

TFG

HACER DE LA PINTURA UNA FERIA
EL FOLKLORE EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Presentado por Águeda Romacho
Tutor: Javier Claramunt Busó

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Pensamos la pintura como un espacio abierto, un lugar habitable y cómodo donde propiciar un encuentro con los demás. En este trabajo hemos querido presentar la nube de influencias que han condicionado esta concepción: la cultura del cante jondo, por su expresión del sentimiento íntimo a través de una fiesta, de la puesta en comunidad, donde la práctica artística actúa como catalizador de las penas por alegrías. Esto nos llevará a tomar Andalucía como el paisaje inevitable de nuestra pintura y reflexionar sobre el objeto artístico como un objeto de consuelo, un moldeador de lo cotidiano que reblandece la realidad y nos ayuda a sentirnos cómodos en ella.

Así, nuestro acercamiento pictórico a distintos medios de creación (la propia pintura, la cerámica y el libro de artista) tratará de lograr esta cercanía a través de la búsqueda de territorios comunes; entendiendo por estos “territorios” las imágenes que conforman el imaginario común (la cultura popular), pues es a las imágenes a lo que nos dedicamos. Trataremos de conformar un objeto artístico reconfortante, divertido o tierno: hacer de la pintura una feria.

PALABRAS CLAVE: pintura, Andalucía, flamenco, cerámica, folklore, icono, travestismo, poesía.

ABSTRACT

We think of painting as an open space, a habitable and comfortable place where we can meet others. In this work we present the cloud of influences that have conditioned this conception: the culture of *cante jondo*, by its expression of intimate feeling through a party, of the putting in community, where the artistic practice acts as a catalyst of sorrows for joys. What will take us to take Andalusia as the inevitable landscape of our painting and reflect on the artistic object as an object of consolation, a shaper of the everyday that softens reality and helps us to feel comfortable in it.

Thus, our pictorial approach to different means of creation (the painting itself, ceramics and artist's book) will try to achieve this closeness through the search for common territories; understanding these “territories” as the images that make up the common imaginary (popular culture), because images are our occupation. We will try to create a comforting, fun or tender artistic object: to make painting a *feria*.

KEYWORDS: painting, Andalucía, flamenco, ceramics, folk, icon, drag, poetry.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, la verdadera artista, quien además de parirme me da la vida. Al club del clarinete ó Sangoneretes ó Espurnes ó Pepa, Andrea y Miriam, a David Ábalos, Pablo Oria y Mauro, por acompañarme, cuidarme, por todas las palabras en valenciano y todas las demás palabras. A Pablo Tomás, por volcar su vida con la mía en un vaso y luego no haber parado de beber nunca.

A Paco de la Torre y Javier Claramunt por apoyarme, escucharme y enseñarme tanto.

A Sara y Candela, también, y a Bratislava.

A mi hermano y mi padre.

Y, bueno, ya está. Muchas gracias.

BULERÍA BULERÍA,
TAN DENTRO DEL ALMA MÍA
BULERÍA BULERÍA,
ES LA SANGRE DE LA TIERRA
EN QUE NACÍ

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN_6

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA_7

3. MARCO TEÓRICO: DE LA PINTURA UNA FERIA_9

3. 1. LO JONDO

3. 1. 1. La cultura jonda

3. 1. 2. Andalucía como espacio mítico y la pintura como poesía

3. 2. LO LÚDICO

3. 2. 1. El objeto de consuelo

3. 2. 2. La fiesta como espacio de liberación y resistencia

4. REFERENTES_21

4. 1. OCAÑA

4. 2. EQUIPO LÍMITE Y LAS DEMÁS

4. 3. ED HARDY Y LAS DEMÁS

4. 4. BETTY WOODMAN Y LAS DEMÁS

5. PROYECTO ARTÍSTICO_32

5. 1. MI PINTURA: La vida, la vida es

/ Encantada de conocerme

/ Full Of Ornamento Full Of Dreams

/ De mí para ti

5. 2. CERÁMICA: *Canción de cuna para hijo tonto*

5. 3. LIBRO DE ARTISTA: *How Spaiñ Stole a Soul*

6. CONCLUSIONES_41

7. BIBLIOGRAFÍA_42

8. ÍNDICE DE IMÁGENES_44

9. ANEXO DE IMÁGENES_46

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo va a recoger y exponer nuestra producción artística de mano de los pensamientos y reflexiones que la han motivado. Estos pensamientos van a girar en torno al propio hacer pictórico y su vínculo con el desarrollo de la vida y los mecanismos de defensa, consuelo y aliento que desarrollamos las personas en reacción a ella.

Así, tras señalar el objetivo del proyecto y desglosar nuestra metodología para la configuración práctica y teórica del mismo, ahondaremos en las cavilaciones que nos han llevado a esta concepción de la práctica artística. Estableceremos cuatro pilares básicos: la cultura del cante jondo o flamenco - lo que nos llevará al dibujo de Andalucía como el paisaje inevitable de nuestro trabajo-, la pintura como hecho poético, el objeto artístico como materia de consuelo y la fiesta como espacio de liberación y resistencia. El contenido de cada uno de estos capítulos contribuirá al trazo de una cartografía conceptual que trate de dialogar con nuestra manera de trabajar, no justificándola ni delimitándola, sino funcionando ambas como masas de diálogo que puedan influirse y fusionarse.

Tras dar cuenta de los referentes que, tanto por su concepción del hacer artístico como por lo puramente plástico de su práctica, nos han ayudado a configurar nuestra estética y reafirmar nuestros pensamientos sobre la pintura, mostraremos nuestra propia producción y trataremos de exponer nuestro método de trabajo. A pesar de tratarse de una obra multidisciplinar (pintura, cerámica y libro de artista) consideramos que nuestro enfoque esencialmente pictórico va a aportar cohesión y armonía entre los distintos medios.

Finalmente, vamos a concluir con una reflexión sobre lo aprendido, las derivas de nuestro hacer y el deseo de seguir pintando.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos aquí señalados se han mantenido susceptibles de cambio en el desarrollo de proyecto, adaptándose a las necesidades que se manifestasen en cada nueva conclusión en el pensar la pintura o en el diálogo entre práctica y concepto.

Sin embargo, establecemos un principio de actuación respecto a la práctica artística, tomando el siguiente como nuestro **objetivo general**:

- Realizar diferentes series bajo una mirada esencialmente pictórica, a partir de la observación y asimilación de la capacidad de las manifestaciones folklóricas para modelar el entorno y resultar reconfortantes para quienes participan de ellas.

Tal y como hemos querido señalar, nuestro trabajo artístico va a ramificarse en distintas series, respondiendo cada una de ellas a inquietudes y áreas de exploración diferentes. De esta manera, los objetivos concretos variarán en relación al proyecto que refiramos, como trataremos de explicar en “5. 1. Mi pintura: La vida, la vida es”, “5. 2. Cerámica: *Canción de cuna para hijo tonto*” y “5. 3. Libro de artista: *How Spaiñ Stole a Soul*”.

Disponemos, por tanto, unos **objetivos específicos** comunes a los tres proyectos:

- Explorar una línea de trabajo en relación al folklore andaluz y sus iconos como materia de representación plástica.
- Utilizar materiales precarios de un modo intencionadamente burdo y enérgico, atentos a su posible viveza antes que a la corrección de sus formas.
- Experimentar con distintos lenguajes artísticos a fin de mantener un diálogo orgánico entre nuestras inquietudes conceptuales y las cualidades plásticas de la obra.
- Reflexionar sobre la obra de artistas de diversas disciplinas, que tengan en común vehicular la práctica artística a través de la búsqueda de espacios de consuelo y resistencia y/o manifestaciones folklóricas.

Respecto a nuestra **metodología procesual**, va a ser crucial el diálogo entre el hacer artístico y pensar la pintura (preguntarnos *por qué* y *para qué* pintamos). Estas reflexiones van a girar en torno a la observación de los mecanismos que hacen funcionar las manifestaciones artísticas del folklore como un acompañamiento emocional y vital para las personas que de él participan (jarrones, iconos, indumentaria, cantes...). No pretendemos representar literalmente lo folklórico, sino tratar de asimilar estos valores como intrínsecos al hacer artístico y ponerlos de manifiesto a través de nuestra obra, atendiendo a lo que la pintura como tal puede aportar.

TÍA JUANA
LA DEL PIPA



Lo que de esta observación de la cultura popular vamos a obtener es el material esencial con el que trabajar. Existe un trabajo de análisis y reflexión a través de la recolecta de imágenes, el acompañamiento de cuadernos de notas y bocetos, la lectura y escucha de textos, poesías, literatura y cantes de diversa índole que responden a este sentido lúdico y afectuoso del hacer artístico, así como la toma de fotografías de escenas y objetos de nuestro entorno en las que encontremos este valor. Así, trataremos de nutrirnos constantemente de estos elementos y ampliar la riqueza de nuestro imaginario, que después volcaremos en nuestra pintura.

Este proceso va a darse de manera paralela a la propia creación artística, explorando la pintura y su capacidad para expresar por sí misma estas inquietudes. Pintamos de manera instintiva, sin una imagen preconcebida, rodeándonos de varias obras a un mismo tiempo y estableciendo una discusión entre nuestros propios pensamientos, cada obra, cada cuaderno y todo ello entre sí. Saltamos de una pintura a otra tratando de resolver varios conflictos a un tiempo, nutriéndonos de aquello que sucede en cada una y retroalimentándonos de lo ya pintado anteriormente. Así, un cosmos de imágenes y pensamientos dan lugar a una serie de obras, siendo este diálogo el que defina el resultado final, logremos o no una conclusión, pues la duda y la búsqueda de un espacio común y habitable es la motivación de toda la obra. Va a coincidir, incluso, que de un tiempo a otro focalicemos nuestra atención sobre una figura concreta y trabajemos únicamente en torno a la misma imagen.



Finalmente, consideramos que el aspecto crucial en el desarrollo del proyecto es el compromiso político como condicionante del uso de la imagen. La responsabilidad que sentimos con el empleo de las imágenes de las que nos nutrimos nos llevará a hacer uso de una ética propia como filtro en nuestra creación artística. Esta atención a los elementos de los que nos valemos para pintar como algo más que materia de representación estética, la conciencia de sus connotaciones y matices, nos va a permitir tanto descartar composiciones como profundizar en otras posibilidades.

Águeda Romacho

(arriba)

Dibujo a lápiz, 2017

(abajo)

Colchoneta hinchable

Fotografía, 2018

3. MARCO TEÓRICO:

HACER DE LA PINTURA UNA FERIA

3. 1. LO JONDO

3. 1. 1. *La cultura jonda*

La convicción fundamental que guía nuestra producción artística es la de concebir la pintura como un espacio abierto, un lugar habitable y cómodo donde expresar la propia identidad y propiciar un encuentro con el otro, el espectador -que se identifica *con* o siente lo mismo. Lograr la cercanía a través de la búsqueda de territorios comunes; entendiendo por estos “territorios” las imágenes que conforman el imaginario común (la cultura popular), pues a las imágenes es a lo que nos dedicamos. En esta concepción de la práctica artística ha sido crucial nuestro lazo y adhesión a las leyes que rigen la cultura del cante jondo (por llamarlas de alguna manera, pues la cultura jonda es, por antonomasia, anárquica), y su integración natural a nuestro propio hacer.

El cante flamenco o cante jondo supone la mayor expresión del folklore andaluz. Como manifestación popular, refleja el conjunto de expresiones, sentimientos, problemas y afecciones que comparte una comunidad. La pasión y fascinación que genera en mí y que, por tanto, provoca el vuelco hacia mi producción artística se encuentra en su manera de hacer: la forma desgarrada, tierna, honda, de manifestar esas inquietudes universales, resolviendo la expresión íntima del sentimiento profundo **a través de una fiesta**. De la puesta en comunidad. El desasosiego y la conmoción de percatarse de que uno está vivo se transmuta en alegría cuando el grito abierto de la cantaora recuerda al público que en la colectividad existe el consuelo.

«Cualquiera que sea la especie de cante al que nos refiramos, desde el martinete hasta el fandanguillo, siempre hallaremos, como carácter dominante, el dolor. [...] Pero el dolor humano ramificado en todas sus formas psíquicas; dolor metafísico, sin motivo real, como de conciencia muerta de miedo cósmico, el pensador que se tortura con la incertidumbre de su destino, dolor irracional de conciencia de raza triste. [...] O dolor con motivos concretos, ya de génesis social, como el dolor del trabajo, el del hambre, el de la injusticia de clases, ya de fuentes individuales, como el amor, los celos, o las deformaciones morales.»¹

Esto nos lleva a intuir, por tanto, un ideal artístico en la práctica folklórica. Una manera de hacer arte en la que el objeto artístico no es un fin sino un medio, devolviéndolo a un plano humano, tangible y, de algún modo, *útil*. No

¹ CABA, C. y P. *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*, p. 123.

negamos que, en esta *utilidad* del arte, también cabe lo lúdico del sencillo placer del disfrute estético. Como cabe, del mismo modo, la lucha política.

Rafael Jiménez “El Falo”, cantaor flamenco, ya hace hincapié en estas cuestiones en la entrevista recogida para *Modos de hacer: arte público, esfera pública y acción directa*:

«Lo básico en el flamenco es cambiar las penas por alegrías. [...] Sacarte de tu estado para llevarte a otro sitio, porque el flamenco tiene eso de estar siempre en primera persona. Y lo bueno es que siendo en primera persona es común... es como el amor.»²

«En el flamenco no se puede sobrevivir si no le echas entraña... No es como otras músicas donde quizá se exija y se limite la cosa a virtuosismo o a manejo de instrumentos o efectos especiales del carajo. Aquí no, aquí cuenta la capacidad que tienes de comunicar. [...] Que lo que estás haciendo le sirva a alguien para algo.»³

Todo ello se traslada a mi práctica artística desde su propia y pronta concepción hasta la misma manera de aplicar la pintura. No es ésta una traducción consciente desde el lenguaje del cante al lenguaje plástico -nada tan literal-, sino que obedece a una identificación natural con un modo de sentir, de hacer las cosas. Lo que del cante hemos aprendido es a ofrecer; una ofrenda que se encuentre fundida con nuestro cuerpo, que por tanto sea honesta, universal, bienintencionada y responsable para con el lugar en el que vivimos.

Para pintar nos valemos de un gesto dinámico, burdo y despreocupado de parecer torpe en su aplicar la pintura, tal como un *quejío* supone un grito ronco de garganta seca que, si bien conoce, no necesita de peripecias técnicas o florituras. Con ello queremos decir que, desde nuestro uso de colores vivos, composiciones enérgicas y vigorosas hasta el propio dibujo de iconografía folklórica o imágenes extraídas del imaginario común, todo ello no responde tan sólo a un gusto estético personal, sino a la defensa de nuestra práctica pictórica como algo anclado a la tierra, deudor del cante jondo y la fiesta flamenca y consciente del marco cultural en el que nos encontramos inscritos. No motivado por la necesidad de rescatar algo pasado, ajeno a tradicionalismos, pues nada se ha perdido, sino por la apreciación y asimilación de cómo la cultura viva y popular modela nuestro día a día y nutre nuestro imaginario.

«Los principales enemigos de lo jondo son: la aparición del artista profesional que evoluciona a través del éxito y los

² CLARAMONTE, J. Del flamenco como arte modal. En: VV.AA. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, p. 468.

³ *Ibíd*, p. 470.

gustos del público y la sustitución de la autenticidad y la pureza por el virtuosismo.»⁴

«La actitud no conservadora ha venido a ser un garante de conservación, puesto que ha permitido que las formas no se estanquen en sus modelos antiguos.»⁵

«En Andalucía nada es solo pretérito. Lo más viejo está revivido, renovado, vuelto a poseer, recreado.»⁶

Obviamos activamente la brecha entre la alta y baja cultura, tantas veces cerrada y vuelta a abrir, a fin de conformar un objeto artístico que busque el encuentro con los demás y que ello, de algún modo, provoque en el espectador un momento reconfortante, divertido o tierno. Un objeto que acompañe en la vida cotidiana: un objeto de consuelo.

No podemos eludir el carácter emocional y social que descansa sobre esta concepción de la práctica artística. Y consideramos, a su vez, que situar el foco de nuestra responsabilidad en el entorno, en nuestro lugar de origen y en cómo las personas gestionan su sensibilidad y sus vivencias es una reacción natural al momento histórico-social en el que nos encontramos, marcado por un vapor de confusión, de incertidumbre y de falta de concreción.

Le damos, por tanto, a las siguientes palabras de Anna Maria Guasch una absoluta vigencia:

«Y ante cierto desmoronamiento del optimismo del progreso histórico, de la idea de vanguardia y, en general, de la condición de modernidad (reivindicar la modernidad resultaba casi imposible desde el momento en que todo proyecto global, estético o ideológico parecía amenazado de deriva), la biografía aportaba una mirada dispersa, fragmentada, rebelde respecto al sistema y “curiosa” en relación con los hechos, sus gentes y sus orígenes.»⁷

Nos gustaría, además, reforzar este planteamiento a través de las siguientes citas:

«Lo peor que puede suceder es situarnos por encima de las masas.»⁸

«Me he afianzado todavía más en lo que siempre hemos dicho,



Miró

(arriba)
Mujer soñando con la evasión, 1975
 Óleo sobre tela, 130 x 162 cm.
 (abajo)
Mujer y pájaro, 1967
 Bronce pintado, 120 x 44,5 x 18,2 cm.

⁴ LOPIZ, E. En: RTVE. *Jondo, en defensa del flamenco* [documental].

⁵ ORTEGA Y GASSET, J. Teoría de Andalucía. En: BERLANGA, M. *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*, p. 25.

⁶ BERLANGA, M. A. *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*, p. 29.

⁷ GUASCH, A. M. *Autobiografías visuales*, p. 12.

⁸ MIRÓ, J. 1947. En: IVAM. *Joan Miró, Ordre y Desordre* (02/18 a 06/18) [exposición].

la pintura de caballete solo va bien como reposo y para conseguir una poesía -eso ya es mucho-, pero es hacia las cosas de gran envergadura humana y colectiva, casi anónima, dónde hay que ir.»⁹

«Restos de auténtica cultura concreta, local, espontánea, libre, pueden hallarse escondidos en regiones apartadas, autoprotegidas de influencias masificantes [...] que sirvan al Estado voraz y todopoderoso, que necesita de la masificación y despersonalización cultural para satisfacer su apetencia omnívora de dominarlo todo y destruir todo aquello donde late el alma popular, todo aquello que sea expresión “de abajo hacia arriba” y no de “arriba hacia abajo”.»¹⁰



Miró
Personajes y decorado para la obra
teatral *Morí el Merma*, 1978



Sentimos la puesta en valor de *lo que de la gente ha venido* como un camino hacia una práctica artística que se sustente por sí misma y su entorno, trabajando en nuestro contexto y con los demás. Que el objeto artístico pueda servir como un refuerzo identitario, un refugio, un espacio que se asemeje a un parque: un parque donde deambular, pensar, manifestarse, tomar el aire y besarse.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ FERNÁNDEZ CHITI, J. *El libro del ceramista*, p. 19.

3. 1. 2. Andalucía como espacio mítico y la pintura como poesía

Respecto a las citadas palabras de Joan Miró, sí nos agradaría matizar que la poesía bien puede ser una cosa de gran envergadura humana y colectiva. Atendemos al caso concreto de Federico García Lorca en su impacto e influencia sobre el folklore andaluz, asimilada su poesía por el pueblo hasta hacerla un canto anónimo, popular, de todos y para todos.

Encontramos en Lorca una visión de los símbolos andaluces y la propia Andalucía que nos pone al compás de su producción artística. Por otra parte, a través de la observación de cómo estos elementos se manifiestan en su poesía hemos podido trazar unas semejanzas entre la pintura y el hecho poético. Para trazar estos lazos entre su obra y la concepción de estos asuntos en la nuestra, nos gustaría apoyarnos en las palabras de Miguel García-Posada:

«Andalucía es el gran espacio mítico de Lorca. Andalucía romana y vieja, musulmana y sabia, dionisiaca y trágica, tierra de pena oscura y del amor que desemboca en la muerte. [...] Es siempre una Andalucía casi invisible; la que se oye en el canto jondo y es elevada a un rango superior, como el que ocupan la Inglaterra de Shakespeare y la Grecia de las grandes tragedias. La poesía de Lorca buscará este ámbito como espacio inevitable. Es, repitámoslo, la “Andalucía del llanto” que celebra en el *Poema del Cante Jondo*: una Andalucía que se siente más que se ve.»¹¹

Añadiendo que:

«Lorca estiliza y depura la materia romántica, la instala en el ámbito del desasosiego difundido por las filosofías existencialistas, la hace, en fin, moderna, a mil leguas del costumbrismo, de todo acento regional.»¹²

Esto es: Andalucía, los iconos andaluces y su manifestación folklórica no funcionan necesariamente como un espacio físico, histórico o político, sino que todo ello es elevado a un Olimpo ajeno a más connotaciones que las emocionales y poéticas. Andalucía va a convertirse en un lugar de ensoñaciones y fantasías en el que habitar es posible. Si bien en nuestra práctica artística hemos tratado Andalucía como hecho político¹³, lo cierto es que en nuestra pintura actúa al modo de un cielo abierto en el que situar y contextualizar la misma. Andalucía va a ser el paisaje que motive y recoja las imágenes y escenas que creamos. Un lugar a través del cual enriquecer nuestro imaginario, un lugar que irremediamente lo envuelve todo.



Paco de la Torre

(arriba)

Almería, 2007

Acrílico sobre cartón, 37 x 50cm

(abajo)

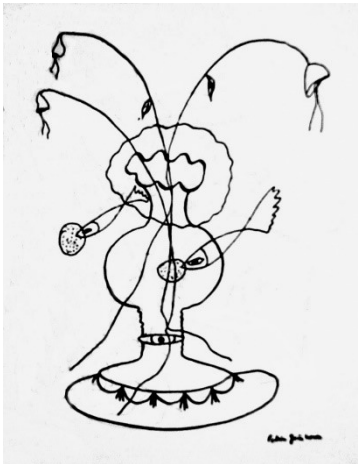
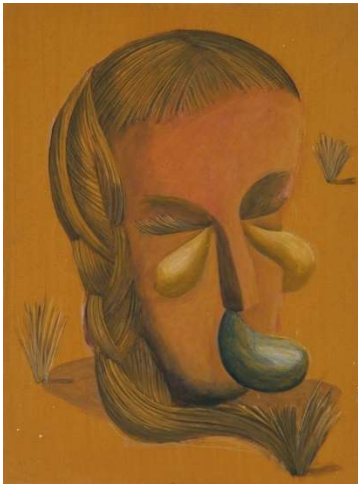
El cabrón curioso, 2007

Óleo sobre tela, 195 x 130cm

¹¹ GARCÍA-POSADA, M. *Obras completas I: Poesía, Federico García Lorca*, p. 48.

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹³ A desarrollar en el capítulo de esta memoria "5. 3. Libro de artista: *How Spaiñ Stole a Soul*".



(en orden)

Paco de la Torre

Legañosa, 2007

Federico García Lorca

Sin título, 1928

Dibujo sobre papel

Miró

El ojo que se evade, 1971

Bronce, 81 x 20,1 x 18,2 cm

Para hablar de la pintura como poesía, queremos antes atender a esta cita:

«Lorca no vincula sus símbolos a significados fijos: los usa en función de los contextos. Los términos simbólicos pueden tender a la representación de determinado valor o valores, que pueden ser excluyentes o complementarios respecto a otros, siendo también posible la ambigüedad. [...] El código simbólico lorquiano consta de unos símbolos centrales: la luna, caballo, agua, sangre, hierbas y metales.»¹⁴

De un modo similar en que Lorca evoca símbolos e imágenes en el espacio poético para construir escenas cargadas de expresión, nuestra pintura edifica esos mismos sucesos posando una serie de iconos sobre el campo pictórico. Una vez lo pintado entra en contacto con la superficie del cuadro las masas pictóricas interactúan en entre sí, aquello que evocan se relaciona y configura significados nuevos hasta formar una escena. Los colores, las formas, los pesos visuales del habla pictórica llegan a funcionar al modo de recursos poéticos.

Así, en una de nuestras pinturas perteneciente a la serie *Tapetes* encontraríamos iconos relacionándose entre sí, jugando por el campo pictórico, añadiendo a las connotaciones propias de aquello que representan nuevos matices gracias a los recursos gráficos, y el resultado sería una imagen nueva, una escena plena de lirismo.

Finalmente, y para tratar de ilustrarlo, encontramos en este poema de Miguel Hernández, por ejemplo, una plasticidad inmensa:

De amorosas y cálidas cornadas
cubriendo está los trebolares tiernos
con el dolor de mil enamorados.

Bajo su piel las furias refugiadas
son en el nacimiento de sus cuernos
pensamientos de muerte edificados.

Bajo a tus pies un ramo derretido
de humilde miel pataleada y sola,
un despreciado corazón caído
en forma de aga y figura de ola.¹⁵

¹⁴ GARCÍA-POSADA, M. *Op. Cit.*, p. 48.

¹⁵ HERNÁNDEZ, M. *Antología poética*, p. 26.

3. 2. LO LÚDICO

3. 2. 1. *El objeto de consuelo*

«I think about art as a place to behave, as an escape, not just for me but for the people looking at it.»¹⁶



Maud Lewis

Three Black Cats, 1903-1970
Óleo sobre cartón, 29,8 x 31 cm

Esto que hemos anunciado ya como objeto de consuelo, de la pintura como un paraíso confortable, es ante todo hablar de la relación íntima que entablamos con los objetos que producimos y consumimos, que observamos y absorbemos: lo que a uno le acompaña en la vida. En este entendimiento del hacer artístico ha sido crucial la asimilación de las pinturas de Clementine Hunter, Maud Lewis o Grandma Moses en el marco del folklore americano, cercanas a los paisajes no académicos de los abuelos y abuelas de nuestra generación. No nos atraen por su contenido sino por la pulsión tierna de pintar, de hacer, de modelar *la cosa*. Lo puramente plástico. Esta pulsión lleva a una *necesidad de la pintura* que, como pasión, no entiende de concesiones normativas, dando lugar a una resolución de formas y espacios que nos resultan atrevidas, directas y potentes. Volvemos a reconciliarnos con la pintura acariciando esta necesidad. Necesidad honesta que recoge la artista Joyce Pensato cuando afirma que pinta a Batman o a Mickey porque *le gustan*.



Joyce Pensato

(izq.)
Joyceland in London, 1981 a 2014
Acumulación en estudio

(der.)
Welcome to my party, 2013
Pintura mural en el Museo de Arte de Santa Mónica



Sobre esta necesidad de la creación artística, Fernando López reflexiona en torno a la *Dialéctica negativa* de Adorno:

«Si el arte nace para decirle al mundo “no eres suficiente”, la creación artística estará ligada siempre, de manera intrínseca, a un fenómeno político y ontológico a la vez: político, por el desvelamiento de aquello que en él no funciona; ontológico, por la dilatación del mundo que produce

¹⁶ BLACK, K. *Karla Black: Her bright materials*. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/karla-black-her-bright-materials-7648088.html>

al generar obras artísticas e introducir en el Ser algo que antes no existía.»¹⁷

A fin de explicar esto nos gustaría pasear por las declaraciones que, desde los 90, viene regalándonos Luis Gordillo en su pensar la pintura.



«Yo creo que soy profundamente pintor. Lo he ido comprendiendo con el tiempo: es una pasión, una pasión tierna. Es como un enamoramiento, ¿no? Y yo últimamente estoy sintiendo que quiero a mis cuadros. Es una cosa que antes yo no tenía tan claro. Como si fueran mis nietos o algo así. [...] La verdad es que no tengo ninguna gana de que se vayan, de que se vendan. Porque les tengo realmente cariño.»¹⁸

Esta confesión nos lanza hacia su texto *El objeto amado*, escrito ya en los noventa:



Luis Gordillo
(arriba)
Genetic Island, 2011
Técnica mixta
(abajo)
Le pesa la cabeza, 1973
Acrílico sobre lienzo, 160 x 106cm

«Es ésa una de sus cualidades, el paso de lo objetual a lo paisajístico, de lo ambiguo al estridente ciclón que se alza como energía devastadora sin dejar de sonreír. [...] Lo más intenso y cruel de éste fenómeno es cuando juega a ser tú mismo, no se sabe bien por qué se transforma en blando espejo que recoge mi imagen, o por qué ese ser soy yo mismo, desfocalizado y que me dirijo a estrecharme la mano, mi mano, y siento que mi mano se da la mano a sí misma. ¡Ah, Objeto Amado! ¡Qué amado eres, pero qué cruel me eres! (o me soy). [...] Es solo, ¿quién da más?, la distancia entre Yo y Yo, entre Mí y Mí, entre Yo delante y Yo detrás. Línea salomónica de ser en la división imposible. ¡Te amo tanto! Tú eres la vida y la única explicación de mi estar. Te vas yendo centímetro a centímetro, te vas olvidando de que eres yo, vas deviniendo distancia, espacio, bruma y ¡qué dolor de ser tu olvido!, ¡qué brutal alegría de ya poder ser tú ya no tú! ¡Que se vaya!, ¡dejadle marchar!, grito desesperado y ebrio. ¡Que se vaya, maldito!»¹⁹

Y nos devuelve al presente al declarar “Si yo ahora no tuviera la pintura, a lo mejor ni estaba”²⁰:

«Es una manera de relatar, de hacer ejercicios de positivismo,

¹⁷ LÓPEZ, F. *De puertas para adentro: Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*, p. 61.

¹⁸ GORDILLO, L. En: CANAL SUR: *Hijos de Andalucía: Luis Gordillo* [documental].

¹⁹ GORDILLO, L. *Superyo congelado*, p. 69.

²⁰ GORDILLO, L. *Luis Gordillo: «La pintura es una manera de ser, no una profesión»*.

Disponible en: http://www.abc.es/cultura/arte/abci-luis-gordillo-pintura-manera-no-profesion-201801210048_noticia.html

de expresar el mundo negativo y soltarlo. No es anormal que eso sea así. Lo que pasa es que, a veces, la pintura llega a ser tan importante que te quedas sin nada, como al borde. Es una trampa. Tú le concedes tanta importancia y te basas tanto en la pintura para sobrevivir que desechas muchas cosas. Y cuando la pintura falla, te quedas grogui.»²¹

Nos permitimos *disfrutar* la pintura, y por tanto *necesitarla*. Sentimos una identificación con lo que Gordillo tiene que decir de su propia práctica artística en cuanto al vuelco de lo que él llama “material de borrachera”²², una catarsis que transmuta la pena en alegría, y un entendimiento del hacer pictórico como “una manera de ser, de relacionarse con el mundo, una cosa que te llena la vida, que te relaciona con la naturaleza”²³.

Hablamos, entonces, del objeto artístico como objeto de consuelo en lo que se refiere a desahogo y autoafirmación, no deseamos ni buscamos que actúe como distracción ante las ruinas de la vida -no deseamos ni buscamos negar la realidad-, sino como una ampliación de ésta, una puerta que permita acceder a una sensación de amplitud y holgura que ponga a las personas en contacto.

Esta brecha entre lo que a uno realmente le acompaña en la vida y lo que la concepción mercantil e institucional de arte ha supuesto lleva a grandes cantaoras como Bernarda de Utrera a declarar con tanta gracia:

«No me gusta el arte, la verdad, sé que tengo que vivir de él pero *to* lo menos posible porque no me gusta. No me ha *gustao* nunca.»²⁴

Cantaora que canta con su familia, que vive el cante, pero que al subir al tablao y entonar unas coplillas para el público siente el canto desprovisto de sentido. Que abraza la fiesta, la alegría, pero que no se siente cómoda en la superficialidad. En nuestro caso, por tanto, tratamos una práctica artística más cercana a las necesidades de la vida que a las del mercado.

Finalmente, respecto a esta *objetualidad* del cuadro, nos gustaría volver a citar a Luis Gordillo y su defensa de las nuevas derivas de la pintura:

«Si de algo ha sufrido la pintura últimamente es de su confrontación con los objetos, con los espacios reales, etcétera. Se trataría, pues, de construir, de conformar energías nuevas, *afectos* y *tensiones nuevos*, que aumentasen la sensación objetual del cuadro. Y no hablo de lo objetual que el

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ DE UTRERA, B. En: RTVE. *Rito y geografía del cante flamenco: Bernarda de Utrera* [documental].



Bernarda de Utrera arrancándose por bulerías. Fotogramas del documental *Rito y geografía del cante flamenco*



Luis Gordillo
Sin título, 2014
 Pintura y collage sobre cartulina, 35 x 78,5cm

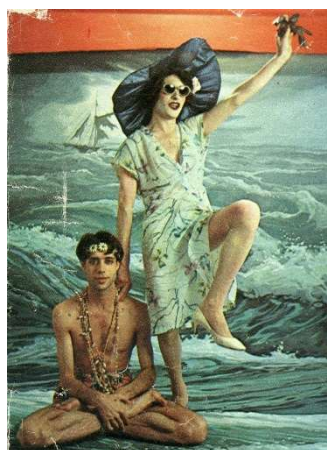
cuadro tiene como tal objeto (esto ya se hizo en el *support-surface*, en el *pop* y en muchos otros movimientos) sino de lo objetual que la misma pintura pintada encima del lienzo puede llegar a tener. Así que se trata esencialmente de problemas pictóricos, de cómo la pintura originaría tensiones reales, objetuales, partiendo de la misma pintura. (Y evidentemente no estoy hablando de realismos fotográficos, de copias de la realidad.)»²⁵

3. 2. 2. La fiesta como espacio de liberación y resistencia

«You born naked and the rest is *drag*.»²⁶



Este más que célebre manifiesto de la *drag queen* estadounidense RuPaul se erige como el último de los pilares que sustentan nuestra producción artística. En la revelación de que todo es artificio encontramos un refuerzo más de lo que hasta ahora venimos tratando de definir. Todo aquello de lo que nos valemos para definir nuestra identidad es una construcción, tretas y trucos con los que reblandecemos la realidad hasta poder sentirnos cómodos en ella. Aunque en un primer encuentro el cante andaluz, los cafés cantantes, los tablaos flamencos, la feria y lo carnal puedan parecer alejados de lo que la cultura *drag* o el *camp* han tenido que decir respecto a cómo relacionarse con la existencia, lo cierto es que estaríamos tropezando con una concepción de lo flamenco y andaluz marcada por los prejuicios que conlleva la apropiación por parte del estado español en lo que a esta cultura se refiere.



Como hemos explicado, encontramos en el hacer de lo jondo un catalizador de las injusticias sociales y los conflictos emocionales, logrando a través del espectáculo, la alegría, la broma y la comunidad a los márgenes de la institución²⁷ superar el trauma de la existencia y sobrevivir. Cuando hablamos del arte como objeto de consuelo, es esto a lo que nos referimos. Y es esto también con lo que tropezamos al sumergirnos en la cultura *drag*. Un simple visionado de *Paris Is Burning* y su descripción del concepto *realness*²⁸ nos haría recordar a Ocaña:

«No es que luche por ser algo, lo que lucho es por ser yo, y por ser una persona, y no me importa vestirme de tía, vestirme de

(arriba)
RuPaul
 Imagen promocional para *Born Naked*, 2015
 (abajo)
Colita
Ocaña, el fetiche sevillano, 1977
 Fotografía para la revista Reporter nº 5

²⁵ GORDILLO, L. *Op. Cit*, p. 189.

²⁶ RUPAUL. *Born Naked* [disco].

²⁷ Lo social e institucionalmente aceptado como válido o bueno.

²⁸ «Ser capaz de mezclarte. Eso es la verosimilitud. Someterte a miradas expertas, e incluso inexpertas, y que no se note que eres gay. Eso es la verosimilitud. La verosimilitud consiste en parecerte todo lo posible a tu homólogo hetero. Si vas muy verosímil, es que pareces una mujer *de verdad* o un hombre *de verdad*. Un hombre hetero. No es una imitación ni una sátira. No, es ser capaz de ser esto.»

mona y vestirme de lo que sea con tal de llegar a ser lo que quiero.»²⁹

No desaprovechando este puente que nos ofrece Ocaña, viajamos hacia las gitanas andaluzas de mediados del siglo XX en los cafés cantantes:

«Que bajo esa forma de actuar se escondía una gran dosis de ironía y manipulación consciente es algo evidente que queda reflejado en algunas de las manifestaciones burlescas que estas mujeres realizaban durante sus actuaciones: cantaoras y bailaoras parodiaban a los toreros, pavoneándose por el escenario imitando a los gallos, o burlándose con frecuencia de las costumbres de los hombres andaluces.»³⁰

El propio baile flamenco se nutre de la imitación de caballos, toros, toreros, mujeres, hombres y olas. Y es que Andalucía tiene mucho de disfrazarse, exagerarse, mostrarse y recrearse sin tapujos ni tormentos. Obviando la plaga de clichés y prejuicios de la siguiente cita, lo que nos va a interesar de ésta no es lo literalmente dicho, sino el hecho de que un foráneo así lo perciba y la indignación o incomprensión que en él produce.

«Lo admirable, lo misterioso, lo profundo de Andalucía está más allá de esa farsa multicolor que sus habitantes ponen ante los ojos de los turistas. Porque es de advertir que el andaluz, a diferencia del castellano y del vasco, se complace en darse como espectáculo a los extraños, hasta el punto de que en una ciudad tan importante como Sevilla, tiene el viajero la sospecha de que los vecinos han aceptado el papel de comparsas y colaboran en la representación de un magnífico ballet anunciado en los carteles con el título “Sevilla”. Esta propensión de los andaluces a representarse y ser mimos de sí mismos revela un sorprendente narcisismo colectivo.»³¹

Matizamos: más que narcisismo, sentido del humor. En este orgullo de colores, descreencia de lo establecido y disfrute de lo lúdico nos gustaría enmarcar nuestra propia pintura. Disfrutamos y nos revolcamos en todo este imaginario purpurinoso, anárquico, festivo, alegre. De espíritu enérgico y luchador. Topamos con capas y capas de telas, volantes y músicas que no confunden el contenido con lo superficial, que se encuentran empapadas de una sensibilidad abrumadora y que, aún pareciendo livianas y triviales, son realmente toda una declaración de intenciones de cómo la vida puede ser luchada y conseguida. Cuando tratamos de hacer de la pintura una poesía, una canción de cuna, un colchón, lo que hacemos es **de la pintura una feria**.³²

²⁹ OCAÑA. En: PONS, V. *Ocaña: retrato intermitente* [documental].

³⁰ CHUSE, L. *The Cantaoras: Music, Gender and Identity in Flamenco Song*, p. 18.

³¹ ORTEGA Y GASSET, J. En: BERLANGA, M. A. *Op. Cit.*, p. 68.

³² Al decir feria nos referimos a la feria andaluza, fiesta en la que los vecinos se reúnen para bailar, cantar y compartir alimentos.

Nos gustaría dejar aquí, por último, un fragmento que, a nuestro entender, podría condensar lo que hemos intentado decir:

«El sitio más triste de la casa era la sala de estar, cuyos muebles se reducían a un viejo sofá que le dieron unos amigos a mamá y dos sillas anticuadas de tía Mae. Al principio no había cortinas, pero tía Mae tenía unos vestidos muy bonitos que había usado en el teatro, y los hizo pedazos para hacer cortinas. No puedo decir que quedaran mal, aunque no eran lo bastante anchas o largas para aquellas ventanas tan grandes. En cada ventana de la sala había una cortina diferente: la del ventanal que daba al porche estaba hecha con un vestido de noche que tenía rosas estampadas y encajes; en una de las ventanas más pequeñas tía Mae puso un velo que llevó en una obra de crímenes, y en la otra la tela de un traje de satén rojo que se puso en un espectáculo cómico. Cuando el sol entraba por las tres ventanas, la sala se ponía tan roja y brillante que a papá le recordaba al Infierno, y nunca quería sentarse allí con nosotros. Creo que también le afectaba que las cortinas estuvieran hechas con los vestidos de tía Mae, y no quería que el sol le iluminara a través de ellos.»³³

³³ KENNEDY TOOLE, J. *La biblia de neón*, p. 24.

4. REFERENTES

4. 1. OCAÑA

«Me siento persona y payaso, sí, payaso que se ríe por fuera y llora por dentro y pinta, canta a la vida, a las gentes...»³⁴



El descubrimiento de la figura de Ocaña va a ocasionar un gran impacto en nuestra producción artística, por encontrar en sus maneras, su vivir y su asimilación de la cultura andaluza y el hacer artístico una identificación íntima que nos reafirma en nuestra propia concepción de la práctica pictórica. El pintor, natural de Cantillana (Sevilla), va a digerir una iconografía que convertirá en imaginario propio, una serie de iconos y evocaciones con las que jugar y construir un universo personal y universal a un mismo tiempo. Nos fascina de Ocaña observar cómo la comunión con los estímulos culturales y pasionales de su lugar de origen modelan sus fantasías y empapan su producción artística, arrancando el folklore de su noción puramente local y llevándolo a la expresión universal de un modo de vivir. Tal y como ya anuncia José Naranjo Ferrari: «Partimos de la idea principal en la obra de Ocaña: **convertir el arte en una fiesta.**»³⁵.



(arriba, der.)

Ventura Pons

Fotograma del documental *Ocaña*.

Retrato Intermitente, 1978

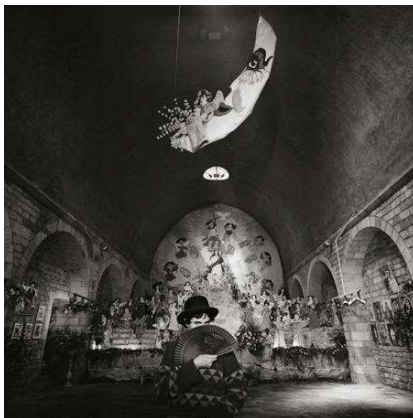
(abajo)

Ocaña maquillándose, 1978

«La cultura popular andaluza constituye la base plástica, estética y conceptual de la obra de Ocaña. El flamenco y otras variantes musicales como la copla conforman un lenguaje

³⁴ OCAÑA. En: BETRÁN TORNER, M. *Ocaña, el pintor travesti de las ramblas de Barcelona*, p. 78.

³⁵ NARANJO FERRARI, J. *Fiesta y cultura popular en la obra de Ocaña. Una reinterpretación contracultural*, p. 83.



Ocaña
(ambas)
Fotografías de la exposición *La Primavera*, Barcelona, Capella de l'Antic Hospital, 1982

particular de cante, baile, vestuario, costumbres... Ocaña recurrirá a ellos tanto en su vida diaria como en sus creaciones performáticas. Pone en valor toda una cultura que ha aprendido en el pueblo, una música que identifica al pueblo andaluz, pero que al mismo tiempo el régimen promocionó como una de sus señas durante la posguerra. Ocaña subvierte esta connotación franquista.»³⁶

Ocaña es capaz de recoger la cultura andaluza y devolverla a sus valores puros, a lo que íntimamente la identifica. No debemos olvidar que el artista se exilia a Barcelona y consideramos que es esto lo que le permite evocar una Andalucía idealizada, fantasiosa, un lugar ajeno a las connotaciones políticas que carga en la época, como ya vimos con Lorca. Y, tal como éste hacía, generar con toda esa carga iconográfica, musical, verbal, gestual, un universo nuevo en el que estos factores actúan como valores universales de pasión, vida, amor y lucha.

«Ocaña, refiriéndose al uso de las fiestas y la cultura popular en su obra, es consciente de los valores universales que lleva implícitos, y destaca el carácter que ello aporta a sus creaciones, lo cual hace que cualquier tipo de espectador pueda identificarse con su obra.»³⁷

«Es consciente de la importancia de la identidad de su pueblo y, en un ejercicio de modernidad, nos presenta la recuperación y puesta en valor de la cultura andaluza y la religiosidad popular como vanguardia, aspecto que se redimensiona al fusionarlo con la exposición de su homosexualidad, originando un producto artístico personal y universal a la vez.»³⁸

Precisamente, la circunstancia personal de Ocaña como homosexual durante la transición le permite valorar aspectos de la cultura andaluza en lo que a lo puramente humano se refiere. Lo oímos diciendo “Cuando adoro a un santo yo no adoro al santo, verdaderamente adoro al escultor que nos lo ha hecho”³⁹ y consideramos que apela a una necesidad de la fe como cualidad humana de resistencia, de las estampas, los cristos y las marías como objetos artísticos en los que volcar la fantasía propia y a través de los que sentirse acompañado. Ser rechazado por la iglesia católica no elimina la ternura hacia estos iconos, que él termina llamando “fetiches”. Al final, refiere a una construcción colectiva de una fantasía con la que consolarse.

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ NARANJO FERRARI, J. *Religiosidad “contracultural” en la obra de Ocaña: una reinterpretación de la homosexualidad en la transición española*, p. 129.

³⁹ OCAÑA. En: PONS, V. *Op. Cit.*



Fotografías de Ocaña en el carnaval de Cantillana, 1983

«Ocaña realiza una resignificación de las identidades y la cultura popular andaluza desde clases subalternas, desde la contracultura.»⁴⁰

«Calificamos de “traducción cultural” a la reapropiación de los elementos tradicionales de los orígenes andaluces. [...] Utilizó todo ese pasado como identidad y como forma de exponer y representar su creatividad. [...] Reactiva esos códigos, pero descontextualizados territorialmente y socialmente.»⁴¹

En definitiva, consideramos que nuestra propia producción artística es deudora de Ocaña en cuanto a un uso del folklore sin tapujos, sin complejos. El pintor pudo ver más allá del velo de lo cañí, lo castizo y lo que el régimen trataba de arrebatarle, reivindicando una Andalucía propia y libre.

«Utiliza el flamenco en sus variantes de copla y saeta como dos **eficaces herramientas expresivas** para sus performances, **no solo a nivel musical**, sino utilizando también su lenguaje de vestuario como: mantones, trajes, peinetas, mantillas, etc.»⁴²

Más allá de lo emocional y conceptual consideramos que la estética que el artista genera en sus obras guarda relación a su vez con lo puramente formal de nuestra producción artística. Va a conseguir personalizar las formas de los iconos andaluces y convertirlos en materia de representación estética. En su pintura y escultura hará uso de pinceladas burdas, expresivas, buscando aquello que quiere evocar sin la preocupación de una corrección formal (recordemos, también, que se trata de un pintor autodidacta). En su mayoría hará uso de acrílicos, papel, cartón, materiales de bajo coste que le permitan colores intensos y grandes volúmenes. Sus performances mantendrán esta misma viveza e impacto visual.

«Mi virgen es de cartón, su cara es de barro, su manto es una cortina que ha estado puesta en una casa y su vestido es un vestido de novia. ¿Qué más queréis? Eso es totalmente humano, y esa muñeca fea y ordinaria es totalmente humana y totalmente arte.»⁴³

«Ocaña une performance e instalación, para lo cual realiza sus obras escultóricas: creadas para interactuar con ellas.»⁴⁴

El pintor no encuentra en la creación del objeto artístico un fin último. Las esculturas no se van a sustentar por sí mismas como objeto, sino que el artista las hace entrar en contacto con la propia vida al hacerlas partícipes de obras de

⁴⁰ NARANJO FERRARI, J. *Op. Cit.*, p. 83.

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁴³ OCAÑA. En: PONS, V. *Op. Cit.*

⁴⁴ NARANJO FERRARI, J. *Op. Cit.*, p. 132.

teatro, pasos ficticios de Semana Santa y performances. Ocaña mantiene siempre el foco en la fusión del arte con la vida, su capacidad moldeadora de lo inmediato y cotidiano. Esto nos recuerda al ya mencionado “es hacia las cosas de gran envergadura humana y colectiva, casi anónima, dónde hay que ir” de Miró, hacia las masas, hacia las personas y lo colectivo.

«Me traje todos mis cuadros a Madrid e hice una exposición de pintura en medio de la calle, que es donde verdaderamente a mí me gusta exponer, con la gente.»⁴⁵



Ocaña
Sagrado corazón de marica, 1982
Óleo sobre lienzo, 73 x 60cm



Ventura Pons
Fotograma del documental *Ocaña. Retrato Intermitente*, 1978

⁴⁵ OCAÑA. En: PONS, V. *Op. Cit.*

4. 2. EQUIPO LÍMITE Y LAS DEMÁS

«En nosotras lo que hay realmente es un atractivo escénico.»⁴⁶

Si Ocaña deseaba en la transición convertir el arte en una fiesta, Equipo Límite decidió en los noventa que bien podía ser un show completo. La atracción total que nos provoca la obra de Equipo Límite va a venir determinada por su concepción de la práctica artística como algo intrínseco al sentido del espectáculo. A la generación de la fantasía, una fantasía en la que cualquiera pueda divertirse, enfadarse y revolcarse. Abierta a todo tipo de emociones y juegos. Un sentido que no solo es palpable en sus pinturas sino en el hecho de convertir la exposición de éstas en un juego para el espectador o una acción. Encontramos en las Límite una descreencia de lo establecido como *bueno* y *malo* que abre las puertas del campo pictórico a lo accidentalmente artístico de lo cotidiano, los souvenirs, la cultura popular, la decoración de las casas y los clichés de los anuncios de compresas.

«Yo a veces alucino. Voy a una tienda y veo cualquier cosa horrorosa y digo: “jolín, si es que esto me gusta, esto es una escultura, esto es mucho mejor que muchas cosas que hay por ahí llamándose arte mayor”.»⁴⁷



Lo que nos fascina de Equipo Límite se encuentra fuertemente ligado al *sentimiento drag* que tratamos de explicar anteriormente⁴⁸. El uso de la

⁴⁶ GUILLÉN, C. *Happy B-Day: Equipo Límite. 10 años atadas*, p. 101.

⁴⁷ ROIG, C. *Ibid*, p. 105.

⁴⁸ Subepígrafe “4. 2. 2. La fiesta como espacio de liberación y resistencia”.



Equipo Límite

(en orden)

Tragables atascado no come pirulís, 1998

Son mil los que me liman el candil, 1998

Cinco peras maduras, 1998
Técnica mixta sobre tela, 50 x 70cm
(der.)

Donde había gallo, ahora canta gallina, 1998

Técnica mixta sobre tela, 145 x 190cm



(arriba)
Liz Dust y Violet Chachki en la discoteca
La3, Valencia, 2018

(abajo)
Trixie Mattel y Katya Zamo, imagen
promocional para el programa *The
Trixie & Katya Show*, 2017

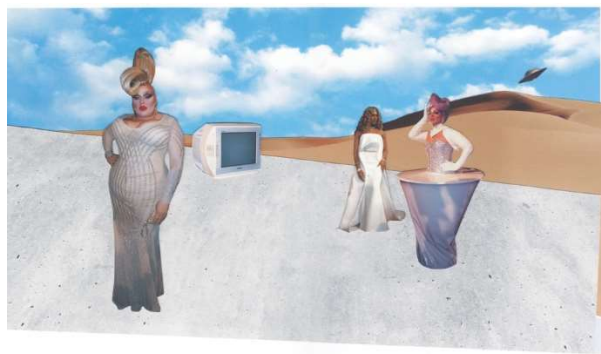
(der.)
Sasha Velour
14 Queens Project, 2017
Collage

ornamentación, la purpurina, el artificio y lo visualmente impactante como herramientas para generar obras que resulten reconocibles por los demás gracias a su uso de la cultura popular y los clichés generados por los medios de masas. Imágenes que confrontan al espectador y ante las cuales no sabe si reír, sentir nostalgia por los personajes de su infancia o escandalizarse.

Para tratar de ilustrar este lazo entre las Límite y el universo artístico de las travestis encontramos referentes como Trixie Mattel, Katya Zamolodchikova, Paco España o Liz Dust, a modo de pincelada⁴⁹. Trixie Mattel hace uso del folklore y los clichés americanos evocando a la chica rubia que deja su granja en Texas para ser una estrella del *country*. Liz Dust, travesti valenciana, escenificaba recientemente⁵⁰ una Inma Soriano al modo de una de las tardes de Canal Sur abordando el concepto *drag* con señoras andaluzas. Recordamos a Paco España, por otra parte, interpretando coplas de Rocío Jurado, Lola Flores o Paloma San Basilio en *Gay Club* al grito de “¡No somos machos, pero somos muchas!” ó “Damas, caballeros, mariquitas simpatizantes y alcaldesas...”, frases que bien podrían dar título a una de las pinturas de Equipo Límite.

«Empezamos con lo de los títulos. Siempre habían sido un poco rebuscados, y tratábamos de que fueran divertidos, que dieran potencia a la obra. [...] Unas veces para quitar pistas, otras veces veías el cuadro y leías el título, y es cuando te partías de risa. Le daba más ironía al cuadro.»⁵¹

En definitiva, encontramos en el uso de estas imágenes y escenas de la cultura popular un fuerte referente para nuestra obra que nos permite abrazar el divertimento en la práctica artística. Formalmente, nos encontramos influidos por el uso del collage como herramienta compositiva, los colores vivos y llamativos y las composiciones con un gusto por lo enérgico e icónico. Recursos pictóricos y artísticos que responden a esta idea de representar y engrandecer aquellas escenas que uno concibe como visualmente atractivas.



⁴⁹ Deseamos aclarar que sentimos enormemente la falta de referentes *drag king* en el presente trabajo. A pesar de nuestro interés, a fecha de la realización del mismo nuestros conocimientos son escasos y nos encontramos en proceso de ampliarlos.

⁵⁰ *Da-Drag*, Liz Dust para el festival de arte contemporáneo Art Sur 2018. En: <http://www.festivalartsur.com/programacion/>

⁵¹ GUILLÉN, C. *Op. Cit.*, ps. 95, 96.

4. 3. ED HARDY Y LAS DEMÁS

Bajo este subepígrafe hemos querido recoger el trabajo de los artistas americanos Ed Hardy, Thom DeVita y Walter McDonald por encontrar en la cultura de tatuaje tradicional el origen que comparten sus producciones artísticas.

Debido a este principio se van a dar una serie de características comunes en su pintura y dibujo que se relacionan estrechamente con nuestra forma de producir. Partiendo de los iconos del tatuaje tradicional y el concepto de *flash*⁵², van a trabajar en base al collage y el ensamblaje de iconos de la cultura popular.

Nos va a fascinar la yuxtaposición de imágenes, conformando escenas en las que intervienen elementos de diversos campos de la cultura visual americana. **La repetición de las mismas piezas y patrones va a ser crucial**, elaborando distintas obras en base a reiterar unos motivos fetiche, dando lugar a pinturas de una riqueza visual y material fascinante: el ensamblaje no se produce tan solo en cuanto a la unión de unos iconos con otros, sino que se van a utilizar todo tipo de recursos gráficos. Recortes de distintos papeles, pintura, calcos, cartón, objetos de plástico... Esta manera de trabajar implica intervenir una y otra vez sobre lo ya construido hasta conformar una escena de la potencia deseada.

Ed Hardy establece la improvisación como un elemento trascendental en su proceso de trabajo. Coincidimos en el deseo de no preconcebir al detalle una obra, sino que el desarrollo de la pieza implique un diálogo con ésta y sus necesidades. Dejar libertad a todo ese imaginario del que uno se nutre para que se relacione entre sí y de lugar a nuevas imágenes.

«And sometimes, I might take a particular trope and do it over and over again. Again, it's like my primary menu, my primary internal recipe of subjects that I like. I used to be obsessed with trying to do something that had never seen before. But I don't worry about that anymore.»⁵³

En esto también va a reafirmarse Thom DeVita:

«I work with traditional tattoo designs. I like repeating myself. That's why I love tattooing. It's just drawing the same panthers on a hundred guys. I have a hard time copying what someone else had done. I'd start off with the Coleman design, and I

⁵² El término *flash* refiere a una hoja en la que aparecen dibujados diferentes diseños de tatuaje a oferta del cliente. Podemos encontrar estas hojas en las paredes de los estudios de tatuaje o en los libros de diseños de los tatuadores.

⁵³ HARDY, E. *Ed Hardy: Beyond Skin*, p. 23.



(arriba y centro)

Walter McDonald

Sin título, 2017

Técnica mixta sobre cartón, A4

(abajo)

Thom DeVita

Sin título, 2018

Ensamblaje de objetos



would fill it in a little differently, because you just can't copy.»⁵⁴

Ed Hardy, en su fascinación por lo que el propio soporte o medio pictórico puede aportar a la obra declara “The inherent qualities of every medium are going to change how the piece takes shape. And as I’m working, I might say to myself, ‘this is going to work better as a glazed object’”⁵⁵.

Esta atención al material y las posibilidades de la forma nos va a llevar a una creación interdisciplinar, donde la apreciación por lo manufacturado y su relación con la ornamentación no desaparece. Si Ed Hardy plantea una serie de obras de porcelana decoradas con sus motivos recurrentes, Thom DeVita aporta unas cajas de fruta en las que ensambla todo tipo de recortes, objetos y dibujos, mientras que Walter McDonald interviene, adhiere figuras y pinta sobre cartones por ambas caras, empapándolo todo de un universo iconográfico personal y universal a una vez. Esta fiebre creativa se traslada a sus estudios, la recolección de objetos y la fusión con la propia vida del artista. Encontramos en todas las obras mostradas unas composiciones enérgicas, vigorosas, plenas de colores vivos que se regocijan en una expresividad que deseamos poder conseguir en nuestra propia obra.



Walter McDonald
Sin título, 2017
Técnica mixta sobre cartón

(arriba y centro)
Ed Hardy
Sin título, 2014
Claude, 2010
Porcelana pintada
(abajo)
Thom DeVita
Sin título, 2018

⁵⁴ DEVITA, T. En: VICE. *Tattoo Age: Thom DeVita* [documental].

⁵⁵ HARDY, E. *Op. Cit.*, p. 33.



Rorro Berjano
Sin título, 2017
 Cerámica reparada en oro

4. 4. BETTY WOODMAN Y LAS DEMÁS

La apreciación por lo tradicional y manufacturado va a inclinar nuestro interés hacia la cerámica, como trataremos de explicar en el subepígrafe “6. 2. Cerámica: *Canción de cuna para hijo tonto*”. Si nuestro primer contacto con el modelado fue la observación de los jarrones de Ed Hardy, Rorro Berjano y Adam Shrewsbury, es el descubrimiento de la obra de Betty Woodman lo que va a condicionar nuestro acercamiento a la escultura.



Betty Woodman
 (arriba)
 Diferentes vistas de *Aztec Vase and Carpet #5: Bumble Bee*, 2013
 Cerámica, resina, laca, acrílico y lienzo,
 94,6 x 152,4 x 106,6cm
 (der.)
A Single Joy of Song, 2017
 Cerámica, madera, lienzo, resina y
 pintura acrílica



De **Betty Woodman** nos fascina la fusión de lo propiamente pictórico con las planchas cerámicas, realizando piezas que se posan sobre telas, como si la cerámica hubiese ido derritiéndose hasta formar un charco o un colchón pictórico bajo de sí. O jarrones que se presentan con un telón de fondo, que se funde con lo cerámico hasta conformar una pieza única. Encontramos en Betty Woodman un sentido escénico también, resultando sus obras finales alguna suerte de teatrillo. Un teatrillo que ha sido configurado a modo de collage, fusionando distintos patrones, texturas, materiales y recursos gráficos, de manera que las planchas cerámicas puedan asemejarse a recortables. Este uso del cromatismo y los patrones nos recuerda a los vídeos experimentales de Norman McLaren en los años cuarenta como *Dots* (1940), *Boogie Doodle* (1941) o *Fiddle-De-Dee* (1947) o los icónicos recortes de Matisse.



Fotogramas de *Fiddle-De-Dee*, 1947



Nos fascina, por otra parte, cómo la pincelada plana puede llegar a dialogar con una similar resolución de las planchas de pasta, de manera que el movimiento del pincel acompañe a la elasticidad y plasticidad del barro rojo. La observación de estas obras va a motivar un interés por investigar la relación entre lo pictórico y lo cerámico que nos hará prestar atención a los siguientes referentes: Alice Mackler y Kevin Mcnamee-Tweed.

Alice Mackler genera unas extravagantes figuras a partir de pellizcos y churros, añadiendo masa a modo de pequeñas pinceladas. El divertimento implícito en estas masas grotescas semejantes a señoras fusionadas con sus accesorios y entre sí va a resultarnos fascinante. La artista añade un esmaltado brillante sobre las capas de colores que aumenta esta sensación de pequeños entes vivientes y derretidos. La relación con su pintura nos va a resultar de mucho interés, pues el juego de texturas que realiza en su cerámica desaparece en sus obras pictóricas, dando lugar a la misma representación de imágenes bajo recursos completamente diferentes. Recortes y tintas planas en contraposición con variaciones de relieves y modulación de tonalidades. Curiosamente, sus pinturas no pierden el deje extravagante y caricaturesco, y nos devuelven a los recortes y las masas de Betty Woodman.



Alice Mackler
 (1ª.) *Sin título*, 2015
 Cerámica, 25,4 x 13,3 x 12,4
 (2ª) *Sin título*, 2016
 Cerámica, 10,8 x 21,6 x 7,6cm
 (3ª) *Sin título*, 2014
 Cerámica, 12 x 7 x 6cm
 (4ª) *Sin título*, 2015
 Cerámica, 13,3 x 15,2 x 10,2cm

Alice Mackler
Sin título, 1968
 Óleo sobre lienzo, 26,5 x 20,5cm



Por otra parte, el artista **Kevin McNamee-Tweed** recupera imágenes de la cultura popular y composiciones propias del mundo del cómic, efectuando una traducción gráfica a la cerámica en el dibujo de estas escenas sobre planchas de barro, realizando incisiones con palillos, pinceles y espátulas. Los matices propios de los esmaltes y los engobes cerámicos proporcionan a la imagen un efecto similar al de la acuarela, llevándola a un terreno novedoso y de una riqueza material sorprendente. McNamee-Tweed va a influirnos enormemente en nuestro uso del dibujo sobre la cerámica, en la que trataremos de aprender de la claridad y definición que consigue otorgar a las formas sobre el barro.



Kevin Mcnamee-Tweed

- (arriba)
- Sin título*, 2018
- (abajo)
- Sin título*, 2018
- (der.)
- Sin título*, 2018

(abajo y der.)
Pan Wangshu
Sin título, 2017



5. PROYECTO ARTÍSTICO

Decidimos separar los distintos lenguajes artísticos desarrollados en nuestra producción: la pintura, la cerámica y el libro de artista. Esta distinción en bloques responde a que los objetivos y metodología de cada uno de los proyectos fueron distintos, debido a unas circunstancias y desarrollo en el tiempo diferentes.

5. 1. MI PINTURA: La vida, la vida es

Habiendo descrito en el marco teórico aquello que deseo conseguir a través de la pintura, cómo concibo el objeto artístico y los temas de los que se nutre mi producción artística, me gustaría atender ahora a lo puramente pictórico o plástico de las obras seleccionadas.

El proyecto pictórico que presento es una selección de los trabajos realizados entre marzo de 2017 y junio de 2018. Establezco un punto de partida y trato de mostrar cómo ha ido evolucionando.

No existe en mi pintura una imagen preestablecida antes de embarcarme en el cuadro, el pintar va a suponer un diálogo entre mis pensamientos y el impulso de intervenir la tela, trabajando de manera intuitiva con las imágenes que he asimilado y los recursos expresivos de la pintura. Es aquello que Gordillo llamaba “vuelco del material de borrachera”⁵⁶; pinto con acrílicos porque me permiten intervenir lo pintado una y otra vez, contestándole al cuadro en esta especie de conversación de mí conmigo misma y la pintura a su vez. De esta manera, las pinturas se mantienen siempre susceptibles de ser intervenidas.

Las características plásticas generales de mi pintura van a ser:

- La saturación del color y una especial atención por la viveza del cromatismo.
- El uso de collage a través de distintos materiales y distintos recursos gráficos.
- La repetición de los mismos iconos y patrones, variando las relaciones entre éstos a través de valorar los pesos visuales, su disposición en el espacio y la yuxtaposición de elementos.
- Intencionado uso burdo de la pintura y los materiales precarios, atenta con la posible viveza del material en lugar de la corrección de las formas.



Águeda Romacho

(en orden)

Sin título, 2017

Acrílico sobre tela, 70 x 60cm

Verde y amarillo, 2017

Mixta sobre tela, 70 x 60cm

Sin título, 2017

Mixta sobre tabla, 65 x 51cm

⁵⁶ En pie de página nº 22: “4. 2. 1. El objeto de consuelo”.



Pablo Tomás
Mala suerte, 2017
 Mixta sobre papel, 200 x 150cm

Estas características van a empezar a tomar peso y configurarse durante tercero de carrera, cuando comienzo a pintar una serie de cuadros en los que exploro las posibilidades expresivas y plásticas de la iconografía popular. Un interés por la imaginaria de mi infancia, la asimilación de la pintura de Equipo Límite y el trabajo en paralelo con el pintor Pablo Tomás van a enriquecer mi proceso de trabajo. En estos primeros cuadros ya planteo un uso muy marcado del collage y comienzo a desarrollar una estética de la mano de aquellos conceptos de mi interés: el folklore, la cultura popular y la proximidad entre el arte y la vida. Esta primera fase va a suponer una eferescencia creativa que me ayuda a probar recursos de todo tipo: sprays, recortables, pastiches y ensamblaje de objetos a la vez que trabajo con distintos soportes. Vamos a llamar a esta selección de cuadros *Encantada de concerme*.



Águeda Romacho
 (abajo)
Tapete Amarillo, Llanto de niño, 2017
 Mixta sobre tela, 45 x 30 cm
 (der.)
Generar la fantasía, 2018
 Mixta sobre tela, 80 x 65cm

Lo aprendido en esta fase se cristaliza durante el verano en la serie que hemos venido a llamar *Tapetes: Full Of Ornamento Full Of Dreams*, en la que comienzo a intervenir mantelería encontrada en bazares. Los recursos plásticos con los que me siento cómoda comienzan a concretarse, así como un universo personal de referentes e imágenes mentales. Es aquí donde empiezo a concebir estos tapetes como pequeñas poesías que me ayudan a





Águeda Romacho

(arriba)

Hija de Eslovaquia, 2017

Mixta sobre tela, 34 x 27cm

(abajo)

Tapete Azul, 2017

Mixta sobre tela, 45 x 30cm

(der.)

Canción de cuna para hijo tonto,

2017

Acrílico sobre tela, 20 x 20cm

comprender las relaciones que establecen estos iconos en el campo pictórico. La propia forma del tapete va a convertirse en algo icónico para mí a base de trabajar sobre la misma silueta, y exploraré las posibilidades de ésta más allá de lo ya adquirido en el bazar. Si bien la realización de esta serie de tapetes enriquece notablemente mi concepción de la pintura, pronto echo en falta una mayor expresividad propia de la pincelada, el gesto de mi escritura sobre la tela y los grandes formatos.



Lo pintado durante este año mantiene un diálogo con mi producción cerámica y la realización de cuadernos de dibujos, mostrando cada vez mayor interés por vehicular la práctica artística a través de la ternura, el divertimento y la poesía. En este desarrollo ha sido crucial la observación del hacer pictórico de mis compañeras Pepa Roig y David Ábalos, así como de una mayor detención en la contemplación de la obra de los referentes a los que acudo. Así, existe un interés cada vez mayor en tratar de conectar y fusionar mi obra con la vida real, abandonando en algún grado la introspección y tratando de generar piezas que interpelen al espectador de un modo más íntimo. De esta intención nacen estas dos últimas pinturas *De mí para ti*: una tela y un vestido, con el que sigo el mismo proceso de intervención que con la mantelería de los bazares. La tela sin bastidor va a ser el material al que acudo con más frecuencia para pintar, debido a sus propias cualidades matéricas que permiten una presencia y consistencia a la par que una incapacidad para la rigidez y sostenerse en pie por sí misma en el espacio.

Es sobre esta área de interés sobre la que se establece mi trabajo al momento de realizar esta memoria, presentando el proyecto como un trabajo abierto y subrayando la intención de seguir explorando.



Águeda Romacho

(arriba)

Águeda Romacho te invita a la feria de agosto ó Ramito, 2018

Mixta sobre tela, 80 x 65cm

(abajo)

Instalación para el proyecto Folklore y Exceso, 2018

Fotografía de Alejandra Tomás

(der.)

Vestido e instalación para el proyecto Folklore y Exceso, 2018

Fotografía de Alejandra Tomás

5. 2. CERÁMICA: *Canción de cuna para hijo tonto*

Como ya anunciábamos en “5. 4. Betty Woodman y las demás” la inclinación por lo tradicional y manufacturado va a guiar mi interés hacia la práctica cerámica. Aún así, considero que mi acercamiento al modelado es esencialmente pictórico, pues es la técnica a través de la cual he comprendido las formas y los volúmenes hasta ahora. Esta primera comprensión como algo estrechamente ligado a mi pintura va a condicionar cómo trabajo la pasta.

Voy a tomar el jarrón y el azulejo como los motivos principales con los que trabajar por concebirlos un arquetipo cerámico, algo icónico. Comienzo realizando bocetos a fin de investigar sobre las posibilidades formales de estos dos elementos, dando lugar a lo que se convertirá en un cuaderno de imágenes y poesías que dialogarán con las piezas cerámicas. Concibo unas formas que funcionan con aquellos elementos que suelo trabajar en mi pintura y decido traducirlos al barro. Pronto me doy cuenta de mi error al tratar de modelar lo que previamente había bocetado, pues el comportamiento y el lenguaje del barro son completamente distintos a los del dibujo. A través de los elementos imaginados comienzo a pensar en torno al barro y modelo elaborando planchas y churros. Conforme iba trabajando veía que la riqueza visual de mis piezas se encontraba casi en su plenitud en una de sus caras, pareciendo pequeñas personas. Lo cierto es que esto también es una característica de los referentes artísticos que me estaban influenciando, y pude ver claramente cómo me coartaba mi condición de pintora.



Águeda Romacho

(arriba)

(detalle) *Trolls La Película*, 2018

(abajo)

Trolls La Película, 2018

Cerámica, 28 x 8 x 8cm

(der.)

Sin título, 2018

Cerámica, dimensiones variables





A través del barro fui realizando una serie de piezas que armonizaban con lo que puramente es mi obra pictórica, de manera que mi imaginario, los tapetes, esas formas y motivos recurrentes fluían e iban configurándose en torno a la nueva técnica que estaba tratando de aprender. Investigando sobre esta relación entre la pintura y la cerámica utilicé pastas de distintas texturas (más chamota o menos) que al cocer tuviesen un color diferente. Así, aplicando barro podía generar una serie de collages sin recurrir a la pintura, dejando que las cualidades propias de la materia me aportasen nuevos recursos gráficos. Esta manera intuitiva y experimental de trabajar iba dando lugar a piezas torpes y curiosas, algo que no me disgustaba pues la corrección formal no es uno de los objetivos de mi obra.

Cuando decidí utilizar colores más intensos (los tonos de las pastas disponibles eran siempre quebrados y lechosos) trabajé del mismo modo los engobes y los esmaltes, aplicándolos intuitivamente y esperando a observar los resultados cuando fuesen cocidos. Si bien no estaba siguiendo las normas de cómo debía ser aplicado, estos “errores” de craquelado, manchas y rupturas aportaban unos registros que me interesaban mucho. La curiosidad por ver cómo se comportaba el barro y qué podía suceder es lo que ha motivado todas las piezas. Posteriormente intervine alguno de los objetos con acrílicos y rotuladores, lo que terminó por fusionar los dibujos, mi pintura y la cerámica.

Este proyecto de doce piezas cerámicas y un pequeño libro al final va a constituir un ensayo y error sobre cómo superar la planitud de la pintura y conseguir comprender las posibilidades de la tridimensionalidad. El divertimento que he encontrado en este “dar vida” a los iconos con los que trabajaba mi pintura ha sido muy gratificante, y el resultado final se encuentra cercano a aquello que imaginaba. Tiernas, divertidas y derretidas.



Águeda Romacho
(arriba)
La luna es un pozo chico / Las flores no valen nada, 2018
Mixta sobre cerámica, 30 x 17 x 3cm
(abajo)
Menuda Nube, 2018
Cerámica, 24 x 26 x 22cm

(der.)
Opie
Sin título, 2017
Cerámica



5. 3. LIBRO DE ARTISTA: *How Spaiñ Stole a Soul*

Para la realización de este proyecto serigráfico conté con lo ya aprehendido a través de la realización de un libro de artista para la asignatura “Libro de artista” cursada en tercero de grado. Durante la realización de ese libro, *Mi Pena*⁵⁷, llegué a una serie de conclusiones sobre las implicaciones políticas del formato fanzine que condicionarán el desarrollo de esta nueva propuesta: *How Spaiñ Stole a Soul*.

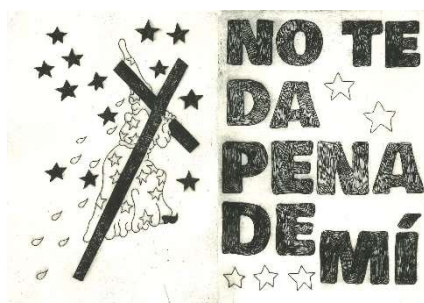
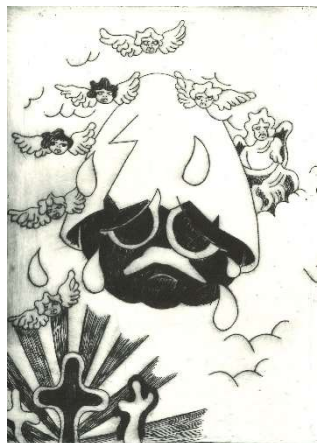
El título de este proyecto hace referencia al ensayo de James Parakilas, *How Spain Got a Soul*, en el que el teórico trata de “descubrir cómo España llegó a ser imaginada como un lugar con alma, un alma que podría ser expresada en un sonido musical, un ritmo, un modo de ejecutar un grupeto...”⁵⁸ aludiendo al cante jondo, máxima expresión del folklore andaluz. Cómo el estado español se apropió y apropia de lo flamenco andaluz en el intento de inventar España ha sido un tema de interés para mí en la medida que, a través de mi práctica artística, he ido reflexionando sobre la cultura de la que procedo. Este interés me ha conducido, irremediabilmente, a una suerte de proyecto documental.

Para este proyecto he tomado como referencia los textos *La identidad andaluza en el flamenco*, de J. Carlos Ríos, y *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*, una antología sobre el tema que vengo a referir. Algunas de estas citas aparecen en el libro:

«En el esfuerzo por configurar una cultura nacional española unificada y unificadora, en un momento de crisis coloniales y de frecuentes revueltas liberales, se van a utilizar diversos elementos de la identidad andaluza como cimientos sobre los que apuntalar en lo cultural la pretendida construcción nacional del estado español.»⁵⁹

«El flamenco, su verdadera esencia, se relegará al olvido en las décadas siguientes, transmutado en la “canción española”, utilizada por el franquismo como objeto identitario de “lo español” y, claro está, despojado de toda su carga de reivindicación y protesta.»⁶⁰

«La apuesta por la recreación de una “identidad española” se constituye como un intento de proporcionar cohesión al estado como un hecho nacional, frente a las tendencias disgregadoras que habían existido, especialmente en País



Águeda Romacho

(fragmentos) *Mi Pena*, 2017

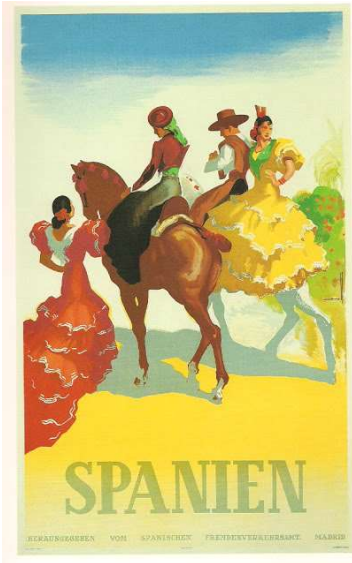
Libro de artista, A5

⁵⁷ *Mi pena* (2017) es un libro de artista que recoge letras de cante jondo y dibujos inspirados en la cultura popular.

⁵⁸ PARAKILAS, J. *How Spain Got a Soul*. En: *The Exotic In Western Music*, p. 137.

⁵⁹ RÍOS, J. C. *La identidad andaluza en el flamenco*, p. 87.

⁶⁰ *Ibíd*, p. 97.



Josep Morell
Cartel para la Oficina Nacional Española de Turismo (Madrid), 1940 aprox.

Vasco y Catalunya pero también en Galicia y, aunque en menor medida, en Andalucía.»⁶¹

La lectura de estos textos vamos a acompañarla con la recopilación de cartelería turística promulgada durante el franquismo, atendiendo al caso concreto de Josep Morell, y de cantes andaluces que han denunciado esto mismo⁶²:

Ni la kantan loh poetah
ni la miran loh ehtrañoh
no ehtá en zambra ni ehtá en fiehta
L'Andaluzia ke kanto eh la flamenka de berah
ke yorando ehtá por dentro
i ze rebela por fuera⁶³

Kon la fuersa y la ehperansa
regüerta con l'alegría
animan a mi persona
a defendé andalusía
Abramoh nuevoh kaminoh
kon pisá verdiblanca
ke se noh kaiga la venda ke loh ohoh noh tapaban
abramoh nuevoh kaminoh con pisá verdiblanca⁶⁴



Águeda Romacho
(arriba)
Sin título, 2018
Fotografía digital tomada en el barrio El Carmen, Valencia
(abajo)
How Spaiñ Stole a Soul, 2018
Libro de artista, A4

El proyecto va a concretarse en una serie de fotografías digitales realizadas en tiendas de souvenirs valencianas que evidencian esta problemática, como lazo entre el pasado y el presente, fotografías que acompañarán al libro. El libro es serigrafado en el formato clásico del fanzine: consideramos el fanzine el medio ideal debido a que siendo obra publicada de manera independiente, ajena a circuitos de galerías, posibilita que funcione como vehículo de nuevas estéticas y, a su vez, de la transmisión de un mensaje político libre y no supervisado. Para la realización del cómic vamos a utilizar los recursos gráficos propios de este medio: la composición con tipografía y el contraste entre fotografías y registros analógicos.

Por otra parte, encontramos en la serigrafía la posibilidad de reproducir una serie de ejemplares sin por ello perder el valor de lo manufacturado, lo

⁶¹ *Ibíd*, p. 100.

⁶² Hemos querido ser fieles al sonido de los cantes andaluces en la transcripción de los mismos, es por ésto que se encuentran escritos según el habla. Ríos, en la obra citada, ya alude a esta problemática: «La falta de fijación de una normativa de la ortografía andaluza hace que nos encontremos con un fenómeno curioso, que es la falta de uniformidad a la hora de transcribir las letras flamencas. [...] Teniendo en cuenta que a día de hoy contamos con un grupo de escritores y ensayistas que han esbozado diversas propuestas de matrices ortográficas para la representación de la modalidad lingüística andaluza, realizamos la transcripción de las coplas insertadas en este trabajo siguiendo de forma aproximada a estas propuestas.»

⁶³ CUEVAS, A. "EL PIKI". *Homenaje a Blas Infante* [disco].

⁶⁴ MORENTE, E. *Despegando* [disco].



hecho y controlado por uno mismo. En los aspectos técnicos, voy a utilizar la pantalla insolada y la rasqueta como herramientas pictóricas, investigando resultados alejados de la reproducción mecánica de la imagen. Estampo con la pantalla mojada, presiono en algunas zonas más que en otras, sobrecarga de tinta, rasco la emulsión... Utilizo también distintos soportes, buscando diferentes texturas y rugosidades.

El resultado es una tirada de 10 ejemplares estampados sobre papel Hahnemuhle 260 gr. y loneta. Tres pliegos unidos con un cosido sencillo en hilo de algodón.

Águeda Romacho

(arriba)

Sin título, 2018

Fotografía digital tomada en el barrio El Carmen, Valencia

(arriba y der.)

How Spaiñ Stole a Soul, 2018

Portada del libro de artista, A4

(abajo y der.)

How Spaiñ Stole a Soul, 2018

Contraportada del libro de artista,

A4



6. CONCLUSIONES

Consideramos que poner en palabras nuestros pensamientos y tratar de expresarlos con claridad nos ha ayudado a hacer balance de lo aprendido y asimilado durante el grado, aportándonos una perspectiva y lucidez nuevas al mirar y plantear proyectos futuros.

Organizar un marco teórico que refleje con sencillez aquellos aspectos de la práctica artística que nos interesan ha ocasionado un revisionado de lo pintado hasta el momento desde otro lugar, comprendiendo mejor qué impulsos han motivado nuestra producción y pudiendo ahora redirigir o focalizar más conscientemente esa energía. Establecer con franqueza nuestros objetivos y nuestra posición respecto a la práctica artística nos ha aportado más capacidad crítica para juzgar nuestro trabajo y así poder profundizar en él.

Respecto a la práctica, el contacto con la cerámica y la elaboración de un nuevo libro de artista desde parámetros nuevos (lo político y documental) ha ampliado y enriquecido nuestro lenguaje artístico. Consideramos que nos queda aún mucho por investigar, explorar y experimentar con la relación entre estos lenguajes y los que habíamos utilizado en nuestro uso de la pintura, objetivo que ocupa nuestro interés desde este momento y nos motiva a seguir trabajando y aprendiendo.

En conclusión, este Trabajo Final de Grado ha supuesto un aprendizaje de nuestros errores y aciertos, nos ha ayudado a concretar nuestra práctica artística, entender nuestro método de trabajo y ser más conscientes de todo lo que nos queda por descubrir y aprender. Tomamos, por tanto, este trabajo como un punto de partida para seguir desarrollándonos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- BERLANGA, M. *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Granada: Universidad de Granada, 2009.
- BETRÁN, M. Ocaña, el pintor travesti de las ramblas de Barcelona. En: *Revista Gama* nº 3. Lisboa: Universidad de Lisboa, 2014.
- CABA. C.; CABA. P. *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.
- CHUSE, L. *The Cantaoras: Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2003.
- CUÉ, E. Luis Gordillo: «La pintura es una manera de ser, no una profesión.». En: *ABC*. España: ABC, 2018. [Consulta: 2018-01-25]. Disponible en: http://www.abc.es/cultura/arte/abci-luis-gordillo-pintura-manera-no-profesion-201801210048_noticia.html
- DUGUID, H. Karla Black. Her bright materials. En: *The Independent*. Reino Unido: The Independent, 2012. [Consulta: 2018-04-25]. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/karla-black-her-bright-materials-7648088.html>
- FERNÁNDEZ CHITI, J. *El libro del ceramista*. Buenos Aires: Paradox, 1994.
- GARCÍA-POSADA, M. *Obras completas I: Poesía. Federico García Lorca*. Barcelona: Círculo de lectores, 2011.
- GOVENAR, A. *Ed Hardy. Beyond Skin*. Londres: TeNues, 2009.
- GUASCH, A. M. *Autobiografías visuales*. Madrid: Siruela, 2009.
- KENNEDY-TOOLE, J. *La biblia de neón*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- LIVINGSTON, J. (dir.) *Paris Is Burning* [película documental]. Estados Unidos: Jennie Livingston, 1991.
- LOBATÓN, P. *Hijos de Andalucía*. Luis Gordillo [documental]. España: RTVE, 2016.
- LÓPEZ, F. *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Barcelona: Egales, 2017.
- LÓPIZ, E. *Jondo, en defensa del flamenco* [documental]. España: RTVE, 1998.
- MACBA. *Luis Gordillo. Superyo congelado* [catálogo]. Barcelona: Actar, 1999.

- MUSEO DE LA CIUDAD. VALENCIA. *Happy B-Day: Equipo Límite. 10 años atadas* [catálogo]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- NARANJO FERRARI, J. Fiesta y cultura popular en la obra de Ocaña. Una reinterpretación contracultural. En: *Revista Gama* nº 3. Lisboa: Universidad de Lisboa, 2014.
- Religiosidad “contracultural” en la obra de Ocaña: una reinterpretación de la homosexualidad en la transición española. En: *Revista :Estúdio* nº10. Lisboa: Universidad de Lisboa, 2014.
- PONS, V. (dir.) *Ocaña. Retrato intermitente* [película documental]. España: Proza, 1978.
- RUPAUL. *Born Naked* [CD]. Estados Unidos: RuCo Inc., 2013.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. *Miguel Hernández. Antología poética*. Barcelona: Vicens Vives, 2010.
- VV. AA. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- VICE. *Tattoo Age: Thom DeVita* [documental]. Estados Unidos: VICE Media, 2012.
- VELÁZQUEZ-GAZTELU, J. M. Rito y geografía del cante flamenco. Bernarda de Utrera [documental]. España: RTVE, 1973.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Águeda Romacho, dibujo a lápiz, 2017_8
- Águeda Romacho, fotografía de colchoneta, 2018_8
- Miró, *Mujer soñando con la evasión*, 1975_11
- Miró, *Mujer y pájaro*, 1967_11
- Miró, personajes de *Morí el Merma*, 1978_12
- Paco de la Torre, *Almería*, 2017_13
- Paco de la Torre, *El cabrón curioso*, 2017_13
- Paco de la Torre, *Legañosa*, 2017_14
- Federico García Lorca, dibujo a lápiz, 1928_14
- Miró, *El ojo que se evade*, 1971_14
- Maud Lewis, *Three Black Cats*, 1903-1970_15
- Joyce Pensato, *Joyceland in London*, 1981 a 2014_15
- Joyce Pensato, *Welcome to my party*, 2013_15
- Luis Gordillo, *Genetic Island*, 2011_16
- Luis Gordillo, *Le pesa la cabeza*, 1973_16
- Fotogramas del documental *Rito y Geografía*, Bernarda de Utrera_17
- Luis Gordillo, *Sin título*, 2014_18
- Imagen promocional de Rupaul para *Born Naked*, 2015_18
- Fotografía de Ocaña hecha por Colita, 1977_18
- Fotograma de *Ocaña. Retrato Intermitente*, 1978_21
- Fotografía de Ocaña maquillándose, 1978_21
- Fotografías de la exposición *La Primavera* de Ocaña, 1982_22
- Fotografías de Ocaña en el carnaval de Cantillana, 1983_23
- Ocaña, *Sagrado corazón de marica*, 1982_24
- Fotograma de *Ocaña. Retrato Intermitente*, 1978_24
- Equipo Límite, *Tragasables atascado no come pirulís*, 1998_25
- Equipo Límite, *Son mil los que me liman el candil*, 1998_25
- Equipo Límite, *Cinco peras maduras*, 1998_25
- Equipo Límite, *Donde había gallo, ahora canta gallina*, 1998_25
- Fotografía de Liz Dust y Violet Chachki, 2018_26
- Fotografías de Trixie Mattel y Katya Zamo, 2017_26
- Sasha Velour, *14 Queens Project*, 2017_26
- Walter McDonald, *Sin título*, 2017_27
- Walter McDonald, *Sin título*, 2017_27
- Thom DeVita, ensamblaje de objetos, 2018_27
- Ed Hardy, *Sin título*, 2014_28
- Ed Hardy, *Claude*, 2010_28
- Thom DeVita, *Sin título*, 2018_28
- Walter McDonald, *Sin título*, 2017_28
- Rorro Berjano, *Sin título*, 2017_29

- Betty Woodman, *Aztec Vase and Carpet #5: Bumble Bee*, 2013_29
- Betty Woodman, *A Single Joy of Song*, 2017_29
- Fotogramas de *Fiddle-De-Dee*, 1947_29
- Alice Mackler, *Sin título*, 2015_30
- Alice Mackler, *Sin título*, 2016_30
- Alice Mackler, *Sin título*, 2014_30
- Alice Mackler, *Sin título*, 2015_30
- Alice Mackler, *Sin título*, 1968_30
- Kevin Mcnamee-Tweed, *Sin título*, 2018_31
- Kevin Mcnamee-Tweed, *Sin título*, 2018_31
- Kevin Mcnamee-Tweed, *Sin título*, 2018_31
- Pan Wangshu, *Sin título*, 2017_31
- Águeda Romacho, *Sin título*, 2017_32
- Águeda Romacho, *Verde y amarillo*, 2017_32
- Águeda Romacho, *Sin título*, 2017_32
- Pablo Tomás, *Mala suerte*, 2017_33
- Águeda Romacho, *Tapete Amarillo, Llanto de niño*, 2017_33
- Águeda Romacho, *Generar la fantasía*, 2018_33
- Águeda Romacho, *Hija de Eslovaquia*, 2017_34
- Águeda Romacho, *Tapete Azul*, 2017_34
- Águeda Romacho, *Canción de cuna para hijo tonto*, 2017_34
- Águeda Romacho, *Ramito*, 2018_35
- Águeda Romacho, *Instalación para Folklore y Exceso*, 2018_35
- Águeda Romacho, *Vestido para Folklore y Exceso*, 2018_35
- Águeda Romacho, *Detalle de Trolls La Película*, 2018_36
- Águeda Romacho, *Trolls La Película*, 2018_36
- Águeda Romacho, *Sin título*, 2018_36
- Águeda Romacho, *La luna es un pozo chico / Las flores no valen nada*, 2018_37
- Águeda Romacho, *Menuda Nube*, 2018_37
- Opie, *Sin título*, 2017_37
- Águeda Romacho, fragmentos de *Mi Pena*, 2017_38
- Josep Morell, cartel, 1940 aprox. _39
- Águeda Romacho, fotografía, 2018_39
- Águeda Romacho, fragmento de *How Spaiñ Stole a Soul*, 2018_39
- Águeda Romacho, fotografía, 2018_40
- Águeda Romacho, Portada de *How Spaiñ Stole a Soul*, 2018_40
- Águeda Romacho, Contraportada de *How Spaiñ Stole a Soul*, 2018_40

8. ANEXO DE IMÁGENES

Muestra de alguna obra más.



Águeda Romacho

(arriba e izq.)

Lucero, 2017

Mixta sobre tela, 55 x 40cm

(arriba y der.)

Sin título, 2017

Mixta sobre tela, 37 x 26cm

(abajo e izq.)

Almería, 2017

Mixta sobre papel, 100 x

70cm

(abajo y der.)

Color your own folk art, 2017

Mixta sobre tabla, 42 x 29cm



Águeda Romacho

(arriba e izq.)

Pedir al cielo, 2017

Acrílico sobre tela, 150 x 120cm

(arriba y der.)

Sin título, 2017

Acrílico sobre tabla, 40 x 40cm

(abajo e izq.)

Y luego pedir perdón, 2018

Mixta sobre tela, 2018

(abajo y der.)

Pantera 2000, 2017

Mixta sobre tela, 28 x 18cm



Águeda Romacho

(arriba e izq.)

Sin título, 2017

Mixta sobre tela, 45 x 30cm

(arriba y der.)

Tapete Nube, 2017

Mixta sobre tela, 45 x 30cm

(abajo e izq.)

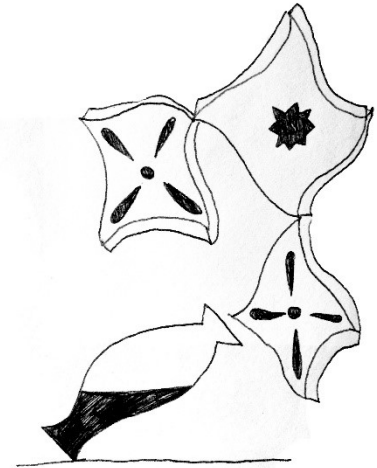
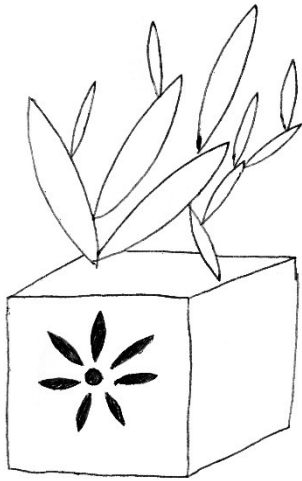
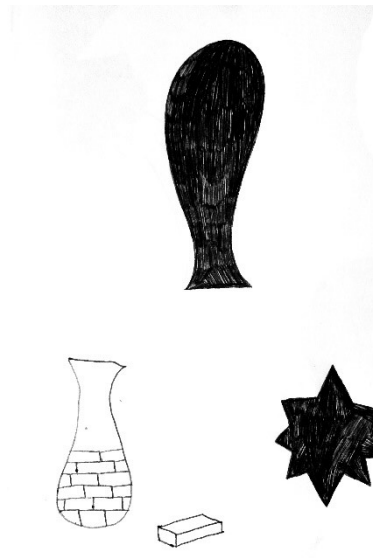
Pobre pez en la roca y no le importa, 2018

Cerámica, 30 x 20 x 3cm

(abajo y der.)

Si yo encontrara la estrella, 2018

Cerámica, 30 x 20 x 3cm



Águeda Romacho

(arriba e izq.)

Menuda Nube, 2018

Cerámica, 24 x 26 x 22cm

(arriba y der.)

Canción de cuna para hijo tonto, 2018

Libro que acompaña el proyecto

cerámico, A4

(arriba centro y abajo)

Sin título, 2018

Algunos de los dibujos recogidos en

Canción de cuna para hijo tonto

SAETA A LA TIERRA SECA

No era tierra seca era roca de oro
 puntito repuntado de camisa abierta
 los ojos de un moro y mi boquita
 pñeta
 pñeta
 pñeta
 llamando al toro

LAS CAPAS DE LA FALDA DE LA PIÑA
 DEL PINÓN LOS VOLANTES PARECEN
 UN PREGÓN QUE ANUNCIA QUE DICE
 QUE ESTÁ EN EL MUNDO

UN PINÓN QUISIERA SER YO
 UN PINÓN REDONDO Y TIERNO DE VOLANTES DUROS Y
 TACTO DURO Y
 QUE DUELA AL CAER CONTRA EL SUELO

Y QUE CUANDO CAIGA AL SUELO
 ECHE RAÍCES Y ESTAR DESNUDO
 DESNUDO Y A LA VEZ QUE FRUTO DOY
 SIGO SIENDO FRUTO

NUNCA NACER YA MADURO

NUNCA ABLANDAR LA PULPA

Águeda Romacho

(arriba)

Saeta a la tierra seca, 2018

Poesía recogida en el libro *Canción de cuna para hijo tonto*

(abajo)

Sin título, 2018

Poesía recogida en el libro *Canción de cuna para hijo tonto*