



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Sergio Terrones / Flug.

Pintura y Activismo en el arte contemporáneo.

Trabajo Final de Máster en Producción Artística

Tipología 4:

Producción artística inédita acompañada de una
fundamentación teórica.

Autor: Sergio Terrones Almela
Director: Doctor Francisco De la Torre Oliver

Valencia, julio 2014.

Resumen

Este documento presenta el trabajo de final de Máster adscrito a la tipología 4 (realización de un proyecto artístico inédito acompañado de una fundamentación teórica), realizado por el alumno Sergio Terrones Almela. Este trabajo es el resultado de una investigación centrada en el arte de carácter comprometido y activista. Surge a partir de las motivaciones iniciales del alumno, basadas en el contexto y la situación social, política y económica que vive. Dentro del marco conceptual, se abordan temas relacionados con la postura del artista contemporáneo, el arte de intervención y participación.

La investigación toma como punto de partida los hechos acontecidos en mayo de 1968 en Francia, estableciendo una relación de paralelismo entre el contexto social, político y económico de la época y, la situación actual en España. Enlazando con el compromiso político se abordará la teoría de la sociedad del espectáculo de Guy Debord hasta el graffiti, como posicionamiento artístico.

El proyecto artístico que se muestra, surge como un desdoblamiento de una línea pictórica que dará paso a una línea de intervención artística próxima al graffiti, bajo el seudónimo FLUG. Por tanto, se muestra el desarrollo paralelo de ambas líneas de trabajo establecidas dentro de unos parámetros de investigación y el apoyo de unos referentes plásticos, para alcanzar los objetivos marcados. Finalmente se expondrán los resultados prácticos y las conclusiones correspondientes.

Palabras clave:

Mayo del 68 - Activismo - Intervención - Pintura - Empapelados

Abstract

This document presents the Final Project for the Master belonging to typology 4 (completion of an unprecedented artistic project together with a theoretical statement), conducted by Sergio Terrones Almela. This work is the result of an investigation centered in the kind of art with a committed and activist character. This view arises from the initial motivations of the student, based on context and social, economical and political situation he lives under. Inside the conceptual frame, the addressed issues are related to the position of the contemporaneous artist, the art of intervention and participation.

The investigation takes as a starting point the events that took place March, 1968 in France, establishing a parallel relation between the social, economical and political situation of the time and the nowadays situation in Spain. In connection with the political compromise this work will address Guy Debord's theory of the society of the spectacle up until the graffiti as an artistic positioning.

The artistic project shown emerges as a splitting from a pictorial line that will give way for a line of artistic intervention similar to graffiti, under the pseudonym FLUG. Therefore, it is shown the parallel development of both work lines established inside investigational parameters and the support of plastic referents, to reach the targets set. Finally, this work will expose the practical results and the correspondent conclusions.

Keywords:

May 68 - Activism - Intervention - Painting - Wheat paste

Agradecimientos

A todas las personas que han formado parte de este viaje, especialmente a todos mis compañeros del Máster. A Paco por su perseverancia y su paciencia. A Samy, por su comprensión y su cariño. Y finalmente mis padres por todo lo que son y me han dado, su constante apoyo y aliento en los momentos de flaqueza.

ÍNDICE

Introducción

1. Marco Conceptual	14
1.1. Cuestionamiento del concepto de arte. El papel del cartel y las pintadas en el contexto de Mayo del 68 como antecedente de un arte contextual.....	14
1.2. Activismo y compromiso del artista contemporáneo.....	23
1.3. El graffiti como posicionamiento artístico. El caso valenciano.....	28
2. Marco Referencial	33
2.1. El pop político español: Estampa Popular, Eduardo Arroyo y Equipo Crónica	33
2.2. Contexto contemporáneo interdisciplinar: El Roto, Robert Longo y Peter Ravn.....	39
2.3. El street art valenciano: Escif, Dadi Dreucol y Vinz.....	43
3. Sergio Terrones / Flug	48
3.1. La identidad del artista.....	48
3.2. Antecedentes.....	51
3.3. Proyecto.....	61
3.3.1. Desarrollo.....	61
3.3.2. Catalogación.....	85
4. Conclusiones	119
5. Glosario de figuras	123
6. Fuentes	127

Introducción

Esta memoria presenta el Trabajo Final de Máster del alumno Sergio Terrones Almela, adscrito a la **Tipología 4**: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

El proyecto presente, titulado **SERGIO TERRONES / FLUG. PINTURA Y ACTIVISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**, consta de dos líneas de producción artísticas fundamentadas por unos referentes conceptuales y plásticos comunes. Junto con la presentación y el desarrollo del proyecto, se mostrarán unas reflexiones finales acompañadas de un anexo donde veremos la catalogación de la obra.

Como hemos mencionado, la primera parte del título da nombre a las dos líneas de trabajo que se presentan como proyecto, por lo que nos referiremos como SERGIO TERRONES y FLUG para cada una de ellas.

La realización de ambas líneas de trabajo se debe a un desdoblamiento donde Sergio Terrones decide trabajar bajo el seudónimo FLUG, como una identidad creada a partir de unas reflexiones sobre los referentes conceptuales y prácticos sobre los que trabaja.

En esta memoria veremos el desarrollo de Sergio Terrones y el proyecto de FLUG desde su creación hasta la producción artística.

En el año 2008, España entra en un periodo de inestabilidad económica que acarrió numerosas medidas de ajuste presupuestario por parte del gobierno central. Estas medidas o recortes afectaron a la mayoría de sectores públicos como Sanidad, Educación o Vivienda, propiciando numerosos despidos, desahucios y un aumento de la tasa del paro muy significativa.

En ese momento Sergio Terrones inicia sus estudios en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles (València), donde comienza a desarrollar una serie de trabajos demostrando su interés por la pintura y el mundo que le rodea.

Influenciado por asignaturas relacionadas con los mass media y recursos retóricos de la imagen, deja de lado los planteamientos y reflexiones sobre problemas globales, como el medio ambiente o los conflictos bélicos, para centrarse en la situación en la que se encuentra España actualmente.

Problemas como el desempleo, los desahucios, la represión policial y las medidas de ajuste, cada vez más duras por parte del Gobierno Español, hacen que la sociedad salga a la calle y se sucedan numerosas manifestaciones, protestas y huelgas.

Al inicio de su cuarto curso (2011/2012), Sergio Terrones decide trabajar sobre estos aspectos, como forma de denuncia del contexto en el que vive. Por ello comienza a desarrollar un lenguaje pictórico donde destacan unos personajes, que el autor asocia a políticos y personas relacionadas con el poder, mediante una estética vinculada al cliché del ejecutivo.

En el año 2013 finaliza sus estudios y decide matricularse en el Máster de Producción Artística, para continuar desarrollando la línea de trabajo que había comenzado.

Como veremos a continuación, durante el Máster su trabajo evoluciona y pasa a interesarse por conceptos como el capitalismo y situaciones como la del sometimiento/opresión del capital sobre la sociedad.

Este hecho hace que dirija su atención hacia reflexiones y planteamientos como los enunciados por Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo* y por movimientos como el Situacionismo. Es en este momento cuando comienza a cuestionarse sobre el compromiso del artista, el concepto del arte contextual (de participación e intervención sobre el contexto que rodea al artista) y el activismo.

Como consecuencia, Sergio Terrones plantea una “relación de paralelismo” entre la situación actual en España y los hechos acontecidos el Mayo de 1968, centrando su interés en el papel que cumplió la juventud y las prácticas artísticas en la ciudad de París, destacando las pintadas y el cartel.

Llegados a este punto, Sergio se plantea el papel de la línea pictórica que realiza y decide dar un paso en dirección a las prácticas artísticas contextuales, de carácter comprometido y activista. Para llevar a cabo este “nuevo proyecto”, decide enfocar la futura línea de trabajo hacia el *street art*, tomando como referencia ciertos autores del graffiti valenciano, que destacan por el carácter comprometido de su obra.

Es entonces cuando decide crear FLUG como una identidad, partiendo de las bases del graffiti, compuesta por una imagen y un texto que recojan conceptos relacionados con la situación actual.

Tal y como hemos mencionado FLUG surge como un desdoblamiento de la línea de trabajo de Sergio Terrones, por lo tanto, abordaremos el enunciado de nuestros **objetivos** en el orden cronológico que se formularon.

Los primeros objetivos que se marcaron destacan por su carácter genérico, puesto que en un principio no se tenía claro el enfoque que tendría el proyecto. Por tanto, se establecieron como objetivos iniciales producir una serie pictórica inédita, con su correspondiente fundamentación teórica y emplear las asignaturas del Máster para el desarrollo teórico y práctico del TFM.

Una vez se decidió orientar el trabajo hacia la pintura, el siguiente objetivo que se estableció fue desarrollar una línea pictórica tomando como punto de partida el trabajo que Sergio Terrones venía realizando, y plantear un estudio de todos aquellos referentes conceptuales y prácticos que estuvieran relacionados con la obra.

Como consecuencia, los objetivos debían ser: la producción de una serie pictórica y su correspondiente desarrollo teórico, a través de la conceptualización de la obra mediante las fuentes referenciales (teóricas y artísticas), describiendo la obra desde una perspectiva teórica y técnica.

A raíz de los temas y conceptos que comenzaron a desarrollarse, el siguiente objetivo fue dotar al trabajo de un carácter activista y comprometido. Para ello se decidió crear una línea de trabajo con la que desarrollar una producción de intervención artística bajo un seudónimo. Se estableció como objetivo, la creación de una identidad visual que aunase los conceptos con los que se comenzaba a trabajar.

Como consecuencia, el siguiente objetivo consistiría en el estudio y análisis del graffiti y los referentes del *street art* valenciano que trabajasen con una temática similar, para desarrollar la producción artística de la nueva identidad.

Una vez se creó esta identidad, se determinó el trabajo práctico de ésta mediante la realización de intervenciones en la ciudad de Valencia.

El siguiente objetivo que se marcó fue desarrollar ambas líneas de trabajo paralelamente, consiguiendo dos líneas de producción artística inéditas con su correspondiente fundamentación teórica.

Finalmente, el objetivo que se determinó fue trabajar en dar coherencia y cohesión a ambas líneas de trabajo mediante los referentes conceptuales y la temática de la obra.

Para analizar los procesos metodológicos no separaremos las dos líneas de trabajo, por lo que desglosaremos el apartado de Sergio Terrones y el de FLUG conjuntamente.

Utilizaremos una **metodología** de investigación que nos permita relacionar el trabajo de ambas líneas de producción desde el marco teórico hasta la materialización plástica, estableciendo una relación de coherencia y coexistencia.

El proceso metodológico comenzará con un análisis del contexto conceptual, histórico y contemporáneo, de ambas líneas de trabajo a través de la consulta de las fuentes pertinentes. Simultáneamente estudiaremos aquellos referentes plásticos situados dentro de nuestro campo de investigación y seleccionaremos

aquellos que despierten nuestro interés. Tras un periodo de recopilación de material de estudio adecuado, se definirán los márgenes de cada una de las líneas de trabajo.

A la hora de materializar la obra, seguiremos los mismos procedimientos en ambas líneas de trabajo. Materializaremos las ideas mediante la realización de unos bocetos previos que analizaremos, estudiaremos y posteriormente seleccionaremos.

Para desarrollar la obra, recurriremos a la representación fotográfica sobre la que posteriormente realizaremos tratamiento digitales para obtener la base de nuestra obra.

Para terminar, señalar que documentaremos y catalogaremos los resultados obtenidos. Acompañados de unas conclusiones finales respecto al marco teórico, el desarrollo de la obra, el resultado y las sensaciones e impresiones obtenidas.

A continuación abordaremos la estructura de nuestro Trabajo Final de Máster. Como hemos señalado en el índice de nuestro trabajo, el TFM está dividido en 6 capítulos.

En el capítulo primero presentamos el marco conceptual del trabajo. En primer lugar haremos una revisión sobre el cuestionamiento del concepto del arte tomando como punto de partida los hechos de Mayo de 1968 en París, la Internacional Situacionista, el papel del cartel, las pintadas y el arte en el Mayo Francés como antecedentes de un arte contextual. Seguidamente abordaremos el activismo artístico y el compromiso social del artista contemporáneo y sus funciones, junto a una reflexión sobre el espacio público y privado. Para concluir el primer capítulo, haremos una introducción al mundo del graffiti como posicionamiento artístico.

En el capítulo segundo realizamos un análisis de nuestros referentes. Este punto está dividido en 3 epígrafes. En el primero, hemos incluido los artistas vinculados al pop político español de la década de los años 1960 de los cuales hemos seleccionado los artistas de Estampa Popular, Eduardo Arroyo y Equipo Crónica. Para el segundo epígrafe, hemos seleccionado a tres artistas contemporáneos que reflexionan mediante su obra sobre el individuo y la sociedad, como son: Andrés Rábago (El Roto), Robert Longo y Peter Ravn. Siguiendo la estructura del capítulo anterior, concluiremos con un epígrafe dedicado a 3 artistas del mundo del graffiti valenciano, seleccionados por el contenido de su obra, nos referimos a: Escif, Dadid Dreucol y Vinz.

El capítulo tercero, esta dedicado al proyecto de producción artística. En primer lugar trataremos la cuestión de la identidad del artista, dando pie a los antecedentes de nuestras líneas de trabajo, para finalmente centrarnos en el

proyecto. El proyecto está dividido en dos apartados: desarrollo y catalogación. En el primer apartado veremos el desarrollo del proyecto tanto de Sergio Terrones como de FLUG. Y en el apartado de catalogación, presentamos los resultados obtenidos en el desarrollo del proyecto.

Seguidamente en el capítulo 4, presentaremos las conclusiones obtenidas, un glosario de imágenes en el capítulo 5 y finalizaremos con el capítulo 6, dedicado a la recopilación de las fuentes empleadas.

1. Marco Conceptual

Partiendo de las motivaciones que nos llevan a realizar este trabajo, hemos dirigido nuestra atención al papel del cartel y las pintadas en el transcurso de los acontecimientos de Mayo de 1968 Francés, un fenómeno que supuso un gran cambio en la forma de entender la vida y el arte, a nivel global. En un mundo agitado por la guerra, el comunismo y el racismo, destacó el papel desempeñado por la juventud y el empleo del arte de un modo activista y participativo, como antecedente de un arte contextual.

Ante esta situación de convulsión estableceremos una relación de paralelismo entre la situación social, económica y política actual y la que desencadenaron los hechos de Mayo del 68 en Europa. Al igual que hicieron los jóvenes que participaron en este fenómeno, nos apoyaremos en las teorías de la Guy Debord y la Internacional Situacionista para cuestionarnos el concepto tradicional de arte. Analizaremos el activismo, las prácticas artísticas asociadas a éste, centrando nuestra atención en el cartel y las pintadas, sin olvidar el compromiso del artista contemporáneo. Finalmente abordaremos el graffiti, entendido como un posicionamiento artístico, partiendo del caso particular de la ciudad de Valencia y sus vertientes más comprometidas.

1.1. Cuestionamientos del concepto tradicional de arte: Mayo del 68 y el Situacionismo

Nuestro trabajo parte del contexto y el momento histórico en el que se desarrolla. Nuestro interés se centra especialmente en temas vinculados a las reivindicaciones defendidas en manifestaciones, protestas estudiantiles y movimientos sociales como el 15-M¹. En nuestra investigación hemos establecido como un claro antecedente de la crisis que se inició en el año 2008 en España, la situación socio-política que se produjo a mediados de la década de los años 60 y principios 70 en Francia, encontrando en el fenómeno de Mayo del 68 un modelo que puede aportar nuevas perspectivas a nuestro trabajo. En este apartado

¹ “Por primera vez la sociedad civil española se ha organizado al margen de los cauces establecidos para protestar contra los políticos. Ocurrió ayer, domingo 15 de mayo, en más de 50 ciudades de toda España. Miles de personas convocadas por una organización de apenas unos meses de vida, Democracia Real Ya, a la que se sumaron unas 200 microasociaciones de todo tipo, se echaron a las calles para gritarles a los políticos que están hartos de ellos, que no sienten que les representen y que se han cansado de que a quienes eligen para protegerles, ni siquiera se molesten en escucharles. Y demostraron que a través de las redes, además de por las vías tradicionales, en un masivo boca a boca digital, es posible convocar a muchos, a gentes que no representan a nadie en concreto y a otras que sí, del nini (ni estudia, ni trabaja) al alto ejecutivo de una empresa internacional, pasando por los activistas de todo tipo de causas, pero en las que confluye un enemigo común: los políticos”. SOLEDAD, Alcaide. “Movimiento 15-M: los ciudadanos exigen reconstruir la democracia”, El País, 17-5-2011. http://politica.elpais.com/politica/2011/05/16/actualidad/1305578500_751064.html [consultado el día 26 de Abril de 2014].

realizaremos un análisis de aquel momento histórico, destacando aquellos puntos que enlazan directamente con nuestros intereses. Centraremos nuestra atención, especialmente, en las teorías sobre la función del arte expresada por Guy Debord², los planteamientos de la Internacional Situacionista y el papel que jugaron las pintadas y el cartel en el desarrollo de estos acontecimientos.

Contexto

Cuando hablamos de Mayo del 68 nos referimos a los hechos ocurridos en Mayo de 1968 en Francia, concretamente en la ciudad de París, pero no hay que olvidar que se trató de un fenómeno histórico de carácter global.

Retomando la ciudad de París, a principios de los años 1960, Francia (como muchos otros países) se encontraba en una situación política y económica muy crítica. Se pasó de una fuerte bonanza a una depresión económica debida, en gran medida, a la fuerte crisis que se produjo en sectores vitales como la agricultura, la industria y la construcción, acompañada de un incremento del paro al 50% registrado entre el año 1967 y el 1968. Esta situación provocó grandes movimientos en el terreno político, potenciando una unificación de las izquierdas en contra del general Charles Gaulle y sus políticas.

El fenómeno del “Mayo Francés”, como se conoce popularmente hoy en día, se podría analizar en tres fases, según señala Patricia Badenes Salazar en su libro *La estética en las barricadas*³: Crisis universitaria, crisis social y crisis política.

El detonante de la llamada crisis universitaria se podría situar en la Universidad de Nanterre, ubicada en una periferia industrial, a las afueras de París. El origen de este movimiento parte de la convocatoria de pequeñas huelgas y manifestaciones por parte de los miembros del ARCUN⁴, a las que se unieron entre los participantes sociólogos y profesores. Entre todos ellos destacó la presencia de Daniel Cohn-Bendit, quien se convertiría posteriormente en el dirigente del movimiento estudiantil en el campo de batalla del Barrio Latino.

A estos hechos hay que sumarles, entre otros, las protestas que se organizaron en aquel periodo en contra de la guerra de Vietnam (con ataques a instituciones norteamericanas), el movimiento del 22 de Marzo (a semejanza del protagonizado por Fidel Castro), manifestaciones en apoyo a los estudiantes alemanes (por el atentado a Rudi Dutschke⁵), el incendio de la Sorbona, la suspensión de las

² DEBORD, Guy [París 1931-Bellevue-la-Montagne 1994] Filósofo, escritor, cineasta y militante revolucionario y fundador de la Internacional Situacionista el 27 de Julio de 1957.

³ BADENES SALAZAR, Patricia. *La estética en las barricadas, Mayo del 68 y la creación artística*. Universitat Jaume I, Castellón 2006.

⁴ ARCUN, Asociación de Residentes de la Ciudad Universitaria de Nanterre.

⁵ Rudi Dutschke, líder estudiantil alemán víctima de un atentado terrorista el 11 de abril de 1968. “Molestaba a los conformistas de toda índole. En esta nación mutilada, que para olvidar su pasado, sus heridas, el mundo exterior se había hecho una religión de sumisión a la autoridad, del respeto a los poderosos, de la persecución del confort y de la seguridad, Rudi Dutschke era la encarnación misma del escándalo. ¿Qué se espera para hacer escarmentar a este poderosos, de la persecución del confort ciudad?, escribía días después el diario sensa-

clases, el cierre de las facultades y la ocupación y batalla entre estudiantes y policías en las barricadas del Barrio Latino.

En una segunda fase, denominada como la crisis social, hay que subrayar nuevamente el papel del movimiento estudiantil y destacar la solidarización de los ciudadanos. Los estudiantes trasladaron a las industrias y fábricas sus reivindicaciones, propiciando que éstas fueran ocupadas con el objetivo de reclamar sus derechos y el de los propios trabajadores. Los sindicatos obreros se unieron a las protestas y las manifestaciones provocando el colapso del gobierno y la adaptación de nuevas medidas urgentes. Si hemos señalado el papel del movimiento estudiantil durante esta etapa, no podemos olvidarnos de la fuerte represión policial que se ejerció como respuesta, por su agresividad y los numerosos arrestos y detenciones.

Finalmente estos acontecimientos desembocaron en una fuerte crisis política, cuyo clímax se produjo por la muerte de un joven estudiante y dos obreros que encendieron las llamas del Barrio Latino retomando las barricadas y el empleo de los cocteles *molotov*. Más tarde el consejo de Ministros Francés decretaría la disolución de grupos de extrema izquierda como el Movimiento del 22 de Marzo. El 14 de junio de 1968, la policía desalojó los últimos emplazamientos ocupados por los obreros y los estudiantes, y el 30 de junio los gaullistas ganaron las elecciones legislativas. El general De Gaulle aceptó la carta de dimisión del Primer Ministro, Georges Pompidou, quien un año después se convertiría en Presidente de la República.

Internacional Situacionista

El colectivo de la Internacional Situacionista surgió a finales de la década de los años 1950, como señala Patricia Badenes Salazar en su libro citado anteriormente, en la ciudad italiana de Cosio d'Arroscia con el propósito de convertirse en un movimiento de la vanguardia con el objetivo de afrontar el arte a través de la creatividad generalizada.

Sus miembros procedían de la fusión entre *letristas*⁶ y miembros de la escuela de la Bauhaus, como Asger Jorn. Guy Debord, fundador del colectivo, presentó

cionalista y ultra reaccionario "Bild Zeitung", del trust Springer con una tirada de 4,5 millones de ejemplares. Y bien, no "se ha" esperado mucho tiempo. El 11 de abril, un tal Bachmann, le hizo tres disparos a boca-jarro a Rudi Dutschke al que la prensa "popular" y todas las autoridades designaban desde hace un año bajo el sobrenombre de "Rudi el Rojo" o de "Rudi-Mao"- como el enemigo público nº 1". SANDOZ, Gerard. *Le Nouvel Observateur*, Nº 179, Abril 1986. Digitalizado de la revista *Revolución y Cultura*. Agosto 1968, Cuba. <http://universidadnegativa.blogspot.com.es/2013/03/quien-es-rudi-dutschke.html> [consultado el día 28 de Abril 2014].

⁶ Nombre que se le dio a los miembros adscritos al movimiento Letrista. "Sus orígenes se sitúan en torno a 1946, año en el que Isidore Isou creó el movimiento Letrista, dedicado a la búsqueda de un nuevo empleo de las formas artísticas. Isou resumió su proyecto artístico y revolucionario en la palabra <<letrismo>>. Esta corriente artística pretendía llevar a cabo una reducción radical de la poesía; convertirla en su mínima expresión: la letra". BADENES SALAZAR, Patricia. *Op.cit.*, p. 124.

un Informe sobre la construcción de situaciones, que se convertiría, a su pesar, en el documento programático del movimiento.

La relación entre la Internacional Situacionista y el movimiento del Mayo francés fue muy estrecha, a pesar de la escasez de fuentes referenciales que lo demuestren. La imagen que popularmente se ha conformado de este colectivo es la de jóvenes “reaccionarios” que no se les tomó en serio, y que se vieron implicados en el escándalo de Estrasburgo⁷. Pese a todo ello, se puede constatar que la teoría y la práctica de este movimiento están presentes en las claves que se desarrollaron los años previos y posteriores a la crisis de mayo del año 1968. Los situacionistas participaron en aquel periodo realizando acciones basadas en los ideales y en los principios defendidos por la revuelta estudiantil. Estas iniciativas se desarrollaron entre mayo y junio del año 1968 y tuvieron continuidad hasta principios de la década de los años 1970, año en el que el colectivo se disolvería.

Los situacionistas, conscientes de la coyuntura que se vivía, presajaron la subversión proletaria y fueron partícipes de ésta. Lo que comenzó siendo un movimiento de carácter artístico, pasaría a ser una organización revolucionaria. La originalidad demostrada a través de sus críticas y tácticas fue una muestra de su manifiesta naturaleza artística.

Antecedentes e influencias de la Internacional Situacionista

En 1964 Isidore Isou fundaría el movimiento Letrista con el fin de buscar nuevas formulas artísticas acotadas dentro del proyecto basadas en el “letrismo”. El movimiento Letrista enlazó con el movimiento Dada, el Surrealismo y el Situacionismo, próximo al Mayo Francés. Esta corriente, trataba de reutilizar los elementos ya empleados en obras precedentes para dar lugar a nuevas creaciones. Esta técnica consistía en integrar producciones y anexionarlas bajo la forma de préstamos o citas transformadas para dar origen a un discurso de carácter subversivo.

Durante el desarrollo del IV Festival de Cannes, Debord entró en contacto con los letristas mostrando un gran interés por sus estrategias y sus ideales, fascinado con la idea de “cambio de sentido”. Este hecho sería una de las claves sobre las que se constituirá futura Internacional Situacionista.

En 1952 Debord funda la Internacional Letrista, entre otros, con Michèle Bernstein, su compañera sentimental y pieza principal para la Internacional Situacionista. La internacional Letrista fue un campo de pruebas para lo que sería la inminente Internacional Situacionista, cuando el enfoque de sus prácticas se dirigió hacia la proposición de nuevas fórmulas artísticas orientadas a provocar cambios en el modo de vida.

Sus miembros se establecieron en los barrios marginales de París con el objetivo de apostar por un nuevo urbanismo unitario, orientado a transformar la urbe mediante novedosas actitudes y comportamientos apoyados en conductas

⁷ *Ibidem*, pp.113-131.

lúdicas.

Los primeros pasos que dio la Internacional Situacionista consistieron en aunar el arte y vida, entendiendo que el arte debía construir nuevas situaciones. Propusieron formas de actuar conscientes sobre el entorno y los comportamientos sociales englobados en el urbanismo unitario. Los situacionistas abogaron por derribar la separación entre los ámbitos estéticos y los políticos y defendiendo que la unión de estos campos tenía que superar las contradicciones y desembocar en una sociedad sin clases, influidos por las ideas de Marx. Con estos planteamientos, Guy Debord desarrolló un ideario donde la revolución se pone al servicio de la creación.

Después de esta breve, pero necesaria, aproximación al fenómeno pasaremos a analizar las aportaciones teóricas de este movimiento que han despertado nuestro interés.

La Internacional Situacionista apostó por las bases de renovación del pensamiento revolucionario produciendo gran cantidad de artículos, cómics y montajes mediante la combinación seriedad y el humor. El término "situacionista" aparecerá por primera vez en la revista *Potlatch*⁸, relegando a un segundo plano el término "letrista".

En 1966 estallaría el escándalo de Estrasburgo a partir de la publicación de un panfleto, cuya traducción del título sería *Sobre la miseria en el medio estudiantil considerada en su aspecto económico, político, psicológico, sexual y especialmente intelectual y sobre los medios para remediarlo*⁹. Este panfleto se difundió por el resto de Europa corroborando de este modo la expansión internacional de las ideas situacionistas. En él se analizaba las condiciones de los estudiantes, la crisis de la universidad y se criticaban las mercancías culturales. Se concebía al estudiante como un consumidor de este espectáculo cultural, la cultura moderna. Un año más tarde, en 1967, Guy Debord publica *La société du spectacle*¹⁰. Una obra que se ha convertido en un referente obligado para el estudio del pensamiento contemporáneo. En esta obra, Debord describe la sociedad como un teatro y defiende la implicación revolucionaria por parte del artista y el ciudadano. *La société du spectacle*, junto al film *La chinoise* de Jean-Luc Godard o la filosofía de Marcuse, son considerados los cimientos sobre los que se desarrollará la ideología de Mayo del 68.

Este libro se fundamenta sobre el estudio marxista de los mass media y un análisis del poder de las imágenes que retoma las teorías de Hegel y Marx para de ese modo elaborar una praxis de la revolución.

El espectáculo se convierte en un sinónimo de cultura, de cultura del espectáculo, de industria cultural, de mass media o de reino de las imágenes. El hecho de que la cultura se convierta en un espectáculo, afirma el autor, es algo que nos impide

⁸ POTLACH, Boletín iconoclasta de la Internacional Letrista, del que aparecieron veintinueve números entre el 22 de junio de 1954 y el 5 de noviembre de 1957.

⁹ De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexual et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier. Folleto de treinta y dos páginas publicado por Mustapa Khayatu, Estrasburgo 1966.

¹⁰ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, Valencia 2005.

vivir nuestra propia vida. Es aquello que no es vivido y sitúa al individuo al margen de la realidad social donde el capital domina sobre la existencia transformando las personas.

Según Walter Benjamin:

“La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí mismo. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir en su propia destrucción como un goce estético”¹¹.

Walter Benjamin define la teoría de la *alienación* como base intelectual de la noción del espectáculo, definiendo el objetivo de la expropiación del ocio. El mercado internacional extrae las plusvalías, impone la generación del pseudotrabajo y el pseudoproletario comprendido como un consumidor pasivo y satisfecho. En definitiva, una sociedad donde los individuos se convierten en espectadores que asienten su enajenación. Por ello, Benjamin trata de construir una práctica revolucionaria basada en la suma de la filosofía y las fuentes políticas. Resumiendo, reivindicará el derecho a controlar la propia vida y abomina la miseria de la cotidianidad negándose a la institucionalización de la izquierda. Las vanguardias artísticas clásicas, trataron de crear un impacto rechazando la persecución de lo “bello” como objetivo y abogando por la disolución de las barreras entre vida y arte.

Debord, en *La sociedad del espectáculo*, pronosticará un destino fatal. Las obras de arte con un fin determinado son interpretadas y puestas en un museo y el cambio se centrará en no interpretar las obras ya hechas sino en hacerlas y ponerlas en práctica.

Participación de la Internacional Situacionista en el Mayo Francés

Una vez que hemos expuesto el contexto y presentado las propuestas de Guy Debord, pasaremos a analizar la relación que se establece entre ambas.

Las intervenciones de los situacionistas en el Mayo del 68, que con mayor fuerza despiertan nuestro interés, son la puesta en práctica de sus teorías, como fue el uso de ingeniosos eslóganes como el famoso: “*Ne travaillez jamais*” (No trabajéis nunca).

El 14 de mayo, en plena revuelta, se unieron los ‘rabiosos’ de René Riesel¹² con los situacionistas, y formaron el Comité de Rabiosos de la Internacional Situacionista que fueron los que capitanearon la ocupación de la Sorbona. Este colectivo activó la generalización de huelgas, la ocupación de las fábricas y la formación de consejos-sindicatos obreros. Pese a ello, dicho comité no fue considerado como un organización revolucionaria que debía ser combatida, sino que fue considerado como un grupo artístico entre el Dada, Surrealismo o Letrismo.

¹¹ Walter Benjamin citado por Guy. Debord. *La sociedad del espectáculo*, *Op.cit.*, p. 9.

¹² René Riesel nació en París en 1950. Fue miembro de los enragés y posteriormente de la Internacional Situacionista (desde 1968 hasta su expulsión en 1971); participó en la Confédération Paysanne entre 1991 y 1999, así como en las luchas contra los transgénicos en Francia, lo que le llevó a la cárcel por una acción de protesta. Su lucha contra los OMG forma parte de una crítica más amplia de la sociedad industrial. BADENES SALAZAR, Patricia. *Op.cit.*, p. 132.

El objetivo de sus actividades lejos de concebirse como militarismo político, se centraba en las prácticas artísticas. Estas prácticas poseían una naturaleza publicitaria y apostaban por el desarrollo de su actividad de vanguardia estética y teórica como condición de la futura acción revolucionaria.

Los situacionistas criticaron los medios intelectuales y políticos, desenmascarando la burocracia totalitaria que se escondía detrás de los grupúsculos de izquierdas, trotskistas, anarquistas y maoístas. Según señala Patricia Badenes, a diferencia de estos grupos, los situacionistas anunciaron Mayo del 68 después del escándalo de Estrasburgo. Sin lugar a dudas, la figura clave de este movimiento fue Guy Deboard quien se mantuvo firme a sus principios rechazando el reconocimiento institucional.

El Arte en el Mayo Francés

Podemos concluir que el arte, a través de las propuestas situacionistas, se convirtió en una pieza clave dentro de los desarrollos de la revolución de Mayo del 68. Estas ideas se propagaron en todos los medios, desde la literatura, las artes plásticas o el cine (novelas, poemas, ensayos teatrales). El arte tuvo un papel fundamental antes, durante y después del Mayor Francés cambiando los modos de ver y hacer.

Si hablamos del terreno literario, los hechos ocurridos en Mayo del 68 no dejaron indiferente a nadie y esto se plasmó en los temas literarios en los que se inspiraron numerosos relatos. El germen crítico del movimiento integró aspectos literarios como parte sustancial de su reflexión. Novelas como *Les dos ronds* de Bruno Barth o *Si mai avait gagné* de Frédéric Bon son dos ejemplos donde se reflejan los acontecimientos de momentos concretos de la revolución, destacando las aportaciones de provincias colindantes y los acontecimientos producidos en otros focos donde se desarrolló la acción.

La palabra tomó el poder, los franceses descubrieron el poder liberador escrito y oral de ésta. Este hecho se plasmó desde los tradicionales poemas o novelas, los mass media a través de la prensa y publicidad, o las nuevas acciones como fueron los carteles, las octavillas y las pintadas.

Desde un primer momento, los revolucionarios apostaron por la creatividad colectiva y popular que se opuso al monopolio del sistema dominante. Todo el mundo podía expresar su opinión libremente, abriéndose de este modo a la participación ciudadana. Los muros de toda Francia se convirtieron en muros donde la palabra tomaba forma y formaba parte de la lucha encabezada por los jóvenes estudiantes. Lemas como: “¡Basta de actos, palabras!”, “¡Cread!”, “La cultura será el descubrimiento para cada uno del poder que tiene de imponer al mundo su subjetividad, de dar cuerpo a sus sueños...”¹³.

Tras aquella aparente imagen de prosperidad se escondía una realidad llena de injusticias y desigualdades que al igual que en la literatura afloró en el arte dramático

¹³ *¡Assez d'actes, des mots!, ¡Creez!, La culture sera la découverte par chacun du pouvoir qu'il a d'imposer au monde sa subjectivité, de donner corps à ses rêves...*

y el cine. En el ámbito teatral Jean-Jacques Hocquard (principal responsable de la FNTU¹⁴) se ocupó de que las cuestiones culturales fueran abordadas por los jóvenes y animó a los estudiantes a desempeñar un papel predominante en el seno de las fuerzas progresistas y que asumieran responsabilidades. Obras como *Les paraventes*¹⁵ de Jean Genet o *V como Vietnam*¹⁶ de Armand Gatti estuvieron cargadas de polémica, ya que muestran como el teatro fue utilizado como soporte de reflexión y de acción política. Mayo del 68 se convirtió en un festival del dialogo donde cualquier espacio podía convertirse en lugar de encuentro y discusión. Se ocuparon numerosos teatros, como el Odeón, para transformarlos en lugares de debate.

Por otro lado, los cineastas trabajaron de formas dispares pero compartiendo objetivos y claves de la revolución ideológica, política y social que supuso el Mayo francés. Se unieron miembros profesionales y estudiantes del arte cinematográfico y formaron los Estados Generales del Cine francés, con el firme propósito de transformar las condiciones del cine francés del momento. En ese mismo año se rodó, entre otras películas, *Détruisez-vous*¹⁷ de Serge Bard inspirada en un graffiti que decía "*Aidez-nous, détruisez-vous*" (*Ayudadnos, destruíos*). Se puede decir que mayo del 68 fue filmado, y propició la aparición del genero de las películas-testimonio que filmaron la llegada de la palabra a través de un medio silencioso. Las cámaras formaron parte de la democracia, la palabra y la alteridad. El activismo de este sector llegó incluso al Festival de Cannes, que fue boicoteado por un grupo de cineastas solidarios con el movimiento estudiantil.

En el campo de las artes plásticas, Mayo del 68 supuso un nuevo detonante de una actitud de denuncia y protesta que se desarrollaron a lo largo de la década, incidiendo en temas como las guerras, el sometimiento del arte y la sociedad. Entre otras iniciativas, se constituyó el *Salon de la Jeune Peinture* (Joven salón de la pintura) donde destacaron artistas como Arroyo, Erró o Monroy, quienes se pronunciaron en contra de un arte que expresase ideologías políticas inciertas y todo aquel arte que realizara una crítica carente de fuerza expresiva. También cabe destacar a pintores como Henri Cueco y Jean Hélion, quienes trataron de captar el espíritu del movimiento revolucionario francés implicándose en el mundo en el que se desarrollaba su arte.

Pero el terreno que despierta nuestro mayor interés, debido a los paralelismos que encontramos con nuestro trabajo, es el que se desarrolló en los affiches y las pintadas. *Affiches* como los de Daniel Buren, que veremos más adelante, llegaron a convertirse en el símbolo de la revuelta estudiantil y obrera donde la

¹⁴ Federación Nacional de Teatro Universitario.

¹⁵ Los biombos. Esta obra, ambientada en la guerra de Argelia, fue uno de los espectáculos que más enfrentamientos provocó en Francia y que más marcó la historia inmediata del arte dramático. BADENES SALAZAR, Patricia. *Op.cit.*, p. 175.

¹⁶ BADENES SALAZAR, Patricia. *Ibidem*, p. 176.

¹⁷ Rodada en abril de 1968 por Serge Bard, *Détruisez-vous* ha sido considerada como una película profética con respecto a los acontecimientos del 68.

palabra estaba al servicio de todos.

La facultad de Bellas Artes de París y centros asociados se convirtieron en talleres improvisados donde los jóvenes daban rienda suelta a su imaginación para crear carteles que desarrollaban a partir de las claves propuestas por la Internacional Situacionista y las revueltas juveniles. Los lemas, acompañados generalmente por imágenes, eran reproducidos por técnicas como la litografía y la serigrafía, debido a su fácil manejo y capacidad de producción. Más tarde se comenzó a trabajar en offset.

Con una paleta básica, que se reducía al rojo, el negro y el blanco los afiches plagaron la ciudad de París, y estuvieron presentes en todos aquellos lugares concurridos por las revueltas en las que se criticaban la situación económica, la manipulación del estado o la represión policial y animaban al obrero a participar en las manifestaciones y a luchar por el cambio.

Otra respuesta a la represión institucional a través la manifestación artística de carácter activista fue la aparición de pintadas. Sin intención artística, su objetivo consistía en transmitir aquellos lemas adoptados por el movimiento juvenil y, a diferencia de los *affiches*, citas de autores clásicos aunque por lo general anónimos. Estos eslóganes escritos “decoraron” los muros de las ciudades francesas como un modo de concienciar al pueblo. En ellas se criticaba el orden establecido, en todas sus facetas, con lemas como *Ni robot ni esclave*¹⁸. El Gobierno de Charles de Gaulle, la policía (*flics*¹⁹) y el sistema educativo, fueron los objetivos más criticados. La pintada realizada en la Universidad de Nanterre fue un claro ejemplo al escribir la palabra *Cimetière*²⁰ sobre su fachada.

Otros lemas que podríamos citar por su relevancia son: “Expulsad la poli de vuestra cabeza”, “Un poli duerme en cada uno de nosotros, es necesario matarlo”. Aunque sin duda el más representación fueron “*L’imagination au pouvoir*” (“*La imaginación al poder*”) o “*Interdit d’interdire*” (“*Prohibido, prohibir*”).

Prácticas como las pintadas, y los carteles, se limitaban a la expresión artística y cabe señalar otro de los símbolos de las prácticas revolucionarias como fue la barricada. Como decía la famosa cita: *La barricade ferme la rue mais ouvre la voie*²¹. Y junto a la barricada otro elemento que se convirtió en un símbolo: El adoquín. Protagonista de una frase que explicaba que la revolución representada por los adoquines nos conducirá al paraíso, a una sociedad mejor (la playa): *Sous les paves, la plage*.

Después de este breve, pero entendemos que necesario, repaso a uno de los antecedentes fundamentales para comprender el activismo artístico desarrollado en la actualidad, podemos concluir afirmando que sin duda fueron más importantes las consecuencias que desencadenó el Mayo Francés que los actos en si. Como ha señalado Patricia Badenes, después del nacimiento de este movimiento las relaciones sociales, las mentalidades, los ideales y las costumbres sufrieron una

¹⁸ Ni robot, ni esclavo.

¹⁹ *Flics*, termino coloquial que se utilizó para denominar a los policías.

²⁰ Cementerio.

²¹ La barricada cierra la calle pero abre el camino.

transformación que implicaría el cambio en la concepción de la cultura.

El papel de la juventud, y el movimiento estudiantil, fue clave para el desarrollo y la difusión de todos aquellos ideales, aportando frescura e imaginación al servicio de la revolución. También es fundamental destacar el papel del arte como medio impulsor de ideales y pensamientos plasmados en carteles, pintadas y todos aquellos métodos de participación y expresión. Este hecho potenció que sociedad y arte se fusionaran dando pie a una nueva forma de comprensión y empleo del arte que sigue presente en nuestros días.

1.2. Activismo y compromiso del artista contemporáneo

El concepto de activismo, comprendido desde el plano artístico, será uno de los pilares sobre los que se cimentarán las bases y el enfoque de nuestro trabajo. A continuación realizaremos un breve repaso por las principales tendencias artísticas que, en este campo, se desarrollarán en el contexto contemporáneo. Cuando nos referimos a un artista, sea cual sea su procedencia, metodología de trabajo u objetivos, siempre lo contextualizaremos en la sociedad en la que vive. El artista es un ciudadano de una nación determinada, inmerso su propio contexto social, político, económico...

Esta circunstancia motiva a muchos artistas a dirigir su mirada hacia el contexto en el que viven, ya que no entenderían su trabajo sin esta implicación. Por tanto, emplearemos el término “artista contextual”²², como señala Paul Ardenne en su libro *Un arte contextual*, para referirnos a aquellos artistas que adecúen su trabajo al contexto que los rodea. La noción de artista contextual se diferencia de la concepción del artista clásico, –cuya principal preocupación se centra en la estética, el colorido y la composición– ya que el contextual vincula su trabajo al entorno en el que vive y sobre el que trabaja. Este tipo de artista contemporáneo se siente miembro de una sociedad, un marco social y una historia.

Frente a una actitud pasiva, el artista contextual reivindica su condición como artista, cuestionando el modelo de sociedad en la que vive, con la que no se siente identificado. Pese a estas circunstancias, el artista se integra en la sociedad pero adoptando una postura entre la implicación y la crítica.

En la realización de sus trabajos suele emplear un lenguaje integrado por la disonancia, anulando toda conformidad con el propósito de cuestionar las posiciones dominantes. El artista contextual genera una estética comunicativa de intercambio a varios niveles, estableciendo relaciones entre el artista y arte, el artista y la sociedad o el marco sobre el que trabaja y los diferentes colectivos que lo integran.

²² ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, Murcia 2006, p.11.

Conexión con el mundo y los actos de presencia

En este apartado analizaremos la posición del artista en la sociedad, las acciones que lleva a cabo y la función del arte en un contexto socio-político.

Desde un punto de vista “activista” la expresión: “el arte, primero es donde estás y lo que haces”²³, implica que es necesario que el artista trabaje *en o para* el cambio social. Esta noción del arte y el artista, compartida por Gustav Metzger, lleva implícita una pulsión fáctica en la que el artista está unido a un público y la búsqueda de nuevas formulas artísticas contextuales de esencia política o politizadoras para apelar al compromiso solidario²⁴. También cumplirá una función agorética mediante la participación creativa colectiva, comprometiéndose en determinados puntos éticos y políticos.

En esta línea de pensamiento, el artista Richard Martel plantea la materialización de la “intención del artista”²⁵, en un contexto particular, utilizando la realidad y experimentando con ella. La perspectiva de implicación se da en el momento en que el artista hace acto de presencia en la realidad colectiva, evidenciando el deseo social. El artista pone en marcha acciones cuyo motor es el *momento y el lugar*. El arte se convierte en una práctica activa adaptándose al medio con un claro propósito de posicionamiento.

Podríamos hablar de concatenación como deseo de unión entre el arte y la vida, experimentando con lo real. Estos artistas imponen una estructura a los acontecimientos donde prima fundamentalmente el restablecimiento de los lazos entre el arte y la sociedad y no tanto la innovación. De este modo, el artista se transformaría en un conector.

Finalmente, los objetivos fundamentales del arte, según Metzger, se podrían definir como “actuar sobre la consciencia social del espectador; exacerbar tendencias radicales existentes; estimular una actitud más crítica”²⁶. El artista actúa sobre la conciencia social cumpliendo con un oficio/tarea, permaneciendo conectado al mundo, utilizando fórmulas legibles, provocando al público e incitando a la coimplicación. De este modo, el artista contextual dinamiza la conexión entre ambas partes mediante una estética y una posición política determinada.

A continuación abordaremos algunas de las acciones llevadas a cabo por el artista contextual en el entorno real donde se inserta. En primer lugar se trata de un acto de presencia, ofreciendo al público una identidad, un cuerpo y una firma. La firma representaría el signo de uno mismo y se traduce en una huella. Este acto de presencia, manifestado mediante una pintada, es un gesto de conquista y signo de reconocimiento. Este gesto refuerza la tesis del arte como acto de existencia. El artista define la pintada como modo de expresión que determina una posición política y social, y expresa unos deseos ligados al contexto en

²³ Robert Filliou, *Diccionario Le Petit Robert*. Citado en ARDENNE, Paul. *Op.cit.*, pp. 24-25.

²⁴ ARDENNE, Paul. *Op.cit.*, pp. 42-47.

²⁵ MARTEL, Richard. Dossier. *Veinte años de arte contextual*, Inter., nº 8. El autor analiza, las relaciones entretejidas por el “contextualismo” y el “conceptualismo”, p. 28.

²⁶ METZGER, Gustav. *Primaris* nº 4. Citado en ARDENNE, Paul. *Op.cit.*, p. 47.

el que vive el ciudadano. Realizar una pintada se auto-justifica mediante el enunciado psicológico. Con este gesto, el graffitero o *writer* por ejemplo, impone a la sociedad su apodo, el que le permite ser reconocido.

Otra de las funciones que se le atribuye al arte ligado a la vida cotidiana es el acto de presencia y la reivindicación de una sociedad crítica.

La suma de los puntos anteriores hace que el arte se convierta en el motor de intensificación de un procedimiento social basado en la implicación. La urbe pasa a convertirse en un lienzo donde el artista donde impone su firma, transformado este espacio mediante la instalación de su obra con diferentes herramientas visuales. Estos elementos se manifiestan de un modo silencioso, pero un silencio que resulta elocuente.

Por ejemplo, como hemos mencionado anteriormente, Daniel Buren realizó unas *pegadas* no autorizadas²⁷ en 1968 en París, como respuesta crítica y signo de una reivindicación social mediante la colonización del espacio. Estos actos, concebidos como maniobras por Richard Martel, implicarían una serie de instantes *creativos, abiertos y unidos con lo híbrido, lo heterogéneo y lo raro*²⁸. Respecto al espacio público se entretiene la relación polémica y contribuye a modificar “la lectura, la objetivación, la normalización” para el espectador.

Este arte de intervención, no programado, se caracteriza por unas propuestas elementales que contrastan con el paisaje urbano. La naturaleza activista y volátil del arte público no programado suscita la aprobación, o la confrontación, con el público generando indirectamente la implicación del ciudadano.

El cartel como signo artístico urbano

Quisiéramos en este punto prestar especial atención a una de las intervenciones que de un modo más directo conecta con nuestro trabajo. La ciudad se reconfigura periódicamente debido a la metamorfosis provocada por el arte de intervención, efímero y en constate cambio. Por ello, el artista emplea habitualmente elementos procedentes de la propia materia urbana. Se redefinen herramientas, materiales y métodos con el fin de conseguir obras sencillas, de impacto elevado y que le permitan al artista trabajar en el lugar.

La construcción de accidentes que se adhieren al espacio de la ciudad es una práctica habitual dentro del lenguaje del artista contextual. Por este motivo, el empleo del recurso del cartel, entre otros medios, potencia el carácter activista de las acciones. El cartel suscita una toma de conciencia y renueva el gusto por la acción. La pegada pública de carteles resulta de gran eficacia debido a su proximidad con el espectador que termina identificándose con lo que ve. Como señala Les Levine, “Un buen cartel artístico es el que os hace sentir que la información os está destinada”²⁹.

²⁷ ARDENNE, Paul. *Op. cit.*, p. 67.

²⁸ MARTEL, Richard. GRAV, *Stratégies de participation-Groupe de Recherche d'Art Visuel.1960/1968.C.N.A.C.* “Magasin”, Grenoble 1998, pp. 172-179.

²⁹ Citado por Harriet Senie, “Disturbances in the Fields of Mammon: Towards a History of Artists’

El artista, a través de este medio, busca la visibilidad, la toma de control de lo visible y la eficacia, estrechando la relación con el público mediante obras ‘mudas’ que se apoderan en la ciudad en secreto. El artista valenciano LUCE es un claro ejemplo de este tipo de obras que se apropian de la ciudad pese a que se alejan de todo carácter político o de reivindicación social. Como señala Michel Sanit-Onge respecto al papel de estos signos y objetos: “El trato característico del signo salvaje, es hacer intrusión, sin cartel ni anuncios, sin manual de instrucciones, su sola aparición perturba local y temporalmente la economía funcional de los signos y de los objetos del espacio urbano”³⁰.

Las calles de una ciudad proporcionan al artista unos temas, lugares, posibilidades, desplazamientos, encuentros y confrontaciones, de las que es conocedor y hace uso de ellas. Como subraya Catherine Grout: “La obra no se presenta forzosamente como un objeto reconocible, estable, eterno, es una intervención efímera, sometida al tiempo”³¹.

Espacio público / privado

Si retomamos el tema de la acción en el arte contextual, es preciso que definamos los límites entre el espacio colectivo y el privado.

Si nos remontamos a los orígenes de la sociedad occidental, en la antigua Grecia, la concepción del espacio público y privado se hacía mediante su uso. Los espacios se practicaban y preexistían, esto quiere decir que los emplazamientos (a excepción de los religiosos) eran públicos, en su sentido más amplio y se definían según el uso que se les daba. En contra partida, en la sociedad contemporánea existe un paradigma entre el medio de influencia y la mediatización por un subsistema cultural, como expuso Guy Debord durante toda su obra. Estos conceptos dirigen la mirada hacia la producción desde abajo, entroncada al activismo, la participación, la implicación, etc.

Actualmente, el núcleo social enmarca una sociedad con una opinión que accede a lo público mediante la razón y se opone al estado, haciendo frente al monopolio. Hoy en día hablamos de democracia mediatizada por su manipulación visual, a causa de los medios de masas. La propaganda, el uso de dispositivos iconográficos o la urbe contemporánea, plantean un nuevo espacio público. En este nuevo espacio se cambia el modelo familiar, que pasa a encontrarse entre el tráfico mercantil de la propiedad privada y la esfera de la intimidad, dividida en núcleos familiares e individuos autónomos y libres.

Colisionan los ideales del hombre formado y educado, entendiendo a éste como un individuo libre que lucha contra la relación entre espacio público y privado. Dicha relación está marcada por la economía y unos intereses ajenos al

Billboards” in *Billboards of The Last 30 Years*, Mass MoCA, Massachusetts 1999, p. 20.

³⁰ SANIT-ONGE, Michel. *Del signo salvaje, notas sobre la intervención urbana*, Inter art actuel, nº 59, París 1994, p. 32.

³¹ FERRER, Mathilde. *Art en milieu urbain, en “Groupes , mouvements, tendances de l’art contemporain depuis 1945*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, París 2001, p. 245.

ciudadano. Lo privado invade lo público, el espacio público se sitúa en un lugar determinado. Esto plantea que aquellas áreas públicas pasan a ser delimitadas. En conclusión, el espacio público se contrae, limitando el carácter abierto de las acciones que en él se realizan.

Por tanto, hablaremos de una propiedad pública como un concepto o idea que el individuo posee, separando al sujeto de toda privacidad e intimidad.

Existen otros valores que se le atribuyen al arte, como la capacidad de relación. Seguidamente veremos lo que podríamos definir como 'Arte relacional' y sus principales características. Nos referimos a un arte relacional, como un tipo de arte que trata de generar vínculos entre las personas mediante la producción de obras, relacionadas con la acción y la intervención. Dicha producción, está enfocada para ser trabajada sobre la memoria colectiva proponiendo un contenido semántico.

Siguiendo esta posición, encontramos diferentes artistas que plantean la importancia de la fisicidad de los individuos frente a los conceptos que se nos inculcan. Estos nuevos movimientos sociales plantean proyectos artísticos de acción directa como modo de expresión y protesta.

En este sentido, encontramos algunos colectivos artísticos contemporáneos que explotaron y desarrollaron estos conceptos. A continuación pasamos a referir los más significativos. "*Ne Pas Plier*"-(*No doblar*) es un colectivo de diseñadores y graffiteros franceses que crean imágenes corporativas, iconos, eslóganes y carteles para diferentes asociaciones, sindicatos, colectivos, etc. Utilizan los recursos de los mass media con un sentido reivindicativo. Este colectivo rediseña la estética de aquellas marcas o recursos publicitarios más reconocidos incluyendo mensajes de protesta en ellos. "*Reclame Street*" / "*Street Party 96*" es otra iniciativa artística que nació a mediados de la década de los años 1990 en Londres y que toma la urbe como campo de trabajo. Otro de los colectivos que trabaja esta iniciativa es "Guerrilla Gardens" mediante acciones que promueven los espacios verdes dentro de la ciudad. "*Yesmen*", es un "colectivo" formado por, Andy Bichlbaum y Mike Bonanno, que trabajan conceptos relacionados con la identidad. Entre algunas de las acciones que llevan a cabo, destacan la realización de páginas webs falsas copiando las webs originales de instituciones, empresas o personajes de relevancia, para desvirtuarlas y provocar la confusión. Con estos procedimientos, los Yesmen llegaron a hacerse pasar por portavoces de la OMC o Mc Donald's.

Con este tipo de acciones la "noción del arte" clásica, se modifica cambiando la idea del público como mero espectador para transformarlo en un ente participativo mediante las prácticas artísticas contextuales.

Frente a la pasividad de las obras de arte convencionales, el arte de carácter participativo, estimula la relación entre público (espectador-ciudadano) y el arte con el propósito de conectar con el mundo. Se trata de un circuito recíproco, donde se crea con y para el espectador. De esta forma el artista participativo-contextual consolida su posición social poniendo en mecanismo la vida colectiva y convirtiéndose en un multiplicador de la democracia, entendiendo esta práctica como liberación de la creación, rozando *la teoría de la inclusión* de John Cage,

donde explica que el arte puede invadirlo todo.

El arte participativo tiene como propósito la participación de los espectadores, donde el artista no manipula ni guía al público sino que deja que sea él mismo quien conforme las obras. Frente a la sociedad de espectáculo, que plantea Debord, la obra de arte tiene como meta alcanzar fórmulas artísticas de proximidad y establecer relaciones entre el arte y la sociedad. Pese a ello, la institucionalización del movimiento fija el destino del arte participativo en el seno académico. La relación entre arte-artista e institución, determina una relación de forma demagógica donde se integran los representantes *oficiales* del arte.

Hablamos del arte como un medio de reparación, puesto que se entiende que la situación y la relación entre arte y vida no es la correcta. El artista es concebido como un mediador que confronta con la cultura de reparación, con un compromiso al servicio del otro. Esta ideología presenta en muchas ocasiones al artista como un mesías, provisto de *buena conciencia*.

Las participaciones modestas provocan respuestas sin ruido, puesto que se posicionan al margen, no siendo concebidas en su totalidad dentro del arte participativo. Estas acciones, rechazan la monumentalidad, se separan de la rigidez doctrinal y no reivindican algo meramente artístico. De esta forma, el activismo artístico se podría valorar como una política por poseer una ideología, unos valores y unas pautas concretas.

1.3. El graffiti como posicionamiento artístico

Siguiendo con nuestro trabajo, a continuación revisaremos el fenómeno del graffiti, partiendo de su relación con el contexto y el espacio. También realizaremos un breve repaso sobre su evolución, desde sus inicios hasta su desarrollado en la ciudad de Valencia, lugar donde se ubica mi trabajo.

Consideraciones sobre el Espacio público y el graffiti

Comenzaremos este apartado partiendo de una reflexión del profesor Juan Bautista Peiró acerca de la ciudad y el mundo del graffiti:

“La ciudad ha sido fuente de inspiración inagotable para generaciones de artistas y, de manera muy especial, desde su espectacular crecimiento a lo largo del pasado S. XX. Las grandes urbes han sido un atractivo campo de operaciones para todas aquellas manifestaciones de carácter público, desde la tradición de la pintura hasta la estatuaria monumental. Pero toda historia tiene su versión menos oficial, más cotidiana y transgresora. A partir de la década de los ochenta el fenómeno callejero del graffiti -que se dio a conocer desde la ciudad de Nueva York- ha dado pie a toda una amplia serie de corrientes culturales asociadas al mundo juvenil”³².

³² Poliniza 2006. Festival D'art urbà 2006. UPV, Valencia 2006, s/n.

El graffiti forma parte de las prácticas artísticas que inciden en el ámbito público dentro del cual encontramos el *Specific Site*, el Arte público, el *Street art* o como señala la especialista en arte y cultura urbana Gabriela Berti³³, el Postgraffiti. Es difícil acotar un término exacto o definir los límites entre unos conceptos y otros, pero en cualquier caso hablamos de intervenciones en un espacio público.

Un modo de definir estas acciones podría ser a partir de sus metodologías: el *Specific Site* concibe las obras para una ubicación determinada y de una forma concreta donde el artista decide en todo momento el dónde, el cómo y el qué. El Arte público posee un carácter más institucional, las obras deben estar en lugares públicos y estar dirigidas por las entidades gestoras. Por último, el *Street Art* / Postgraffiti reúne aquellas intervenciones-acciones ilícitas que se realizan en la calle. Dentro de este apartado, y ligado al graffiti, encontramos los *stickers* (pegatinas), *stencils* (plantillas), *tags* (firmas), *piezas* (graffiti de cualquier estilo), *survetising* (acciones sobre los espacios publicitarios) o *fakes* (engaños).

Graffiti en Europa y España

Debido a la complejidad y la diversidad de variantes que presenta el graffiti, realizaremos una acotación en nuestro estudio.

El graffiti, o graffiti-Hip Hop (el graffiti que conocemos hoy día), comenzó a documentarse a finales de la década de los años 1960 en Nueva York, Los Ángeles o Chicago, donde los jóvenes se lanzaron a la calle para escribir y pintar sus nombres e imágenes en los muros de la ciudad, estaciones y vagones de metro y tren. La realización de estas acciones de carácter efímero estrecharon el lazo con la ciudad y su dinamismo, limitando las acciones muchas veces a un acto de presencia.

Éstas acciones utilizan las mismas estrategias estéticas y retóricas de los mass media, apropiándose de la ciudad a través de unas acciones clandestinas que cada vez aparecen en mayor número y mayor complejidad estética. Desarrollan estilos como el *Bockbuster*, *Bubble letters*, *Burn*, *Wildstyle* o *3D* donde juegan con los tipos de letras, rellenos, sombras, brillos, *kekos* (personajes), etc.

Este fenómeno se expandió rápidamente por todo EEUU, traspasando las fronteras hasta llegar a Europa y a mediados de la década de los años 1980 se comenzó a extender en España.

En esta época, España se encontraba en plena transición y los vestigios del antiguo régimen chocaban contra los nuevos ideales socio-políticos. Esta situación se trasladó al mundo de arte y aparecieron numerosas pintadas de todos los ámbitos, mayoritariamente reivindicativas (colectivos participativos, sindicatos, estudiantes, grupos feministas, etc.). Un claro ejemplo de este fenómeno lo encontramos en el libro *Pioneros del Graffiti en España*, de Gabriela Berti, donde se recogen aquellas acciones que se llevaron a cabo durante ese periodo en la ciudad de Valencia.

Es en este periodo cuando se produce una eclosión cultural en España y el mayor

³³ BERTI, Gabriela. *Pioneros del Graffiti en España*. UPV, Valencia 2009, s/n.

exponente de este fenómeno será la “Movida madrileña”³⁴, encabezada por los jóvenes, que reflejaba un deseo de cambio. Buscaban fórmulas alternativas influidas, entre otros, por la cultura Hip Hop de Estados Unidos: el *break dance*, el *rap*, el graffiti, etc. El principal canal de entrada de esta influencia se produjo a través de la televisión. Las películas, programas como *Fama*³⁵ o *Tocata*³⁶, y los discos LP.

En las grandes ciudades como Madrid, Barcelona, Alicante, Valencia, Sevilla, Lleida o Zaragoza, la influencia fue mucho mayor y se formaron los primeros grupos de *breakers*³⁷ y *crews*³⁸. Películas como “*Style Wars*” (“Guerra de estilos”, TVE 1988), *Wild Style* (nunca llegó a estrenarse en España y hubo que esperar a que se distribuyera en los videoclubs) o *Krush Groove* (Michael Schultz, 1985). Las portadas de discos LP como Twisted Sister o Electric Boogie, y libros como *Subway Art* o *Spraycan Art*, son las primeras obras que llegan a España a finales de la década de los años 1980. *Los graffiti* se convierte en el primer libro de esta manifestación artística traducido al español.

Como se muestra en el documental del año 1990, *Mi firma en las paredes*, de la serie *Crónicas Urbanas* dirigida por Pascual Cervera, las primeras acciones se tratan de TAGS realizadas por los *writers*, puesto que los medios para adquirir los botes y la pintura eran muy precarios y de precios muy elevados. Muchas veces los jóvenes optaron por robar los materiales para poder pintar, o creaban sus sprays y rotuladores de forma artesanal.

Los pioneros españoles realizaban piezas imitando a las de Estados Unidos, copiándolas de los primeros fanzines, muchas veces fotocopiados y pasados de mano en mano. El desarrollo de la industria, la comercialización de diferentes marcas especializadas (Spray Color, Novelty, Dupli Color, entre otros), la ampliación de gamas de colores y sprays creados específicamente para el graffiti (Montana Colors), potenciaron el desarrollo del fenómeno.

³⁴ “Era la etapa de oro del Pop español y de la célebre ‘Movida Madrileña’, que había sindicado los grupos artísticos más emergentes y under. La ‘Movida’ se dispersó miméticamente a otras capitales españolas con la complicidad de algunos políticos (especialmente de los socialistas). Este hecho estaba imprimiendo un punto de inflexión que parecía señalar que los jóvenes era un sector clave en la articulación de la sociedad franquista contumaz, intolerante y retrógrada a una nueva sociedad democrática, en la que había cabida para la ‘cultura alternativa.’ BERTI, Gabriela. *Op.cit.*, pp. 57-58.

³⁵ Serie televisiva de éxito emitida por TVE en 1984.

³⁶ Programa musical emitido por TVE en los años 1980. Fue el primer programa que presentó el video-clip musical, desconocido hasta ese momento.

³⁷ *Breakers*. Nombre que se le da a los bailarines de break-dance dentro de la cultura Hip-Hop.

³⁸ *Crews*. Nombre que reciben los grupos o colectivos que realizan graffiti.

Valencia

Alicante fue la ciudad de la Comunidad Valenciana donde el fenómeno arraigó con mayor fuerza. Valencia quedó retrasada en el desarrollo de la cultura Hip Hop que se popularizó mediante los medios de comunicación y el contacto con Madrid y Barcelona, ciudades que junto a Alicante formaban el llamado 'Triángulo de oro', por ser los puntos claves de la cultura Hip Hop en España.

En Valencia, la cultura Hip Hop comenzó a desarrollarse en los barrios deprimidos como Malilla, Pont de Fusta-Marchalenes, los Viveros o el Cabañal. Más tarde se generaron nuevos grupos en el barrio de La Luz, Primado Reig, La Cruz cubierta o San Marcelino que evolucionaron de modo independiente. Ligados al break dance en un principio, para más tarde ceder su puesto al graffiti donde destacan nombres como *Apilio*, *Jaco*, *Samo*, *Sito*, *Nova*. Se formaron las primeras crews como *CAC* (Colt Artist Crew), *OCP* (Organized Crime of Patraix) o *CF* (Crew Force). En este contexto, cabe destacar el caso de *Boke*, que fue un colectivo de miembros de la Facultad de Bellas Artes que se independizó de los writers limitándose a la estética de la práctica artística. Destacaron Nova y Rase, quienes estuvieron en contacto con Estados Unidos y elevaron el graffiti valenciano a otro nivel, además de introducir estilos como el *Power line* (Borde exterior que separa las letras de la pieza). En el documental *R.E.A. Una historia de graffiti a València*, 2007, Antoni Sendra recoge toda la historia a través de sus protagonistas.

Recientemente, la tendencia del graffiti valenciano ha dado un giro conceptual, aunque en la urbe conviven los estilos anteriores con una nueva vertiente próxima al muralismo. Este giro está suscitado, en gran medida, por el contexto de la propia ciudad, el estado al que pertenece y la situación de crisis actual. Hablamos de muralismo en referencia a la técnica que se emplea. Se relega el spray a un segundo plano y la pintura plástica toma protagonismo. Las imágenes que se representan suelen ir acompañadas de un mensaje escrito que las completa o complementa.

De este modo, el mensaje se convierte en el protagonista de la acción. Se transmiten conceptos ligados a la sociedad, el estado, el capital y todos aquellos elementos que están directamente relacionados con el panorama actual. Hacen uso de juegos de palabras, metáforas y recursos retóricos entre imagen y texto. Por lo general, estos artistas emplean paletas reducidas y unos recursos iconográficos que los distinguen e identifican. Pese a ello, son frecuentes las colaboraciones entre artistas, lo que a veces dificulta el reconocimiento de los autores.

Podemos señalar, entre los artistas que trabajan en la ciudad de Valencia, a *Hyuro*, *Escif*, *Dadi Dreucol* o *Vinz Feel*, ya que representan la evolución propia del graffiti valenciano, su carácter muralista y conceptual.

También debemos destacar, en este contexto, el papel que ha jugado el festival *Poliniza*. Este festival de arte urbano que se inició en el año 2006, fue promovido por el Vicerrector de Cultura de la UPV en aquel momento, Juan Bautista Peiró³⁹

³⁹ "El Vicerrectorado de Cultura optó por abrir las puertas de la Universidad Politécnica de Valencia a actuaciones como el graffiti, la capoeira o el break dance en su I Festival de Arte

y el profesor de la facultad de Bellas Artes Juan Canales. En este encuentro se desarrollan actividades relacionadas con la cultura Hip-Hop, como actuaciones de *break dance*, conferencias, exposiciones, destacando: las intervenciones murales (graffitis) por artistas invitados de reconocido prestigio internacional. Entre este tipo de festivales de arte urbano destacan el Festival de Cultura Urbana de Madrid, el Urban Art de Barcelona o el Urban Xpression de las Palmas. Pero el Festival Poliniza ha situado a Valencia, y a la UPV, entre las pioneras en la realización este tipo de festivales donde se unen la cultura urbana y la institución universitaria con el objetivo de fomentar su difusión y divulgación. Como expuso el profesor Juan Canales:

“Durante la preparación del festival, nos propusimos objetivos preferentes: el primero señalaba la convivencia de pintar sobre el soporte mural y no en ningún otro, por su simbología y ubicación privilegia debían ser paredes situadas dentro de la Universidad Politécnica; otro atendía a la selección de autores, de suficiente calidad y trabajo previo, interesados en explorar de los límites del graffiti y sus derrotas técnicas y conceptuales. Los factores que influyeron en la selección de los artista: la naturaleza e intencionalidad de sus intervenciones urbanas, preferentemente con carácter mural y pintura; el contenido crítico o al menos el estilo consolidado, capaz de significar en espacios saturados de imágenes...”⁴⁰.

La dinámica del festival gira en torno a las intervenciones artísticas en los muros designados por el comité que selecciona todas las propuestas que recibe, puesto que se trata de un festival abierto al que todos los mayores de edad pueden presentarse.

En cuanto a la naturaleza de las intervenciones destaca por su variedad, puesto que participan artistas de talla internacional. Este año hemos participado en el festival como Alumnos de Máster de Producción Artística, compartiendo los espacios con artistas de Italia (Luca Zamoc), Inglaterra (Malarko), Polonia (Seikon), México (Karas Urbanas y Said Dokins) y artistas del ámbito nacional (Ferran Gisbert, Koke Azkona o LUCE, entre otros).

Definitivamente, Poliniza se ha convertido en un lazo de unión entre la llamada cultura callejera, donde participan artistas internacionales y de la propia ciudad que cada año siguen superando, consiguiendo un acercamiento entre la cultura del graffiti y la institución académica. Todas estas actividades se recogen desde el año 2006 en una serie de catálogos que publica la editorial de la UPV.

Urbano Poliniza 2006, que tuvo lugar entre el 4 y el 7 de abril y que ahora recogeremos en la exposición Poliniza 2006” Texto de Juan Bautista Peiró. Presentación del catálogo Poliniza año 2006. *Poliniza 2006. Festival D'art urbà 2006*. UPV, Valencia 2006.

⁴⁰ CANALES, Juan. *Poliniza 2006. Festival D'art urbà 2006*. UPV, Valencia 2006.

2. Marco Referencial

En este capítulo analizaremos los artistas y colectivos que hemos seleccionado entre los que mayor influencia han ejercido en mi trabajo. Esta selección recoge ejemplos representativos de los diferentes campos y contextos en los que se desarrolla mi obra, ya sea por su temática (arquetipos), su actitud (crítica) o su proximidad (Valencia). Comenzaremos este recorrido tomando como punto de partida la segunda mitad del siglo XX, centrándonos en el periodo comprendido entre los años 1960 y la actualidad.

En primer lugar abordaremos el trabajo de aquellos artistas y colectivos que trabajaron, y en algunos casos siguen trabajando, sobre el contexto social y político que les tocó vivir, haciendo especial hincapié en aquellos que adoptaron una postura crítica a través de su obra.

Hemos seleccionado la obra de Estampa Popular y Eduardo Arroyo como antecedentes introductorios del trabajo de Equipo Crónica, especialmente por su capacidad de denuncia social y el innovador empleo de los recursos procedentes de los mass media.

Seguidamente nuestro análisis se centra en artistas contemporáneos que trabajan desde los mass media, reflexionando en su obra, sobre el individuo y la sociedad. Siguiendo en el ámbito nacional, iniciaremos este epígrafe con El Roto, ampliando nuestro campo de investigación al contexto internacional, con la obra a Robert Longo y Peter Ravn.

Finalmente, retomaremos el contexto nacional para abordar el trabajo de los artistas que nos resulta más próximos, los representantes del street art que trabajan actualmente en la ciudad de Valencia. Dentro del mundo del graffiti, destacamos a Escif, Dadi Dreucol y Vinz por el carácter comprometido de su obra, y su relación con la ciudad.

2.1. El pop político: Estampa Popular, Eduardo Arroyo y Equipo Crónica

Estampa popular

Este colectivo artístico se conformó entre los años 1959 y 1964, en diferentes grupos de Estampa Popular (Madrid, Sevilla, Córdoba, Vizcaya, Cataluña y Valencia), como señala la profesora Amalia Martínez en su libro *De Andy Warhol a Cindy Sherman*⁴¹.

Sin embargo, debemos destacar la figura de José Ortega y la exposición que realizó en 1957 donde publicó una polémica “Declaración de principios”, antecedente de las propuestas de realismo social de Estampa Popular de Madrid⁴².

⁴¹ MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX-2*. UPV, Valencia 2008, p. 41.

⁴² Catálogo exposición. *Estampa Popular*. IVAM, Valencia 1996, p. 13.

Centrándonos en las cuestiones puramente artísticas, este colectivo surgió como reacción a la hegemonía informalista, como ocurrió con anterioridad en otros países. A causa de esta oposición se creó *Estampa Popular*, con la intención de recuperar la figuración asociada al arte de difusión, con una temática ligada a la realidad social que se vivía en el momento.

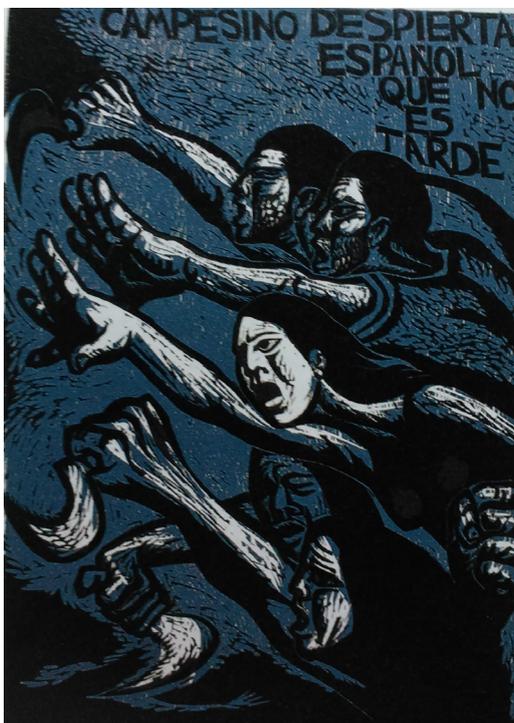


Fig. nº 1. Ricardo Zamorano (Estampa Popular). Sin título. Grabado en madera a la fibra y linografía.

“Estampa Popular fue, sobre todo, una agrupación de artistas que valiéndose principalmente del grabado, por su característica más definitoria como es la de multiplicar una misma imagen, y especialmente las técnicas del linóleo y el grabado en madera. Aunque también utilizaron el aguafuerte, la punta seca o el buril. Realizaron un arte comprometido con el cambio político y social y la crítica a los valores dominantes de la época”⁴³.

Estos artistas concebían el arte como una forma de participación-intervención política. Sentían la necesidad de llegar a diferentes sectores de la sociedad. Estas claves se ponen en relieve en una de las declaraciones de principios de Estampa Popular de Madrid:

“Artículo 2º: ESTAMPA POPULAR DE MADRID luchará constantemente para con su producción ayudar al pueblo español a defender y a enriquecer su cultura y su libertad”⁴⁴.

⁴³ ALAMINOS López, Eduardo. Catálogo exposición *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*. Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid 2006, s/n.

⁴⁴ Declaración de principios de Estampa Popular de Madrid, suscrita por el grupo fundacional

En la ciudad de Valencia, los críticos *Tomás Llorens* y *Vicente Aguilera Cerni*, compartieron el uso de imágenes de los mass media y de los recursos e imaginaria publicitaria vigente en los años 60. Estos críticos y artistas formarían más tarde *Crónica de la Realidad*, como una vertiente diferente a *Estampa Popular*. Pese a separarse de *Estampa Popular*, compartieron planteamientos respecto a la función del arte pero, no trabajaron con las mismas claves plásticas.

La intención de este *Crónica de la Realidad* consistía en extraer las imágenes de los media para reestructurarlas, cargarlas de un contenido crítico e influir en la opinión pública. Entre sus miembros cabe destacar a *Juan Genovés*, *Anzo*, *Equipo Realidad*, *Equipo Crónica* y *Arroyo*, de quien hablaremos más adelante. Actualmente los trabajos de *Estampa Popular* se vinculan con la resistencia al franquismo, las citas visuales a la tradición crítica del arte español, la incorporación de la palabra, la elección de un espacio expositivo asociado a actividades subversivas, etc.

Estas asociaciones están vinculadas a la denuncia social y al compromiso político que los componentes de *Estampa popular* materializaron mediante grabados (entre muchos otros trabajos) para favorecer su difusión. Esta decisión de trabajar con grabados, por su poder de difusión, pone de relieve su relación con temas que hemos mencionado anteriormente, como ha sido el cartelismo o la propaganda política. Formal y técnicamente, nos gustaría destacar el empleo de la línea o una gama de colores muy reducida, que vinculo plástica y formalmente con FLUG.

Aunque haya actuaciones dirigidas a un público rural, la popularidad que buscaba *Estampa Popular* al elegir sus espacios expositivos, era la de una cultura popular urbana. Esta idea de popularidad, entendida como el público al que estaría dirigida la obra, es otro componente que comparto y desarrollo en la línea de FLUG.

En la línea de FLUG pretendo llegar al ciudadano de forma directa, y por ello centro mi atención en el plano urbano, tomando como soporte la ciudad. Mediante diferentes vías de actuación los trabajos abordan claves de la estética de *Estampa Popular*, en cuanto a la simplicidad formal. Pero el factor predominante entre la relación entre E.P. y FLUG, se encuentra en la intención por plasmar la realidad social del momento.

Eduardo Arroyo

Eduardo Arroyo (Madrid 1937) terminó sus estudios de periodismo en España y se trasladó a París, huyendo del régimen franquista, donde compaginó la escritura con la pintura para finalmente dedicarse a la pintura.

“Arroyo ha narrado desde su personal figuración el deseo de intervenir en la realidad más actual, valorándola y transformándola unas veces, y otras, evocándola desde un justo distanciamiento provocado, entre otras cosas,

en 1959. Catálogo exposición, *Estampa Popular de Madrid*. *Op.cit.*, p. 13.

por su particular condición de exiliado en Francia”⁴⁵.

En sus inicios la temática de su obra estaba relacionada con la iconografía española (efigies de Felipe II, el mundo del toreo o las bailarinas), pero su obra dio un vuelco y paso a emplear las claves del pop art. Con estos nuevos aspectos técnicos, dotó a su obra de una temática de contenido, fundamentalmente, político y social. El hecho de comenzar a trabajar sobre estos conceptos, se debió en gran medida al contacto con exiliados españoles. En 1963 presentó una incómoda serie de efigies de dictadores en la III Bienal de París.



Fig. nº 2. Eduardo Arroyo. *Gilles Aillaud mira la realidad por un agujero al lado de un colega indiferente* (1973).

Al igual que el *Pop Art* americano, mezclaba imágenes preexistentes de diversos ámbitos creando collages, donde mostraba su oposición al régimen franquista y la desmitificación del arte, mediante la denuncia política. En gran parte de su obra se muestra el interés por las tintas planas, el dibujo y ciertos elementos iconográficos que provienen de la prensa y la publicidad.

Como señala Berand Dahan-Constant en relación a toda su obra, pero especialmente al papel de Arroyo como escenógrafo:

“Existe una relación analógica entre el texto y el arte pictórico de Arroyo en la manera en que este hace narrativo el fragmento, la imagen o el objeto tronchado. La alquimia del montaje y del *collage* dota a su expresión de la fuera de un atajo, restituye la parte de extrañeza necesaria para que la representación conmueva y maraville. Ese teatro del sentimiento encarnado en espacios inventados dota a la colaboración de Arroyo con los directores escénicos del sentido de una ideología superada por las mismas señales que propician su existencia”⁴⁶.

⁴⁵ TF. Editores. Catálogo. *Eduardo Arroyo*. MNCARS, 1998. VEGAP, Madrid 1998.

⁴⁶ DAHAN-CONSTANT, Bernard. *Eduardo Arroyo. Op.cit.*, p. 197.

En 1974 fue expulsado de España pero regresaría dos años más tarde tras la muerte de Franco. Este hecho limitó el conocimiento de su obra en España hasta la década de los ochenta. En *Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje, I y II* 1977, muestra la situación de los exiliados que pudieron volver y los cambios que notaron a su regreso. Otra de sus obras como *Casa de la Cultura en Valdepeñas, I y II* o *Como hacerse interpelar por los servidores subdesarrollados*, narra acontecimientos concretos relacionados con la represión y la violencia policial. La obra de Arroyo la vinculo con mi trabajo por su contenido político y social, así como sus intenciones por mostrar su descontento con la realidad que estaba viviendo. Por otro lado, Arroyo en su obra crea situaciones donde conviven imágenes de carácter naturalista y la tinta plana mostrando un interés por el dibujo, como en *Gilles Aillaud mira la realidad por un agujero al lado de un colega indiferente* (1973). La combinación de tinta plana e imágenes de carácter naturalista, es otra de las claves presentes en mi obra pictórica y gráfica. El empleo de ciertos recursos iconográficos como el traje chaqueta o el sombrero en *Entre pintores*, es la base fundamental de los personajes que introduzco junto a elementos externos de carácter geométrico. Estos elementos que incorporo, los comparo con los recursos que emplea muchas veces Arroyo.

Equipo crónica

Este colectivo artístico se constituyó en la década de los años 1960, tomando como base las propuestas teóricas de Tomás Llorens y Estampa Popular. Compuesto inicialmente por Juan Antonio Toledo, Manuel Valdés, Rafael Solbes entre otros, finalmente se redujo a un dúo formado por Rafael Solbes y Manuel Valdés. Equipo Crónica desarrolló su actividad durante el último periodo de la dictadura y la transición española. Su disolución se consumó tras el fallecimiento de Solbes en 1981.

Partiendo de las claves establecidas por el grupo Estampa Popular, trabajaron sobre temas relacionados con la denuncia social, la violencia institucional y la actualidad política española ligados a una reflexión sobre el arte y el acto de pintar. Su obra se caracterizó por el empleo de las imágenes de los mass media y una forma de trabajar claramente pop.

Trabajaron en series temáticas, lo que les permitió profundizar y matizar las ideas que querían transmitir, pese a la autonomía de cada una de sus obras.

“En sus primeras series, deudoras de las formas del pop americano, Equipo Crónica hizo uso del lenguaje del cómic y la seriación o yuxtaposición de imágenes. Pero éstas, lejos de reflejar mecánicamente los estereotipos icónicos difundidos por los media, se convierten en afilados instrumentos de crítica social”⁴⁷.

En series como *¡América, América!* (1965) utilizan el procedimientos empleados por el *Pop Art* americano, basados en la repetición de imágenes divulgadas por los medios de masas que sometidas a efectos de sustitución o deformación.

⁴⁷ MARTÍNEZ, Amalia. *Op.cit.*, p. 42.

Otras series temáticas, como *Metamorfosis del Piloto* (1965), *Latin Lover* (1966) o *La recuperación* (1966-1969), se realizan relecturas de la propaganda del régimen franquista unidas a imágenes de los medios de masas en forma de collages.

En *La recuperación* (1967-1969) conviven imágenes de la pintura clásica española del siglo XVII y XVIII con otras procedentes de los mass media, aludiendo al ámbito político y social bajo un punto de vista humorístico.

Como afirma Michèle Dalmace-Rognon:

“Al seguir cronológicamente la obra gráfica de Equipo Crónica, se siguen también los acontecimientos históricos de una época mientras que paralelamente se asiste a un cuestionario de la práctica cultural artística, sin que se pueda disociar el uno del otro”⁴⁸.

Las obras *Guernica 69* (1969), *Policía y Cultura* (1971), *Serie Negra* (1972), *Retratos*, *Naturalezas muertas* y *Paisajes* (1971-1973), reflejan la represión policial del momento y la violencia mediante una iconografía procedente de la cultura plástica contemporánea.

Equipo Crónica abandonó el cromatismo, para trabajar con el blanco y negro evocando de este modo las series de grabados de Goya, para desarrollar una obra donde reflexionar sobre la historia del arte española.

La relación que establezco entre la obra de Equipo Crónica y mi trabajo está ligada al hecho de tomar la pintura como eje vertebrador de una actitud crítica con el contexto social. Adaptándolo a la actualidad, en mi obra tomo recursos iconográficos de las imágenes de los mass media relacionadas con las figuras de poder y la política.



Fig. nº 3. Equipo Crónica. La derrota de Samotracia (1972).

⁴⁸ DALMACE-ROGNON, Michèle. *Equipo Crónica. Catalogación, Obra Gráfica y Múltiples (1965/1982)*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao 1988, s/n.

Como Equipo Crónica, que trabaja en forma de collages, en mi pintura y mis ilustraciones introduzco elementos externos como geometrías que acaban conformando un collage de imágenes. Aparecen personajes evocando las figuras de poder y elementos externos, dotando al resultado de un alto contenido político y social.

2.2. Contexto contemporáneo interdisciplinar: El Roto, Robert Longo y Peter Ravn

El Roto

Andrés Rábago García (Madrid 1947), trabaja en el campo del dibujo, la ilustración y la pintura. De formación autodidacta, comienza a publicar sus ilustraciones para revistas satíricas, de análisis político o del mundo del cómic a finales de 60. Su trabajo se divide en tres facetas. En primer lugar comenzó a trabajar bajo el seudónimo de OPS, mas tarde pasó a El Roto (trabajando paralelamente con ambos) y Rábago en el campo de la pintura.

OPS presenta un lenguaje plástico mudo, carente de texto. Debido a la dictadura franquista la represión era muy alta y las imágenes debían suplir la ausencia de las palabras. Esta actitud le llevó a hacerse un hueco en las publicaciones más críticas sobre el gobierno. Hablando sobre los miedos y los fantasmas del franquismo, se acercaba a inconsciente colectivo de una forma satírica.



Fig. nº 4. Viñeta El Roto. *El país*, 18 Julio 2014.

A principios de la década de los años 1970 comenzó a trabajar bajo el seudónimo de *El Roto*. Un heterónimo, donde se diferenciaba la personalidad con el autor e instauró al personaje en el ámbito de la conciencia civil. El Roto se muestra como un intérprete de la sociedad y el tiempo en el que vive, donde el lector se siente representado, rompiendo la condición de individuo-masa, hace partícipe al espectador de lo que sucede.

Como señala Estaban Morcillo:

“De ahí viene que Andrés Rábago califique la tarea de este heterónimo suyo como un ‘servicio público’, un servicio que conlleva dar la vuelta aquello que presuponemos como humorístico por facilitarnos el tránsito por un espacio, tan inducido como poco complicado, en buena parte por culpa de la alienación a la que se nos somete, y que reconocemos en esta ventana como un ámbito universal y maravillosamente ubérrimo”⁴⁹.

Actualmente, se publica una viñeta diaria de *El roto* en el periódico *El país*:

“El dibujo de El Roto despierta cada mañana nuestra conciencia social desde las páginas de opinión del diario El país. Con una sola imagen –a veces acompañada de una frase– Andrés Rábago nos invita a reflexionar sobre el mundo en el que vivimos y a ser críticos con la realidad que nos rodea”⁵⁰.

El hecho de trabajar en diferentes campos y varios seudónimos hace que mi trabajo se encuentre, en parte, próximo al de Andrés Rábago. Por un lado la línea gráfica que sigo y desarrollo en el plano urbano como FLUG y por otro lado la línea pictórica como Sergio Terrones. La temática que empleo está ligada al panorama actual bajo un punto de vista personal, cercana al trabajo que sigue desarrollando El Roto en El país actualmente. El empleo de la ironía, la ambigüedad y la insinuación son términos que considero que compartimos, puesto huyo del humor burdo, pasando a un plano “irónico”.

Longo

Robert Longo (Brooklyn, Nueva York 1953) es un artista interdisciplinar que toma contacto con el arte a través de la artista Leonda Finke. Posteriormente recibió una beca para estudiar Bellas Artes en Florencia y en 1973 regresa a Nueva York, licenciándose en el State University College de Buffalo.

Coincidimos con José Marín Medina al afirmar que se trata de:

“uno de los artistas mayores de la generación internacional de los ochenta, que no ha querido ser sólo escultor, pintor o dibujante, sino, asimismo, cineasta, músico, videoartista y autor de proyectos teatrales y performances”⁵¹.

⁴⁹ MORCILLO, Estaban. Catálogo exposición, *El Roto-OPS-Rábago. Un viaje de mil demonios (y un par de ángeles)*. Valencia, 2014. Universitat de València, Valencia 2013, p. 7.

⁵⁰ MARÍN MARTÍNEZ, Nuria. Catálogo exposición, *El Roto-OPS -Rábago. Un viaje de mil demonios (y un par de ángeles)*. *Op.cit.*, p.9.

⁵¹ MARÍN Medina, José. “Robert Longo, belleza obscena”. *El Cultural*, 22 de Mayo 2003. <http://>

En 1974 fundó *Hallwalls Center for Contemporary art* con Cindy Sherman y Charles Clough donde realizaban instalaciones, se celebraban exposiciones y conferencias. Un año más tarde participó en la exposición *Pictures* y colaboró con Charles Saatchi en vídeos musicales como *Bizarre Love triangle* o *The One I love de R.E.M.*

Longo se ha interesado por los iconos de los medios de masas, relacionado con el mundo del cine, la televisión, las revistas y los cómics. Su trabajo cuestiona la cultura popular de estereotipos y la alienación que vive el hombre en la sociedad actual. Se convirtió en uno de los introductores de la postmodernidad en Nueva York asociándolo con el imaginario colectivo de la época. A mediados de la década los 1980 en la exposición *Men in the cities*, mostró una serie de dibujos de gran formato donde aparecían hombres de negocios contorsionándose.

Longo combina las técnicas tradicionales, con unos contenidos que suelen impactar o perturbar al espectador, asumiendo una filosofía apropiacionista basada en la representación de las imágenes a partir de otras imágenes existentes. Como se recoge en una entrevista realizada por Belén Palanco:

“Robert Longo se considera un rebelde en el mundo del arte, un artista que dibuja en blanco y negro imágenes difundidas por la prensa, la televisión y el cine, un periodista porque informa de lo que ocurre en la actualidad, y un conversador con el espectador que ve su obra”⁵².



Fig. nº 5. Robert Longo. *Sin título (Men in the cities 1980).*

La obra de Longo la vinculo con la mía, no tanto por el contexto como por las claves plásticas. En *Men in the cities* presenta el estereotipo del hombre de negocios. Esta figura es la base de los personajes que realizo ligándolos a la

www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7134/Robert_Longo_belleza_obscena [consultado el día 7 de Marzo de 2014].

⁵² PALANCO, Belén. “Arte-exposición (Entrevista). Robert Longo dice un artista es como un periodista porque informa su obra”. Agencia EFE, 11 de Enero 2011. <http://www.mujerhoy.com/noticias/arteeleccion-entrevista-robert-longo-608798012011.html> [consultado el día 7 de Marzo de 2014].

política por una cuestión de estilismo y clichés como la figura del ejecutivo. *Elipsis Banal* (2012) fue el comienzo de la línea de trabajo que vengo desarrollando y se trata de una apropiación de imágenes de Longo que posteriormente manipulé cambiando sus direcciones e interviniendo sobre ellas.

Influenciado por la serie *Men in the cities*, en los trabajos posteriores que realicé los personajes adoptan posiciones de ingravidez, situándolos en espacios vacíos. Este hecho lo vinculo al contexto con el que trabajo relacionando los personajes con figuras manipulables, como si de marionetas se tratasen. Otra de las pretensiones de estos espacios neutros, es centrar la atención en los personajes y sus acciones.

Peter Ravn

Peter Rothmeier Ravn (1995), estudió en la Academia Danesa de Bellas Artes, Escuela de Arquitectura, departamento de Diseño en Copenhague y en la Universidad de Syracuse (Syracuse, NY). A mediados de los años ochenta y noventa, Ravn se consolida como diseñador de portadas de discos, carteles y vídeos musicales del pop y el rock escandinavos contemporáneos.

En la década de los noventa trabaja en Demócratas, un proyecto que consistía en el diseño gráfico de camisetas con lemas filosóficos y políticos generalmente controvertidos. Años más tarde comenzó su etapa como pintor reconocido.

La temática de su obra pictórica se centra en la representación del hombre moderno basado, en una figura portadora de traje, la connotación de poder, presencia y respeto que este le otorga frente a la mística gris de un ser tenue y frágil.

Ravn representa a los personajes como trabajadores, en espacios íntimos y privados. Se centra en el diálogo que nadie escucha: entre el individuo y las normas de la sociedad. En su obra muestra aspectos como el estrés, la presión, el agobio y los negocios, entendidos como parte del sistema capitalista. En una búsqueda del “Yo” interno⁵³, se centra en las dificultades de un individuo para encontrar su lugar en la sociedad actual.

La elección de Peter Ravn como referente de nuestro trabajo se debe, en gran medida, a su labor desarrollada en el proyecto Demócratas, como diseñador de camisetas. También cabe destacar nuestro interés por la temática y la estética de su obra. El proyecto del diseño de camisetas, lo asocio directamente a FLUG como elemento difusor de mensajes, en mi caso implícitos, ligados al terreno político y reflexiones personales.

Otro aspecto que debemos destacar es la temática que desarrolló en sus trabajos del periodo comprendido entre los años 2011 y 2012 como *Things we left on the floor*, *The big sleep*, *The straight way*, *Sudden visibles tentacles* o *How I move on*. Sus personajes, por lo general aparecen en espacios sin contexto y juega con el encuadre y posiciones comprometidas y en actitud de abandono.

⁵³ MURCIA, Kevin. “Peter Ravn: el hombre Moderno”. *Cultura Colectiva*, 31 de Diciembre 2013. <http://culturacolectiva.com/peter-ravn-el-hombre-moderno/> [consultado el día 8 de Marzo de 2014].



Fig. nº 6. Peter Ravn. *Onwards* (2013).

En el caso del traje, elemento que dota al personaje de una estética cargada de responsabilidad, poder y respeto, es cuestionada por las posiciones que adoptan los personajes representados tanto por Ravn como en la pintura de Sergio Terrones.

2.3. El street art valenciano: Escif, Dadi Dreucol y Vinz

Escif

Ignacio Magro, conocido como Escif, es un artista urbano que realiza intervenciones artísticas entre la pintura mural contemporánea y el arte conceptual. La temática de su trabajo es muy variada y abarca desde la crítica social, la represión, la situación socioeconómica en España, el consumismo, el acto de pintar, el graffiti... siempre desde un enfoque autobiográfico y a modo de reflexiones personales.

A finales de los años 1990 tomó contacto con mundo del graffiti realizando tags condicionado por la moda del momento. Más tarde cambiaría la firma por el icono de un ojo. Finalmente optó por dejar el *bombing* para pasar a plantearse la calle como un espacio de investigación.

Escif reinventa continuamente fórmulas de interpretación y representación, manteniendo una coherencia formal en su lenguaje, una circunstancia que, a pesar de los cambios, hace reconocible su trabajo. Una de sus claves más características es el empleo de colores adecuados al muro, aprovechando los recursos que éste ofrece. Utiliza generalmente gamas de grises y marrones, colores propios de la ciudad que potencian el diálogo con el espacio intervenido. Dentro de su repertorio iconográfico maneja gran variedad de recursos como son

los personajes en diferentes posiciones y acciones o el empleo de elementos de los mas variados. Sus composiciones están acompañadas por texto algunas veces, componiendo juegos de palabras o ritmos visuales entre texto e imagen. Actualmente es uno de los artistas urbanos de mayor prestigio, a nivel nacional e internacional con obra en ciudades como Londres, Berlín, Dinamarca, Moscú, Módena, Atlanta, Los Ángeles, Miami o Montreal.

Incluido dentro del movimiento de *street art* valenciano, es otro de los referentes de mi trabajo. Destacando claves como la temática y el uso compartido de algunos recursos iconográficos y pictóricos.

Si centramos nuestra atención en su trabajo en la ciudad de Valencia, encontramos obras como *Agua de Valencia*, *El escritor* o *Flexibilidad Laboral* enlazando Valencia con la situación económica, social y política española donde desarrolla temas que conectan con Valencia.



Fig. nº 7. Escif. *Recortes* (2012).

Dadi Dreucol

Artista malagueño que en el año 2010, traslada su residencia a Valencia donde finaliza sus estudios de Bellas artes y consigue el reconocimiento de su trabajo. Ligado al graffiti y la pintura mural, Dadi Dreucol tomó contacto con el graffiti a la edad de doce años despertando su interés por la pintura, una circunstancia que le animará a dedicarse profesionalmente a su práctica.

Sus obras más características son las recogidas en el proyecto *Una vida*, protagonizada por un personaje barbudo, calvo y cubierto únicamente por un

calzón blanco⁵⁴. Este personaje, cuestiona la esencia del ser humano mediante situaciones cotidianas para, de este modo, representar al hombre moderno y su angustia frente a cuestiones universales y dilemas actuales. Las intervenciones de este proyecto se encuentran en lugares de tránsito con el objeto de empatizar con los viandantes mediante la representación de situaciones reconocibles. Su trabajo parte de collages intervenidos con acuarela en un formato inferior al de las intervenciones sobre el muro. La gama de colores se limita a grisallas monocromáticas, con acentos de color en determinados momentos. En su trabajo predomina el dibujo y la mancha con degradados que se adecuó al muro.



Fig. nº 8. Dadi dreucol. *Quality public educacion* (Festival Poliniza 2013).

La serie *Otra vida* parte de *Una vida*, y consiste en intervenir sobre trabajos anteriores para darle así un nuevo significado. Relacionado con la eliminación esta sujeta a una revisión personal que Dadi Dreucol realiza sobre si mismo, su obra y el propio acto de pintar.

Mi línea de trabajo en *street art*, conecta con Dadi Dreucol al centrarse en la creación de una identidad a través de un personaje. FLUG adopta la imagen de un avión de papel como metáfora de la actual “crisis”, incidiendo en su naturaleza frágil y construida, pero también, por ser algo manipulable, metáfora del capitalismo. La figura del avión generalmente aparece acompañada de diferentes elementos y personajes con los que interactúa.

⁵⁴ Como nos expuso el artista en una charla que mantuvimos recientemente con él, generalmente suele emplear el color blanco para los calzones de los personajes aunque “no siempre es así”: también aparecen en gris, negro y otros colores.

Vinz

El artista valenciano conocido por el pseudónimo Vinz concluyó sus estudios de Bellas Artes y coincidiendo con la realización de su proyecto titulado *Feel Free* en los muros del barrio de Ruzada, Valencia.

Este proyecto lo desarrolló en ciudades como Londres, Amsterdam, Berlín y Nueva York interviniendo en sus muros y trasladándolo a galerías especializadas en *street art*. Tras intervenir en Nueva York participó en la colectiva neoyorquina comisariada por Wooster Collective y un año más tarde lanzó su primer libro *Vinz Feel Free*.

Vinz denuncia en su obra la limitación de la libertad natural bajo la represión, el miedo hacia el orden establecido por las leyes y las acciones contra natura. Una temática ligada a la situación actual en España representada por hombres y mujeres desnudos con cabezas de aves, una simbología relacionada con la libertad, policías con cabezas de reptiles como elemento opresor, ranas con traje que aluden a políticos y ejecutivos vinculados con el poder y peces con traje de baño para representar el consumismo.

La desnudez y el sexo aparecen como símbolos del amor y la amistad natural entre las relaciones humanas en contra posición con el atractivo consumista. En *Anuncios honestos* realiza una reflexión sobre el uso del cuerpo y la sexualidad que desarrollan las grandes marcas comerciales en publicidad.



Fig. nº 9. Vinz. *Don't be afraid* (Festival Incubarte 2012). Pintura plástica.

Los periódicos, pasajes de libros religiosos y relatos clásicos, como *La Metamorfosis* de Ovidio⁵⁵, son los referentes conceptuales que desarrolla en su trabajo. Vinz parte de fotografías, que manipula e imprime a gran escala y las pega en muros para luego trabajar in situ con aerosoles, tinta de tóner y pintura acrílica. Su trabajo lo realiza en inmuebles abandonados o deshabitados, buscando la proximidad con el viandante.

⁵⁵ En *La Metamorfosis* de Ovidio se narran catorce metamorfosis de personajes clásicos como Adonis, Aracne o Dafne en plantas, animales, estrellas etc.

La obra de Vinz está relacionada con la línea de trabajo de FLUG por la temática que aborda, los referentes de los que parte, la estética de algunos personajes y en gran medida por la metodología empleada en su práctica artística.

Tomando de base la situación social, económica y política en España las obras aluden a temas como el miedo, la represión o la intriga basados en hechos latentes. Aparecen personajes relacionados con cargos ejecutivos y políticos mediante el traje chaqueta.

La obra de FLUG, como sucede en el caso de Vinz, está vinculado a lo efímero. Las piezas están ubicadas en espacios urbanos para aproximarse al ciudadano y llevados a cabo in situ mediante encolados de papel de gran formato.

3. Sergio Terrones / Flug - Proyecto / Producción

3.1. La identidad del artista

Llegados a este punto, creemos necesario plantear el conflicto en la relación entre mis dos líneas de trabajo: Sergio Terrones y FLUG. La línea de trabajo de Sergio Terrones se centra en la pintura de caballete y la ilustración, basándose en las formas tradicionales de representación que se encuentran enmarcadas en ámbito institucional y el mercado del arte. En cuanto a la temática que aborda la línea de Sergio Terrones, señalaremos el enfoque social, motivado por el contexto en el que vive. A través de claves naturalistas, plantea situaciones metafóricas en las que aparecen representados una galería de personajes asociados a la figura del poder.

La otra línea de trabajo, FLUG, surge de los planteamientos extraídos de la temática de la obra de Sergio Terrones. Se trata de una reflexión que adecúa el trabajo al contexto social, trasladándolo al plano urbano. Transforma sus métodos y da un giro a su trabajo orientado hacia un arte participativo y activista dentro del *street art*.

Una vez expuestas las dos líneas de trabajo retomaremos el planteamiento del conflicto y la relación de coexistencia entre ambas. Como se menciona en el libro *Los situacionistas*⁵⁶, de Mario Perniola, en el primer número de la Internacional Situacionista abordan la “superación del arte”, entendida por Debord y Constat de distinto modo. Este término posee un doble aspecto: crítica y realización, negación y alcance de un nivel superior.

Debord se ciñe al primer sentido del concepto, mientras que Constant plantea la creación artística, basada en las expresiones pictóricas y literarias, como algo individualista, narcisista e ineficaz. Por tanto estaríamos hablando que no puede existir un arte situacionista sino un empleo situacionista del arte. Pese a ello, basándose en la realización y elaboración de instrumentos que lleven al arte “más allá”, los situacionista, proponen diversas fórmulas como: el urbanismo unitario, el juego o la construcción de situaciones entre otras.

En conclusión, las líneas de trabajo de Sergio Terrones y FLUG se desarrollan en planos diferentes pero se complementan de modo que entendemos que podrían coexistir.

Identidad y firma. El TAG

En el discurso de nuestro trabajo, la identidad y la firma juegan un papel fundamental, por lo que en este epígrafe nos centraremos en el papel de la cultura Hip-Hop y el graffiti y del TAG como forma de representación de una identidad creada a partir de un pseudónimo (generalmente).

⁵⁶ PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Acuarela & A. Machado, Madrid 2008, p. 21.

El *Tag* se define como de la forma más básica del graffiti. Es la firma del *writer*⁵⁷ con un estilo, unos colores y una tipografía propios que lo definen y diferencian del resto. Se trata pues de una firma que no siempre se limita a un texto, ya que puede ir acompañada de una imagen o un *keko*⁵⁸ como veremos en el transcurso del trabajo.

Se denominan *Taggers* a aquellos artistas que se limitan a hacer *tags* o *throw ups*⁵⁹, es decir, su obra es su firma.

En nuestro caso, la obra no se limitará a la firma, aunque si que tendrá un papel muy importante a la hora de ser reconocida, por lo que haremos uso de los métodos del *Tag* en determinados aspectos.

La identidad del Sujeto Representado

Una sociedad se caracteriza, entre otras muchas claves, por estar sujeta a unos estereotipos sociales preestablecidos. El individuo no puede escapar a su contexto social y esta circunstancia favorece la aparición de las llamadas tribus urbanas, definidas por unos patrones y una estética con unos valores añadidos. En este caso nos centraremos en los clichés o los patrones estéticos vinculados al poder. Cuando unimos estética y poder, inmediatamente lo asociamos unos clichés jerárquicos. En la sociedad contemporánea se personifica mediante la figura del *ejecutivo*, representante del dominio, la política, el capital, la fama, etc. Estética ligada a la figura del *dandi* de los años cincuenta, caracterizada por el traje chaqueta y la corbata. Hoy en día encontramos artistas como Johan Barrios, Manuel Antonio Domínguez Gómez o Peter Ravn que trabajan sobre este concepto. Al hablar de la creación de un personaje debemos definir en primer lugar del aspecto visual (con una estética definida) pero cargado de una simbología y una psicología preestablecidas, inherentes a su contexto. Entre estos conceptos destaca *el poder* como elemento opresor, de *sometimiento*, de miedo, etc. La construcción de este personaje es un cúmulo de piezas que reúnen aspecto de diferentes ámbitos y necesitan de una retórica o un lenguaje para ser comprendidos. Como define el escritor y crítico Raymond Bellour bajo la óptica del autorretrato en su obra *Entre imágenes*:

“La narración está allí subordinada a un despliegue lógico, gracias a un ensamblaje o bricolaje de elementos ordenados según una serie de rubros, a los que podríamos llamar “temáticos”. El autorretrato se sitúa así del lado de lo analógico, de lo metafórico y de lo poético más que de lo narrativo: “Intenta constituir su coherencia gracias a un sistema de recordatorios, de repeticiones, de superposiciones y de correspondencias entre elementos homólogos y sustituibles, de tal modo que su principal apariencia es la de lo discontinuo, de la yuxtaposición anacrónica, del montaje”⁶⁰.

⁵⁷ *Writer*, escritor de graffiti.

⁵⁸ *Keko*, nombre que se le da a los personajes que se representan en el graffiti.

⁵⁹ *Throw up*, letras de uno o dos colores máximo rápidas de hacer.

⁶⁰ BELLOUR, Raymond. *El libro de los otros*. Anagrama, Barcelona 2009, p. 294.

La Máscara y el Poder

Parece evidente que en la construcción de un personaje se une la identidad del artista y la del individuo que ha creado. Por ello, no son pocos los artistas que utilizan el recurso de la máscara como elemento para salvaguardar su identidad (sea un seudónimo, una firma, etc.) o base sobre la caracterizan o apoyan los personajes que crean. Construyen un mundo representativo, simbólico y estético definido por elementos que lo hacen reconocible: formatos, composiciones, colores, personajes, textos, etc.

En *Tácticas de los signos*⁶¹ Paolo Fabri señala que en nuestra cultura se refleja en estos dos rostros: el rostro de los rasgos superficiales, de las emociones preestablecidas y el rostro correspondiente a la categoría simbólica e intensiva de las pasiones. Nuestra cultura usa el primero para enmascarar al segundo, al que cubre de disfraces y capuchas o al que descubre (¿con feliz eutanasia?) al mostrar bajo la piel los complicados mecanismos de las desolladuras o al penetrar hasta el profundo subrostro que es la común máscara del cráneo. Y también graba caracteres, elabora *mapas du tendre*, muestra pasiones dominantes y así con una dirección (idiosincrásica y colectiva) del sí mismo ejerce un arte o una técnica de control sobre la expresión y la emoción profunda. El rostro resultante es una política, como su reescritura combinatoria.

En esta línea de pensamiento, cabría incluir también a Elías Canetti en *Masa y poder*⁶² cuando señala:

“De máscara en máscara se pueden lograr desplazamientos decisivos de relaciones de poder. En el apartado de elementos del poder, habla sobre la relación entre la velocidad y éste, por el apresamiento y desenmascaramiento”.

Como vemos, la fina línea que une fuerza y el sometimiento evidencian la ambigüedad del dominio. Tras la máscara se esconde el director de unas acciones que evidencian la fragilidad del poder y su capacidad de seducción, avocando el ser a la corrupción. Se concibe al sujeto como un personaje negativo, un enemigo. De tal modo se genera un dramatismo, que radica en la fragilidad del enmascaramiento debido al “fácil” apresamiento, por parte del sujeto, que ostenta el poder.

⁶¹ FABRI, Paolo. *Tácticas de los signos*. Gedisa, Barcelona 1995, p. 146.

⁶² CANETTI, Elías. *Masa y Poder, Obra completa I*. Contemporánea, Barcelona 2011, p. 138.

3.2. Antecedentes

Previamente a la presentación del proyecto objeto de nuestro Trabajo Final de Máster, haremos una revisión de los trabajos más significativos que han contribuido a conformar la línea gráfica y pictórica de Sergio Terrones. Comenzaremos por las motivaciones e intereses desarrollados durante la licenciatura, y seguidamente haremos una breve presentación de FLUG, desde su creación hasta los primeros pasos, antes de comenzar a desarrollar el proyecto .

Antecedentes de Sergio Terrones

Como hemos mencionado anteriormente hay que destacar el paso por asignaturas relacionadas con la pintura que se cursaron en la Facultad de Bellas Artes de Valencia (2008-2013)

Por ejemplo en la asignatura *Pintura y Medios de Masas* exploró y trabajó sobre los medios de comunicación de masas partiendo de las bases teóricas de Marshall McLuhan. Citemos dos ejemplos ilustrativos:

“Existe la necesidad de crear un antiambiente como el único medio de percibir el que nos domina. Vivimos hoy inmersos en una atmósfera de información eléctrica, casi tan imperceptible para nosotros como lo es el agua para el pez”⁶³

Y este otro:

“Cualquier página de prensa telegráfica es un mosaico surrealista de ‘interés humano en intensa interacción”⁶⁴.

Sergio Terrones, empieza a concebir la pintura de un modo diferente tratando de aportar un mensaje o dotar a la obra de una carga superior a la propia forma. En aquel momento toma contacto con obras de artistas propuesto para la asignatura como Eduardo Arroyo o Equipo Crónica que influyen en su obra. Es entonces cuando comienza a dar sus primeros pasos hacia una postura crítica frente a problemas del momento que vive. Destaca los conflictos bélicos vigentes (Guerra de Irak e incursión de Estados Unidos), el medio ambiente o el *boom* inmobiliario.

⁶³ MCLUHAN, Marshall. *Contraexplosión*. Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 87.

⁶⁴ MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona 1996. p. 95.



Fig. nº 10. Sergio Terrones. Sin título (2010).



Fig. nº 11. Sergio Terrones. Sin título (2010).

La crisis económica iniciada en España en el año 2008, empieza a dar pasos de gigante con numerosas medidas de recorte por parte del gobierno español. Sanidad, educación y vivienda (desahucios) son algunos de los sectores mas afectados. Podríamos señalar este momento, como el inicio de la línea de trabajo de Sergio Terrones, sus motivaciones, sus preocupaciones y su pretensión por querer plasmar lo que estaba viendo.



Fig. nº 12. Sergio Terrones. Abróchense los cinturones (2011).

Abróchense los cinturones (2011), es un claro ejemplo del enfoque que daría Sergio Terrones a su trabajo. Con un tratamiento plano, vemos lo que será en un futuro, los personajes con los que trabaja.

Otro aspecto a destacar, muy significativo para el futuro trabajo de Sergio Terrones es la perdida de interés por el fondo para centrar la atención en el espectador. En el año 2012, Sergio Terrones inicia su quinto curso de la licenciatura

(2012/2013). Durante este periodo, veremos como el trabajo de años anteriores toma forma, y Sergio Terrones comienza a desarrollar un lenguaje personal donde predomina la ausencia de fondos y el empleo del blanco y el negro, a excepción de algunas notas de color con su correspondiente significado, y el empleo del acrílico para trabajar.

En este año realiza la obra *Sombras* (2012), un reinterpretación de las obras de Juan Genovés en la década de los años 60. En lugar de sombras de aviones, como en la obra de Genovés, estas son sustituidas por elementos con capacidad para cortar o sesgar, relacionándolas con las medidas de ajuste del gobierno.



Fig. nº 13. Sergio Terrones.
Sombras (2012).

Otro punto a destacar es el descubrimiento del artista Robert Longo que tomaría como principal referente para su obra. El interés por este autor se debe, en primer lugar, a la estética de los personajes que pinta, las posturas de estos y la ausencia de fondo.

En *Elipsis banal* (2012) vemos la representación de dos personajes extraídos y manipulados de la obra de Robert Longo. Este hecho marcó un antes y un después en la obra de Sergio Terrones, ya que pasaría de trabajar con imágenes de otros artistas a fotografiar modelos y sacar sus propias imágenes para los trabajos.

Al igual que los trabajos anteriores, *Elipsis Banal* es una metáfora visual donde aparecen dos personajes en unas posiciones que el autor atribuye a marionetas, jugando con el concepto de poder y la manipulación que este ejerce sobre los políticos, representados por el traje chaqueta.

Siguiendo la línea de las relaciones metafóricas con los políticos, realiza *Ciclo* y *El Juego*. En *Ciclo* (2013) vemos una paradoja visual, similar a la del pez que se muerde la cola representada por unos personajes que parecen estar girando sin motivo aparente, pero tratan de quitarse la cartera el uno al otro.

Destaca el hecho de que los tres personajes sean la misma persona, concepto que también hay que destacar en la obra de Sergio Terrones. La intención de esta forma de trabajar consiste en transmitir, que todas las personas son iguales y que aquel que jerárquicamente está en un escalón inferior a otro, sigue poseyendo los mismo derechos y deberes.

En el caso del primer trabajo esta metáfora sirve para jugar con la famosa frase de: "Mismos perros con diferentes collares", con la intención de plasmar la codicia de todos aquellos que ostentan el poder.



Fig. nº 14. Sergio Terrones. *Elipsis banal* (2012).



Fig. nº 15. Sergio Terrones. *El ciclo* (2013).

Todo llega (2013) será el último trabajo que analicemos en relación con la obra de Sergio Terrones. En este trabajo, prestaremos especial atención a los elementos que introduce el autor, tanto por su dirección compositiva como por su color. Estamos hablando de unas líneas geométricas que más adelante volveremos a analizar y la alteración de la dirección de lectura del cuadro y los personajes.



Fig. nº 16. Sergio Terrones. *El juego* (2013).



Fig. nº 17. Sergio Terrones. *Todo llega* (2013).

Antecedentes de FLUG (Creación y producción previa)

Una vez visto los antecedentes de Sergio Terrones, pasemos a realizar una introducción a FLUG, desde su creación hasta los trabajos previos a la producción del proyecto.

Como hemos definido en el apartado 3.1. *La Identidad del artista*, FLUG surge de los planteamientos extraídos de la temática de la obra de Sergio Terrones, aunque habría que destacar la influencia de los referentes conceptuales. Nos referimos a la reflexión sobre relación de paralelismo entre la situación que vive

Sergio Terrones y los hechos acontecidos en el Mayo Francés y las nociones de activismo, intervención y participación extraídas del libro de Paul Ardenne, *Un Arte Contextual*.

En un momento determinado nos planteamos si la pintura era un canal válido para transmitir el mensaje que se pretende exponer. La pintura de Sergio Terrones parte del contexto que le rodea y trata de ser una expresión de aquello que el autor está viendo, plasmándolo mediante un lenguaje pictórico propio. Es entonces cuando reflexionamos acerca de nuestras pretensiones e intenciones, y cuando surge la idea de adecuar al contexto el trabajo que estamos haciendo. Si en la obra de Sergio Terrones hablamos de un enfoque contextual, con unas intenciones de compromiso social, lo adecuado sería trasladarlo al plano social. Por ello, comienza a tomar forma a un nuevo proyecto que pretende exponer de una forma más directa el mensaje de la obra de Sergio Terrones.

A raíz de estas reflexiones, se plantean los siguientes objetivos/premisas que deberá seguir el proyecto:

- Adecuar el trabajo a un contexto social: la urbe.
- Decidir cuál va a ser el canal para exponer el mensaje.
- Reflexionar sobre el enfoque y el carácter que se le va a dar al trabajo.

Para cumplir con estos objetivos, se decide trabajar en el contexto más próximo, la ciudad de Valencia. Este será un factor importante, pues en la ciudad se están desarrollando actualmente proyectos artísticos urbanos que serán los que influyan enormemente en nuestra obra. Debido a ello, se decide crear una identidad, involucrándonos dentro del graffiti valenciano con un carácter similar a la obra de Sergio Terrones, que enlace con las pintadas y los carteles del Mayo Francés.

Es cuando surge **FLUG**⁶⁵ como una firma compuesta por una imagen y texto. Ligado a la idea del viaje, de lo transitorio y de lo efímero (desde un punto de vista optimista), es una comparación directa con la situación actual: “la crisis”, iniciada en el año 2008.

Este panorama de inestabilidad y fragilidad, es el que nos dirige hacia algo que reúna los siguientes aspectos:

EFÍMERO / TRANSITORIO / FRÁGIL / CONSTRUIDO / MANIPULABLE

Estos conceptos son los que más adelante utilizaremos para establecer una relación con el capitalismo, el poder, el miedo y la opresión.

Como la mayoría de procesos, FLUG proviene de un proceso de elaboración a partir de la imagen de unas tijeras. Concretamente en uno de los bocetos aparece uno de los personajes de la obra de Sergio Terrones interactuando con las tijeras. Generalmente en los bocetos aparecen los personajes en solitario, pero en este caso, aparece el personaje seccionado por la mitad por unas pequeñas tijeras que dejaban un rastro: una línea discontinua.

⁶⁵ *Flug*. termino Alemán que traducido al español significa “vuelo”. La selección del término en alemán, es un guiño a la Unión Europea y la influencia de Alemania sobre ésta.

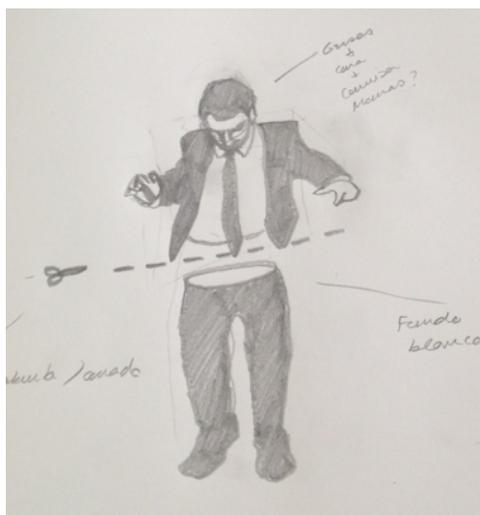


Fig. nº 18. Sergio Terrones. Detalle del boceto (2013).

Prestemos atención a la línea discontinua que aparece en el boceto pues encajaba con las palabras “clave” mencionadas anteriormente. El concepto de discontinuidad era un punto muy correcto pero la imagen de las tijeras era una imagen obvia y sobre explotada.

Observando y analizando ilustraciones como las de Daniel Stolle, El Roto, Angel Boligan o el mundo del cómic en general, observamos que este tipo de líneas se utilizan para dar un sentido cinético a los personajes o las acciones que realizan:

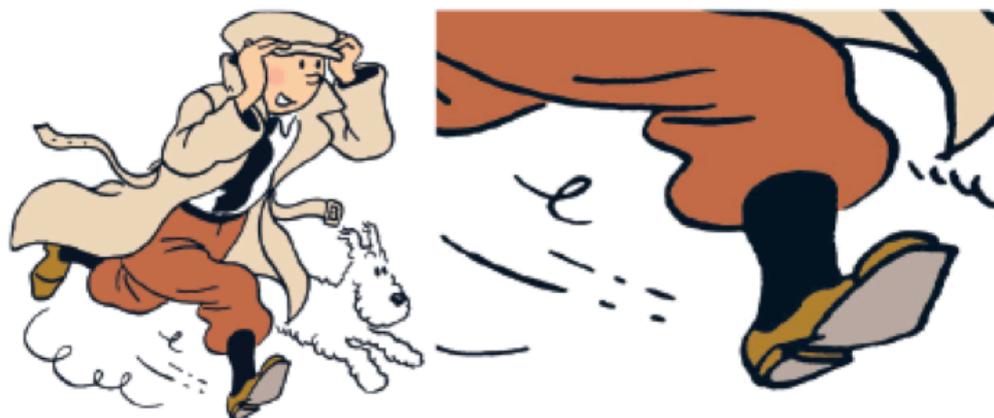


Fig. nº 19. Georges Rami (Hergé). Detalle imagen. *Tintin*. (1999).

Otros lugares donde se emplea este tipo de línea es en los logos de mensajería, bien sea email, sms, correo electrónico, etc. Una idea que encaja, nuevamente, con las palabras “clave”, y directamente con el panorama actual, donde constantemente recibimos las llamadas “medidas de ajuste” desde el Gobierno Español.

Todo ello me llevó a una imagen muy arraigada en el imaginario colectivo: El avión de papel.

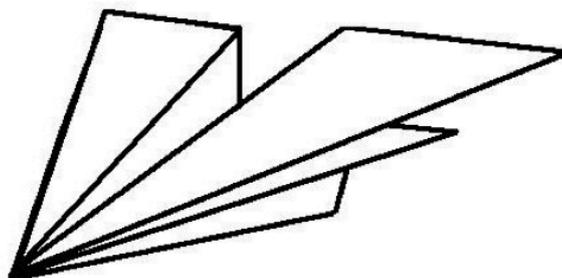


Fig. nº 20. Sergio Terrones. Detalle boceto avión de papel (2013).

En la imagen, aparece el modelo de avión que se realizó partiendo de la figura de papiroflexia de un avión de fácil elaboración, realizado mediante cuatro pliegues simétricos. Hay que destacar que el avión está compuesto por formas triangulares⁶⁶ y su orientación es siempre hacia la izquierda, partiendo de las composiciones y premisas de la obra de Sergio Terrones.

Con la imagen seleccionada, se firmó por primera vez como “FLUG” en la mesa de trabajo con un rotulador acrílico de gran tamaño. Las letras están escritas en mayúsculas y una tipografía simétrica a causa de la forma del rotulador:



Fig. nº 21. Flug. Detalle de la primera firma de “FLUG”



Fig. nº 22. Flug. Detalle proceso firma de FLUG (2013).

Fig. nº 23. Flug. Detalle firma de FLUG acabada (2013).

⁶⁶ El hecho de trabajar con triángulos se debe a la carga simbólica que esta forma geométrica posee ligando conceptos como divinidad, poder y escalas jerárquicas.

En el proceso de digitalización de la imagen. Se recuperó al orden de la firma inicial, y el resultado final fue el siguiente:

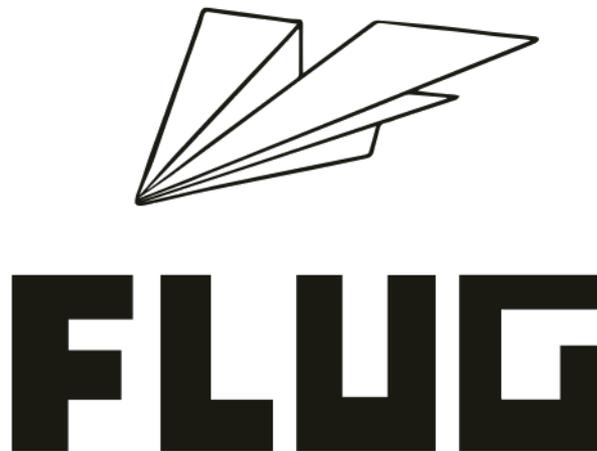


Fig. nº 24. Flug. Firma de FLUG definitiva (2013).

Como hemos señalado, al surgir FLUG se produce un desdoblamiento en mi trabajo. A continuación revisaremos la producción previa más significativa en relación al presente proyecto.

Con la firma definida se comenzó un serie de bocetos en tres líneas de trabajo diferentes:

- *Personajes y avión de papel*: Esta línea de bocetos es la suma de los personajes empleados en la línea pictórica de Sergio Terrones y el avión de papel. En los dibujos aparece el avión de papel como un elemento que interactúa con el personaje y viceversa.

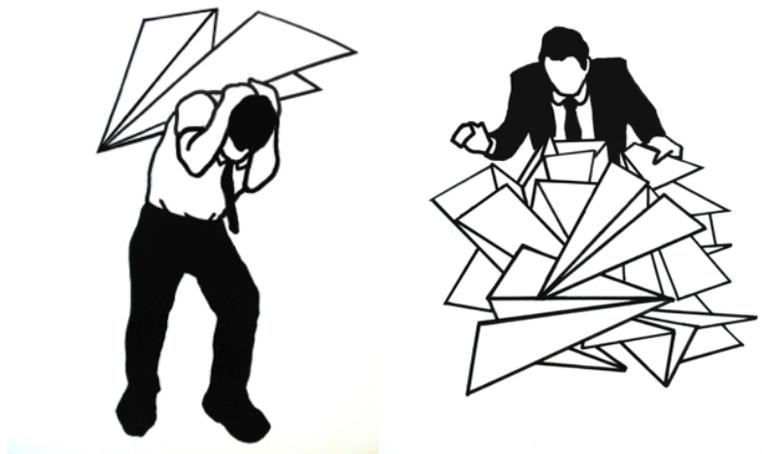


Fig. nº 25. Flug. Boceto personaje y avión de papel I (2014).

Fig. nº 26. Flug. Boceto personaje y avión de papel II (2014).

- *Personajes con la firma*: En esta línea no aparece el avión, puesto que está pensado para dar protagonismo a los personajes y posteriormente ser firmados.



Fig. nº 27. Flug. Boceto personaje sin avión de papel (2014).

- *Avión como elemento principal*: en esta serie el avión de papel es el protagonista y roza temas relacionados con los desahucios, la sanidad, la educación y la ideología.

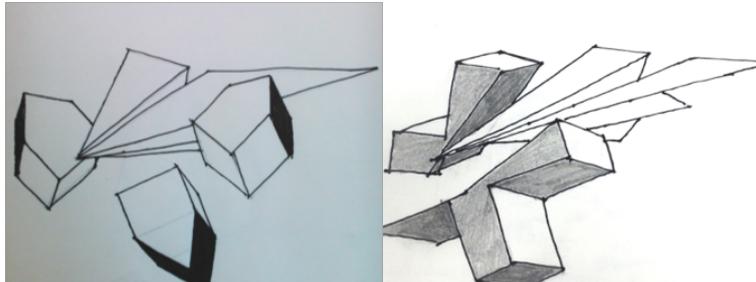


Fig. nº 28. Flug. Boceto avión de papel - desahucios (2014).

Fig. nº 29. Flug. Boceto avión de papel - sanidad (2014).

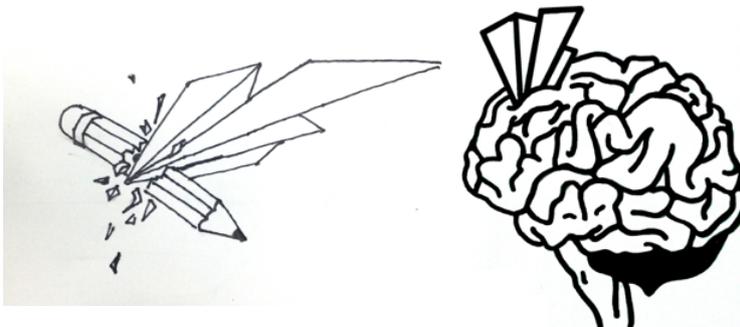


Fig. nº 30. Flug. Boceto avión de papel - educación (2014).

Fig. nº 31. Flug. Boceto avión de papel - ideología (2014).

Como podemos apreciar en todos los bocetos destacan la ausencia de color, las tintas planas, la línea y el carácter sintético y gráfico intentando evitar tramados, sombreados, etc. Estas pautas son las que seguirá toda la línea de trabajo de FLUG, como veremos en los siguientes apartados.

3.3. Proyecto

Vistos los antecedentes de las dos líneas de trabajo, Sergio Terrones y FLUG, pasemos a desarrollar el proyecto en cada una de estas las líneas. Para ello, comenzaremos por Sergio Terrones y seguidamente desarrollaremos la línea de trabajo de FLUG.

3.3.1. Desarrollo

SERGIO TERRONES

Como hemos señalado en el apartado dedicado a Sergio Terrones, los proyectos artísticos que venimos desarrollando durante los últimos años se centran en la función del arte y el artista en la sociedad contemporánea. Comprometido con el panorama actual se abordan temas relacionados con el contexto socio-político y económico nacional.

Recientemente, la obra se centra en los patrones estéticos asociados al poder. Se plasman conceptos como el sometimiento y la corrupción del ser a través de la supremacía como medio opresor. Mediante la personificación de está, la figura del ejecutivo se convierte en protagonista como representante del dominio, la política y el capital.

Caracterizados por el traje chaqueta, los personajes aparecen en espacios vacíos y atemporales, centrando la atención en sus acciones. En dichos fondos, aparecen geometrías y otros componentes, sin dejar nada al azar.

La suma de todos estos elementos desemboca en una situación ambigua que nos hace preguntarnos qué les está ocurriendo a los personajes y por qué se encuentran en esa situación, estableciendo un diálogo entre la obra y el espectador.

La obra que se presenta está compuesta de dos series de pintura, con un formato de 146 x 98 cm, y tres series de pequeñas ilustraciones de 42 x 32 cm aproximadamente. La parte obra pictórica está realizada con acrílico, mientras que las ilustraciones son técnicas mixtas: acuarela, rotulador acrílico, lápices de colores y lápiz de grafito.

La obra se caracteriza por la ausencia de color, el tratamiento naturalista, y el empleo de las tintas planas, pincel seco y aguadas.

Esta decisión por evitar el color y esta forma de trabajar, la vinculamos a la idea de seriación y el cartel, sin olvidar que estamos actuando en el medio pictórico, y esto predominará sobre los conceptos que trabajamos.

Para realizar estos trabajos, se han seguido siempre los mismos pasos:

1. Estudio previo y bocetos.
2. Fotografías con modelo natural.
3. Análisis y selección de las fotografías realizadas.
4. Estudios compositivos.

En los bocetos se trabajan las ideas iniciales que posteriormente se traducirán en una selección de poses que se realizarán más tarde en la sesión fotográfica, con la colaboración de el/la modelo.

Las sesiones fotográficas se realizan con modelos caracterizados, generalmente, con la chaqueta y camisa en los casos masculinos y con chaqueta, camisa y falda de tubo, en el caso de los femeninos. En cada sesión se realizan entre 30 y 80 fotografías. El hecho de trabajar partiendo de la fotografía y modelo permite que más tarde podamos modificar y trabajar sobre la idea del boceto y, si es necesario, volver a realizar una nueva sesión fotográfica.

Entre todas las fotografías y los bocetos se realiza un proceso de selección de aquellas que coincidan con nuestras intenciones, puesto que a veces no terminan de corresponderse con el boceto del que partimos. Finalmente, se analiza la composición y se realizan pruebas previas a la materialización, y durante su desarrollo, como veremos a continuación.

Vistos los aspectos técnicos y esta pequeña introducción de los pasos que seguimos para la realización de la obra, presentaremos las diferentes series divididas en Pintura e Ilustraciones.

Pintura

Veamos las dos series pictóricas que hemos realizado dentro del marco TFM. En ambas series se ha trabajado con las misma técnica, soporte y formato: acrílico sobre tela, 146 x 98 cm.

Seguidamente veremos la creación de cada una de las series siguiendo las pautas marcadas anteriormente.

L'État c'est moi (2014)

La primera serie que se ha realizado es *L'État c'est moi (2014)*. Enlazando con los últimos trabajos realizados por Sergio Terrones, esta serie parte de la idea de transmitir una sensación de opresión, arrastre y falta de libertad sobre los personajes habituales de mis cuadros. Por ello en los primeros bocetos se presentan a los personajes en posiciones de ingravidez, expansión y contorsión.

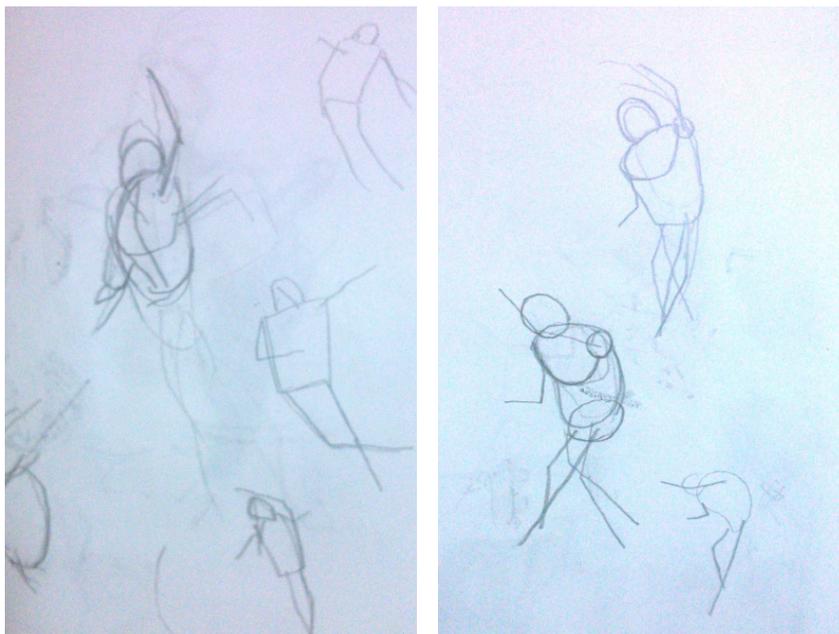


Fig. nº 32. Sergio Terrones. Boceto *L'État c'est moi I* (2014).

Fig. nº 33. Sergio Terrones. Boceto *L'État c'est moi II* (2014).

En un principio el trabajo no está concebido para formar una serie, pero a partir de los bocetos se decidió realizar tres piezas con tres posiciones diferentes en tres estadios diferentes.

Si leemos de derecha a izquierda, partimos de la idea de un personaje totalmente expandido, otro en una posición más cerrada y finalmente un personaje que oculte su rostro y esté en una posición de contorsión o desdoblamiento.

El título surge a partir de un lema de los acontecimiento de Mayo del 68, que traducido significa *El estado soy yo*. Con ello se pretende establecer una relación entre el título y el contenido. Posteriormente los trabajos poseeran títulos independientes, extraídos todos ellos de lemas del 68.

Con estas ideas se da paso a la realización de las series fotográficas con tres modelos diferentes.



Fig. nº 34. Sergio Terrones. Selección 3/24 imágenes, sesión fotográfica modelo I (2014).



Fig. nº 35. Sergio Terrones. Selección 4/37 imágenes, sesión fotográfica modelo II (2014).



Fig. nº 36. Sergio Terrones. Selección 3/30 imágenes, sesión fotográfica modelo III (2014).

De todas las fotografías que se realizaron, estas fueron las tres seleccionadas para trabajar:



Fig. nº 37. Sergio Terrones. Fotografía seleccionada para la primera pieza B/N (2014).



Fig. nº 38. Sergio Terrones. Fotografía seleccionada para la segunda pieza B/N (2014).



Fig. nº 39. Sergio Terrones.
Fotografía seleccionada para la
tercera pieza B/N (2014).

Una vez seleccionadas las fotografías, las imprimimos en diferentes formatos para poder trabajar cómodamente y realizamos una impresión sobre acetato. La impresión sobre acetato la utilizamos para el proyectar la imagen sobre el soporte. De esta forma conseguimos visualizar posibles composiciones, seleccionando la que más nos guste. Además nos permite acelerar el proceso de creación, y realizar un encaje previo, marcando de este modo la forma general de la imagen.

Veamos una serie de imágenes del proceso de materialización de cada una de las obras:



Fig. nº 40. Sergio Terrones
Proceso creación *L'État c'est moi I* (2014).



Fig. nº 41. Sergio Terrones Proceso
creación *L'État c'est moi II* (2014).



Fig. nº 42. Sergio Terrones Proceso creación *L'État c'est moi* III (2014).

Paralelamente a la materialización de la primera obra de la serie *L'État c'est moi*, se creó FLUG y se comenzó a desarrollar su identidad. Como hemos visto anteriormente, se asociaron conceptos como construcción o manipulación que consideramos que encajaban con las premisas de la serie *L'État c'est moi*. Por ello se realizaron unos estudios compositivos previos para introducir unas líneas geométricas como en el trabajo *Todo llega*. En lugar de representar sobres, partiríamos de la simbología de las formas triangulares que evocan un avión de papel. Tras algunas pruebas se decidió incorporar estas líneas sobre los personajes. Finalmente se decidió colorearlas en amarillo por la relación visual con el capital, enlazando de esta forma, con los conceptos que trabajan tanto Sergio Terrones como FLUG.



Fig. nº 43. Sergio Terrones. Estudio compositivo *L'État c'est moi* I (2014).



Fig. nº 44. Sergio Terrones. Estudio compositivo *L'État c'est moi* II (2014).

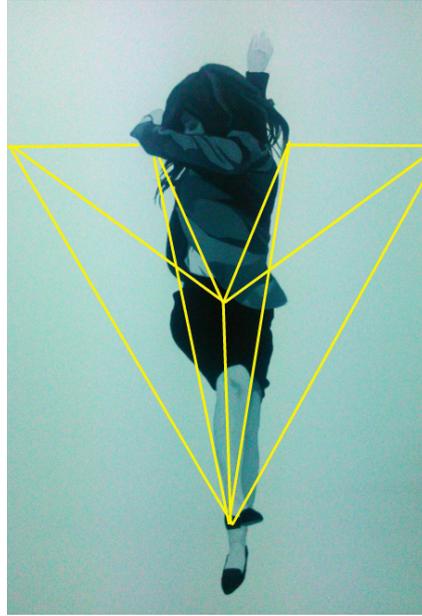


Fig. nº 45. Sergio Terrones.
Estudio compositivo *L'État c'est moi III* (2014).

Al igual que las posturas de los personajes variaron, vemos como en cada una de las imágenes las líneas incorporadas siguen diferentes esquemas.

***Sin título* (2014)**

La segunda de las dos series que se ha realizado es *Sin título* (2014). A diferencia de la serie anterior, ésta que fue concebida como una serie de tres cuadros, aunque finalmente se redujera a dos obras. También en esta ocasión partiremos de bocetos que, en este caso, se seleccionaron de poses extraídas de la estética del BDSM.

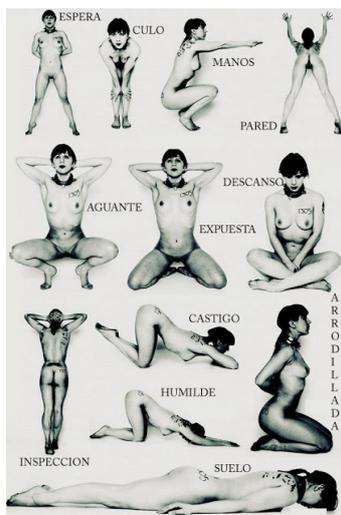


Fig. nº 46. Posiciones BDSM. <http://juegosbdsm.com/aprendiendo-bdsm/posiciones-que-debe-adoptar-una-sumisa/> [consultado día 8 de Mayo 2014].

Entre ellas, se realizó una selección previa que dió paso a la serie fotográfica con dos modelos diferentes.



Fig. nº 47. Sergio Terrones. Selección 3/74 imágenes, sesión fotográfica modelo I (2014).



Fig. nº 48. Sergio Terrones. Selección 3/74 imágenes, sesión fotográfica modelo II (2014).

Con los resultado obtenidos, pensamos que las fotografías obtenidas poseían mucha fuerza así que se decidió realizar estudios compositivos previos solapando las imágenes mediante diferentes niveles de opacidad.

Mediante este proceso solapamos dos imágenes del mismo modelo en posiciones diferentes. El hecho de solapar dos posiciones diferentes establece un relación entre ambas imágenes generando un discurso con mayor fuerza del que posee una sola imagen.

Veamos las imágenes seleccionadas:



Fig. nº 49. Sergio Terrones. Imágenes seleccionadas para solapamiento modelo I (2014).



Fig. nº 50. Sergio Terrones. Pruebas solapamiento modelo I (2014).



Fig. nº 51. Sergio Terrones. Imágenes seleccionadas para solapamiento modelo II (2014).



Fig. nº 52. Sergio Terrones. Pruebas solapamiento modelo II (2014).

Al igual que en la serie anterior, imprimimos las imágenes seleccionadas en diversos formatos y en acetato, en esta segunda serie se aumentó el tamaño de los personajes ajustándolos al margen del formato pictórico para generar las sensaciones de opresión.

Durante la proyección se realizó un estudio de aquellas zonas que se querían destacar. Se proyectaron las formas generales, se detuvo el proyecto, se analizó la imagen impresa en papel normal, se intervino y se volvió a proyectar la imagen. Este proceso se repitió en tres o cuatro ocasiones para cada imagen. Pasemos a ver el proceso de creación de la obra mediante imágenes:



Fig. nº 53. Sergio Terrones. Proceso *Sin título I* (2014).



Fig. nº 54. Sergio Terrones. Proceso *Sin título I y II* (2014).

Ilustración

Las tres series están realizadas sobre papel de 100 gramos y materiales entre la acuarela, el rotulador acrílico, los lápices de colores y el grafito, con unas medidas aproximadas de 42 x 32 cm.

En todas ellas se siguieron los mismos pasos: bocetos, fotografías y estudio compositivo.

Refugios (2014)

Antes de comenzar con la primera serie, *Refugios (2014)*, hay que señalar que esta serie parte de otra pictórica inacabada que se realizó en el primer cuatrimestre en la asignatura de Imagen de la Identidad. Tras *L'État c'est moi*, se inició el proyecto de una serie pictórica donde los personajes estuvieran ocultándose tras una manta.

La idea de introducir la manta, consiste en una relación metafórica entre los aspectos que se le atribuyen a ésta (protección, calor, cobijo, etc.) y la relación entre el gobierno español con la Unión Europea. En ella se compara con la Unión Europea con una manta con la que los dirigentes políticos españoles, se ocultan y amparan. Se trata de una relación ambigua, donde se pretende transmitir esa falsedad y ocultamiento por parte de los dirigentes del gobierno español ante la U.E.

Siguiendo el mismo esquema que en las series pictóricas se comenzó con una serie fotográfica con dos modelos:



Fig. nº 55. Sergio Terrones. Selección 5/11 imágenes B/N, sesión fotográfica modelo I (2014).



Fig. nº 56. Sergio Terrones. Selección 3/20 imágenes B/N, sesión fotográfica modelo II (2014).

Estas obras se trabajaron con acrílico en cuatro formatos de 100 x 100 cm. Los personajes se trataron en blanco y negro como en casos anteriores pero la manta se trabajó con un color azul marino para estrechar la relación de la manta con la Unión Europea, por el color principal de la bandera.

El azul seleccionado para pintar las mantas resultó ser muy transparente y tuvimos problemas a la hora de trabajar con él. Finalmente esta serie de cuatro formatos se dejó en la siguiente situación:



Fig. nº 57. Sergio Terrones. Sin título 2014 (inacabada).

No contentos con el resultado obtenido, se optó por trasladar esta serie pictórica a papel trabajándola en formatos de 42 x 32 cm con diferentes materiales. Al reducir el formato, la serie pasó de contar con cuatro a seis trabajos y estos son algunos de los resultados:



Fig. nº 58. Sergio Terrones. Refugios 2014 (selección).

Contra uno mismo (2014)

La serie y el título *Contra uno mismo* 2014, proviene de una cita de Walter Benjamin:

*“La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de si misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir en su propia destrucción como goce estético”*⁶⁷.

A raíz de esta cita, se hace una reflexión acerca de la destrucción humana como una “lucha contra uno mismo” por lo que se decide realizar un trabajo donde el personaje este “luchando” contra su propia obra.

Para ello se parte de una serie fotográfica con un único modelo que empuja una pared para conseguir una secuencia.

Con las fotografías realizadas se seleccionaron cinco imágenes de una secuencia en la que, el personaje aparece empujando su sombra:



Fig. nº 59. Sergio Terrones. Selección 4/12 imágenes serie fotográfica (2014).

Estas imágenes se llevaron al papel mediante acuarela, rotulador acrílico y grafito.



Fig. nº 60. Sergio Terrones. *Refugios* 2014 (selección).

⁶⁷ Citado por Guy Dedord, *La sociedad del espectáculo*. Pretextos, Valencia 2005, p. 9.

Sometimientos (2014)

La serie más reciente, *Sometimientos* (2014), se centra en la representación de uno de los conceptos que hemos trabajado a lo largo de toda la obra de Sergio Terrones.

Para trabajar este concepto se tomó como referente *Contra uno mismo* para desarrollar una secuencia donde la idea de sumisión se hiciera patente. Esta serie, parte de una sesión fotográfica con una única modelo, sin fase de bocetos. Se seleccionaron seis imágenes de dos secuencias diferentes:



Fig. nº 61. Sergio Terrones. Selección 4/40 imágenes serie fotográfica (2014).

Las imágenes resultantes se trabajaron del mismo modo y con los mismos materiales que en la serie anterior: Acuarela, rotulador acrílico y grafito sobre un papel de 100 gramos con un formato de 42 x 32 cm aproximadamente.



Fig. nº 62. Sergio Terrones. *Sometimientos* 2014 (selección).

FLUG

En el apartado *Antecedentes de FLUG* hemos señalado que los primeros bocetos comenzaron a desarrollarse durante de la creación de la identidad. En este apartado, correspondiente al desarrollo, comenzaremos por una breve introducción para dar comienzo a las líneas de acción de FLUG.

El proyecto que se presenta para el TFM, corresponde a una línea de trabajo que parte de Sergio Terrones para desarrollarse en el plano urbano como una obra de intervención, participativa y de carácter activista.

Una vez presentado brevemente la filosofía del proyecto, pasemos a analizar los procesos prácticos y creativos de la obra. FLUG presenta tres líneas de acción o intervención:

- *Stickers*
- Empapelados/ *Wheat Paste*
- *Camisetas*

Los *stickers* y los empapelados o *wheat paste*, se trabajaron inicialmente de forma paralela, para posteriormente dar protagonismo a los empapelados.

Para concluir presentaremos la línea de camisetas desarrolladas por FLUG enlazando con las prácticas activistas, como una forma de visualizar la obra. Esta obra está ligada al concepto de seriación, adoptando un estatus diferente, tomando una postura de participación y compromiso.

Stickers

Los llamados *stickers*, dentro del mundo del graffiti, son pegatinas de pequeño formato donde lo primordial es que aparezca la firma o la simbología que haga reconocible el autor las mismas.

Como una fase inicial del trabajo y toma de contacto con la ciudad, se comienza a trabajar con *stickers* presentando imagen y texto, en una primera fase de *bombing*⁶⁸.

Observaremos una evolución en la elección de los objetivos para colocar los *stickers*. Tras una primera fase en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, se decidió dar una coherencia mayor a este acto, colocando los *stickers* en el mobiliario urbano: farolas, contenedores, parkings, etc.

En cuanto a la creación de estas pegatinas, todas y cada una de las pegatinas están realizadas a mano.

El formato de los *stickers* varía desde los 6,5 x 8 cm hasta las 8 x 12 cm.

⁶⁸ Dentro de la cultura del graffiti Hip Hop, se emplea este método para expandir su forma mediante el llamado *bombing* que consiste en 'bombardear' de pegatinas ciertas zonas de *stickers* o *throws ups*, con su firma.



Fig. nº 63. Flug. Detalle proceso de creación de los *stickers* (2014).

Hasta Junio de 2014, se han realizado aproximadamente unas 400 pegatinas. Aquí presentamos una muestra de los diferentes diseños:

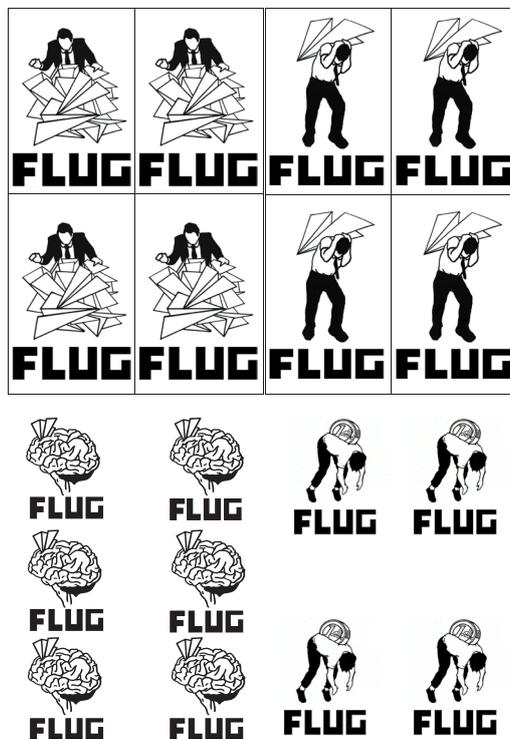


Fig. nº 64-67. Flug. Muestra plantillas *stickers* antes de recortar (2014).

La mayoría se encuentran en España, en ciudades como Madrid, San Sebastián, Altura (Castellón) y Valencia⁶⁹. Hay que hacer especial hincapié en la pequeña escapada realizada las Navidades de 2013 a la ciudad de París, donde también se colocaron numerosos *stickers* en los monumentos más representativos de la ciudad.

⁶⁹ En la provincia de Valencia encontramos *stickers* ubicados en Benimámet, Mislata y los Barrios de Campanar, Benimaçlet, San José, Tarongers, Ruzafa y el Carmen.

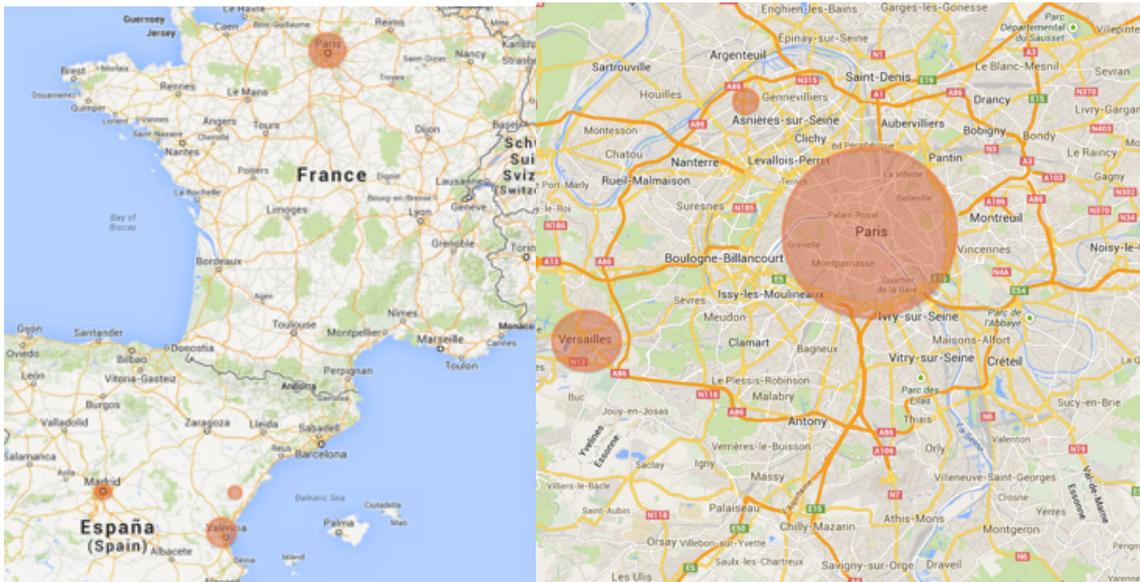


Fig. nº 68-69. Planos localización de *stickers* (2014).

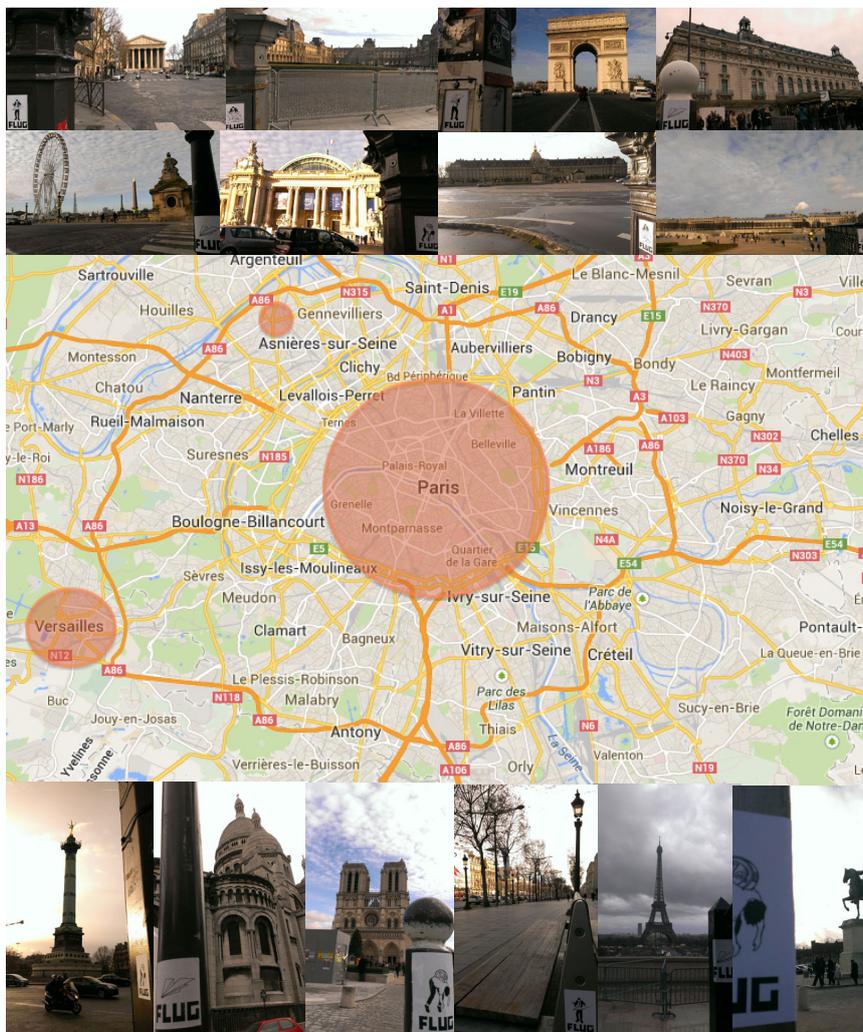


Fig. nº 70. Plano localización de *stickers* París.

Muestra ejemplares *stickers* colocados en el mobiliario urbano:

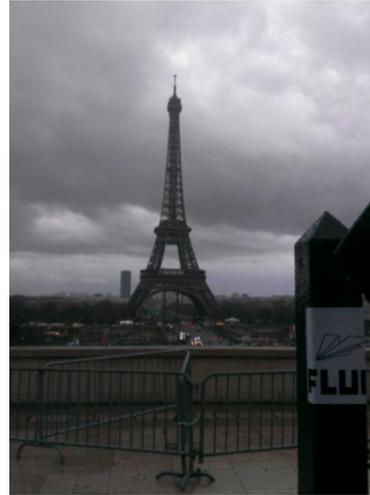


Fig. nº 71. Flug. Proximidades del MCARS (2014).

Fig. nº 72. Flug. *Place Trocadéro*, París (2014).

Empapelados / *Wheat paste*

Superada la fase de *bombing* con los *stickers*, decidimos trabajar las imágenes diseñadas en un formato mayor, con papel ya que son mucho menos agresivas y son más efímeras. De esta forma, emplearemos los términos empapelados o *wheat paste*⁷⁰, para referirnos a los trabajos que se realizaron sobre papel.

Para llevar a cabo los empapelados se revisaron los diseños de los *stickers* digitalmente para darle una escala superior y el resultado se dividió en módulos para facilitar el transporte, montaje y colocación de estos. Ejemplos de pruebas:



Fig. nº 73-74. Flug. Pruebas previas *wheat paste* (2014).

Tras unas pruebas iniciales se optó por trabajar con formatos entre el A3 y el A0. El tipo de papel seleccionado fue el de 80 gramos por su ligereza.

⁷⁰ Término inglés, acotado para aquellas intervenciones realizadas con papel, adheridas o encoladas en diferentes puntos de las urbes.

Para pegar las imágenes realizamos una mezcla cola rápida a partes iguales. Para enfrentarnos a esta primera prueba seleccionamos espacios de la población de Altura (Castellón), por su localización, y decidimos trabajar en un horario nocturno por los posibles problemas con las fuerzas del orden.

Los *wheatpaste* de Altura se realizaron sin un rigor concreto empapelando sobre diferentes tipos de muros y contenedores. El hecho de realizar esta prueba fue muy importante para nuestro trabajo puesto que comenzamos a comprender la dificultad del proceso y las cualidades de los diferentes soportes. Dependiendo de la porosidad del muro, la cantidad de material adhesivo y el tipo de papel, los resultados variaban enormemente, por lo que sacamos las siguientes conclusiones generales:

- Trabajar con la cola y agua a partes, por su rapidez de secado.
 - Realizar un examen visual y táctil previo del soporte donde se colocará el papel, para comprobar que es adecuado y el resultado será correcto.
 - Evitar soportes o muros que presenten desprendimientos o descorchados (paredes de arenisca o muros de ladrillos con gran relieve) en favor de superficies lisas como hormigón, cristal o plástico.
 - Comprobar la propiedad del espacio seleccionado para evitar problemas o edificios.
 - Descartar edificios y monumentos protegidos.
 - Limpiar la superficie donde se colocará la imagen.
 - Pegar los papeles en un orden concreto, comenzando por una primera mano de el material adhesivo sobre el soporte, colocación del papel y una nueva mano de cola sobre la imagen para fijarla y evitar la erosión.
 - Mezclar bien los ingredientes para evitar problema de adhesión.
 - Intervenir en franjas horarias diurnas.
 - Desarrollar las acciones con naturalidad, sin prisas ni miedo, para no levantar sospechas. Tras la experiencia personal, se recomienda trabajar con un peto reflectante y guantes, pues distrae la atención de los posibles espectadores, confundiéndonos con trabajadores de servicios.
 - Transportar los materiales de forma práctica, facilitando la manipulación tanto de la cola como los papeles. Un porta-planos es idóneo para transportar papeles de gran formato y la cubeta puede ser camuflada perfectamente con una bolsa de plástico.
 - Documentar todas las acciones.
- Las siguientes imágenes muestran el proceso de colocación de los papeles y algunos resultados:

Veamos el radio de acción de los *stickers* y los *wheat paste* en la provincia de Valencia:

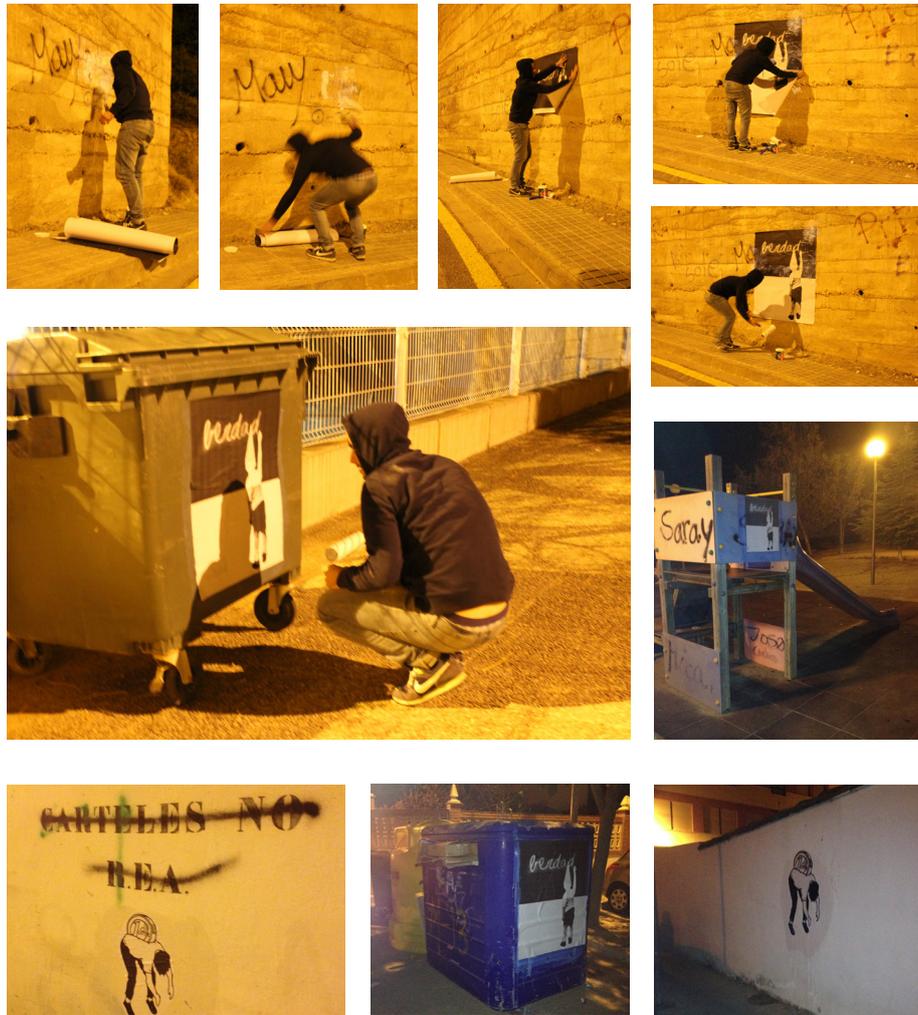


Fig. nº 75. Flug. Imágenes proceso *wheat paste* (2014).

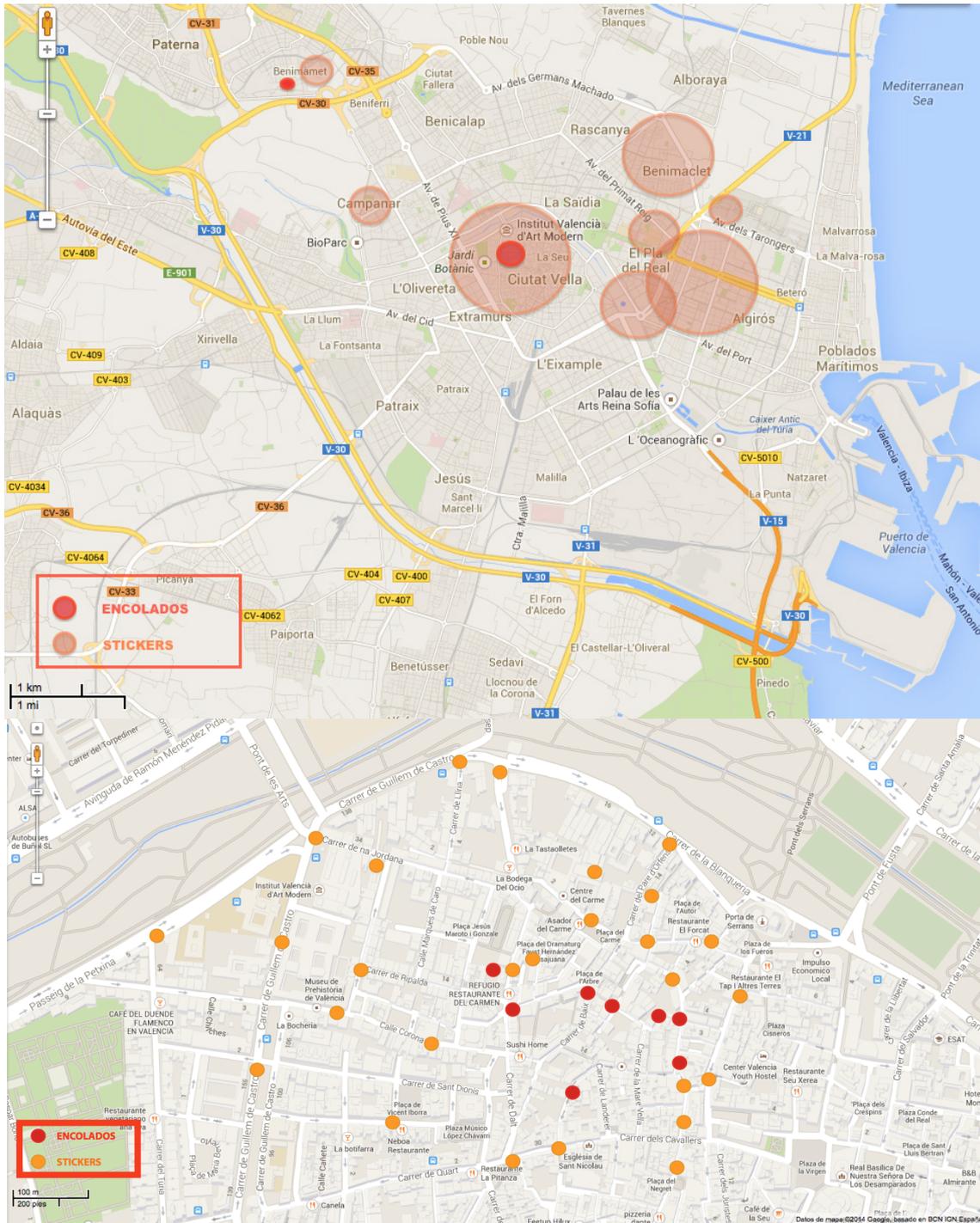


Fig. nº 76. Plano ciudad de Valencia con *wheat paste* y *stickers* (2014).

Fig. nº 77. Plano del casco antiguo de la ciudad de Valencia con *wheat paste* y *stickers* (2014).

Recordemos que estos planos son orientativos puesto que se han realizado más de 400 *stickers* y 30 *wheat paste*.

Para concluir este apartado mostraremos las imágenes de la participación en el IX Festival de arte urbano Poliniza 2014. En este evento, se participó como parte del colectivo de alumnos de la asignatura Contexto del Arte urbano. Los motivos, composición y realización se llevo a cabo entre todos los alumnos de la asignatura, destacando en algún punto de los muros la presencia de la línea de trabajo de cada alumno.

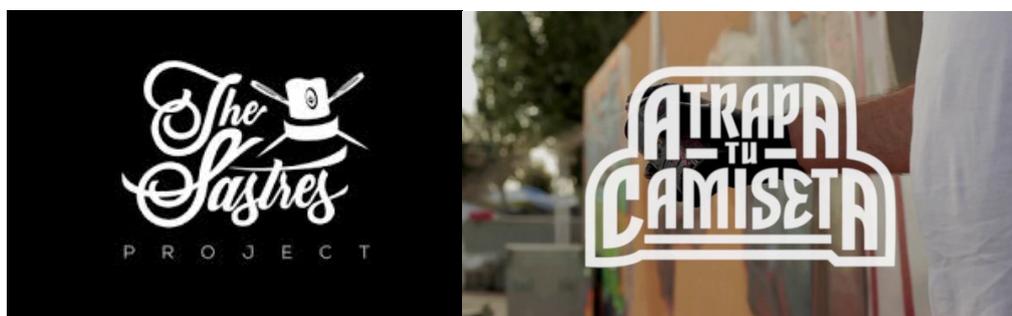
Al ser dos muros enfrentados se trabajó sobre ideas de creación-destrucción y naturaleza vs urbe. En nuestro caso partimos del diseño de un personaje que se deshace en los aviones.



Fig. nº 78. Flug. *Wheat paste* en proceso (Festival Poliniza 2014).

Camisetas

El proyecto de la realización de camisetas es fruto de la colaboración con un compañero de la facultad que nos planteó trasladar los diseños de FLUG y Sergio Terrones al soporte textil. Es entonces cuando comienza la colaboración con “*The Sastres Project*” y su proyecto *Atrapa tu camiseta*.



www.atrapatucamiseta.com

Siguiendo la línea de los trabajos de FLUG, se trasladan las imágenes a soporte textil blanco y se decide destacar la imagen con un círculo central de color gris. Tras unos ajustes digitales las imágenes se pasan a las camisetas con vinilos, quedando el diseño en la parte frontal de la camiseta y la firma en la parte superior trasera.



Fig. nº 79. Flug. Camiseta The Sastres Project (2014).

El hecho de seleccionar este tipo de soporte da un nuevo aspecto a la obra reforzando los conceptos de activismo y participación.

Al margen del proyecto inicial realizamos otra serie de menor coste y menor tiempo de fabricación, ciñéndonos a los objetivos y premisas de un arte comprometido de carácter activista.

FLUG posee una cuenta de *Instagram* vinculada a otra de *Twitter* y *Facebook*, a expensas de un futuro blog.

www.instagram.com/flugvalencia

www.twitter.com/flugvalencia

www.facebook.com/flug.valencia

Instagram es un canal fotográfico que emplearemos exclusivamente para difundir nuestra obra por la red. *Twitter* tiene un doble sentido de difusión gráfica y textual mientras que *Facebook* lo utilizamos a modo de blog o pagina web de referencia. Al estar conectadas las diferentes cuentas cada vez que realizamos un trabajo, una imagen que nos parece interesante, o queremos anunciar un hecho concreto, basta con subir un archivo en la cuenta de Instagram y esta pasará a su vez a *Twitter* y *Facebook*.

3.3.2. Catalogación

En el apartado anterior nos hemos limitado a mostrar los procesos de creación. A continuación, visualizaremos los resultados obtenidos comenzando por las obras pictóricas y las ilustraciones de Sergio Terrones, seguido de los trabajos más significativos de FLUG.

SERGIO TERRONES

Series pictóricas



Fig. nº 80. Sergio Terrones. *L'État c'est moi* (2014). Acrílico sobre tela. 146 x 294 cm.



Fig. nº 81. Sergio Terrones. *Sin título* (2014). Acrílico sobre tela. 146 x 196 cm.



Fig. nº 82. Sergio Terrones. *Bourgeois, vous n'avez rien compris* (2014). Acrílico sobre tela. 146 x 98 cm.



Fig. nº 83. Sergio Terrones. *L'État c'est chacun de nous* (2014). Acrílico sobre tela. 146 x 98 cm.



Fig. nº 84. Sergio Terrones. *L'État c'est moi* (2014). Acrílico sobre tela. 146 x 98 cm.



Fig. nº 85. Sergio Terrones. Sin título (2014). Acrílico sobre tela. 146 x 98 cm.



Fig. nº 86. Sergio Terrones. *Sin título* (2014). Acrílico sobre tela. 146 x 98 cm.

Series de Ilustraciones



Fig. nº 87. Sergio Terrones. *Refugios* (2014). Técnica mixta sobre papel. 42 x 32 cm.



Fig. nº 88. Sergio Terrones. *Contra uno mismo* (2014). Técnica mixta sobre papel. 42 x 32 cm.



Fig. nº 89. Sergio Terrones. *Sometimientos* (2014). Técnica mixta sobre papel.
42 x 32 cm.

FLUG

En este epígrafe visualizaremos los diseños digitalizados para realizar los *stickers* y los *wheat paste*. Seguidamente, veremos una muestra de los *wheat paste* más significativos. Hasta la fecha (Julio 2014), se han realizado más de 400 *stickers* y alrededor de 30 intervenciones con *wheat paste*.

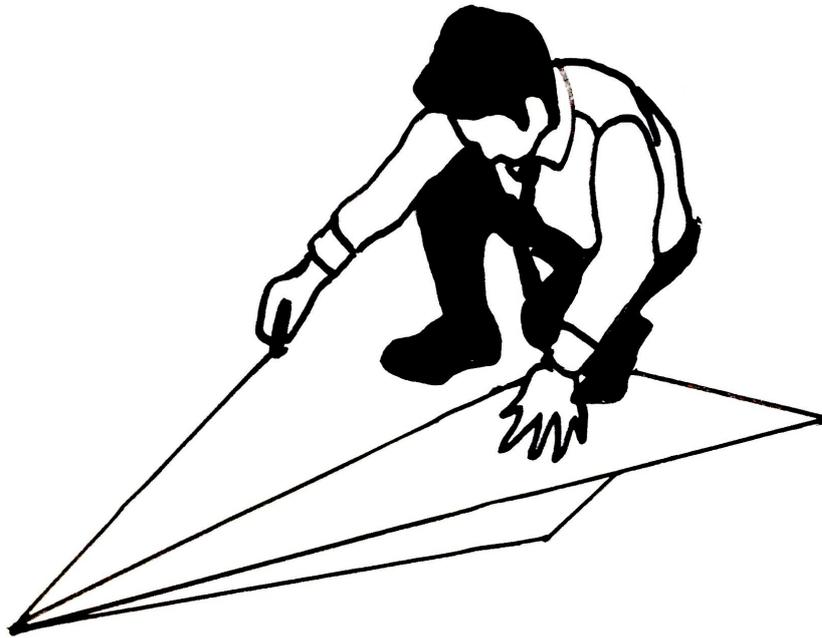
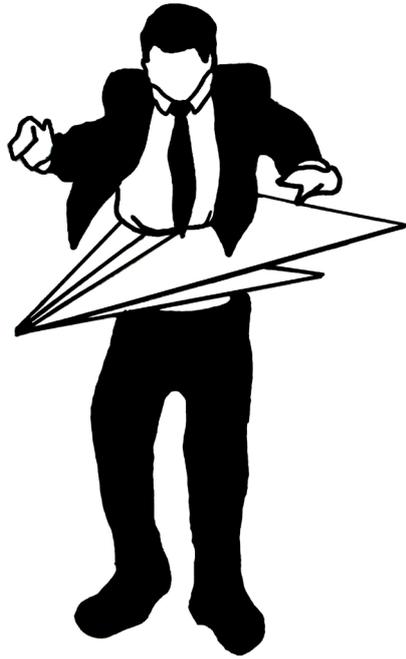


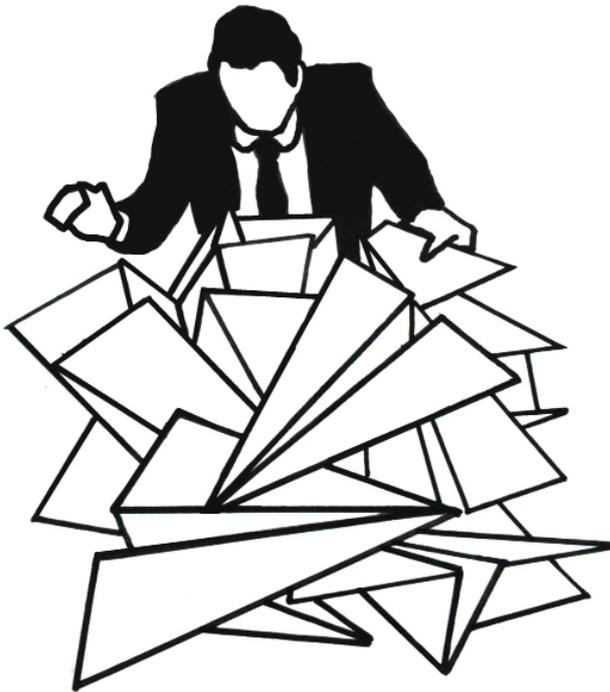
Fig. n° 90. Flug *Plonting* (2014).



91.



92.



93.

Fig. N° 91. Flug. Middle.

Fig. N° 92. Flug. They can't control.

Fig. N° 93. Flug. Begins to pile up.

(2014)



Fig. n° 94. Flug. *Insert coin* (2014).

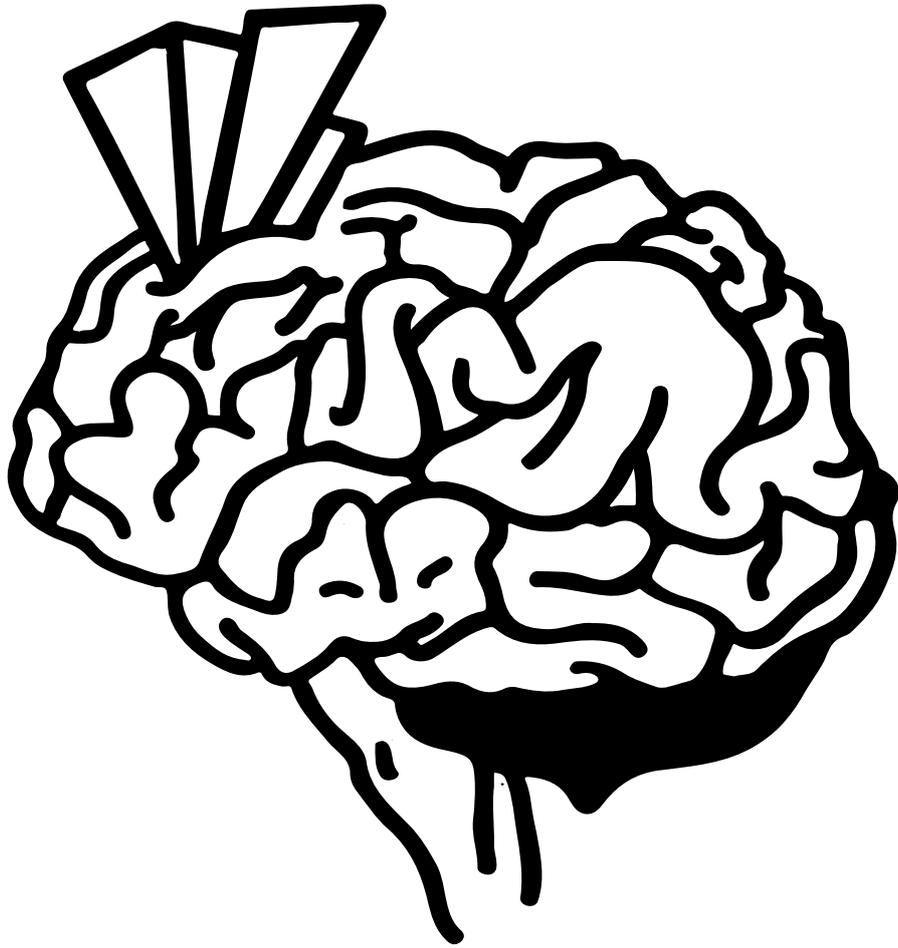


Fig. n° 95. Flug. *Brain* (2014).



Fig. n° 96. Flug. *Heart* (2014).



Fig. nº 97. Flug. *Qui Crée? Pour Qui?. Quién crea? Para quién?* (2014).

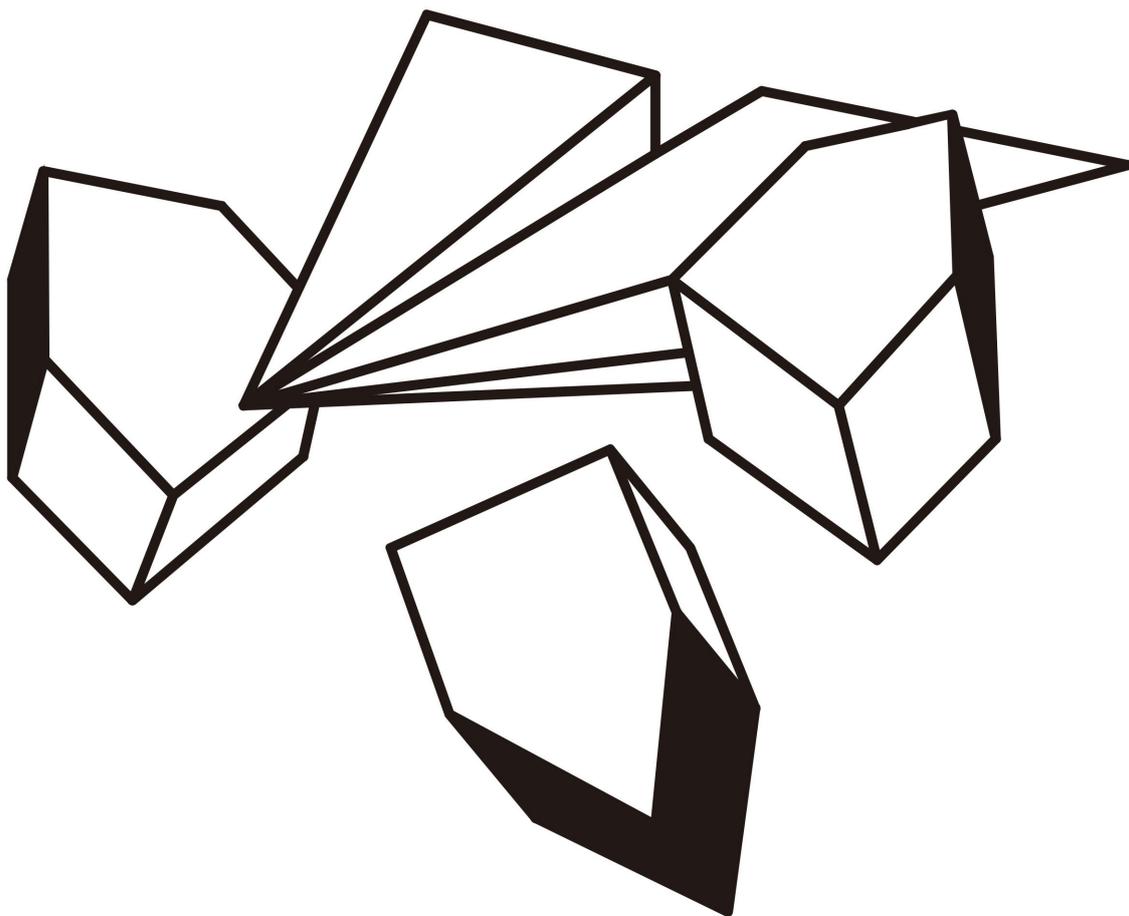


Fig. n° 98. Flug. *Êtes-vous des consommateurs ou des participants?. Sois consumidoras o participantes?* (2014).

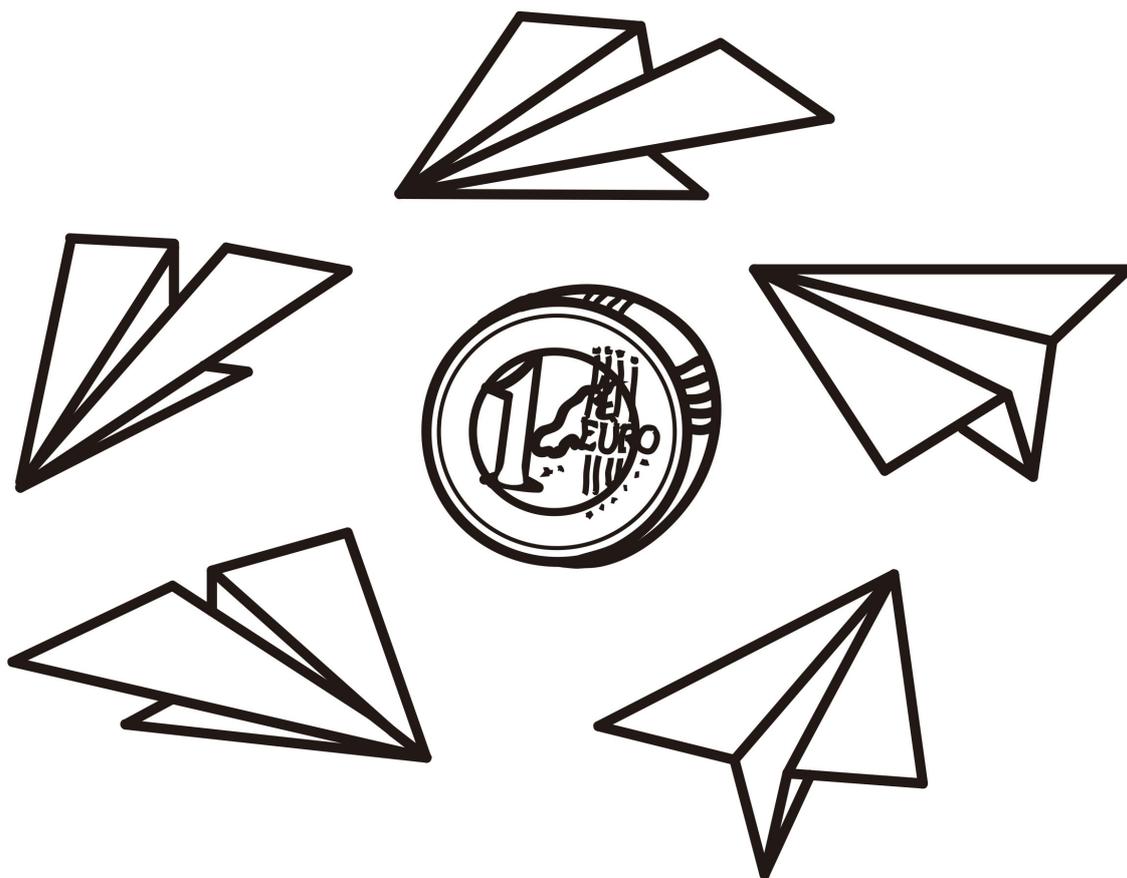


Fig. n° 99. Flug. *L'état c'est moi. El estado soy yo* (2014).

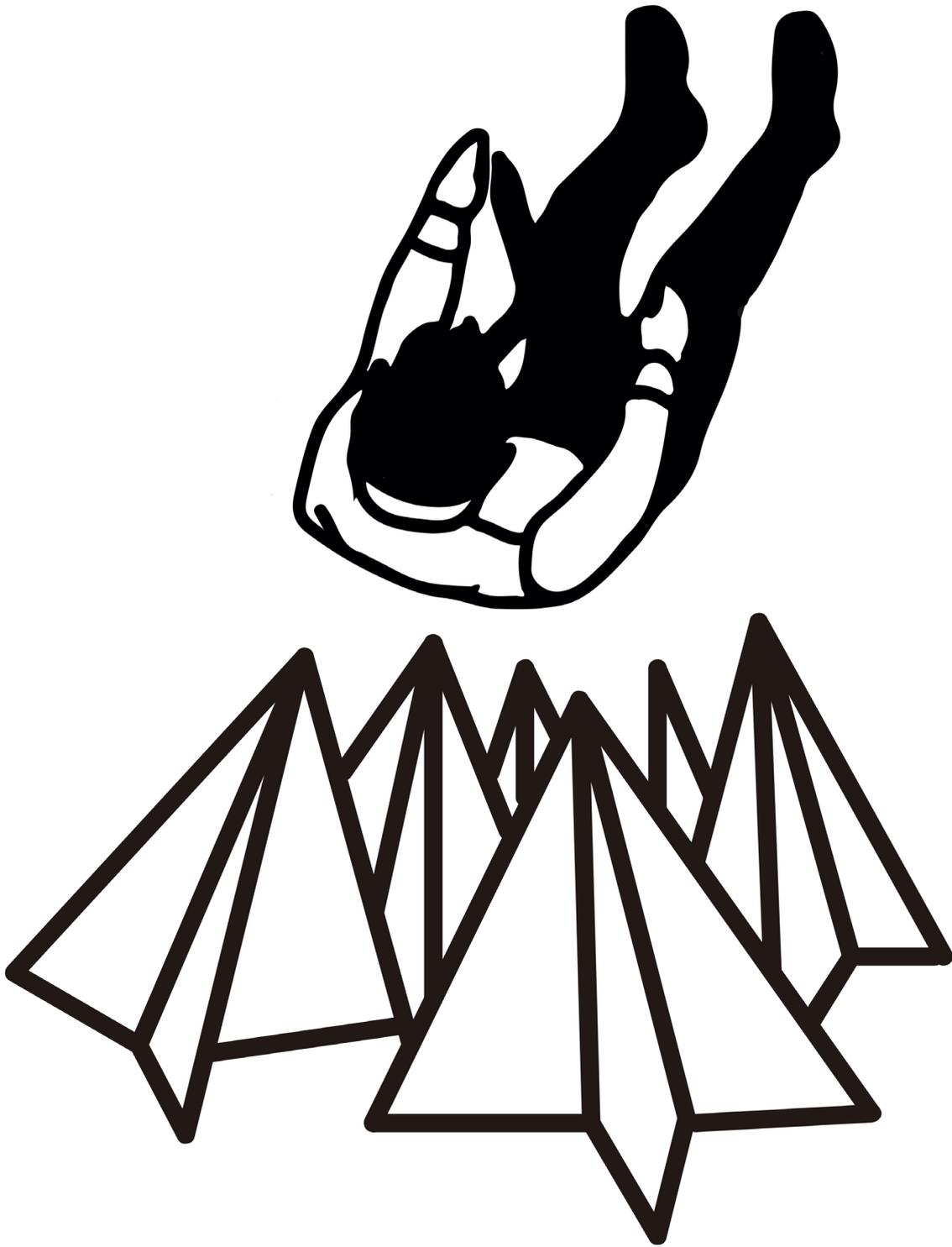


Fig. nº 100. Flug. *Cours vite, camarade le vieux monde est derrière toi. Corre rápido camarada, el viejo mundo está detrás de tí (2014).*



Fig. n° 101. Flug. *Flug n'existe pas, flug c'est vous. Flug no existe, Flug sois vosotros* (2014).

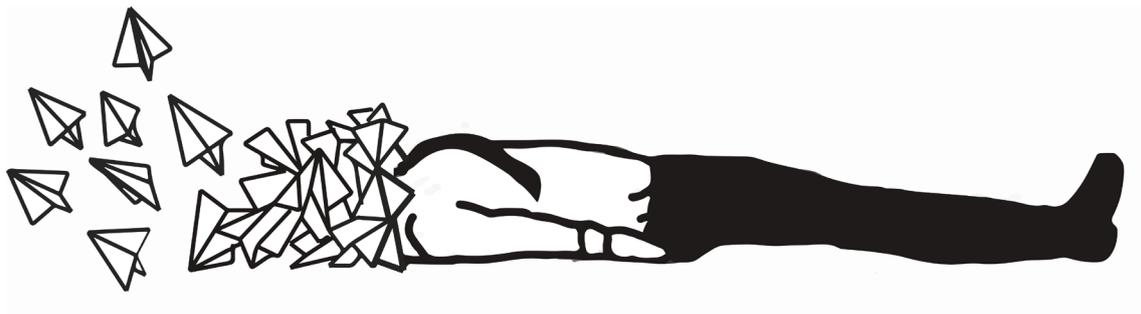
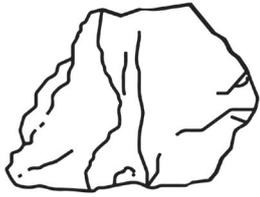
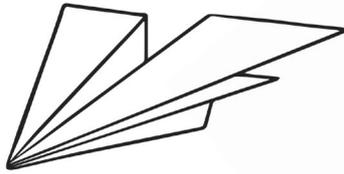


Fig. n° 102. Flug. *Dead* (2014).



PIEDRA



FLUG

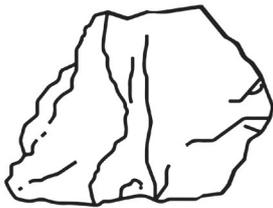


TIJERAS

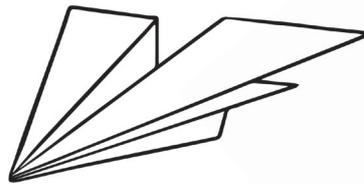
PIEDRA

FLUG

TIJERAS



PUEBLO



PAPEL



GOBIERNO

Fig. n° 103. Flug. Piedra papel tijera (2014).

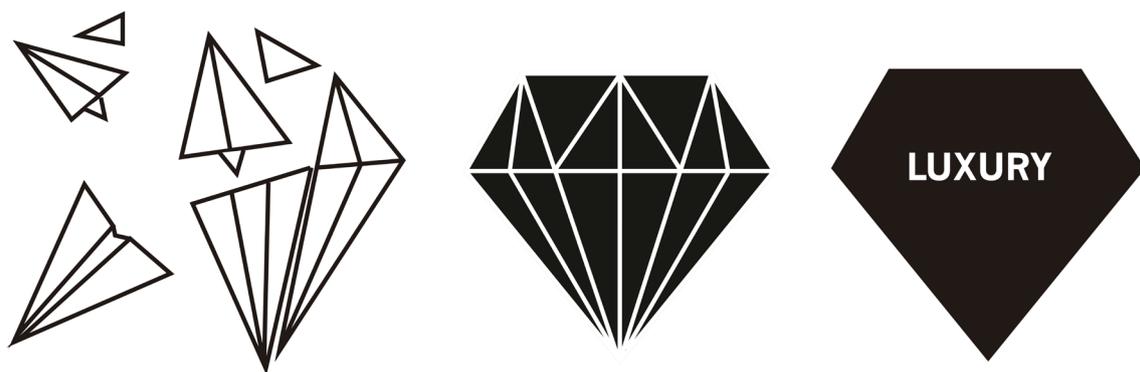
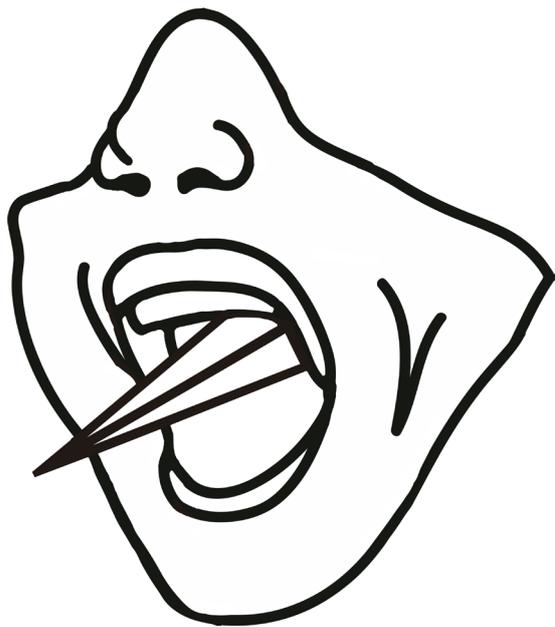
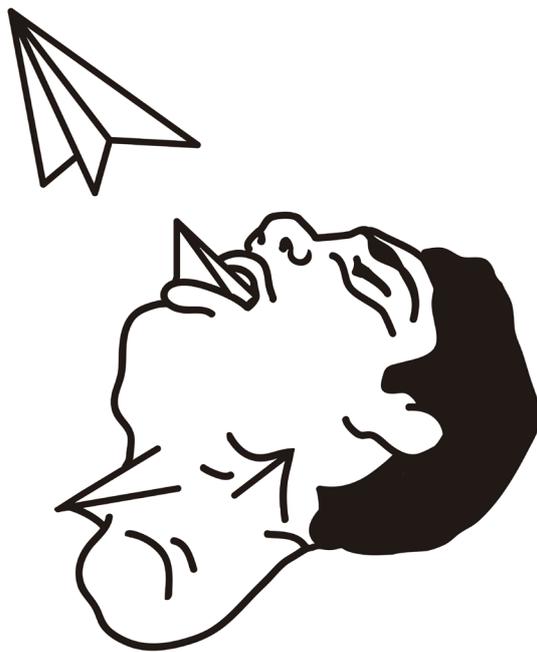


Fig. n° 104. Flug. *Luxury* (2014).



105.



106.



107.

Fig. n° 105-107. Flug. *Pandemia* (2014).

Wheat Paste



Fig. nº 108. Flug. Calle les salines I, Valencia (2014).



Fig. nº 109. Flug. Calle les salines II, Valencia (2014).



Fig. nº 110. Flug. Calle Clariano I, Valencia (2014).



Fig. nº 111. Flug. Calle Clariano II, Valencia (2014).



Fig. nº 112. Flug. Plaza Frai Luis Colomer–Cines Albatros, Valencia (2014).



Fig. nº 113. Flug. Facultad BBAA, IX Festival Poliniza UPV I, Valencia (2014).



Fig. nº 114. Flug. Facultad BBAA, IX Festival Poliniza UPV II, Valencia (2014).



Fig. nº 115. Flug. Facultad BBAA, IX Festival Poliniza UPV III, Valencia (2014).

4. Conclusiones

A continuación expondremos las conclusiones siguiendo el esquema del desarrollo del trabajo. Partiremos de unas reflexiones iniciales sobre las motivaciones y los objetivos que marcamos, y pasaremos a las conclusiones sobre el trabajo de Sergio Terrones y el de FLUG, terminando con una visión acerca de la convivencia de ambas líneas.

Recordemos que el Trabajo Final de Máster está motivado por la situación social, económica y política que se inició en el año 2008, situación que Sergio Terrones, toma de punto de partida para mostrar una visión personal del contexto en el que vive mediante la pintura.

Al inicio del trabajo el objetivo fue seguir los pasos de la línea pictórica que venía desarrollando, donde trabaja sobre situaciones relacionadas con las crisis. Las medidas de ajuste, el paro, los desahucios o la represión policial eran algunos temas que había desarrollado en mis trabajos anteriores. Mediante la pintura, representaba individuos que personificaban metafóricamente el poder, a partir de sus trajes de chaqueta.

Poco a poco, fui adoptando una postura crítica o de confrontación, frente a esta situación, que dirigió mi mirada hacia conceptos como el poder, la economía y el capitalismo, epicentros del “problema” que considero seguimos viviendo.

A raíz de ello, comencé a estudiar e investigar sobre los hechos acontecidos en el año 1968, como consecuencia de una fuerte crisis económica, social y política. Decidí centrarme en los hechos de París, por su proximidad y su ubicación dentro de la actual Unión Europea. Los recortes, la represión policial o el papel de la juventud como motor de protesta, han hecho que establezca una relación de paralelismo entre la situación que se vivió en 1968 en París y la situación actual en España.

Como consecuencia de ello, comencé a trabajar sobre el modelo capitalista y su relación con la economía, provocando que la línea pictórica adquiriese una carga significativa y narrativa mucho mayor. Dejé de plantear situaciones para representar conceptos asociados al capitalismo, como son el sometimiento o la opresión. Este hecho, aportó coherencia a la relación entre mi trabajo y mis intenciones.

Portanto, la temática y el enfoque del trabajo ha ido evolucionando coherentemente hacia el desarrollo de una producción gráfica donde se evidencie el sometimiento y la opresión del poder, mediante las expresiones, acciones o posturas de los personajes que represento. Las obras de *L'État c'est moi*, las consideraría como los primeros pasos hacia el desarrollo de estos conceptos, que en las series de ilustraciones *Refugios* o *Sometimientos* se aprecian con mayor claridad.

El hecho de trabajar en series, bien sea de ilustraciones o pictóricas, refuerza el mensaje y potencia el aspecto narrativo que es más significativo cuando se representa mediante secuencias como en *Contra uno mismo*. Gracias a esta última serie de ilustraciones, las dos últimas obras incluidas en mi trabajo, reúnen dos posturas de un mismo personaje en un único formato. Al solaparlas y jugar con efectos de transparencia crea ese efecto de secuencia que vemos en las ilustraciones en diferentes formatos. Me gustaría destacar los solapamientos, por la capacidad de confrontación de posturas dispares en un mismo formato, favoreciendo la relación de ambigüedad que existe entre el poder y la estabilidad, vinculados a la fragilidad, la corrupción y el sometimiento.

Paralelamente a la línea pictórica y gráfica, el estudio de los hechos de 1968, junto con mis intereses ha hecho que centrara mi atención en lo que Paul Ardenne define como un arte contextual. Es entonces cuando decidí trabajar de una forma distinta influenciado Guy Debord y *La sociedad del espectáculo*, las pintadas y carteles de Mayo del 68 en Francia, o el compromiso del graffiti que se está desarrollando en los últimos años en la ciudad de Valencia.

Centrado en un arte de participación e intervención(vinculado al activismo), surge FLUG como una identidad que toma como punto de partida la cultura Hip Hop (Graffiti) y las pintadas de mayo del 68.

FLUG pasó por una fase de *boombing* y que considero necesaria para saciar la necesidad de expandirse y darse a conocer siguiendo el ejemplo de los *writers*, con sus *tags* o *throw ups*. Este periodo de descontrol fue superado gracias al estudio y análisis de la obra de Paul Ardenne, adoptando una postura más reflexiva al realizar las intervenciones en espacios determinados por un estudio previo.

El hecho de trabajar sobre la crisis y la situación actual me llevó a realizar las intervenciones sobre locales y establecimientos que se encontrasen cerrados, en venta o alquiler a causa de la crisis. Por ello, decidí que antes de realizar cualquier intervención debía de estudiar previamente la zona y el lugar.

Siguiendo la línea del graffiti, decidí trasladar la obra pictórica al plano urbano de forma más agresiva y gráfica para favorecer el atractivo visual y llamar la atención de los espectadores. Enlazando con los recursos del cartel opté por trabajar con ilustraciones mediante la línea y la tinta plana sobre papel que posteriormente pegaría.

La elección de trabajar con empapelados o *wheat paste*, una apuesta por vincular mi obra con los inicios del cartel. El avión de papel refleja su carácter efímero, que a su vez es reversible y fácil de eliminar, respetando el espacio intervenido. No hay que olvidar que este tipo de acciones han puesto en duda "legalidad" de las intervenciones. El hecho de establecer contacto con los referentes seleccionados

y poder entrevistarlos, ha marcado un antes y un después en la forma de llevar a cabo las acciones. La información obtenida ha sido de gran utilidad ya que nos ha aportado tranquilidad y seguridad.

Con la colaboración con *atrapatucamiseta* descubrimos una nueva forma de trabajo, ligada al activismo y la participación. El hecho de reproducir las imágenes en las camisetas favorece la difusión del mensaje, por lo que se trata de un motor de acción. Por tanto, esta colaboración, enlaza con los propósitos de participación vinculado al activismo.

Debemos señalar que las dos líneas trabajadas se han desarrollado de forma paralela. Este hecho se debe, en gran medida, a que FLUG surge como un desdoblamiento de la línea pictórica de Sergio Terrones, una evolución o un enfoque distinto partiendo de los concepto de activismo. Por tanto, podemos afirmar que tanto la línea de Sergio Terrones como la de FLUG, utilizan canales válidos en el espacio que se desarrollan. La parte pictórica, está vinculada a las formas tradicionales del arte y su desarrollo en el plano institucional es correcto, mientras que FLUG se desarrolla como una postura activista de intervención que se lleva a cabo en el contexto urbano. Pese a ser dos formas de trabajo distintas, se complementan puesto que ambas parten de los mismos objetivos, aunque su forma de trabajo y presentación sea diferente.

Finalmente, nos gustaría concluir señalando la dificultad que ha supuesto desarrollar ambas líneas de trabajo, puesto que ha implicado una investigación conceptual y referencial muy amplia. Aun así, estoy satisfecho con los resultados obtenidos, aunque hayamos tenido que recortar determinadas iniciativas por tratar de no excedernos. Considero que el hecho de que las dos formas de trabajo partan de los mismos objetivos, ha facilitado el transcurso y el trabajo paralelo de las ambas líneas. Por un lado la obra como Sergio Terrones, ha obtenido mayor profundidad en el discurso, y FLUG ha sufrido una evolución constante pasando por diferentes fases hasta su consolidación.

5. Glosario de figuras

- Fig. Nº 1. Ricardo Zamorano (Estampa Popular).** *Sin título*, p. 34.
- Fig. Nº 2. Eduardo Arroyo.** *Gilles Aillaud mira la realidad por un agujero al lado de un colega indiferente* (1973), p. 36.
- Fig. Nº 3. Equipo Crónica.** *La derrota de Samotracia* (1972), p. 38.
- Fig. Nº 4. Viñeta El Roto.** *El País*, 18 Julio, 2014, p. 39.
- Fig. Nº 5. Robert Longo.** *Sin Título (Men In The Cities)* (1980), p. 41.
- Fig. Nº 6. Peter Ravn.** *Onwards* (2013), p. 43.
- Fig. Nº 7. Escif.** *Recortes* (2012), p. 44.
- Fig. Nº 8. Dadi Dreucol.** *Quality Public Educacion* (Festival Poliniza 2013), p. 45.
- Fig. nº 9. Vinz.** *Don't be afraid* (Festival Incubarte 2012), p. 46.
- Fig. nº 10. Sergio Terrones.** *Sin título* (2010), p. 52.
- Fig. nº 11. Sergio Terrones.** *Sin título* (2010), p. 52.
- Fig. nº 12. Sergio Terrones.** *Abróchense los cinturones* (2011), p. 52.
- Fig. nº 13. Sergio Terrones.** *Sombras* (2012), p. 53.
- Fig. nº 14. Sergio Terrones.** *Elipsis banal* (2012), p. 54.
- Fig. nº 15. Sergio Terrones.** *El ciclo* (2013), p. 54.
- Fig. nº 16. Sergio Terrones.** *El juego* (2013), p. 55.
- Fig. nº 17. Sergio Terrones.** *Todo llega* (2013), p. 55.
- Fig. nº 18. Sergio Terrones.** Detalle del boceto (2013), p. 57.
- Fig. nº 19. Georges Rami (Hergé).** Detalle imagen. *Tintin* (1999), p. 57.
- Fig. nº 20. Sergio Terrones.** Detalle boceto avión de papel (2013), p. 58.
- Fig. nº 21. Flug.** Detalle de la primera firma de "FLUG", p.58.
- Fig. nº 22. Flug.** Detalle proceso firma de FLUG (2013), p. 58.
- Fig. nº 23. Flug.** Detalle firma de FLUG acabada (2013), p. 58.
- Fig. nº 24. Flug.** Firma de FLUG definitiva (2013), p. 59.
- Fig. nº 25. Flug.** Boceto personaje y avión de papel I (2014), p. 59.
- Fig. nº 26. Flug.** Boceto personaje y avión de papel II (2014), p. 59.
- Fig. nº 27. Flug.** Boceto personaje sin avión de papel(2014), p. 60.
- Fig. nº 28. Flug.** Boceto avión de papel - desahucios (2014), p. 60.
- Fig. nº 29. Flug.** Boceto avión de papel - sanidad (2014), p.60.
- Fig. nº 30. Flug.** Boceto avión de papel - educación (2014), p.60.
- Fig. nº 31. Flug.** Boceto avión de papel - ideología (2014), p.60.
- Fig. nº 32. Sergio Terrones.** Boceto *L'État c'est moi I* (2014), p. 63.
- Fig. nº 33. Sergio Terrones.** Boceto *L'État c'est moi II* (2014), p. 63.
- Fig. nº 34. Sergio Terrones.** Selección 3/24 imágenes, sesión fotográfica modelo I (2014), p. 64.
- Fig. nº 35. Sergio Terrones.** Selección 4/37 imágenes, sesión fotográfica modelo II (2014), p. 64.
- Fig. nº 36. Sergio Terrones.** Selección 3/30 imágenes, sesión fotográfica MODELO III (2014), p. 64.
- Fig. nº 37. Sergio Terrones.** Fotografía seleccionada para la primera pieza B/N (2014), p. 64.
- Fig. nº 38. Sergio Terrones.** Fotografía seleccionada para la segunda pieza B/N (2014), p. 64.
- Fig. n 39. Sergio Terrones.** Foto seleccionada para la tercera pieza B/N (2014), p. 65.
- Fig. nº 40. Sergio Terrones.** Proceso creación *L'État c'est moi I* (2014), p. 65.

- Fig. nº 41. Sergio Terrones.** Proceso creación *L'État c'est moi* II (2014), p. 65.
- Fig. nº 42. Sergio Terrones** Proceso creación *L'État c'est moi* III (2014), p. 66.
- Fig. nº 43. Sergio Terrones.** Estudio compositivo *L'État c'est moi* I (2014), p. 66.
- Fig. nº 44. Sergio Terrones.** Estudio compositivo *L'État c'est moi* II (2014), p. 66.
- Fig. nº 45. Sergio Terrones.** Estudio compositivo *L'État c'est moi* III (2014), p. 67.
- Fig. nº 46.** Imágen posiciones BDSM, p. 67.
- Fig. nº 47. Sergio Terrones.** Selección 3/74 imágenes, sesión fotográfica modelo I (2014), p. 68.
- Fig. nº 48. Sergio Terrones.** Selección 3/74 imágenes, sesión fotográfica modelo II (2014), p. 68.
- Fig. nº 49. Sergio Terrones.** Imágenes seleccionadas para solapamiento modelo I (2014), p. 68.
- Fig. nº 50. Sergio Terrones.** Pruebas solapamiento modelo I (2014). p. 69.
- Fig. nº 51. Sergio Terrones.** Imágenes seleccionadas para solapamiento modelo II (2014), p. 69.
- Fig. nº 52. Sergio Terrones.** Pruebas solapamiento modelo II (2014), p. 70.
- Fig. nº 53. Sergio Terrones.** Proceso *Sin título* I (2014), p. 71.
- Fig. nº 54. Sergio Terrones.** Proceso *Sin título* I y II (2014), p. 71.
- Fig. nº 55. Sergio Terrones.** Selección 5/11 imágenes B/N, sesión fotográfica modelo I (2014), p. 72.
- Fig. nº 56. Sergio Terrones.** Selección 3/20 imágenes B/N, sesión fotográfica modelo II (2014), p. 72.
- Fig. nº 57. Sergio Terrones.** *Sin título* 2014 (inacabada), p. 73.
- Fig. nº 58. Sergio Terrones.** *Refugios* 2014 (selección), p. 73.
- Fig. nº 59. Sergio Terrones.** Selección 4/12 imágenes serie fotográfica (2014), p. 74.
- Fig. nº 60. Sergio Terrones.** *Refugios* 2014 (selección), p. 74.
- Fig. nº 61. Sergio Terrones.** Selección 4/40 imágenes serie fotográfica (2014), p. 75.
- Fig. nº 62. Sergio Terrones.** *Sometimientos* 2014 (selección), p. 75.
- Fig. nº 63. Flug.** Detalle proceso de creación de los *stickers* (2014), p. 77.
- Fig. nº 64-67. Flug.** Muestra plantillas *stickers* antes de recortar (2014), p. 77.
- Fig. nº 68-69.** Planos localización de *stickers* (2014), p. 78.
- Fig. nº 70.** Plano localización de *stickers* París, p. 78.
- Fig. nº 71. Flug.** Proximidades del MCARS (2014), p. 79.
- Fig. nº 72. Flug.** *Place Trocadéro*, París (2014), p. 79.
- Fig. nº 73-74. Flug.** Pruebas previas *wheat paste* (2014), p. 79.
- Fig. nº 75. Flug.** Imágenes proceso *wheat paste* (2014), p. 81.
- Fig. nº 76.** Plano ciudad de Valencia con *wheat paste* y *stickers* (2014). p, 82.
- Fig. nº 77.** Plano de casco antiguo de la ciudad de Valencia con *wheat paste* y *stickers* (2014), p. 82.
- Fig. nº 78. Flug.** *Wheat paste* en proceso (Festival Poliniza 2014), p. 83.
- Fig. nº 79. Flug.** Camiseta The Sastres Project (2014), p. 84.
- Fig. nº 80. Sergio Terrones.** *L'Etat c'est moi*. 2014, p. 86.
- Fig. nº 81. Sergio Terrones.** *Sin título*. 2014, p. 86.
- Fig. nº 82. Sergio Terrones.** *Bourgeois, vous n'avez rien compris*. 2014, p.87.
- Fig. nº 83. Sergio Terrones.** *L'État c'est chacun de nous*. 2014, p. 88.
- Fig. nº 84. Sergio Terrones.** *L'État c'est moi*. 2014, p. 89.
- Fig. nº 85. Sergio Terrones.** *Sin título*. 2014, p. 90.

- Fig. nº 86. Sergio Terrones.** *Sin título.* 2014, p. 91.
- Fig. nº 87. Sergio Terrones.** *Refugios.* 2014, p. 92.
- Fig. nº 88. Sergio Terrones.** *Contra uno mismo.* 2014, p. 93.
- Fig. nº 89. Sergio Terrones.** *Sometimientos.* 2014, p. 94.
- Fig. nº 90. Flug.** *Ploting.* 2014, p. 96.
- Fig. Nº 91. Flug.** *Middle.* 2014, p. 97.
- Fig. Nº 92. Flug.** *They can't control.* 2014, p. 97.
- Fig. nº 93. Flug.** *Begins to pile up.* 2014, p. 97.
- Fig. nº 94. Flug.** *Insert coin.* 2014, p. 98.
- Fig. nº 95. Flug.** *Brain.* 2014, p. 99.
- Fig. nº 96. Flug.** *Heart.* 2014, p. 100.
- Fig. nº 97. Flug.** *Qui crée? Pour qui?. Quién crea? Para quién?.* 2014, p. 101.
- Fig. nº 98. Flug.** *Êtes-vous des consommateurs ou des participants?. Sois consumidoras o participantes?.* 2014, p. 102.
- Fig. nº 99. Flug.** *L'État c'est moi. El estado soy yo.* 2014, p. 103.
- Fig. nº 100. Flug.** *Cours vite, camarade le vieux monde est derrière toi. Corre rápido camarada, el viejo mundo está detrás de tí.* 2014, p. 104.
- Fig. nº 101. Flug.** *Flug n'existe pas, flug c'est vous. Flug no existe, Flug sois vosotros.* 2014, p. 105.
- Fig. nº 102. Flug.** *Dead.* 2014, p. 106.
- Fig. nº 103. Flug.** *Piedra Papel Tijera.* 2014, p. 107.
- Fig. nº 104. Flug.** *Luxury.* 2014, p. 108.
- Fig. nº 105-107. Flug.** *Pandemia.* 2014, p. 109.
- Fig. nº 108. Flug.** *Calle les Salines I (Valencia).* 2014, p. 110.
- Fig. nº 109. Flug.** *Calle les Salines li (Valencia).* 2014, p. 111.
- Fig. nº 110. Flug.** *Calle Clariano I (Valencia).* 2014, p. 112.
- Fig. nº 111. Flug.** *Calle Clariano li (Valencia).* 2014, p.113.
- Fig. nº 112. Flug.** *Plaza Frai Luis Colomer, Cines Albatros (Valencia).* 2014, p. 114.
- Fig. nº 113. Flug.** *Facultad BBAA, IX Festival Poliniza UPV I, Valencia (2014),* p. 115.
- Fig. nº 114. Flug.** *Facultad BBAA, IX Festival Poliniza UPV II, Valencia (2014),* p. 116.
- Fig. nº 115. Flug.** *Facultad BBAA, IX Festival Poliniza UPV III, Valencia (2014),* p. 117.

6. Fuentes

Libros

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, Murcia 2006.

BADENES SALAZAR, Patricia. *La estética en las barricadas, Mayo del 68 y la creación artística*. Universitat Jaume I, Castellón 2006.

BERTI, Gabriela. *Pioneros del Graffiti en España*. UPV, Valencia 2009.

CANETTI, Elías. *Masa y Poder, Obra completa I. Contemporánea*, Barcelona 2011.

CHAFANT, Henry y COOPER, Martha. *Subway art: 25th anniversary edition*. Thames and Hudson, Londres 2009.

DALMACE-ROGNON, Michèle. *Equipo Crónica. Catalogación, Obra Gráfica y Múltiples (1965/1982)*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao 1988.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, Valencia 2005.

FABRI, Paolo. *Tácticas de los signos*. Gedisa Barcelona, 1995.

FERRER, Mathilde. *Groupes, mouvements et tendances de l'art contemporain depuis 1945*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París 2001.

FIGUEROA, Fernando. *Graphitgragen: Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Fernando Figueroa, Valencia 2006.

GARCÍA POVEDA, José. *Pintadas. 80-90-00*. UPV, Valencia 2006.

JARDI, Enric. *Pensar con Imágenes*. Gustavo Gili, Barcelona 2012.

JULIÁN GONZÁLEZ, Inmaculada. *El cartel Republicano en la Guerra Civil Español*. Ministerio de Cultura, Madrid 1993.

MARTÍN PRADA, Juan. *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà, Valencia 2012.

MARTÍNEZ ARTERO, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia 2004.

MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX-2*. UPV, Valencia 2008.

MCLUHAN, Marshall. *Contraexplosión*. Paidós, Buenos Aires 1969.

MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones*

del ser humano. Paidós, Barcelona 1996.

PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Acuarela & A. Machado, Madrid 2008.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de Masas e Historia del Arte*. Cátedra, Madrid 1988.

Catálogos

Estampa de Madrid. Arte y política (1959-1976). Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid 2006.

El Roto-OPS-Rábago. Un viaje de mil demonios (y un par de ángeles) 2014. Universitat de València, Valencia 2013.

Estampa Popular. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia 1996.

Eduardo Arroyo. MNCARS, Madrid 1998.

Mai 68 ou l'imagination au pouvoir. La Différence, París 1998.

Stratégies de participation-Groupe de Recherche d'Art Visuel. Grenoble, 1998.

Billboards of The Last 30 Years. Mass MoCA, Massachusetts, 1999.

Poliniza 2006. Festival D'art urbà 2006. UPV, Valencia 2006.

Poliniza 2007. Festival D'art urbà. UPV, Valencia 2007.

Poliniza 2008. Festival D'art urbà. UPV, Valencia 2008.

Poliniza 2006. Festival D'art urbà 2009. UPV, Valencia 2010.

Poliniza. Festival D'art urbà 2012 i 2014. UPV, Valencia 2013.

Artículos

MARÍN Medina, José. "Robert Longo, belleza obscena". *El Cultural*, 22 de Mayo 2003. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7134/Robert_Longo_belleza_obscena [consultado el día 7 de Marzo de 2014].

MURCIA, Kevin. "Peter Ravn: El hombre moderno". *Cultura Colectiva*, 31 de Diciembre, 2013. <http://culturacolectiva.com/peter-ravn-el-hombre-moderno/> [consultado el día 8 de Marzo de 2014].

PALANCO, Belén. "Arte-Exposición (Entrevista) Robert Longo dice un artista es como un periodista porque informa su obra". *Agencia EFE*, 11 de Enero 2011. <http://www.mujerhoy.com/noticias/arteeexposicion-entrevista-robert-longo-608798012011.html> [consultado el día 7 de Marzo de 2014].

SANDOZ, Gerard. *Le Nouvel Observateur*, N° 179, Abril 86. Digitalizado de la revista *Revolución y Cultura*. Agosto 1968, Cuba. <http://universidadnegativa.blogspot.com.es/2013/03/quien-es-rudi-dutschke.html> [consultado el día 28 de Abril 2014].

SOLEDAD, Alcaide. “Movimiento 15-M: los ciudadanos exigen reconstruir la democracia”, *El País*, 17 de Mayo 2011. http://politica.elpais.com/politica/2011/05/16/actualidad/1305578500_751064.html [consultado el día 26 de Abril de 2014].

Audiovisuales

Exit Through the Gift Shop. Película-Documental dirigida por Banksy. Paranoid Pictures, GB-EEUU 2010.

Mi firma en las paredes. Documental dirigido por Pascual Cervera. TVE, Madrid 1990.

R.E.A. Una historia de graffiti a València. Documental dirigido por Antoni Sendra. Antoni Sendra, España 2007.

Style Wars: The Origin of Hip Hop. Documental dirigido por Henry Chalfant y Tony Silver. DVD(2005). Public Art Films, EEUU 1983.

Wild Style. Película dirigida por Charlie Ahearn. DVD (2002). Wild Style, EEUU 1983.

