner Frontseite eine christliche Kirche dar, und auf dessen Rückseite die Fassade eines repräsentativen Gebäudes, auf dessen Dachgiebel die Nordamerikanische Flagge steht. Der Kopf des Schweines erscheint schließlich durch ein Loch in der Fassade, welches mit dem Text - «president of the pigs' nation» - beschriftet ist. Der Betrachter wird durch das

iglesia católica y en su parte posterior representa en su fachada un edificio representativo/ emblemático, en cuyo caballete está izada la bandera norteamericana. La cabeza del cerdo aparece luego por un hueco en la fachada, que esta titulado – «president of the pigs' nation». El espectador al participar, hace parte del juego de manipulación en la política. Los dibujos para esta instalación artística aclaran el montaje y el proceso del juego.

Vidal guía al observador con avisos hacia «pigs' land», a un sector de la obra, en la cual, el mundo del arte es representado como un culto al éxito. El artista tiene que tener éxito en una sociedad moderna, para poder sobresalir en la competencia en un mercado, que esta manipulado. El artista depende de este mercado. Para subsistir solo le queda creer en el mismo, así como cree en Dios. «Art a religión» se basa en diferentes propuestas sobre este tema.

En una de estas presentaciones Vidal muestra una multiplicación de un mismo pequeño hombre, que tiene sus (propios) rasgos. Estas idénticas figuras («little artist») se encuentran repartidas, rezando, en un espacio cerrado, que contiene reclinatorios. Delante de estos bancos en el fondo del espacio se encuentra centrada una cruz sobre un pedestal, a la cual se puede subir por medio de escalones. Esta cruz tiene en cada extremo del travesaño una manija, de las cuales se agarra una de estas pequeñas figuras. Esta instalación artística esta sustentada de nuevo por dibujos, en los cuales se ven al artista como mártir crucificado ó lamiendo la sangre del estigma de una mano.

Vidal utiliza otros recursos más para lograr la atención del espectador. Seres, monstruos, que son el producto de una metamorfosis representan concretamente a las personas con poder en «pigs' land. Little artist» aparece junto con cerdos, que tienen la cabeza de hombres viejos con el cabello blanco. Estos se encuentran sobre pedestales mostrando su virilidad, mientras el artista, «little artist», (aquel hombre pequeño), esta subyugado implorándoles. En otra situación se les ve con auroras. En estos dibujos se escenifica el poder del mercado con ayuda de la iconografía cristiana. Desde la época de la industrialización el mercado tiene el poder sobre el haz de la tierra, de decidir sobre el destino del individuo. El mercado tiene la autoridad de determinar lo valioso en el arte, y logra con ello evidenciar el aspecto económico y estético del arte, sin que alguna crítica fundada logre objetarlo o pronunciarse en contra. Se plantea la pregunta, ¿cómo puede sobrevivir un «little artist»? ¿tiene que participar en el juego de los cerdos y convertirse él mismo en un cerdo, para formar parte de una sociedad lucrativa como la de «pigs' land»? En algunos dibujos titulados «pigs private collection» el

Mitspielen Teil des Manipulationsspieles der Politik. Die Zeichnungen zu dieser Installation verdeutlichen den Aufbau und den Spielverlauf.

Vidal führt den Betrachter durch Schilder zu «pigs´ land» weiter, zu einem Teilbereich des Werkes, indem er die Welt der Kunst als Erfolgsreligion darstellt. Der Künstler muss in der modernen Gesellschaft Erfolg haben, um sich im Wettbewerb durchsetzen zu können, welcher jedoch manipuliert wird. Der Künstler ist diesem Markt ausgeliefert. Er muss, um überleben zu können, an sich selbst glauben, sowie er an einen Gott glaubt. «Art a religion» besteht aus mehreren Aussagen, die sich zu diesem Thema äußern.

In einer dieser Anschauungen präsentiert Vidal eine Vervielfältigung eines kleinen Menschen, der seine Gesichtszüge trägt. Diese identischen Figuren («little artist») befinden sich verteilt, betend, in einem geschlossenen Raum, der mit Kirchenbänken ausgestattet ist. Vor diesen Bänken zentral an der Hinterwand des Raumes ist ein Kreuz angebracht, welches auf einem, durch Stufen erreichbaren Podest, steht. Dieses Kreuz besitzt an jedem Ende des Querbalkens einen Griff, an dem sich einer dieser identischen Figuren festhält. Diese Installation wird erneut durch Zeichnungen unterstützt, in denen der Künstler als gekreuzigter Märtyrer, oder das Blut von einem Wundmal einer Hand leckend dargestellt ist.

Vidal benutzt ein weiteres Mittel, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erlangen. Metamorphosen und daraus resultierende Mischwesen stellen konkret die Machtpersonen in «pigs´ land» dar. So wird der «little artist» zusammen mit Schweinen, welche Gesichter von weißhaarigen, alten Männern haben, dargestellt. Auf Podien zeigen diese ihre Männlichkeit zur Schau, während der «little artist» sie unterlegen anbetet. Ein weiteres Mal werden sie auch mit einem Heiligenschein dargestellt. In diesen Zeichnungen wird mit Hilfe von christlicher Ikonografie die Marktwirtschaft als neue Macht inszeniert. Der Markt hat seit der Industrialisierung die Macht auf Erden, über das Schicksal des Einzelnen zu entscheiden. Der Markt hat die Autorität auch darüber zu entscheiden, was in der Kunst wertvoll ist, und schafft somit eine ökonomisch-ästhetische Offensichtlichkeit, an die keine berechtigte Kunstkritik herankommen kann.⁶² Es stellt sich nun die Frage, wie ein «little artist» überleben kann? Muss er das Spiel der Schweine annehmen und selbst zum Schwein werden, um ein Teil dieser erfolgreichen Gesellschaft von «pigs´ land» zu werden? In einigen Zeichnungen, ausgemalt mit «pigs´ private collection», verwandelt sich der Künstler selbst zum Schwein, indem er eine Schweinsnase bekommt und schließlich mit den Schweinen verkehrt. In dieser Welt, «pigs´ land», artista mismo se convierte en un cerdo, de tal modo que obtiene un hocico de

62 Graw, Isabelle (2008): *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Freiburg. S.58-62.

cerdo y empieza a tratar a los demás cerdos.⁶³ Una característica más, que se observa generalmente en la obra de Vidal es su estilo infantil como forma de expresión de una manera infantil. Sus dibujos están concebidos de tal manera, que parecen trazados por un niño. Las formas del dibujo son sencillas y claras, algunas veces se ven delineadas una sobre la otra, sin tener en cuenta la composición, u otras reglas, de tal manera, que parecen haber surgido espontáneamente. Estas formas están localizadas deliberadamente, como también los diferentes motivos, que sin tener en cuenta el espacio están aferradas al papel. Vidal logra mantener la claridad en estos dibujos, gracias a que algunas figuras, como el cerdo o «little artist», se distinguen de otras figuras por su colorido. Pero no solamente sus dibujos muestran en su estilo una corriente infantil, sino también sus instalaciones artísticas. Ellas invitan a jugar, son presentadas como objetos, que parecen muñecos, de tal manera, que a primera vista la relevancia del mensaje no puede ser críticamente comprendido. Esto se puede observar ejemplarmente en su instalación artística «pigs' peep show». La instalación se compone de un teatro de títeres con su pequeña cortina. En el escenario aparece sin embargo una cabeza de cerdo y detrás de ésta la cara de «little artist». Lo que al principio parecía inofensivo, se revela en una mirada tras las bambalinas como algo repugnante. La realidad de este juego de títeres es otra. En los dibujos pertenecientes a esta instalación artística se observa al artista, «little artist», que parece tener solamente palabras vacías para el público. El contenido ya no es entendible.

Vidal da un paso más en su estrategia. Una vez más convierte al público en parte de su obra. El se inventa la idea de estampar sobre una camiseta la cabeza de un cerdo o de un conejo, que van contorneados con la inscripción: «Little Artist in Pigs' Land». También diseña una camiseta con la inscripción: «Art a Religion». El portador de la camiseta estampada se convierte en parte de su obra, ya que por un lado el distribuye físicamente, como un aviso viviente, el mensaje del artista, y por otro lado comienza inconscientemente a formar parte del juego mercantil, del mercado del arte. Aquél mercado del arte, que comercializa al artista con éxito en forma de pequeños souvenirs (recuerditos), como lo son, por ejemplo, camisetas estampadas. De nuevo el espectador participa en un juego por el poder. Otro aspecto, que va ligado a este tema, es el de una sociedad de consumo. El concepto de una sociedad, a la cual se le impone la necesidad de acaudalar, y consecuentemente de necesitar un souvenir (recuerdo), el cual es equiparable para la vivencia en la exposición. Los museos ofrecen para esta necesidad una cantidad de artículos en sus almacenes. Pero no solamente la codicia es denunciada aquí con estas camisetas, sino también la ansiedad (impetuosidad).

63 Graw, Isabelle (2008): *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Freiburg. Pág. 58-62.

kann auch der Künstler zum König werden, und mit den Kunstmetropolen spielen. In anderen Zeichnungen ist der Künstler zusammen mit den Schweinen eingezäunt zu sehen. Vidal stellt auch dieses Motiv plastisch dar, wobei der Künstler in diesem eingezäunten Gebiet auf einer Kirchenbank kniet und betend mit herabgelassener Hose vorzufinden ist. Auch hier wird der Künstler, als dem Kunstmarkt ausgeliefert dargestellt.

Ein weiteres Merkmal, welches sich in Vidals Werk allgemein betrachten lässt, ist die kindliche Darstellungsform. Zeichnungen erreicht Vidal zusätzlich, indem er bestimmte Figuren, wie das Schwein oder den «little artist» farblich abhebt von den anderen Subjekten. Aber nicht nur die Zeichnungen weisen diesen kindlichen Zug auf, sondern auch seine Installationen. Sie laden zum spielen ein, sie werden mit Objekten dargestellt, die wie Puppen wirken, so dass der Ernst der Aussage zunächst einmal nicht kritisch fassbar wird. Ein solches Beispiel ist besonders in seiner Installation «pigs´ peep show» zu sehen. Aufgestellt ist ein Handpuppentheater mit dem üblichen kleinen Vorhang. Auf der Bühne erscheint jedoch ein Schweinskopf und hinter diesem das Gesicht von «little artist». Was zu Anfangs harmlos erscheint, offenbart sich in einem Blick hinter die Kulisse als abstoßend. Die Realität dieses Puppentheaters ist eine andere. In der dazugehörigen Zeichnung scheint der Künstler, «little artist», für das Publikum nur leere Worte zu sprechen. Die Inhalte sind nicht mehr zu hören.

Vidal geht aber in seiner Strategie einen Schritt weiter. Ein weiteres Mal wird der Betrachter Teil seines Werkes. Er entwirft die Idee, auf bunten T-Shirts einen Schweinskopf oder einen Hasenkopf zu drucken, welcher mit dem Titel, «Little Artist in Pigs´ Land», umrandet ist. Auch entwirft er ein weiteres T-Shirt mit dem Satz, «Art a Religion». Der Träger dieses bedruckten T-Shirts wird somit Teil des Kunstwerkes, denn zum einen erweitert er physisch, als lebende Anzeige, die Aussage des Künstlers, und zum anderen spielt er unbewusst das Spiel des Kunstmarktes mit. Der Kunstmarkt, der den erfolgreichen Künstler mit vielen kleinen Souvenirs, wie zum Beispiel den T-Shirts, vermarktet. Erneut ist der Betrachter Teil eines Machtspiels. Ein weiterer Aspekt, der damit verbunden wird, ist derjenige der Konsumgesellschaft. Der Gedanke einer Gesellschaft, der das Bedürfnis aufgezwungen wird, materiellen Besitz zu erlangen, und somit, auch das Bedürfnis nach einem Souvenir, welches repräsentativ für das Erlebnis in der Ausstellung ist. Museen bieten für dieses Bedürfnis eine Vielzahl an Artikeln in den Museumsshops an. Aber nicht nur die materielle Gier wird hier spielerisch angeprangert, sondern auch die Triebhaftigkeit.

La prostitución de menores es una temática delicada en la obra de Vidal, la cual es representada en numerosas instalaciones y dibujos. En el fragmento de su obra, «Little Artist in Pigs' Land», aparecen algunos elementos de ésta temática, pero que se limitan a ser insinuaciones. Vidal, al igual que Goya, ve los vicios y torpezas humanas, como un hecho cotidiano, los cuales nosotros, los espectadores, podemos reflexionar ó eludir. Goya, al igual, coloca en su obra «Los Caprichos» al individuo, que tiene que arreglárselas el solo consigo mismo, en una relación tensa entre la luz del entendimiento y la oscuridad del mal. Su obra es ambigua y alberga precisamente por eso la dificultad del desciframiento, un empeño, en el cual inclusive sus contemporáneos solamente lograron un entendimiento parcial para sus cuadros. El mismo desafío le espera igualmente al espectador con la obra de Luis Vidal.

Die Prostitution von Minderjährigen ist der empfindlichere Teil seines Gesamtwerkes, und wird mit zahlreichen Installationen und Zeichnungen umgesetzt. In dem Teilwerk «little artist in pigs' land», kommen einige Elemente dieser Thematik auf, die jedoch nur Andeutungen sind. Vidal, wie auch Goya, sehen die Laster im menschlichen Leben, als eine alltägliche Tatsache, vor der wir, die Betrachter seines Werkes, uns enthalten oder darüber reflektieren können. Goya stellte in seinem Werk «Caprichos» das Individuum, das auf sich selbst angewiesen ist, im Spannungsverhältnis zwischen dem Licht des Verstandes und dem Dunkel des Bösen dar. Sein Werk ist mehrdeutig und birgt gerade deswegen die Schwierigkeit der Entschlüsselung, ein Unterfangen, bei dem selbst seine Zeitgenossen nur ein begrenztes Verständnis für seine Bilder aufbrachten. Dieselbe Herausforderung steht nun auch den Betrachtern bei Luis Vidals Werk bevor.



[19] «ART A RELIGION» (2007)

Polyol Resin, Holz / 148x122x340 cm / Galeria Mito, Barcelona

[19] «ART A RELIGION» (2007)

Resina, madera / 148x122x340 cm / Galeria Mito, Barcelona



[20] «PIG'S CHURCH» (2007)

Polyol Resin, Holz, Blech, Kleidung, Motor, Licht / 210x165x240 cm / Luis Vidal Studio

[20] «PIG'S CHURCH» (2007)

Resina, madera, chapa, ropa, motor, luz / 210x165x240 cm / Luis Vidal Studio

LA METAMORFOSIS EN LA OBRA DE VIDAL

Traducción de Paola Perrone Speth

«Y la forma más extraña preserva escondida el arquetipo. [...] Así es que cada niño hereda de su madre una salud total y pura: porque ninguno de los miembros vivos jamás se contraponen entre sí y producen en conjunto el efecto de la vida.»⁶⁴

En la obra de Luis Vidal aparecen una y otra vez hombres calvos, vestidos con camiseta, pantalones y zapatos de descomunal tamaño. Sus posturas corporales y sus gestos recuerdan, sin duda alguna, a maniqués. A primera vista parecen amenazantes, ridículos y deformados; porque estas figuras tienen un hocico de cerdo por nariz, lo que habitualmente encontraríamos en una granja.

La metamorfosis se refiere en la mitología a la transformación de un Dios o de una persona, quienes cambian a menudo su forma en la de un animal enormemente grande y poderoso. De esta manera es como el dios Zeus se convierte en toro y secuestra a Europa. De manera inversa, el cerdo, débil, tonto, impuro, parece aquí más bien una degradación. La hechicera Circe transformó a los compañeros de Odiseo en cerdos cuando se dejaron seducir y cegar por esta diosa. Contrariamente a estos ejemplos, Vidal no deja que sus figuras masculinas se transformen completamente en animales, sino que solo es su cabeza lo que nos recuerda a un cerdo.

El mismo Picasso optó en su manera de representar a los Minotauros por una forma de transformación que es incompleta (hemimetábola (biol.)). También en la obra de Vidal es la cabeza, representante de la identidad de la humanidad donde viven los conocimientos y las ideas, la que sufre una transformación. Mediante la forma caricaturesca con la que se han representado los cambios faciales, pueden identificarse de manera inconfundible rasgos de la personalidad, que de lo contrario quedarían sin ser descubiertos. El hocico de cerdo delata, degenera, degrada.

Christa Lichtenstern hace referencia a Goethe en su libro «Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes»⁶⁵, que ve en la transformación de los animales, por ejemplo, la de renacuajo a rana, la increíble adaptación a la naturaleza. Esto se asemeja a la Teoría de la evolución propuesta por Darwin. Vidal, por el contrario, utiliza este método estilístico para llegar exactamente a lo contrario.

64 Tomado de: Goethe, Johann Wolfgang von: *Metamorphose der Tiere*.

65 Lichtenstern, Christa (1990): *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes*. Weinheim. VCH.

METAMORPHOSEN IN VIDALS WERK

Sarah Wiedenhöft

«Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild. [...] So ist jedem der Kinder die volle, reine Gesundheit von der Mutter bestimmt: denn alle lebendigen Glieder widersprechen sich nie und wirken alle zum Leben.»⁶⁶

Im Werk von Luis Vidal tauchen sie immer wieder auf: Glatzköpfige Männer. Bekleidet mit T-Shirt und Hose. Dazu überdimensionale Schuhe. Körperhaltung und Mimik erinnern stark an Schaufensterpuppen. Ernst wirken sie. Beängstigend. Lächerlich. Entstellt. Denn die Nase der Figuren dürfte sonst eher auf dem Bauernhof wieder zu finden sein. Es ist die eines Schweins.

Die Metamorphose bezeichnet in der Mythologie die Verwandlung eines Gottes oder eines Menschen. Oftmals wechseln sie ihre Gestalt hin zu großen, mächtigen Tieren. So wird Zeus zum Stier, um Europa zu entführen. Dem gegenüber scheint das Schwein, schwach, dumm und unrein, eher eine Erniedrigung. Die Zauberin Kirke verwandelt Odysseus Gefährten in Schweine. Sie lassen sich von ihr verführen und blenden. Im Gegensatz hierzu lässt Vidal die Figuren aber nicht ganz zum Tier werden. Lediglich der Kopf der Männer lässt an ein Schwein denken.

Selbst Picasso wählte in seiner Darstellungsweise der Minotauren eine Verwandlungsform, die nur halb von statten ging (Hemimetabolie (biolog.)). Auch hier ist von der Umwandlung der Kopf betroffen. Er ist die Identität des Menschen. Wissen und Gedanken finden sich hier. Durch die karikaturhafte, überzeichnete Veränderung des Gesichts können Charaktereigenschaften deutlich herausgestellt werden, die sonst unsichtbar bleiben. Die Schweinenase entschlüsselt, entheroisiert, entwertet.

Christa Lichtenstern schreibt in ihrem Buch «Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes»⁶⁷ Goethe sehe in der Verwandlung der Tiere, etwa von der Kaulquappe hin zu einem Frosch, die wundervolle Anpassung an die Natur. Hier ist er der Evolutionstheorie von Darwin sehr nahe. Vidal hingegen nutzt dieses stilistische Mittel, um es ins Gegenteil zu kehren. In seinen Werken werden die Menschen durch Rückbezüge auf tierische Elemente entstellt. Der eben noch so gefährliche Straftäter wird durch die Schweinenase lächerlich gemacht. Das große mächtige Monster, klein und hilflos wie das Nahrungsmittel Schwein.

⁶⁶ Auszug aus: Goethe, Johann Wolfgang von: *Metamorphose der Tiere*.

⁶⁷ Lichtenstern, Christa (1990): *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes*. Weinheim. VCH.

En sus obras, las personas se deforman mediante la adjudicación de elementos característicos de animales. El pederasta, sumamente peligroso hasta el momento, es ridiculizado mediante el hocico de cerdo y el monstruo, enormemente poderoso, queda pequeño e indefenso al igual que el cerdo como producto alimenticio. El abuso de niños convierte a los pederastas en animales, o mejor dicho en bestias. El hocico de cerdo, de nuevo, hace referencia a este fenómeno. A través del hocico de cerdo, queda en descubierto el lado oculto e impredecible del ser humano, lo irracional. Quien esperaba encontrar atributos de hombre lobo en la representación de estos hombres en las obras se equivoca, dado que debido al hocico de cerdo que estos pederastas llevan por nariz no parecen peligrosos sino más bien pequeños y débiles, como los niños.



[21] «PIG'S PRIVATE COLLECTION» (2007)

Polyol Resin, Holz, Kleidung, Stofffuchs / Privatsammlung, Spanien

[21] «PIG'S PRIVATE COLLECTION» (2007)

Resina, madera, vestido, zorro de trapo / 105x110x70 cm / colección privada, España

Durch den Missbrauch an den Kindern werden die Täter zu Tieren, zu Bestien. Die Schweinenase nimmt auch hierauf Bezug. Durch sie tritt das nicht sichtbare hervor: Die animalische, nicht berechenbare Seite des Menschen. Doch wer hier wehrwolfähnliche Attribute in der Darstellung der Männer erwartet hätte, täuscht sich. Durch die Schweinenase wirken die Täter nicht etwa noch bedrohlicher, sondern viel mehr klein und schwach, fast selbst kindlich.



[22] «RABBIT» (2003)

‘Cibacrome’ 1/3, 3/3 / 47x32 cm / Luis Vidal Studio

[22] «RABBIT» (2003)

‘Cibacrome’ 1/3, 3/3 / 47x32 cm / Luis Vidal Studio

EL SIMBOLISMO DE LOS ANIMALES EN LA OBRA DE LUIS VIDAL

Traducción de Rebecca Schaaf

Si se echa una vistazo rápido a la obra de Vidal, su mundo plástico al estilo Disney y su supuesta representación lúdica casi podrían hacernos olvidar la seriedad del tema que aborda. Sin embargo, Vidal consigue llevar el problema casi tabú del abuso infantil a un contexto cotidiano que también es parte de nuestra realidad y que transcurre en un entorno que nos resulta conocido.

El mundo creado por Luis Vidal, con multitud de matices, recuerda en muchos aspectos a una habitación infantil y por eso casi no asombra encontrar en él un sinnúmero de animales en un contexto colorido. El lobo y el cordero, los cerdos o los conejos se representan de forma polifacética, sobre todo en las obras más recientes. A menudo, solo tras una observación detallada, llama la atención que se trata de una mezcla entre ser humano y animal, en diversas poses y situaciones.

En relación con el duro tema de los abusos, presente en toda su obra, las representaciones de lobos y corderos apenas sorprenden en la obra de Vidal, mientras que la representación recurrente de los conejos sí resulta sorprendente.

A menudo aparecen en posiciones obscenas o junto a niños, en posturas explícitas. No son casuales las diversas obras que escenifican Josef Fritzl en forma de conejo, que dejan poco a la imaginación y dirigen los pensamientos en una dirección muy determinada. En estas obras, el conejo es un monstruo pertrechado con un enorme símbolo fálico, incorporado dentro de un mundo infantil.

En concreto, la serie «Eat me Alice», del año 2009, contiene múltiples representaciones de conejos. Adicionalmente, en buena medida, el título establece muchos paralelismos con la novela de Lewis Carroll «Alicia en el país de las maravillas».

«'Oh dear, oh dear!' said the Rabbit. 'I shall be too late!' And so, when the White Rabbit ran away, Alice wanted to see what would happen to it. So she ran after it: and she ran, and she ran, till she tumbled right down the rabbit-hole.»

En esta novela, Alicia sigue sin pensar a un conejo, un animal familiar, a través del jardín de un maravilloso mundo de ensueño. Alicia, con curiosidad infantil y atraída por el conejo, abandona su entorno conocido y se dirige a un mundo sobre el que no tiene ningún control. Por eso, cuando encuentra una galleta que pone «Cómeme» lo hace sin pensar y ello la traslada mágicamente a un mundo fantástico.

TIERSYMBOLIK IM WERK VON LUIS VIDAL

Laura Seidel

Beim flüchtigen Einblick in Vidals Werk könnte man, durch die Plastikwelt à la Walt Disney und vermeintlich spielerische Darstellungen, beinahe die Ernsthaftigkeit des Themas vergessen. Vidal schafft es, das selten angesprochene Thema des Missbrauchs in einen alltäglichen Kontext zu setzen und macht bewusst, dass auch dies Teil unserer Realität ist und in vertrauter Umgebung abläuft.

Die von Luis Vidal geschaffene vielschichtige Welt erinnert in vielerlei Hinsicht an ein Kinderzimmer, es ist dementsprechend wenig verwunderlich, dass sich eine Vielzahl von Tieren im bunten Geschehen finden lassen. Sowohl Wolf und Lamm, als auch Schweine und Hasen werden sehr facettenreich, vor allem in den späteren Werken, dargestellt. Oft fällt erst bei näherem Betrachten auf, dass es sich um eine Melange aus Mensch und Tier in verschiedenen Posen und Situationen handelt.

Im Zusammenhang mit der rauen Missbrauchsthematik des Gesamtwerks, sind Wolf- und Lammdarstellungen wenig verwunderlich, wohingegen Vidal mit der immer wiederkehrenden Darstellung des Hasen überrascht.

Oft wird der Hase in obszönen Posen oder mit Kindern in eindeutigen Positionen dargestellt. Nicht zuletzt die verschiedenen Werke, die Josef Fritzl in Hasengestalt inszenieren, überlassen wenig der Phantasie und lenken die Gedanken in eine ganz klare Richtung. Der Hase wird, als Monster mit riesigen Phallussymbolen versehen, in eine kindliche Welt eingebettet.

Besonders die «Eat me Alice» Serie, aus dem Jahr 2009, beinhaltet viele Hasendarstellungen und nicht zuletzt durch den Titel werden viele Parallelen zu Lewis Carrolls Roman «Alice im Wunderland» deutlich.

«'Oh dear, oh dear!' said the Rabbit. 'I shall be too late!' And so, when the White Rabbit ran away, Alice wanted to see what would happen to it. So she ran after it: and she ran, and she ran, till she tumbled right down the rabbit-hole.»

In Carrolls Roman folgt Alice blindlings einem Hasen, einem vertrauten Tier, durch den Garten in eine wundersame Traumwelt. Aus kindlicher Neugier heraus, vom Hasen gelockt, verlässt Alice ihre vertraute Umgebung und begibt sich in eine Welt, in der sie keinerlei Kontrolle hat. So kommt es auch, dass sie ein Kuchenstück, mit den Worten «Eat me» verziert, ohne weiteres verzehrt und durch eine wundersame Wirkung weiter in die Traumwelt gelangt. Auch sonst gehen Hasendarstellungen über den glücksbringenden Meister Lampe heraus. Schon in den

Otras representaciones de conejos tratan la fábula alemana del Meister Lampe, una figura relacionada con el conejo de la suerte. Ya en el libro de Moisés el conejo aparece como figura impura y los antiguos griegos lo dotaban de una connotación negativa; aunque era un símbolo de la caza, también lo es de la lascivia y el deseo sexual, dada su gran fecundidad.

Si tenemos presente que Vidal incorpora conejos en un entorno infantil, que inspira confianza, al mismo tiempo que los representa en posturas inequívocas, se puede comprobar cómo esta mezcla perniciosa y masiado cotidiana alcanza una representación perfecta. Queda patente con qué facilidad los niños se ven atrapados en una «conejera» y con qué dificultad pueden defenderse de ello. Vidal consigue dirigir los pensamientos hacia una parte de la realidad que no percibimos como parte de nuestra vida cotidiana y con ello logra una modificación de nuestra percepción.

Büchern Mose galt er als unrein und auch in der griechischen Antike wird der Hase unter anderem negativ konnotiert. Er gilt zwar als Jagdsymbol, wird aber durch hohe Fruchtbarkeit auch zum Symbol der Wollust und der sexuellen Begierde.

Wenn man nun bedenkt, dass Vidal den Hasen zwar in eine kindliche und vertrauens-erweckende Umgebung einbettet, ihn aber gleichzeitig in eindeutigen Posen inszeniert, scheint die gefährliche und doch allzu alltägliche Mischung perfekt. Es wird deutlich, wie einfach Kinder in den «Kaninchenbau» gelangen und wie wenig sie sich dagegen wehren können. Vidal schafft es, die Gedanken auf einen Teil der Realität, den wir viel zu selten als Teil unseres Alltags wahrnehmen, zu lenken und Wahrnehmung zu verändern.



[23] Zeichnung (2003)

[23] Dibujo (2003)



[24] Zeichnung (2003)

[24] Dibujo (2003)



[25] Zeichnung (2003)

[25] Dibujo (2003)

¿QUIÉN TEME AL LOBO FERROZ?

Traducción de Birte Klengenfuß y Jonas Hilbert

Pérfido, malvado y peligroso. Todos le conocen, y también nos lo hemos cruzado en nuestro camino: el «lobo feroz». Desde hace tiempo, a su vez, se ha venido utilizando a este animal tanto como objeto de proyección de los miedos humanos como de espejo de rasgos humanos infames, como demuestran las fábulas de antiguos filósofos⁶⁸ y los cuentos populares.⁶⁹ En la Biblia este animal también presenta una connotación negativa, donde se lo caracteriza como un ser vivo peligroso y depredador, es decir, como la antítesis del cordero y, a su vez, como metáfora del pecador.⁷⁰ Al contrario de la especie que está en peligro de extinción, la personificación parece multiplicarse vehementemente en nuestra cultura como demuestran varios ejemplos de literatura contemporánea, películas, música y arte.⁷¹ En la obra completa de Vidal, el lobo también cumple el papel de protagonista, como ilustran entre otros los siguientes dibujos de 2003.⁷²

A primera vista, parece tratarse de dibujos típicos hechos por un niño a mano. Esta impresión la provocan el formato (hojas blancas en DIN A4 ordenadas de forma vertical) y el lenguaje de las formas simplificadas. Además, la temática representada, expresada a través de formas estilizadas de varios colores, parece originarse en un cuarto de niños. El sol brilla, sobre prados de flores corretean corderos, liebres, lobos y zorros, que generalmente son seres híbridos (quimeras) de un cuerpo humano y la cabeza de un animal. El horizonte es recto y se sitúa en el margen inferior del cuadro y la concentración exclusiva en el primer plano difícilmente permite espaciocidad y tridimensionalidad. Ahí es donde las siluetas de las figuras representadas a partir de líneas negras y coloradas son como un garabato en un libro para colorear pintado sobre el borde. El carácter de collage inmanente de la serie de dibujos se realiza a través de elementos diferentes: por un lado, los cuerpos a través de sus contornos negros parecen ser imágenes de

68 Véase Äsop y Phädrus, en Mader, Ludwig (1951): *Antike Fabeln. Hesiod, Archilochos, Aesop, Ennius, Horaz, Phaedrus, Avianus, Romulus. Mit 97 Bildern des Ulmer Aesop von 1476*. Zürich: Artemis Verlag.

69 Grimms Märchen *Der Wolf und die sieben Geißlein* und *Rotkäppchen*. In Haas, Cornelia (2012): *Die schönsten Märchen der Brüder Grimm*. Hamburg: Ellermann.

70 Véase Gen 49,27 LUT; Jer 5,6 LUT; Juan 10,12.

71 La canción «Böser Wolf» de «Die Toten Hosen», también en cómics, películas de Walt Disney y novelas policíacas.

72 Otros ejemplos son: «La granja de dios» (2003), «Loveveja» (2003) y «The lambs of god» (2004).

WER HAT ANGST VOR DEM BÖSEN WOLF?

Birte Klingenuß

Hinterlistig, bösartig und gefährlich – jeder kennt ihn, jedem ist er schon einmal über den Weg gelaufen: Der «böse Wolf». Seit jeher dient dieses Tier gleichzeitig als Projektionsfläche menschlicher Ängste und als Spiegel niederträchtiger menschlicher Charakterzüge, wie Fabeln antiker Philosophen⁷³ und Volksmärchen⁷⁴ demonstrieren. Auch in der Bibel ist das Tier mit einer negativen Konnotation behaftet: Dort wird es als gefährliches, herdenreißendes Lebewesen charakterisiert und – antithetisch zum Lamm – als Metapher für den Sünder benutzt.⁷⁵ Im Gegensatz zur vom Aussterben bedrohten Tiergattung, scheint sich die Personifikation in unserer Gesellschaft vehement zu vermehren, wie Beispiele aus zeitgenössischer Literatur, Film, Musik und Kunst zeigen.⁷⁶ Auch in Vidals Oeuvre wird ihm vielfach die Rolle des Protagonisten zugesprochen, wie unter anderem die folgenden 2003 entstandenen Zeichnungen veranschaulichen.⁷⁷

Auf den ersten Blick scheint es sich um typische Skizzen aus Kinderhand zu handeln. Dieser Eindruck wird durch das Format – die weißen DIN A4-Blätter sind vertikal ausgerichtet – und die vereinfachte Formensprache hervorgerufen. Auch die dargestellte Thematik, ausgedrückt durch stilisierte, bunte Formen, ist dem Anschein nach dem Kinderzimmer entsprungen: Die Sonne scheint, auf bunten Blumenwiesen tummeln sich Lämmer, Hasen, Wölfe und Füchse, die zumeist als phantastische Mischformen (Chimären) aus einem menschlichen Körper und tierischem Kopf bestehen. Der Horizont ist geradlinig am unteren Bildrand angesetzt, die ausschließliche Konzentration auf den vorderen Bildgrund lässt keine Raumtiefe und kaum Dreidimensionalität zu. Dort, wo die anhand von schwarzen Strichen silhouettenhaft dargestellten Figuren Farbe aufweisen, ist gleich Kleinkindgekitzels in einem Malbuch über den Rand hinausgemalt worden. Der der Zeichenserie immanente collagenhafte («Bastel»-) Charakter kommt durch verschiedene Komponenten zustande: Zum einen muten die durch die schwarzen Konturen

73 Vgl. v. a. Äsop und Phädrus, u. a. in Mader, Ludwig (1951): *Antike Fabeln. Hesiod, Archilochos, Aesop, Ennius, Horaz, Phaedrus, Avianus, Romulus. Mit 97 Bildern des Ulmer Aesop von 1476.* Zürich: Artemis Verlag.

74 U. a. Grimms Märchen *Der Wolf und die sieben Geißlein* und *Rotkäppchen*. In Haas, Cornelia (2012): *Die schönsten Märchen der Brüder Grimm.* Hamburg: Ellermann

75 Vgl. Gen 49,27 LUT; Jer 5,6 LUT; Joh 10,12 LUT.

76 U. a. der Song «Böser Wolf» von «Die Toten Hosen», aber auch aktuelle Comics, Walt-Disney-Verfilmungen und Krimis.

77 Als weitere Beispiele wären die Installationen «La granja de dios» (2003), «Loboveja» (2003) und «The lambs of god» (2004) anzuführen.

un libro para colorear. Por otro lado las presentaciones naturalistas de los dibujos de pluma (como las cabezas de las quimeras y en ocasiones las flores) parecen cuerpos extraños que han sido pegados artificialmente. Sin embargo, esta primera impresión relacionada con los garabatos originados en un cuarto de niños se disuelve en el momento en el que el espectador siente que hay algo en los dibujos que le molesta. No solo se representan los órganos sexuales de los cuerpos humanos – eso se aplica a los cuerpos infantiles con cabeza de cordero tanto como a los cuerpos adultos masculinos, los que se combinan con una cabeza de un lobo o zorro, y parcialmente incluso con el pene erecto. Además, los animales que aparecen, obviamente pequeños (las cordero-quimeras, liebres y ovejas) están atados a las figuras más grandes o están ahorcados con una cuerda [23-25, 28]. Vidal incorpora en esta serie dibujos algo sutiles referidos a la temática del abuso sexual infantil. Se representa claramente una relación que está en parte motivada sexualmente entre el autor y la víctima, la que a través de los elementos estilísticos infantiles puede ser interpretada como pedófila. El abusador tiene a su víctima bajo control. Esta no se le puede escapar.

En otros dibujos de la serie, el abusador de menores se muestra de manera más sutil. Se ve, por ejemplo, el cuerpo de un hombre con la cabeza de un zorro que parece que llevara una flor en la mano [26]. Mirándolo de cerca, se nota que no ha cogido la figura sino más bien la ha despedazado. La sangre salpica por los extremos del tallo arrancado. La figura (zorro) se convierte ahora en victimario, levantando la flor «cogida» en alto como un trofeo. Esto puede referirse semánticamente a la desfloración sexual. El garabato dibujado con lápiz rojo brillante que se extiende particularmente sobre el lado izquierdo de la quimera-zorro puede interpretarse ahora como sangre de la víctima. Algunos dibujos aclaran por sí solos la evidente atrocidad, como cuando se ve un cordero decapitado o ahorcado [24, 25, 27]. Solo en combinación con las otras obras de la serie se puede apreciar la temática del abuso sexual. Así, el artista cuenta una historia, que se revela al espectador solo a segunda vista, lo cual es típico de toda su obra. Tras la primera sensación particularmente idílica, le sigue de inmediato un pinchazo que termina en golpe súbito: el recipiente adulto es cogido por sorpresa y golpeado. Vidal persigue, a través de ese principio de fraude, una técnica bien reflexiva y efectiva. Bajo una «coartada de una estética minimizada», consigue por un lado dirigirse a una multitud de personas, y por el otro, a través del acto obligatorio de percibir que se lo recuerde y, a su vez, que sirva como estímulo de reflexión. Como en el inteligente y astuto «juego del gato y el ratón», las obras de Vidal se comunican con el espectador, lo atraen hasta tenerle tan cerca como para darle un mordisco. Vidal usa las connotaciones culturales del lobo, el zorro, la liebre y el cordero, que originalmente han representado ciertas características como la astucia, el engaño y la inocencia. A su vez, se expresa aquí una crítica social, que llega hasta el punto de flagelar la naturaleza humana, en la cual el «hombre-bestia» parece ser omnipotente en nuestra sociedad.

hervorgerufenen Körper den Ausmalvorlagen eines Malbuchs an, zum anderen wirken die naturalistischen Darstellungen der Tuschezeichnungen – wie die Tierköpfe der Chimären und vereinzelt die Blüten – wie Fremdkörper, die aufgeklebt worden sind.

Dieser erste Eindruck jedoch, dass es sich bei den Zeichnungen um Kinderzimmerprodukte handle, wird in dem Moment aufgelöst, in welchem dem Betrachter auffällt, dass irgendetwas in den Zeichnungen stört. Denn es sind bei den menschlichen Körpern nicht nur die Geschlechtssteile dargestellt – dies gilt sowohl für die kindlichen Körper mit Lammkopf als auch für die erwachsenen männlichen Körper, die mit einem Wolfs- oder Fuchskopf kombiniert und teilweise sogar mit erigiertem Penis abgebildet sind. Zudem werden die deutlich kleiner dargestellten Tiere (Lamm-Chimäre, Hase und Schaf) entweder von der größeren Figur an der Leine gehalten, oder sind an einem Strick erhängt [23–25, 28]. Vidal baut in dieser Zeichenserie mehr oder weniger subtil die Missbrauchsthematik ein: Teilweise wird eine sexuell motivierte Täter–Opfer–Beziehung deutlich dargestellt, welche aufgrund der kindlichen Formensprache als pädophil interpretiert werden kann. Der Täter hat sein Opfer fest im Griff, es kann ihm nicht entfliehen.

Bei anderen Zeichnungen der Serie wird das Sujet des Kindesmissbrauchs verdeckter geäußert: Man sieht beispielsweise einen männlichen Körper mit einem Fuchskopf, der eine Blume in der Hand zu halten scheint [26]. Bei genauerem Hinsehen fällt aber auf, dass die Figur die Blume nicht gepflückt, sondern vielmehr zerstückt hat: Es spritzt Blut aus den Endstücken des abgerissenen Stängels. Die Fuchsgestalt wird nun zum Täter, der die «gepflückte» Blume – wobei semantisch durchaus Bezug auf die sexuelle Entjungferung genommen werden kann – wie eine Trophäe hochhält. Das leuchtend rote Buntstiftgekitzel, das sich vor allem über die linke Seite der Fuchs-Chimäre zieht, kann nun auch als Blut des Opfers interpretiert werden. Einige Zeichnungen verdeutlichen alleine stehend zwar eine offensichtliche Gräueltat, sie zeigen ein gehängtes oder geköpftes Lamm [24, 25, 27], weisen aber nur in Verbindung mit anderen Werken der Serie auf die Missbrauchsthematik hin. Der Künstler erzählt also eine Geschichte, die dem Betrachter – typisch für das gesamte Werk – erst auf den zweiten Blick offenbart wird: Auf den ersten Moment des vornehmlich idyllischen Eindrucks folgt unmittelbar ein Piksen, das in einem jähen Schlag endet, der erwachsene Rezipient ist überrumpelt und geschockt. Vidal verfolgt durch dieses Prinzip der Täuschung eine gut durchdachte und effektive Technik: Denn unter dem Deckmantel einer «Ästhetik der Verniedlichung» erreicht er, dass zum einen eine größere Masse angesprochen wird und zum anderen dem Betrachter die Thematik durch die Wahrnehmungsarbeit, die er leisten muss, in Erinnerung bleibt und zum Nachdenken anregt. Denn gleich dem Täter, der mit seinem Opfer schlau und hinterlistig ein «Katz-und-Maus-Spiel» treibt, kommunizieren Vidals Werke mit dem Betrachter, locken ihn an, bis sie ihn so weit haben, dass sie zuschnappen können.

El catalán Ignacio Echeverría, crítico de literatura y arte, retoma esa interpretación de la Obra de Vidal denominando el victimario (sexual) en general como «gran lobo humano»⁷⁸.

Y este «gran lobo humano» acecha por todas partes, se cruza conmigo, vive contigo --- realidad cruel, no es ningún cuento.

78 «El gran lobo blanco y antropomorfo con el sexo erecto es una imagen que acude a la tradición más arcaica y más popular para emblematizar el Mal. Y es de nuevo con una cruel ironía como esos niños víctimas, esos niños suicidas que sucumben al horror del Gran Lobo humano, llevan ellos mismos máscaras de graciosos animalitos.» [Echevarría, Ignacio (2006): *Un artista del horror*, <http://www.planoazul.com/default.php?idnoticias=1109>, 06.11.2012].

Vidal benutzt hierbei die Konnotationen von Wolf, Fuchs, Hase und Lamm, die ursprünglich vom Menschen zur Darstellung bestimmter Charakterzüge wie Schläue, Täuschung und Unschuld genutzt wurden, um Gesellschaftskritik zu äußern und gleichzeitig sogar so weit zu gehen, Kritik an der menschlichen Natur zu üben – die «Bestie Mensch» scheint in unserer Gesellschaft allgegenwärtig zu sein. Der katalanische Literatur- und Kunstkritiker Ignacio Echevarría greift diese Interpretation Vidals Werks auf, indem er den (Sexual-) Täter allgemein als «gran lobo humano»⁷⁹ bezeichnet.

Und dieser «große menschliche Wolf» lauert überall, läuft mir über den Weg, lebt mit dir --- bittere Realität, kein Märchen.

79 «El gran lobo blanco y antropomorfo con el sexo erecto es una imagen que acude a la tradición más arcaica y más popular para emblematizar el Mal. Y es de nuevo con una cruel ironía como esos niños víctimas, esos niños suicidas que sucumben al horror del Gran Lobo humano, llevan ellos mismos máscaras de graciosos animalitos.» [Echevarría, Ignacio (2006): *Un artista del horror*. <http://www.planoazul.com/default.php?idnoticias=1109>, zuletzt gesehen am 06.11.2012].



[26] Zeichnung (2003)

[26] Dibujo (2003)



[27] Zeichnung (2003)

[27] Dibujo (2003)



[28] Zeichnung (2003)

[28] Dibujo (2003)

**DIE «HAMBURG ART WEEK 2013» ALS KRÖNENDER
ABSCHLUSS DER ZUSAMMENARBEIT**

**«HAMBURG ART WEEK 2013», PUNTO CULMINANTE DEL
TRABAJO ESTUDIANTIL EN GRUPO**

ROMANISTIK UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST

 **HAMBURG
ART WEEK**
06.09 BIS 15.09 2013

LUIS VIDAL
EAT ME ALICE
THE DIGESTION

6.9.-15.9.2013



STUDIERENDE DER HISPANISTIK UND DER KUNSTGESCHICHTE
DER UNIVERSITÄT HAMBURG PRÄSENTIEREN ZEITGENÖSSISCHE
SPANISCHE KUNST AUF DER HAMBURG ART WEEK 2013:

IM RAHMEN DES PROJEKTES ROMANISTIK UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST HABEN STUDIERENDE UNTER ANLEITUNG DER
KURATORIN ANKE SCHLÜNSEN-RICO EINE AUSSTELLUNG ÜBER DEN SPANISCHEN KÜNSTLER LUIS VIDAL ORGANISIERT. SIE
WIRD AUF DER PLATTFORM FÜR INTERNATIONALE GEGENWARTSKUNST HAMBURG ART WEEK GEZEIGT (06.09. BIS 15.09.2013,
11–19 UHR). ORT: ECKE AMELUNGSTRASSE 8-10, FUHLENTWIETE 10, 20354 HAMBURG (SIEHE GOOGLE MAPS).

KÜNSTLER UND STUDIERENDE DER ROMANISTIK UND KUNSTGESCHICHTE BAUEN GEMEINSAM DIE AUSSTELLUNG AUF. GEZEIGT
WERDEN ARBEITEN AUS DER AUSSTELLUNG «EAT ME ALICE» (2009, GALERIE MITO, BARCELONA) IN DER PERSPEKTIVE «EAT ME
ALICE. THE DIGESTION». IM SINNE DES INTERDISZIPLINÄR UND INTERNATIONAL ANGELEGTE PROJETS HANDELT ES SICH
AUCH BEI DER AUSSTELLUNG UM EINEN GEGENWARTSKÜNSTLER SPANISCHSPRACHIGER HERKUNFT, DER EINEN FAIT DIVERS
AUS DEM DEUTSCHSPRACHIGEN KONTEXT THEMATISIERT: DIE GEFANGENSCHAFT DER ELISABETH FRITZL UND VERGEWAL
TIGUNG DURCH IHREN VATER JOSEF FRITZL IM ZEITRAUM VON 24 JAHREN. VIDAL REKURRIERT DABEI AUF LEWIS CARROLLS
ROMAN ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND UND ENTFREMDET SEINE PROTAGONISTEN: SIE SIND PERVERS, SCHLÜPFRI
G UND KORRUPT. DIESE ENTFREMUNG MACHT SEINE KUNST PROVOKATIV, ANSTÖßIG UND GROTESK. "SEXUELLER MISSBRAUCH"
AN MINDERJÄHRIGEN IST DAS ZENTRALE LEITMOTIV IM WERK LUIS VIDALS, EINE GRENZÜBERSCHREITENDE THEMATIK, DIE
BEDAUERLICHERWEISE ZEITLEBENS AKTUELL UND BRISANT BLEIBT.

AUSSTELLUNGSORT CONVENT PARC, FUHLENTWIETE 10, TIEFGESCHOSS

KONZEPTION UND AUFBAU DER AUSSTELLUNG

CONCEPCIÓN Y MONTAJE DE LA EXPO





[31] Teil der Installation «EAT ME ALICE» (2013)
Baumwolle, Stoff / verschiedene Größen / Hamburg Art Week

[31] Parte de la instalación «EAT ME ALICE» (2013)
Algodón, tela / tamaño variable / Hamburg Art Week



[32] Teil der Installation «EAT ME ALICE» (2013)
Baumwolle, Stoff / verschiedene Größen / Hamburg Art Week
[32] Parte de la instalación «EAT ME ALICE» (2013)
Algodón, tela / tamaño variable / Hamburg Art Week

DAS TEAM BEI DER AUSSTELLUNGSERÖFFNUNG

EL GRUPO DE CURADORES DURANTE LA INAUGURACIÓN DE LA EXPO





GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA



BOTSCHAFT VON SPANIEN



Instituto Cervantes



griffelkunst



Universität Hamburg

