

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

El poder de la imagen. Retrato satírico de los iconos políticos en España.

Tipología 4

Autor: Juan Carlos Gómez Arroyo

Tutora: Mau Monleón Pradas

Valencia, septiembre 2015



AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su apoyo y por haber hecho posible
emprender este camino, especialmente Aroha.

A Mau por guiarme en todo momento.

Y a todos aquellos que de una u otra manera han
formado parte de este trabajo.

RESUMEN

Este Trabajo Fin de Master *El poder de la imagen. Retrato satírico de los iconos políticos en España* pretende ser una reflexión sobre algunas de las figuras políticas de poder en la sociedad española actual.

Analizaremos algunas de las representaciones de los líderes políticos a lo largo de la historia del arte; revisaremos brevemente la importancia del retrato satírico para la sociedad a lo largo de la historia, así como la evolución de la figura del artista en torno a este tipo de representaciones. A través de referentes teóricos y artísticos intentaremos apoyar nuestra hipótesis sobre la importancia del artista como generador de opinión pública en la sociedad en el último siglo, por medio de la creación de imágenes satíricas, mediante la utilización del poder de la imagen.

Nuestro proyecto artístico está compuesto por una serie de seis retratos realistas, realizados con técnicas de dibujo digital. Estos retratos se nutren de todas las evidencias planteadas en el discurso teórico e intentan ir un paso más allá. Enfocados desde un punto de vista crítico, intentaremos generar una serie de obras en las que la metáfora visual cobra protagonismo, obligando al espectador a formar parte activa en la lectura de la obra.

Palabras clave: Retrato satírico, dibujo digital, poder, iconos, política, España.

ABSTRACT

This Master's Final Project *The power of image. Satiric portrait of power's icons in Spain*, it has the intention to being a reflection about political figures of power in Spanish society.

We will analyze the meaning of the representations of the political leaders through art throughout history, the importance of this kind of portrait for society throughout history, as well as the evolution of the figure of the artist around this kind of representation. Basing it on theoretical and artistic referents, we will try to prove the importance of the artist as an element generator opinion in society in the last century.

The artist job is composed of a series of realistic portraits, made with techniques of digital drawings. These portraits are fed all these evidences raised in the technical speech and try to go a step futher. From a critical point of view, we try to generate a series of works of art, where the visual metaphor is the protagonist, obligating the viewer to be an active part in the work of art and society for a correct interpretation of the works.

Keywords: Satiric portrait, digital drawing, power, icons, politics, Spain.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
OBJETIVOS	15
I - MARCO CONCEPTUAL	17
1.- Origen y evolución de la imagen del poder	19
2.- Origen y evolución del retrato satírico	25
3.- Origen del fotomontaje sátiro-político como herramienta de concienciación social	37
3.1.- John Heartfield	41
3.2.- Josep Renau	47
4.- Otros referentes artísticos relacionados con nuestro trabajo	49
4.1.- George Grosz	51
4.2.- Gil Vicente	55
4.3.- Eugenio Merino	59

II - PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	63
1.- Motivación y concepto del proyecto	65
2.- Técnica utilizada y proceso de realización de las obras	69
3.- Metáforas y símbolos de poder	81
3.1.- Función simbólica	83
4.- Análisis iconográfico del retrato satírico-político presentado en la serie <i>El poder de la imagen</i> y catalogación de la obra	85
4.1.- Angela Merkel	87
4.2.- Felipe VI	95
4.3.- Mariano Rajoy	101
4.4.- Pedro Sánchez	109
4.5.- Pablo Iglesias	115
4.6.- Albert Rivera	121
CONCLUSIONES	127
BIBLIOGRAFÍA	129
ÍNDICE DE IMÁGENES	137

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende crear un discurso artístico crítico y subversivo, utilizando el poder de la imagen, capaz de informar y proporcionar placer estético pero también capacitada para transformar la conducta de las personas, de convencer y de manipular la realidad. Para ello crearemos una serie de retratos satíricos, específicos para este trabajo, de los iconos políticos de la España actual.

Para justificar nuestra obra realizamos un análisis histórico y conceptual sobre el retrato satírico-político, las imágenes, las metáforas y los símbolos de poder. Todo ello, con el fin de demostrar la importancia y la función de este tipo de retrato, reivindicando el papel del artista como generador de opinión pública en nuestra sociedad.

El objetivo último de este trabajo de investigación plantea la producción artística de una serie de obras que expresan una crítica a la actual clase política española a través del uso de analogías y metáforas visuales. Para ello, ha sido necesaria la revisión del concepto y la historia del retrato satírico-político, analizando sus aspectos históricos, formales y socio-culturales, demostrando su relación con el retrato de poder para dar un enfoque crítico a nuestra práctica artística.

Creada para mostrar el descontento político-social, la imagen satírica ofrece una visión muy distinta del retratado con el fin de ridiculizarlo y desprestigiarlo, como contraimagen de lo proyectado por las esferas de poder. Estas imágenes se valen de la ironía, el humor y las metáforas como armas artísticas para la producción de este tipo de representaciones subversivas. La imagen de poder resulta fundamental para la creación del retrato satírico-político, puesto que ella misma es el elemento primigenio para la generación de una actitud crítica en la obra.

Durante el proceso de reflexión inicial sobre la creación de imágenes satíricas y su relación con la imagen de poder nos surgen algunas preguntas: ¿Cuál es el motivo por el que se originan este tipo de representaciones?; ¿Qué elementos deben estar presentes para poder generar este tipo de imágenes?; ¿Por qué perduran a lo largo de los siglos los retratos satíricos de líderes políticos?.

Con el fin de dar respuesta a estas cuestiones, hemos estructurado nuestro trabajo en dos partes bien diferenciadas. Una primera parte en la que hemos considerado esencial analizar el origen y la evolución del retrato satírico, tratando de encontrar su propósito original, así como las consecuencias o motivos de su aparición. Además haremos un repaso por algunas de las obras más representativas del retrato de poder, esencial para la construcción de nuestros retratos; investigaremos el origen del fotomontaje político como antecedente satírico de la serie que vamos a llevar a cabo en este trabajo, y por último, repasaremos la obra de los artistas que hemos considerado como referentes. Todo ello con el fin de encontrar y profundizar en los antecedentes de nuestra obra, lo que nos ha ayudado a crear un discurso artístico apoyado en un sólido marco conceptual.

Toda esta búsqueda se ha llevado a cabo realizando una exhaustiva recopilación bibliográfica específica sobre al tema que nos ocupa, obteniendo información de diversos libros, artículos y recursos electrónicos encontrados en línea.

Esta investigación, se encuentra enmarcada dentro de la primera parte de nuestro trabajo, a la que hemos llamado en nuestro índice marco conceptual, sirviendo de fundamentación teórica para nuestra producción artística, de la que hablaremos a continuación y constituirá la segunda parte de nuestro Trabajo Final de Máster.

Nuestra producción artística gira entorno a la investigación anterior. La serie *El poder de la imagen*, consta de seis retratos satíricos de los iconos políticos actuales en España, abordando dichos retratos por medio del dibujo digital. Los personajes elegidos para ser retratados en nuestra serie han sido: Mariano Rajoy, Pedro Sánchez, Pablo Iglesias y Albert Rivera, como candidatos a ocupar la Moncloa tras las próximas elecciones generales; El rey Felipe VI, Jefe de Estado y por tanto responsable político de todo lo sucedido en el país; y por último, retratamos a Angela Merkel, a la que siguiendo las teorías de

Ulrich Beck, expuestas en su libro *Una Europa alemana*, consideramos que gobierna económicamente toda Europa, y por lo tanto a España, desde la posición hegemónica que Alemania ocupa al frente de la Unión Europea, por tanto, responsable de los problemas económicos españoles.

Las obras que aquí presentamos están dirigidas al público español, conocedor de la situación económica y política que está atravesando nuestro país, aunque también podría ser expuesta en toda la Unión Europea, ya que al menos tres de los seis dirigentes políticos que retratamos son lo suficientemente conocidos en toda Europa como para hacer que las obras sean entendidas en todo el continente.

Para la realización de estos retratos hemos experimentado con diversas técnicas, especialmente el fotomontaje y el dibujo, ambas de forma digital, proponiendo la creación de metáforas visuales a partir del concepto de retrato satírico, con el fin de generar imágenes simbólicas que ofrezcan una crítica mordaz de la imagen de poder en España, supeditado a su pertenencia y dependencia política de la Unión Europea.

Técnicamente los retratos están ejecutados de forma digital en programas de edición de imagen, a partir de bocetos realizados utilizando técnicas de fotomontaje digital. Sirviendo estos últimos de inspiración para la consecución de la obra final, que posteriormente debe de ser imprimida para plasmar el dibujo sobre un soporte físico, en este caso papel.

Este tipo de medios, casi desconocidos en el mundo del arte y por tanto en vías de investigación, sin un protocolo establecido que indique el camino a seguir, conllevan una mayor investigación técnica, que se traduce en un gran número de horas de experimentación práctica para conseguir unos resultados óptimos y que provoca que el tiempo de elaboración de la obra se eleve exponencialmente, llegando hasta las cincuenta horas para la creación de alguno de los retratos. Toda esta experimentación técnica unida a la investigación teórica realizada anteriormente, nos ha llevado a sobrepasar ampliamente el número de horas previstas para la realización de nuestro Trabajo Fin de Master.

OBJETIVOS

Para abordar este trabajo y partiendo de nuestras motivaciones iniciales hemos elaborado una serie de objetivos generales y específicos con el fin de que su cumplimiento nos sirva de guía y nos ayude a llevar a cabo este proyecto de una manera satisfactoria. Dichos objetivos son los siguientes:

Objetivos generales:

- Analizar la importancia y la función del retrato satírico-político.
- Demostrar y reivindicar la función del artista como elemento generador de opinión pública en la sociedad contemporánea.
- Utilizar el retrato satírico como medio de expresión artística.
- Desarrollar metodologías y poéticas artísticas para crear un discurso personal propio.

Objetivos específicos:

- Producir una serie de obras artísticas mediante las cuales se pretende expresar una crítica a la actual clase política española a través del uso de analogías y metáforas artísticas.
- Experimentar con nuevas técnicas de dibujo digital, buscando de esta manera nuevas herramientas válidas para la creación artística.

I - MARCO CONCEPTUAL

Para la realización de nuestro proyecto ha sido necesario llevar a cabo, en primer lugar, una investigación entorno al retrato satírico. Este concepto predominante en nuestras obras, nos ha llevado al estudio de la relación del este tipo de retrato con la caricatura y el retrato e imagen de poder.

Posteriormente nos hemos introducido en el mundo del fotomontaje político de principios del Siglo XX, analizando su función en la sociedad por medio de la obra de diversos artistas, además de profundizar en los trabajos de otros referentes satíricos del mundo del dibujo, de la escultura y del arte en general.

1.- Origen y evolución de la imagen de poder

Consideramos el retrato de poder como un tipo de imagen ligada por su propia naturaleza a la exhibición de poder. Siendo el retrato la imagen del ausente, el retrato de poder ha tenido, desde sus orígenes la necesidad de hacer evidentes las bases de autoridad del retratado. La imagen que se proyectaba surgió como elemento de legitimación de los poderosos, siendo una evidencia tanto de la dinastía como de las virtudes que avalaban una determinada posición pública.

Estos retratos debían aunar el aspecto físico y las características espirituales que se le atribuían al personaje representado, con el fin de generar una imagen de soberanía absoluta para dominar a sus súbditos, bajo un aura de lealtad, admiración y miedo.

La construcción semántica de los retratos de poder tuvo diversas etapas en las que distintos atributos y tipologías compositivas fueron alternando protagonismo a lo largo de su historia.

El origen del retrato de poder se sitúa según Galienne y Pierre Francastel¹ en Egipto, en el milenio III a. C. La primera obra de este género, representa al faraón Narmer, creador de la dinastía I, de perfil y en posición erguida con un enemigo de otra raza postrado a sus pies.

Respecto a lo que concierne a la evolución del retrato de poder, es necesario realizar un pequeño recorrido cronológico, para el cuál, hemos elegido tres de las obras que consideramos más ilustrativas de este género artístico, porque dichos retratos muestran a la perfección la ostentación y el dominio que poseían estos personajes de las altas esferas de poder en sus respectivas épocas; ya que esta evolución sería demasiado extensa e inabarcable en su totalidad para una investigación minuciosa.

1 Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978, p. 13.

El recorrido que hemos diseñado comienza con un obra de la época clásica romana, en concreto, el busto de *El emperador Nerón*, emperador romano entre los años 54 y 68 d. C. Esta escultura tallada por los hermanos Giovanni Battista y Nicola Bonanome en mármol blanco de Carrara y alabastro rojo entre los años 1562 y 1565 d.C. está construida en el renacimiento siguiendo los rasgos físicos de Nerón, conocidos porque durante sus años como emperador se hizo retratar en numerosas ocasiones coincidiendo sus rasgos anatómicos generales, por lo que el modelo seguido por los escultores barrocos para plasmar la efigie de Nerón es relativamente seguro.



Nº 1. Giovanni Battista y Nicola Bonanome, *El emperador Nerón*, 1562-1565.

La pose erguida y los materiales nobles empleados con los que se representa al emperador le confieren un aura de soberanía absoluta, que se ve ratificada por la nobleza de sus ropajes.

Dando ahora un gran salto en el tiempo, hasta en el Siglo de Oro español, comentaremos uno de los retratos más famosos que realizó Diego Velázquez, el del *Papa Inocencio X*. Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo de 140 x 120 cm, fechada en 1650, en la que Velázquez representa al Papa de una forma minuciosa, con colores de la realeza, púrpuras y rojos, colocándolo de media figura, sentado en su trono y girado hacia la derecha, ataviado con sus mejores ropajes pintados con gran detalle en la pincelada y dotando a la obra, con esta puesta en escena de una gran majestuosidad y poder. El rostro de la

obra, donde reside sin duda toda la fuerza del cuadro, idealiza la imagen de Inocencio X a la vez que la expresión facial capta su propia alma. Conocido en su época como un ser desconfiado y mezquino, eso es precisamente lo que se deduce al mirarlo, induciendo en el espectador miedo y poder al mismo tiempo.



Nº 2. Diego Velázquez, *Retrato de Inocencio X*, 1650.

Continuando con nuestro repaso de la historia del retrato de poder analizaremos la obra de Jean Auguste Dominique Ingres, que en 1806, realizó el óleo *Napoleón en su trono imperial*. En este lienzo de 259 x 162 cm se muestra a Napoleón como emperador, sentado en su gran trono de oro y marfil, engalanado con los ropajes propios de su coronación, túnica de raso bordada en oro y manto de armiño y terciopelo púrpura, con una corona de laurel bañada en oro y sosteniendo en su mano derecha el cetro de Carlomagno y en la izquierda, el de la justicia. Esta obra es la viva imagen del poder absoluto.



Nº 3. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoleón en su Trono Imperial*, 1806.

A medida que observamos cronológicamente estos tres ejemplos, tomamos conciencia del aumento exponencial de la ostentación y simbología de poder, así como de la hegemonía que transmiten los autores de las obras.

Precisamente, apoyándonos en el conocimiento de estas imágenes, las hemos utilizado como referentes para realizar en nuestro proyecto una contraimagen subversiva, que nos sirve de pilar para desvirtuar todo ese simbolismo y ostentación de poder de los cuadros históricos.

Desde finales del siglo XX hasta la actualidad se establece un auge del retrato de poder destinado a la concienciación y reivindicación política.

En 1987 el artista catalán Antoni Muntadas presenta su instalación *The Board Room*, pieza con la que pretende provocar una reflexión sobre la manipulación a la que nos vemos sometidos desde las esferas de poder, ya sean políticas, religiosas o económicas.

Su obra es una metáfora presentada a través de los media, consiste en fotografías enmarcadas a gran tamaño de 13 personajes influyentes en Estados Unidos con un monitor colocado a la altura de su boca, desde donde se transmite información exhaustiva sobre ellos mismos mediante discursos y fotografías. Todas las fotografías se encuentran colgadas en una sala que simula un consejo de administración de una empresa, con una gran mesa en el centro y una silla por cada uno de los personajes expuestos.

La obra se completa con una adecuada iluminación, con una luz roja bajo la mesa e iluminación tenue sobre cada uno de los retratos, provocando en la sala un ambiente de exclusividad, dando la sensación de secretismo e inaccesibilidad; y una adecuada ambientación acústica, en la que el visitante oye un murmullo y además un audio individual procedente de cada monitor con discursos del retratado que solo se perciben al acercarte a contemplar su fotografía.



Nº 4. Antoni Muntadas, *The Board Room*, 1987.

La aparición de este tipo de representaciones de poder, que cambian el modo tradicional de representar a los líderes políticos y espirituales de la sociedad, antiguamente ensalzados, por otras que hacen pensar al espectador, fomentando el espíritu crítico del mismo, es el punto de inflexión que nos provoca la necesidad de plantearnos un retrato satírico de gran formato, creado para estar en grandes salas y que se aleje de las viñetas tradicionales.

2.- Origen y evolución del retrato satírico

Para abarcar los contenidos de nuestro trabajo es pertinente llevar a cabo una investigación sobre el retrato satírico, ya que es el eje principal en torno al que gira nuestra obra.

Definimos el retrato satírico como una representación subversiva y transgresora de una persona que recurriendo al humor, a la provocación, al erotismo o a la escatología ofrece una visión muy distinta de la imagen proyectada por el retratado, intentando ridiculizarlo y desprestigiarlo.

Para la creación de la imagen satírica es indispensable la conjugación de dos elementos, el poder y la caricatura.

El concepto de retrato satírico con el que trabajamos en nuestra obra tiene su origen en la literatura clásica. “La sátira, como subgénero lírico, en prosa o verso, surgió en Grecia, de la mano de autores como Aristófanes, y se consolidó en Roma. Usando el humor intentaba dejar en evidencia y ridiculizar personajes o comportamientos sociales”². La sátira siempre ha estado presente a lo largo de la historia en la literatura, y aunque no nos extenderemos más en este ámbito ya que no es el que nos ocupa, si que consideramos necesario nombrar a los autores españoles más destacados de este género como son Miguel de Cervantes, El Arcipreste de Hita, Luis de Góngora o Francisco de Quevedo.

El origen del retrato satírico se sitúa en torno al siglo XVI, siendo decisivo para la construcción visual e icónica de las monarquías europeas de la época, las cuales consolidaron los nuevos Estados que sustituyeron a los reinos medievales. Esta revisión de las imágenes de poder, llevada a cabo en pleno Renacimiento, comienza con la figura del Emperador Carlos V, quien reinó entre 1500 y 1558, como imagen de un nuevo Estado que se proyecta rápidamente en gran cantidad de obras en distintos formatos: retratos

2 Víctor Mínguez, El poder y la farsa. Imágenes grotescas de la realeza. En: *Quintana*. España: Departamento de Historia del Arte de la USC: 2007, nº 6, ISSN 1579-7414, p. 41. (consulta: 2014-11-15). Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2655962>>.

pintados, esculturas, medallas y monedas, apareciendo en ellas símbolos tan universales en la representación de poder como el sol, el león o el águila.

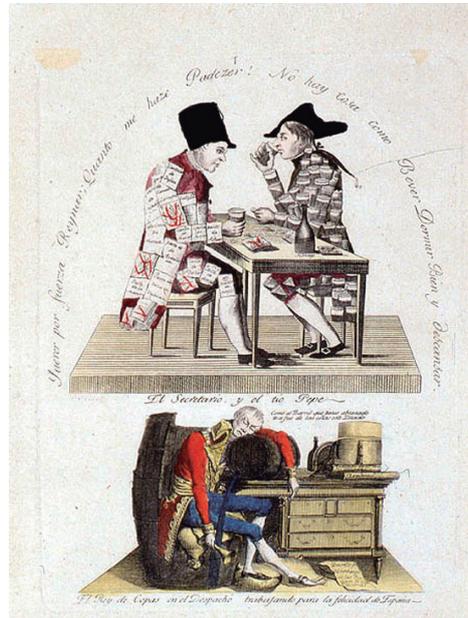
Esta creación masiva de imágenes propagandísticas de poder que invaden las cortes europeas de la época, trae consigo la aparición de otras escenas secretas, más transgresoras y subversivas que recurren a la sátira, la provocación, el humor o el erotismo, y que ofrecen otra visión muy distinta de las esferas de poder de la época. Estas imágenes eran difundidas en monedas acuñadas en países enemigos, como podemos observar en la siguiente ilustración, que muestra a Luis XIV vomitando y defecando con ayuda de un argelino y del Papa; grabados clandestinos y dibujos que circulaban entre la población de forma anónima o firmados bajo seudónimos, creando todo un universo de imágenes contra la iconografía oficial.



Nº 5. Claude François Menestrier, *Histoire du roy Louis le Grand*, 1691.

Los intereses que motivaban este tipo de representaciones satíricas eran siempre de carácter político, ya fueran provenientes de enemigos externos o de revueltas internas provocadas por el descontento social. Este tipo de imágenes, vinculadas a razones religiosas, morales o ideológicas, siempre persiguieron un mismo objetivo, el de ridiculizar a un determinado personaje de la realeza mediante una imagen satírica. Sus autores, refugiados bajo el anonimato de sus seudónimos y libres de todo tipo de censura, dado el carácter clandestino de las imágenes, escapaban a cualquier prohibición; sobrepasando en ocasiones las reglas del buen gusto en algunas de sus sátiras, como ilustra la imagen

nº 6, donde se ironiza de forma mordaz con el alcoholismo de José Bonaparte.



Nº 6. Anónimo, *Sátira contra José Bonaparte*, 1808.

Como consecuencia de la gran cantidad de imágenes generadas en pleno auge de los retratos satíricos, aparece la caricatura moderna, basada en los mismos fundamentos bajo los que la conocemos actualmente. Nace en Bolonia, Italia, a finales del siglo XVI en la escuela de los Carracci, pero no será hasta el siglo XIX cuando aparecerán las primeras caricaturas satírico-políticas, limitándose hasta ese momento el papel de estas representaciones a la producción de imágenes grotescas.

Definimos la caricatura como un dibujo satírico en el que se deforman las facciones y el aspecto de alguien, una obra de arte que ridiculiza al modelo que tiene por objeto; es decir, en cuanto a lo que a nuestro trabajo se refiere tomaremos la caricatura como un tipo de retrato satírico, situándola como precedente gráfico de nuestra obra.

El artista clave para el nacimiento de este género artístico satírico fue Romeyn de Hooghe, nacido en Amsterdam en 1645. Este artista que dominaba las técnicas del grabado, dibujo e ilustración, además de ser un experimentado medallista, está considerado como el mayor grabador político de la segunda mitad del siglo XVII³. Trabajando bajo las

3 *Ibid.*, p. 44.

órdenes de Guillermo de Orange, este artista es conocido por sus litografías de Luis XIV, *El rey Sol*.



Nº 7. Romeyn de Hooghe, *El rey Luis XIV como un león*, 1672.

En el retrato que se muestra en la imagen nº 7, se representa a Luis XIV, y al girar la moneda se muestra su verdadera naturaleza, el león, que critica en este caso, el pago de dinero para conseguir aliados.

Las imágenes satíricas de esta época no solo procedían de grandes artistas, sino que dibujantes anónimos también realizaron obras contra los monarcas de forma mordaz como se muestra en la imagen nº 8, donde se representa al rey Felipe IV junto al Conde-Duque de Olivares retratados como si fuesen Don Quijote y Sancho Panza.



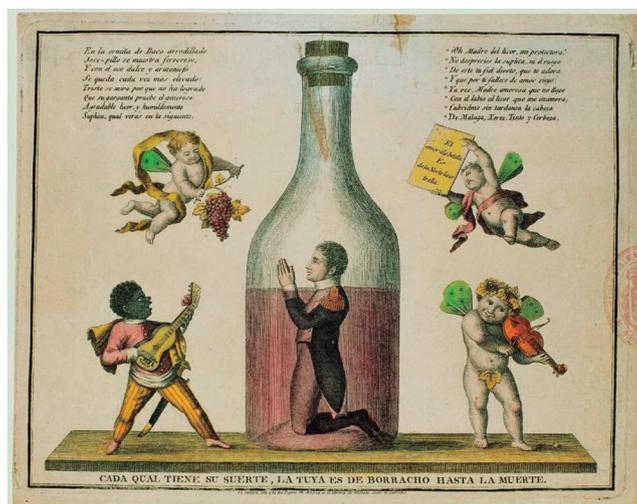
Nº 8. Dibujo anónimo, *Felipe IV y Olivares como Don Quijote y Sancho Panza*, Siglo XVII.

La imagen anterior aparecida en Portugal desmitifica por completo la imagen de Felipe IV, conocido como *El Rey Planeta*, convirtiéndolo en un hidalgo desequilibrado.

Damos ahora un salto en el tiempo para situarnos en la época más prolifera del retrato satírico en España. Tras la revolución francesa y coincidiendo con la llegada de José Bonaparte al trono español debido a la invasión francesa, son muchos los artistas que manifiestan su repulsa hacia la nueva situación política del país, realizando imágenes satíricas del hermano de Napoleón. Toda esta campaña es llevada a cabo de forma paralela por el legítimo rey Fernando VII al que se mitifica como rey, llegando a ser conocido con el sobrenombre de *El Deseado*⁴.

Los montajes alrededor de la figura del nuevo monarca español son muy numerosos, destacando por encima de todos aquellos los que hacen alusión al apodo con el que el era conocido por los españoles, *Pepe Botella*, en honor a su “no demostrada” afición al alcohol y al juego.

Como ejemplo de estas representaciones hemos tomado una obra anónima, donde la figura de José Bonaparte se encuentra dentro de una botella de vino rezando, con el líquido de la botella a la altura del cuello. Fuera de la botella aparecen un criado negro y tres puttis⁵, de los cuales uno sostiene un cartel con la leyenda “El amor a la botella es de tu norte la estrella”, y además la escena está complementada con un lema “Cada cuál tiene su suerte. La tuya es de borracho hasta la muerte”.



Nº 9. Anónimo, *Sin Título*, 1814.

4 Rafael S. Montero, *Fernando VII. Su reinado y su imagen*. Madrid: Marcial Pons, 2001, p. 114.

5 Puttis: (Plural de putto en italiano) se trata de motivos ornamentales consistentes en figuras de niños, frecuentemente desnudos y alados.

La sátira española, como no podía ser de otra manera, representa la figura de Napoleón. En la imagen nº 10, se muestra un retrato de perfil de Napoleón, su gorro militar es en realidad un águila que cierra sus garras sobre los cadáveres que ocupan su cara; su ojo es una moneda y del cuello de la camisa le manan los cinco ríos europeos, una mano con un brazalete donde pone Inglaterra tira de una tela de araña situada en el pecho. Toda esta representación hace alusión a la derrota napoleónica en Leipzig.



Nº 10. Anónimo, *Napoleón*, 1814.

Saliendo ya de las fronteras españolas, el género satírico también alcanza gran importancia en el siglo XIX. En Francia, Honoré Victorin Daumier fue uno de los primeros artistas que sufrió las consecuencias de sus obras, encarcelado por realizar una obra satírica de la realeza. Coincidiendo con su época más prolifera se empiezan a publicar de manera regular las primeras revistas con ilustraciones de carácter caricaturesco. Fue precisamente una litografía mostrada en el periódico satírico *La Caricatura*⁶ fundado por Charles Philipon, bajo el título *Luis Felipe como el gigante Gargantúa* (imagen nº 11), lo que

⁶ Apareció en 1830 en París como una nueva mezcla de caricaturas, historietas y textos mordaces que llenaban ocho páginas de periódico.

le supuso al artista francés una condena de seis meses de cárcel, lo cuál, determino su posterior dedicación a la sátira costumbrista.



Nº 11. Honoré-Victorin Daumier, *Luis Felipe como el gigante Gargantúa*, 1832.

Otro ejemplo lo descubrimos en 1986, cuando la Biblioteca Nacional de Madrid adquirió una serie de ochenta y nueve acuarelas desconocidas hasta el momento. En estas imágenes fechadas en 1868, aparece caricaturizada la vida sexual de la reina depuesta Isabel II.



Nº 12. SEM, *Acuarela nº10*, 1868.

Las imágenes muestran a la reina Isabel II practicando sexo sola, acompañada o en orgías, con personajes cercanos a ella tales como su marido, su confesor, políticos afines,

sus supuestos amantes, sus hijos... y en ocasiones figuras alegóricas que realizan todo tipo de prácticas sexuales. Estas imágenes se completan con un lema que las acompaña a modo explicativo.

Las obras, firmadas bajo el seudónimo de SEM, son imágenes de una naturaleza especialmente erótica que atacan de forma mordaz y sin piedad la figura de la destronada. Para Víctor Mínguez, estas imágenes son comparables a las aparecidas en Francia para condenar los supuestos escarceos sexuales de María Antonieta, “en el campo de la ilustración erótica la influencia de la escuela francesa es insoslayable, en una España en la que el género es muy escaso”.⁷

A finales del siglo XIX y principios del XX surgen dos nuevos géneros artísticos, la fotografía y el cine, los cuales pese a tener una gran proyección social no abordarán en un principio imágenes satíricas subversivas de iconos de poder, sino que se limitarán a dar testimonio documental, huérfano de todo carácter crítico que hemos visto en este análisis cronológico.

Con la aparición del fotomontaje en pleno siglo XX, la fotografía se convierte en un medio de reivindicación política, social e ideológica. Esta vertiente de la fotografía la estudiaremos más adelante mediante el análisis de la obra de John Heartfield, creador y máximo exponente del fotomontaje político hasta la fecha, y de la obra de Josep Renau, importante artista valenciano que dedicó una etapa de su vida artística a la concienciación política a través de sus carteles.

En el año 1940 en Estados Unidos se proyecta la primera película que muestra la sátira vista anteriormente y que supone una mordaz crítica hacia el poder de la época. La película en cuestión es: *El Gran Dictador*, de Charles Chaplin. En la imagen nº 13, observamos el cartel del largometraje, donde aparece Hitler tocando una gran bola del mundo, estableciéndose así una punzante sátira política, haciendo referencia al anhelo de este líder por conquistar el mundo.

⁷ Mínguez, *Op. Cit.*, p. 49.

Aunque hubo presiones sobre el film de Chaplin desde las esferas de poder de los países de Alemania e Italia, la imagen de Hitler y Mussolini es clara, feroz y despiadada, y fuertemente arriesgada debido a la neutralidad política por la que apostaba Estados Unidos dentro del conflicto europeo.

Continuaremos este repaso por la evolución del retrato satírico hablando de la obra de Cristina Giggeri, una joven artista italiana que presenta sus fotomontajes bajo el título *Il Dovere Quotidiano (El Deber Diario)*, donde representa a los líderes más poderosos e influyentes del mundo sentados en “su trono”, realizando sus necesidades diarias, desposeyéndolos de su posición de poder, que tienen en la sociedad, e igualándolos mediante estos retratos satíricos-políticos con el resto de los mortales. Entre los mandatarios a los que representa se encuentran Barack Obama, Angela Merkel (nº 14) o Vladimir Putin.

Por último y para concluir el repaso histórico del retrato satírico creemos conveniente realizar un repaso por las dos revistas satíricas más importantes que actualmente se editan en España, *El Jueves* y *Orgullo y Satisfacción*.



Nº 13. Charles Chaplin, *El Gran Dictador*, 1940.



Nº 14. Cristina Giggeri, *Il Dovere Quotidiano*, 2015.

El jueves, es una revista satírica editada en Barcelona desde el 27 de mayo de 1977, en plena transición española, y es la única publicación que sobrevive de las surgidas en el llamado boom del cómic adulto en España. Desde octubre de 2013, es la revista satírica más longeva de España, habiendo editado hasta el momento casi 2000 números.

Esta revista utiliza el dibujo satírico para contar de forma mordaz la actualidad política, económica y social, con viñetas y chistes sobre los asuntos más candentes del momento. Tomando especial interés y protagonismo sus portadas, conocidas por sus punzantes sátiras.

Es precisamente esta mordacidad la que ha provocado en los últimos años problemas con la justicia, y que finalmente, algunos de sus dibujantes abandonaran la revista tras la censura, por su propio grupo editorial, de una portada referente a la abdicación del rey Juan Carlos I. En esta portada (imagen nº 18) se muestra como el monarca corona a su hijo con una corona, valga la redundancia, envuelta en excrementos, simbolizando así todos los asuntos polémicos en los que esta inmersa la familia real.

Nº 15. *El Jueves*, *Willkommen, Frau Merkel, todo listo para la visita a España de Angela Merkel*, 2011.



Nº 16. *El Jueves*, *Rajoy no dimite*, 2013.



Nº 17. *El Jueves*, *Rajoy-Merkel, el principio de una hermosa amistad*, 2013.



Nº 18. *El Jueves*, *El Rey abdica*, 2014.



Orgullo y Satisfacción, es la otra publicación satírica de referencia en nuestro país en este momento, creada por los dibujantes que abandonaron *El Jueves* tras la censura de la portada mostrada anteriormente, donde se escenifica la abdicación de Juan Carlos I de forma escatológica.

Nació en junio de 2014, bajo formato digital y con carácter mensual, esta publicación ha logrado consagrarse en los pocos meses de vida con los que cuenta, con tiras cómicas y viñetas que repasan la actualidad con un humor ácido y desvergonzado, y situándose como referente en el humor satírico-político.



Nº 19. *Orgullo y Satisfacción*, *Ya están aquí las leyes mordaza*, 2015.

Una vez que hemos hecho un repaso por la historia del retrato satírico, nos preguntamos cual es el motivo por el que las imágenes satíricas contra los iconos de poder han permanecido vigentes hasta la actualidad. Para nosotros la explicación es sencilla, pues todo icono de poder está representado por una imagen y para desautorizar dicha soberanía es necesario una contraimagen satírica que desmonte mediante el humor el aura de dominio creado en torno a la imagen de hegemonía que envuelve a dicho icono de poder. De esta forma se delinea nuestra intención, al abarcar el género del retrato satírico en nuestro proyecto, desde una concepción crítica y contemporánea que pretende ser original y diferente, como veremos más adelante.

3.- Origen del fotomontaje satírico-político como herramienta de concienciación social

Tras la aparición de la fotografía en el siglo XIX, el retrato fotográfico surge como consecuencia del afán de perfección y objetividad que se manifiesta en la época. Posteriormente, en la década de 1920, el fotomontaje surgiría como un género nuevo de expresión visual, como respuesta a los acontecimientos sociales acontecidos en algunas de las sociedades más desarrolladas de la época. Estos acontecimientos sociales, económicos y científicos generan en la sociedad de la época una serie de cambios significativos en la mentalidad de los individuos, lo que aplicado al arte se traduce en los nuevos movimientos de vanguardias aparecidos en la década de 1920; la experimentación con la fotografía de modo intencionado da origen al fotomontaje.

El fotomontaje se define como una composición fotográfica en la que se utilizan fotografías “montadas” o superpuestas, con intención artística, publicitaria, etc. Para aportar una definición más especializada tomaremos la que utiliza Jacob Bañuelos en su libro *Fotomontaje*:

“El fotomontaje es un género de expresión visual basado en la yuxtaposición y la fusión semántica de imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte”⁸

Se considera al fotomontaje como pionero en la manipulación de fotografías, con la intención de conseguir nuevas imágenes artísticas y expresivas. Precisamente por este motivo, y aunque se cree que el fotomontaje nació de forma accidental a la par que la fotografía mediante el positivado combinado sobre un mismo soporte, no es hasta los años 20 del siglo pasado cuando se consolida conceptualmente como técnica y medio de expresión artístico e ideológico, influido por el cubismo e inmerso en el dadaísmo berlinés.

⁸ Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra, 2008, p. 29.

Benjamin Buchloh recoge en uno de sus textos las palabras de George Grosz sobre la invención del fotomontaje: “En 1916 cuando Johnny Heartfield y yo inventamos el fotomontaje... no podíamos imaginar sus inmensas posibilidades”.⁹

En la actualidad las posibilidades que ofrece esta técnica para la obtención de imágenes son infinitas, desde técnicas digitales como el tratamiento de imágenes por ordenador en diferentes software de edición de imagen y video, hasta las técnicas que dieron origen a su creación, tales como el doble positivado, la impresión, reproducción, solarización, sobreimpresión, montaje en ampliadora, y un largo etcétera de recursos al alcance del artista. Los fotomontajes en sus orígenes estaban realizados con las técnicas analógicas mencionadas anteriormente, pero para su nacimiento como género artístico también fueron necesarias unas ideas teóricas, que en el caso del fotomontaje satírico-político surgieron del discurso artístico proveniente del Dada berlinés y del Surrealismo, así como de una ideología política y un discurso sociológico.

El fotomontaje satírico-político se originó como un medio de expresión artístico de reivindicación, con un hondo contenido político-social y una fuerte carga crítica, generando en la población del momento una profunda concienciación sobre la terrible situación política de la época, lo que supone una valiosa arma contra las jerarquías de poder. A continuación veremos este tipo de fotomontaje a través uno de los referentes que desarrollaremos posteriormente, Josep Renau, artista que muestra en muchas de sus obras un compromiso socio-político. La imagen nº 20 ilustra a los pies de Hitler, que aparece con rostro sonriente y un árbol de Navidad en las manos, los cadáveres de tres niños.



Nº 20. Josep Renau, *Testigos negros de nuestros tiempos*, 1937.

⁹ Benjamin H. D. Buchloh, Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997. p. 99.

El fotomontaje pasó a ser un género artístico con una vocación alegórica y moralizadora, que encontró una gran aceptación entre los cartelistas de la época, debido en gran parte a las enormes posibilidades que ofrece de crear imágenes de apariencia real e inverosímiles al mismo tiempo.

La consolidación de este género artístico se lleva a cabo de la mano del Dada, gracias al cual la manipulación de la imagen fotográfica se convierte en una realidad. El Dada, nace como una revolución radical contra la sociedad destruida por la Primera Guerra Mundial. Para Jacob Bañuelos las obras del dadaísmo no están insertas en ningún discurso convencional, sino que se lanzan en contra de los pensamientos y la coherencia:

“También se da un rescate de la revuelta individual, el primitivismo y la espontaneidad como actitud básica; la posibilidad de crear y desarrollar infinitas nuevas figuraciones abstractas: la actitud de cuestionarlo todo”¹⁰

El dadaísmo berlinés es una propuesta estética nacida de una actitud filosófica que plantea una nueva forma de ver el mundo y una nueva manera de ver las cosas; una ideología pacifista contraria a los conflictos bélicos de la República de Weimar. Precisamente en este movimiento artístico es donde se encuadra la obra de John Heartfield, siendo él uno de los padres del fotomontaje político y creador primigenio del retrato satírico-político.

10 Bañuelos Capitrán, *Op. Cit.*, p. 83.

3.1.- John Heartfield

“Los nuevos problemas político exigen nuevos métodos de propaganda. Para esta tarea, la fotografía tiene el mayor poder de persuasión”¹¹

John Heartfield fue pintor, escritor, grafista y sobre todo fotomontador en el círculo Dada de la ciudad de Berlín. Nacido en 1891 en dicha ciudad Alemana, es considerado precursor del fotomontaje político, del cual es el creador más importante y fructífero hasta la fecha.

Es precisamente su producción como fotomontador la que nos interesa, y más concretamente, los fotomontajes que realizó para las portadas de gran cantidad de números de la revista *AIZ-Arbeiter Illustrierte Zeitung (Periódico Obrero Ilustrado)*, declarada comunista y cerrada tras el ascenso de Hitler al poder en 1933. Después de este cierre la revista pasa a editarse en Praga bajo el mismo nombre hasta 1936 cuando cambia su nombre por el de *Volks Illustrierte (VI- Nacional Ilustrado)*.

La situación política que atravesaba su país natal tras la Primera Guerra Mundial y el contexto social en el que vivió Heartfield, influyó determinadamente en el carácter de su obra artística a lo largo de toda su trayectoria como fotomontador. Su compromiso con el movimiento obrero en mitad de un contexto político e ideológico muy conservador y represor provocó que sus carteles y láminas fueran siempre parte de acciones políticas contra los conflictos bélicos, el nazismo y Hitler.

Todas estas conductas de riesgo le llevaron en numerosas ocasiones ante los tribunales por difundir con su obra una crítica contra el sistema, con unos fotomontajes comunicativamente muy eficaces. Posteriormente, con la llegada de Hitler al poder “el fascismo no hizo más que perseguir: veinte años del trabajo de Heartfield fueron destruidos por los nazis en 1933”¹².

¹¹ Institut Valencià d'Art Modern, *John Heartfield AIZ-VI 1930-38*. Valencia: IVAM/ Centre Julio González, 1992, p. 7.

¹² Bañuelos Capistrán, *Op. Cit.*, p. 19.

Los fotomontajes de Heartfield, especialmente los que hacen alusión a la política interna alemana, suelen tener complejas alusiones que hacen que sus obras exijan un público cultural y políticamente instruido para su correcta interpretación.



Nº 21. John Heartfield, *Adolf der übermensch: Schiuckt Gold und redet Blech.*, 1932.

En la ilustración aquí mostrada, llamada *Adolf der übermensch: Schiuckt Gold und redet Blech* (*Adolf el superhombre: come oro y suelta tonterías*) trataba las contradicciones de los llamamientos nazis a las distintas clases sociales y precedía un artículo en el que se examinaba la distinción entre la retórica anticapitalista de los nazis y sus prácticas pro-capitalistas¹³

13 *Ibid.*, p. 110.

Técnicamente Heartfield es pionero en la integración de tipografía con imagen gráfica. Esta tipografía además es parte esencial en sus imágenes, ya que la utiliza como recurso irónico creando discordancia entre imagen y texto; dobles sentidos etc., que provocan un efecto de desenmascaramiento del retratado.



Nº 22. John Heartfield, *El sentido del saludo Hitleriano: Pequeño hombre pide grandes dádivas*, 1932.

Lo que en la imagen nº 22 podemos observar, es solamente un ejemplo de la maestría con la que el artista alemán introducía la tipografía en sus montajes. Montajes en los cuales la imagen es la protagonista absoluta y en las que el texto refuerza y matiza el significado de la obra.

Las obras gráficas de Heartfield se caracterizan por su mordacidad y la originalidad de las sátiras utilizadas en sus retratos. Creador del fotomontaje político, utiliza diferentes mecanismos en la poética de sus obras para conseguir el efecto deseado en sus fotomontajes, alternando hibridaciones, metamorfosis de las figuras, antropomorfismos, contraste de escalas entre los personajes, etc. Todos estos recursos utilizados por el artista a modo de herramientas, los intercala con innumerables formas diferentes, reelaborando cientos de combinaciones diferentes con distintas técnicas de montado de imágenes,

siempre apoyándose en la fuerza y credibilidad que aporta la fotografía en este tipo de creaciones.



Nº 23. John Heartfield, *¿Instrumento en mano de Dios? ¡Juguete en la mano de Thyssen!*, 1933.

El mejor arma de Heartfield era la capacidad que tenían sus obras para provocar una sonrisa en los amigos y herir a los enemigos, algo esencial para las imágenes que aparecían en revistas y periódicos de marcada ideología política.

La imagen nº 23, *¿Instrumento en mano de Dios? ¡Juguete en la mano de Thyssen!*, fue realizada en el momento en el que Hitler consolidaba su poder, asegurándose el apoyo de las grandes finanzas y dejando de lado la parte social de su nacional socialismo. Aquí se pone de manifiesto la capacidad que el fotomontador tiene para ridiculizar por medio de la sátira, valiéndose de diferentes mecanismos.

El uso de la metamorfosis transformando unas cosas en otras, fue una de las formas de ridiculización más utilizadas por Heartfield para representar a varios de los diferentes líderes nazis. En este caso metamorfosea a Adolf Hitler en un juguete en las manos de Fritz Thyssen, quien representaba una de las mayores fortunas de la zona más industrial de Alemania, Renania.

La imagen anterior, también utiliza metáforas de escala, jugando con el contraste entre lo grande y lo pequeño como recurso satírico. “Los contrastes entre lo grande y lo pequeño eran además un modo visualmente simple de contradecir las pretensiones nazis de ser representantes independientes de los intereses de la comunidad alemana”¹⁴. Las metáforas de escala de Heartfield, entrelazadas con otras, le permitieron representar visualmente e invertir la jerarquía de poder.

En nuestro caso, la influencia de Heartfield es clara y precisa, ya que hemos utilizado la sátira y el fotomontaje para la creación de las imágenes de nuestro proyecto.

En resumen, veremos en el análisis de nuestra serie *El poder de la imagen*, que el artista alemán John Heartfield es un referente fundamental en nuestro trabajo, tanto en lo que se refiere a la parte técnica empleada, como en el aspecto conceptual de crítica satírico-política.

14 Heartfield, *Op. Cit.*, p. 11.

3.2.- Josep Renau.

Nacido en Valencia en 1907, Josep Renau es un referente clave para entender la naturaleza y el comportamiento del fotomontaje y cartelismo en España. Dedicado a la pintura, el muralismo, la ilustración y el fotomontaje, es precisamente este último campo en el que su obra tiene un mayor recorrido, donde destaca por una intensa evolución socio-cultural y estética.

Activista político y artista comprometido con el comunismo, es pocos años antes de la guerra civil cuando su obra sufre una clara evolución, abandonando paulatinamente el Art Decó, una estética frívola, exótica y decorativa, y evolucionando hacia una rebeldía artística que se fue acercando poco a poco al surrealismo y el Dadaísmo.

Fruto de la evolución socio-política en Renau, en sus creaciones sobresalen por encima del resto dos aspectos de sus indagaciones plásticas: el cartel y la publicación impresa; espacios en los que el artista experimenta de forma notable con novedosas técnicas y medios como el fotomontaje y el aerógrafo principalmente. Paralelamente, su trabajo se ve absorbido por dos orientaciones muy marcadas, la política social y la publicidad comercial¹⁵.

En 1932 su obra política da un paso hacia delante con la creación de la revista *Orto*. En dicha revista de marcada ideología comunista, Renau como director artístico escribió algunos artículos, pero principalmente dio a conocer un nuevo estilo en sus fotomontajes, en blanco y negro con influjos constructivistas y sobre todo del fotomontaje Dadá, en especial, influencias procedentes de los fotomontajes políticos del artista berlinés John Heartfield. Es precisamente esta parte de la obra del artista valenciano la que cobra interés como antecedente de la práctica artística que llevaremos a cabo en este nues-

15 La explicación de la relación existente en las obras de Renau entre la política y la publicidad la encontramos en Miguel Cabañas Bravo, Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida. En: *Culture & History Digital Journal*. España: Instituto de Historia CCHS-CSIC, 2013, vol. 2, nº 2, p. 5. (consulta: 2015-01-19). Disponible en: <<http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/32/125>>.

tro Trabajo Final de Máster. Concretamente la serie *Los diez mandamientos*, que Renau realizó en 1934, en la que su influencia Dadá se pone de manifiesto en la acidez de su sátira e incorpora un mayor compromiso social de las nuevas corrientes vanguardistas e



Nº 24. Josep Renau, *No tomarás, en vano, a Dios por testigo*.
Serie los diez mandamientos, 1934.

ideológicas. De esta forma, “a la par que fue aumentando su compromiso militante y sus búsquedas artísticas, Renau se fue convirtiendo en un acreditado y novedoso cartelista... que manejaba con soltura la fotolitografía y la técnica del fotomontaje”¹⁶ La imagen nº 24 forma parte de la serie *Los diez mandamientos* mencionada anteriormente e ilustra, en primer plano, a un hombre degollado junto a una gran mano y en segundo plano, a cristo crucificado delante de una bandera nazi semicubierta con una gran cortina. Esta obra aún, a través de la sátira, su clara reivindicación social y política.

En resumen, nos interesa la sátira mordaz del artista Renau reflejada en sus obras, que aunque se aleja del retrato satírico de nuestra obra, intenta evocar sensaciones y mostrar una actitud crítica respecto a iconos político-sociales. Es por todo ello por lo que hemos elegido a este autor como referente de nuestro trabajo.

16 *Ibid.*, p. 8.

4.- Otros referentes artísticos relacionados con nuestro trabajo

En este punto analizaremos aquellos artistas que hemos seleccionado entre los que mayor influencia han ejercido en nuestro trabajo, más allá de los precedentes históricos, Heartfield y Renau, estudiados anteriormente. Esta selección recoge los ejemplos más representativos de los diferentes campos en los que se desarrolla nuestro proyecto, ya sea por su temática, su actitud crítica o su proximidad gráfica con nuestra obra.

Abordaremos la obra de aquellos artistas 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 artística crítica.

Hemos seleccionado los trabajos de George Grosz y Gil Vicente como referentes de dibujo, especialmente por el tratamiento gráfico de sus obras y por su capacidad de denuncia político-social.

Finalmente nuestro análisis culminará con Eugenio Merino, un artista contemporáneo español que trabaja desde la escultura, reflexionando en su obra, como una forma de reivindicación ante el poder político y con un carácter marcadamente comprometido.

4. 1.- George Grosz

El artista alemán George Grosz nacido en el verano de 1893 en la ciudad de Berlín, es uno de los referentes y precedentes históricos más destacados que hemos encontrado en lo que a dibujo satírico se refiere. Su producción artística se vio marcada por la situación política vivida durante su juventud: “se puso al servicio de la lucha política para actuar como un fusil y un sable contra las condiciones sociales imperantes en Alemania”¹⁷

La obra de George Grosz es un testimonio directo, pues el artista vivió en primera persona la descomposición europea posterior a la Primera Guerra Mundial que cimentó la aparición del fascismo. Su obra es de carácter descriptivo y se ocupa de contar desde un ámbito estético la humillación y el dolor de la sociedad de la época. Alistado en el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial, es allí donde nace el odio, la desesperación y la agresividad que lo acompañará en el período más importante de su obra artística, el Dadaísmo¹⁸.

Grosz en sus dibujos renuncia a los principios del arte establecidos hasta la fecha, manifestando una nueva estética influida por los valores del caos, el estrépito y la brutalidad instauradas en la sociedad de la década de los años 20.

Compañero de Heartfield en los orígenes del fotomontaje, su producción artística más importante son sus dibujos, desmarcándose casi por completo del comunismo con actitudes anárquicas que lo distanciaron de toda actividad política más allá de la publicación de sus dibujos en diferentes revistas satíricas.

Sus obras son un reflejo de su vida marcada por la guerra y la pobreza en sus inicios como artista en Berlín y su posterior admiración por el país que lo acogió durante el ascenso nazi al poder, Estados Unidos. Desde allí narró el horror de la Segunda Guerra

17 Carlos Pérez, Introducción. En: IVAM Centre Julio González, *George Grosz, obra gráfica. Los años de Berlín*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1992, p. 9.

18 Eduardo Subirats, Dadá-Grosz. En: IVAM Centre Julio González, *George Grosz, obra gráfica. Los años de Berlín*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1992, p. 14.

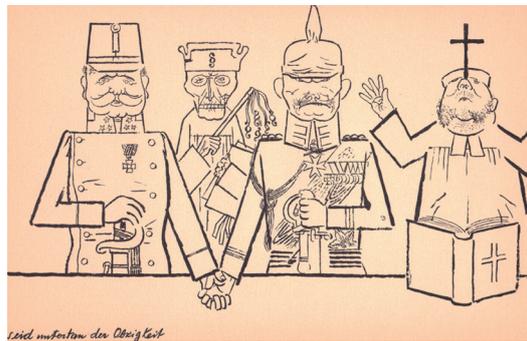
Mundial en la distancia, perdiendo el interés político y dando un vuelco a su obra hacia temas más amables.

“Sus óleos y dibujos nos introducen, en efecto, a una nueva realidad, descarnada cruel brutal. Un gesto obsceno, una actitud humillante, la exageración terrorífica de los gestos de poder, un relato de violencia... El realce retórico de la inhumanidad de estas escenas, sin embargo, no acogen una condena moral, o una voluntad ilustradora o un impulso social revolucionario o utópico. Grosz solo pretende ser el cruel testimonio de una realidad embrutecida”.¹⁹

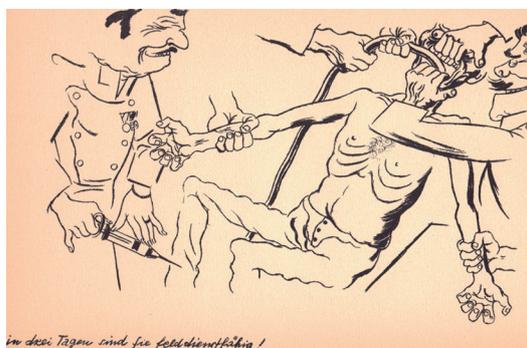
Así describe Eduardo Subirats la obra del artista berlinés, mostrando el universo moral de una sociedad derrotada como escenario artístico de un pesimismo total.

Los dibujos de Grosz se caracterizan por su trazo ingenuo y simple, lo que hace que sean sencillos, directos y con una gran fuerza expresiva que no deja indiferente al espectador. Su estética simple contrasta con el complejo significado de sus imágenes, la manera tan simple de representar escenas de desolación social, torturas y todo tipo de imágenes moralistas.

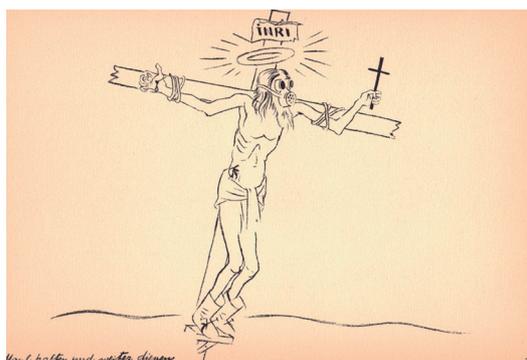
¹⁹ *Ibid.*, p. 16.



Nº 25. George Grosz, *Someteos a la autoridad*, 1928.



Nº 26. George Grosz, *¡En tres días estarán útiles para el servicio!*, 1928.



Nº 27. George Grosz, *Cerrad la boca y seguid sirviendo*, 1928.

Si bien Grosz no tiene una preocupación por representar el rostro de líderes políticos o militares concretos. Por ejemplo, dibuja la figura de un militar representando el rango por las condecoraciones de su vestimenta y rostros con expresiones muy duras, “sus mentones se han vuelto más prominentes, sus labios más apretados y más brutales sus mandíbulas”.²⁰ De esta manera crea un militar genérico ampliando así, la dimensión de la obra. Esto nos lleva a que en la inmensa mayoría de sus trabajos no hablamos de retrato, sino de dibujo satírico.

Grosz nos interesa por su temática social, su primera etapa como artista del dadaísmo en la que representa hasta la saciedad las escenas más grotescas del Berlín de los años 20, con sus imágenes brutales y conflictivas, siendo la sátira de sus trabajos artísticos un referente para nuestro proceso creativo.

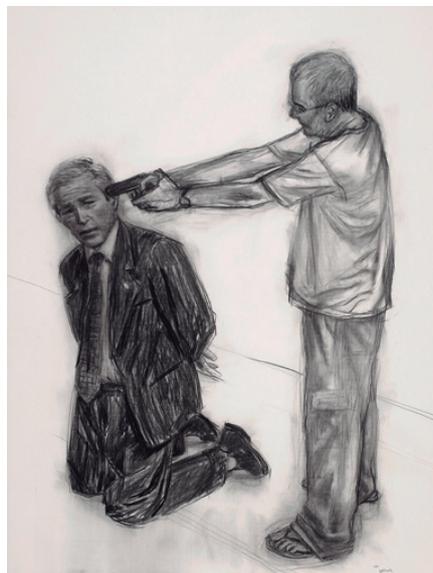
En definitiva, la obra satírica de Grosz es uno de nuestros referentes tanto por su mordacidad como por el hecho de que utilice el dibujo como medio de expresión gráfico, lo cual convierte en fundamental para nosotros a este artista ya que es a la vez referente conceptual y técnico, a pesar de no abarcar el retrato en sí mismo.

20 *Ibid.*, p. 13.

4.2.- Gil Vicente.

El artista brasileño Gil Vicente, nacido en Recife (Brasil) a final de la década de los 50, es protagonista de nuestro trabajo como referente en relación a una serie de dibujos de gran formato, realizados con las técnicas más tradicionales y academicistas: carboncillo y lápiz.

En esta serie de obras el artista brasileño se autorretrata en escenas en las que porta un revólver con el que está a punto de asesinar a algunos personajes famosos de la política. Personajes entre los que se encuentran Kofi Annan, ex-secretario general de Naciones Unidas, la reina Isabel II de Inglaterra, George Bush, ex-presidente de EEUU, Benedicto XVI, Papa alemán ya retirado, el ya ex-presidente de su país natal Lula da Silva, y otro gran número de políticos internacionales.



Nº 28. Gil Vicente, *Autorretrato I - Matando a Georges Bush*, 2005.

Los dibujos realizados por este artista son de un marcado carácter realista, y tratándose de escenas tan explícitas, son susceptibles de crear gran controversia entre el público en

general, ya que estas imágenes pueden ser interpretadas de manera distinta por cada espectador, de forma que se puede llegar a entender que la obra de Gil Vicente es una incitación a la violencia.



Nº 29. Gil Vicente, *Autorretrato X - Matando a Kofi Annan*, 2005.

Las obras de Gil Vicente deben ser revisadas no sólo por su temática, sino también por su calidad formal y por su oficio. El trazo que utiliza el artista es muy expresivo y nos vuelve a demostrar que el poder del arte y las imágenes aún tiene la suficiente energía como para perturbar a los espectadores, que sufren el impacto y el influjo del artificio. En nuestra opinión, las escenas de Gil Vicente no son intentos de homicidio no consumados, sino que simplemente se trata de dibujos provocativos, que nos hacen reflexionar.

Precisamente es la fuerza de estos dibujos, la técnica que utilizada de carboncillo y lápiz, muy cercana a la nuestra estéticamente aunque muy alejada si tenemos en cuenta las herramientas y materiales utilizados para la realización de las obras, y sobre todo la capacidad de éstas para no dejar indiferente al espectador, lo que nos interesa de sus trabajos.

Los retratos de Gil Vicente obligan al espectador a reflexionar y posicionarse a favor o en contra de la obra. Esto es lo que nos hace elegir a este artista como uno de los referentes y antecedentes artísticos de nuestro Trabajo Final de Máster.



Nº 30. Gil Vicente, *Autorretrato VI - Matando a Eduardo Campos*, 2005.

“Una vez más se constata que forma y contenido integran un binomio inseparable para el arte, y que los soportes más tradicionales como es un pliego de papel trabajado con la vieja técnica académica del uso de lápices manejados para simular el juego de luces y sombras, que generan la ilusión óptica de la realidad, suplantando a los sujetos representados mediante la artificialidad de los trazos registrados en el plano bidimensional, sigue teniendo una vigencia muy provocadora y transgresora de los pudores a los que los clichés sociales y políticos nos pretenden encadenar”.²¹

Quien contemple estos dibujos construirá en su mente el sentido último del mensaje detonado por las figuras confeccionadas por este artista brasileño que a merced de situar su obra en el lado incorrecto del discurso político, nos hace reflexionar sobre uno de los mayores problemas de nuestra época, la recurrente violencia como instrumento para dirimir nuestras diferencias.

21 Manuel de la Cera, Gil Vicente ¿arte o apología del delito?. En: *Artes e Historia México*. México: Manuel Zavala Alonso, 2013-08-20. (consulta: 2015-03-02). Disponible en: <<http://arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/835-gil-vicente-arte-o-apologia-del-delito>>.

Cuando habla sobre su obra, Gil Vicente afirma que no es apolítico y que su obra es sólo una manera de expresar su indignación hacia la clase política:

“El mundo es una mierda porque los dirigentes políticos nos roban, Me incomoda que no haya justicia social y siga habiendo miserables incluso en Estados Unidos y en los países desarrollados, donde también existe segregación... En los cuadros los estoy matando [a los personajes]. Sólo no retraté el después, con sangre, para no salpicarlos y crear un espectáculo grotesco. Pero no los estoy amenazando. Los estoy matando”.²²

Si bien Gil Vicente no utiliza la sátira, sí que es un referente fundamental en nuestro trabajo en dos sentidos diferentes. Por una parte, por la utilización del retrato político y por otra, por la similitud del resultado estético de las obras, salvando las diferencias en cuanto a las técnicas empleadas.

Hoy en día pocos artistas aúnan estos aspectos en el arte contemporáneo crítico y comprometido, hablando, como él, de aspectos públicos a través de nuestros “políticos”. Es precisamente el hecho de que sus retratos sean personajes políticos lo que nos indujo a la reflexión y comparación de su obra con nuestro proyecto.

22 Waldheim García Montoya, La bienal de Sao Paulo vuelve con la fuerza del arte político. En: *elmundo.es* (en línea). España: Grupo Unidad Editorial, 2010-09-20. (consulta: 2014-12-10). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/america/2010/09/20/brasil/1285017831.html>>.

4. 3.- Eugenio Merino

“La provocación no es el objetivo sino el resultado de tener una actitud crítica en una sociedad anestesiada. Pero la lectura de una obra siempre tiene varios niveles y las reacciones son muy diferentes. Lo que para unos es provocación para otros es reflexión y es consecuencia de la libertad de expresión”.²³

Nacido en Madrid en 1975, los trabajos de Eugenio Merino, muy estéticos y de acabados exquisitos, desvelan un agudo y sarcástico humor. Artista interdisciplinar, ha utilizado el video, la instalación, la pintura y el dibujo en sus obras, pero es la escultura sin ninguna duda la disciplina en la que más destaca.

Para Avelino Sala “sus obras critican detonando la polémica con avidez y reflejan con humor la parte más absurda de los principios del ser humano”.²⁴ Para nosotros el trabajo de Eugenio Merino sugiere una actualización de la caricatura y es un referente en cuanto al humor, la sátira y la ironía, las cuales utiliza en sus controvertidas obras de carácter político.

Dentro de su trabajo escultórico, haremos hincapié en una serie en la que aún está trabajando en compañía de sus ayudantes en su taller de Madrid. La serie a la que nos referimos es “*Las neveras*” que inauguró en 2012 en la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid con la obra *Always Franco*, obra que tuvo una gran repercusión debido a la polémica creada entorno a la exhibición de la pieza. Con respecto a esta serie Merino afirma en una entrevista para ABC:

“Ser polémico en España significa que eres una persona que piensa y opina. Lo normal es quedarse callado y hacer una obra estética. No renuncio a que mis

²³ Avelino Sala, Acerca de Eugenio Merino y su exposición “Always”. En: *Artishock*. Santiago de Chile: Alejandra Villasmil, 2014-03-24. (consulta: 2015-02-01). Disponible en: <<http://www.artishock.cl/2014/03/24/acerca-de-eugenio-merino-y-su-exposicion-always/>>.

²⁴ *Ibid.*

obras tengan un fondo estético, que además es fundamental, porque lo importante es que el mensaje llegue de la mejor manera posible; pero su componente irónico y su sentido del humor no siempre se entiende, y al mundo del arte en ocasiones le genera tensiones y lo rechaza”.²⁵



Nº 31. Eugenio Merino, *Always Franco*, 2012.

Always Franco es una escultura hiperrealista del líder totalitario español Francisco Franco congelado en una nevera de Coca-Cola, en una posición ridícula, agachado y encajado dentro de ella. La obra está realizada en resina de poliéster, con pelo humano y ojos de cristal.

Las nuevas piezas que conforman la serie *Always Shameless* o la serie de las neveras como es más conocida en nuestro país se componen en estos momentos de otras seis obras además de la mencionada anteriormente e incluyen a Mao, Fidel Castro, Hugo

25 Javier Díaz Guardiola, Trabajo en equipo en la “factory” de barrio de Eugenio Merino. En: *ABC.es* (en línea). España: Diario ABC, 2014-05-20. (consulta: 2015-03-18). Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20140512/abci-taller-eugenio-merino-201405121848.html>>.

Chavez, George Bush padre, Kim Jong Il, y Vladimir Putin, líderes a los que coloca en la misma posición y lugar que la pieza que acabamos de describir. En esta serie el artista representa a diferentes políticos del pasado y del presente creando sobre ellos un aura de omnipotencia, dándoles la posibilidad de mantenerse vivos eternamente en el recuerdo de la política y de la sociedad de un modo tremendamente irónico.

Las piezas de Eugenio Merino son para él paradojas, dudas y pensamientos. Considera al espectador un ser inteligente capaz de entender toda la ironía implícita en sus obras. No busca una solución sino el problema.



Nº 32. Eugenio Merino, *Always Shameless*, 2015.

Muchas veces sus trabajos se desvirtúan de forma intencionada para desactivar el contenido de las obras, pero esto es lo normal cuando el arte aparta la estética para centrarse en la política y la sociedad.

Merino representa a personajes de gran importancia social, como son los líderes políticos y dichas representaciones llevan implícita la ironía, el humor y un fuerte atisbo de crítica política. Es precisamente este conjunto de características lo que nos ha llevado a considerarle como un referente de nuestro trabajo, ya que en nuestra obra también construimos mediante la sátira esa misma reivindicación política.

Por tanto, compartimos con el artista que a través de la ironía se pretende sembrar en el espectador un espíritu crítico de repulsa, desprecio o rechazo político.

II - PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En esta segunda parte de nuestro trabajo, sirviendo como marco teórico de nuestra obra lo abordado anteriormente, desarrollaremos todo lo relacionado con la práctica artística de nuestro proyecto.

En primer lugar, explicaremos cuales fueron nuestras motivaciones personales por las que decidimos realizar esta serie de retratos de los iconos de poder político actual en España y el concepto de nuestra obra.

En segundo lugar, explicaremos el porqué de la técnica elegida y el proceso de creación de las obras, todo esto de forma detallada incluyendo imágenes de la realización de las mismas. Además elaboraremos un análisis iconográfico de cada una de las obras por separado, mostrando las alegorías y simbologías plasmadas en cada uno de los retratos.

Por último, llevaremos a cabo la catalogación de la serie *El Poder de la Imagen*.

1.- Motivación y concepto del proyecto.

“La humanidad ha estado muchas veces en crisis, ésta no es la primera. Y siempre hemos resuelto los problemas. Estoy bastante seguro de que se resolverá, antes o después. La única verdadera preocupación es cuantas víctimas caerán antes de lograrlo”²⁶

La obra que hemos realizado surge de la desconfianza generada entorno a la figura del “líder político”, debido a la profunda crisis política y económica que asola a nuestro país como consecuencia de la incompetencia manifiesta de nuestros dirigentes políticos, que desde nuestro punto de vista son incapaces de reconocer sus propios errores y de aportar soluciones reales a problemas que sí son muy reales.

Se puede afirmar que nuestro país, en estos momentos, se encuentra gobernado económicamente desde el Parlamento Europeo. Según Ulrich Beck, nos encontramos sufriendo las consecuencias de la puesta en marcha del euro, una moneda común para países con sistemas económicos tan diferentes como los de Alemania y España; lo cual ha provocado la fractura existente en Europa, formada por países con economías fuertes y otros al borde de la quiebra, necesitando estos últimos aceptar las condiciones económicas impuestas por los países más poderosos, y aumentando así la brecha existente²⁷

En esta Europa fracturada, Alemania se ha situado a la cabeza, dominando las decisiones a tomar en todo lo referente a la economía, aprovechando su situación monetaria. Todo esto nos induce a pensar, tal y como comenta Ulrich Beck, que “muchos ven en Angela Merkel a la reina de Europa a la que nadie ha coronado”²⁸

26 Daniel Gamper Sachse, “Si perdemos la esperanza será el fin, pero Dios nos libre de perder la esperanza”. En: Zygmunt Bauman, *Múltiples culturas, una sola humanidad*. Madrid: Kant, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2008, p. 60.

27 Ulrich Beck, *Una Europa Alemana*. Barcelona: Paidós, 2012, p. 27.

28 *Ibíd.*, p. 66.

Como consecuencia del arcaico modelo económico existente en España, basado en el sector inmobiliario y la incompetencia bancaria, incapaz de calcular los riesgos que conllevaba el crédito ilimitado al que tenían acceso los ciudadanos en épocas de bonanza económica, se produjo una crisis, que empezó en este sector y arrasó todo el país. El resultado fue una cifra de parados de más de seis millones de ciudadanos, con más del 50% de jóvenes sin trabajo. Titulares como: “El paro ahonda las heridas sociales”²⁹ o “Más del 10% de los hogares españoles tienen a todos sus miembros en paro”³⁰ llevan siendo habituales desde el año 2008. Esta situación ha provocado un aumento exponencial de la miseria, alcanzando cifras que superan los dos millones de niños viviendo bajo el umbral de la pobreza; teniéndonos que habituar todos los días a que se produzcan decenas de desahucios, debido a leyes inconstitucionales y cláusulas en muchos casos abusivas que niegan a los y las ciudadanas la oportunidad de superar esta crisis de una manera digna.

Las políticas económicas de austeridad marcadas desde Europa, y llevadas a cabo por el Gobierno han provocado que sectores como la salud pública, en el que España era un referente internacional, hayan disminuido su calidad, dejando sin sus tratamientos a miles de personas. El gasto social se vio reducido en gran medida mientras que el gasto en armamento continuó al mismo nivel. En el ámbito de la educación, se ha encarecido el acceso a la universidad pública y se han reducido drásticamente el número de becas, endureciendo sus criterios de obtención y la cultura ha pasado a ser algo anecdótico para nuestro gobierno.

Toda esta vorágine de destrucción en la que se encuentra el país, no hace más que agravarse si analizamos a la clase política que se supone debe sacarnos de esta situación, la cual está sumida en un profundo agujero de corrupción entorno al dinero público, con escándalos constantes por toda la geografía, salpicando a dirigentes de todos los par-

29 Manuel Vicente Gómez, El paro ahonda las heridas sociales. En: *El País*. España: Ediciones El País, 2013-01-24. (consulta: 2014-12-12). Disponible en: <http://economia.elpais.com/economia/2013/01/24/actualidad/1359013302_659501.html>.

30 El País, Más del 10% de los hogares españoles tienen a todos sus miembros en paro. En: *El País*. España: Ediciones El País, 2015-03-16. (consulta: 2015-05-23). Disponible en: <http://economia.elpais.com/economia/2015/03/16/actualidad/1359013669_616447.html>.

tidos y ocupando páginas en la prensa y los telediarios de forma constante, y titulares del tipo: “El juez Ruz abre juicio a 40 imputados en el caso Gürtel”³¹ o “Rodrigo Rato, en libertad tras ser detenido por fraude, blanqueo y alzamiento de bienes”³²

Debido a todo lo anterior, el descontento social se ha hecho patente y actualmente parece que nos encontramos inmersos en un proceso de regeneración política.

Responsabilizando de esta situación a la clase política, analizaremos en nuestra obra a los líderes de los principales partidos políticos del momento actual en España, de cara a las próximas elecciones generales, así como a la figura de Angela Merkel, a la que, apoyándonos en las teorías de Ulrich Beck³³ consideramos en nuestro trabajo Cancillera de Europa; así como al Rey Felipe VI, Jefe del Estado, y por lo tanto último responsable de todo lo que sucede en nuestro país.

Tras este análisis trataremos de crear en España una iconografía satírica del poder basada en el retrato como elemento conductor. De esta forma, a partir de fotografías apropiadas de los medios de comunicación, investigaremos las poses, los elementos destacables y las propias imágenes del poder político; y por ello, para satirizar su propia idiosincrasia: su manipulación y presentación ante el público y la ciudadanía como imagen construida que detenta en sí misma el poder.

31 Mateo Balín, El juez Ruz abre juicio a 40 imputados en el “caso Gürtel”. En: *El Correo*. España: Diario El Correo, 2015-03-06. (consulta: 2015-05-03). Disponible en: <<http://www.elcorreo.com/bizkaia/politica/201503/05/juez-abre-juicio-imputados-20150305174833-rc.html>>.

32 Carlos Segovia, Rodrigo Rato, en libertad tras ser detenido por fraude, blanqueo y alzamiento de bienes. En: *El Mundo*. España: Unidad Editorial Información General, 2015-04-16. (consulta: 2015-05-02). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/espana/2015/04/16/552fcbbb22601d7a098b456d.htm>>.

33 Ulrich Beck, *Op. cit.* p. 37.

2.- Técnica utilizada y proceso de realización de las obras.

Para la elaboración de nuestra obra ha sido necesario realizar una investigación en cuanto a los medios técnicos que serían más conveniente utilizar.

La elección del dibujo digital como medio de expresión gráfico no es una casualidad, sino fruto de un proceso de reflexión llevado a cabo para encontrar la técnica idónea a utilizar en la elaboración de nuestra producción artística.

Creemos esencial para nuestra obra que sea fácil de entender por el espectador, por lo que decidimos realizar unos dibujos realistas tomando como referente las litografías satíricas barrocas de Romeyn de Hooghe y Honoré-Victorin Daumier. Fruto de la admiración que sentimos por este tipo de obras las hemos intentando “reinterpretar” de una forma actual y adecuada a nuestra época.

Después de analizar las características de las litografías barrocas decidimos que los aspectos que deben prevalecer en nuestro trabajo para hacer esta actualización de las obras mencionadas son: la reproductibilidad técnica y la conservación de cierta similitud estética, por lo que buscamos una técnica que nos permita aunar estos dos elementos. Esta reactualización estética en nuestros dibujos persigue el objetivo de facilitar la interpretación de la obra, es decir, que la técnica no suponga un obstáculo al espectador a la hora de comprender los retratos, algo que ya consiguieron las litografías barrocas.

Este proceso de investigación culmina con la elección del dibujo digital porque consideramos que es la técnica que engloba todo lo que veníamos buscando. Es un campo en el que aún no se ha explorado puesto que este tipo de dibujo es muy reciente y básicamente se ha utilizado como herramienta de trabajo en el diseño gráfico para la creación de viñetas y la animación digital, dejando vírgenes todo un mundo de posibilidades en su vertiente más artística.

El tratamiento gráfico que nos ofrece este tipo de dibujo es muy extenso y elegimos un tipo de obra que simula el dibujo más academicista. Siguiendo los patrones definidos anteriormente tomamos la decisión de prescindir de toda gama cromática optando por un dibujo en blanco y negro, ya que esta ausencia de color es esencial para nuestro propósito estético porque ambienta la obra, aportándole la mencionada estética clasicista.

En cuanto a lo que a la reproductibilidad técnica se refiere, el uso del dibujo digital nos permite la impresión de cuantos originales queramos conseguir, lo que significa que trabajamos con lo que podría ser algo análogo al grabado, en este caso del Siglo XXI. Se sustituyen las antiguas matrices por archivos digitales que mejoran su reproductibilidad, debido a que éstos no tienen un desgaste que limite el número de impresiones como ocurría en el grabado, y a la vez permite la realización de originales a distintos tamaños.

El hecho de poder contar con multitud de originales de cada obra nos hace reflexionar sobre el aura de nuestro trabajo y recurriendo a los textos de Walter Benjamin sobre este tema encontramos la siguiente cita:

“De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte”³⁴

Tomando estas palabras, y entendiendo que las características del archivo digital que creamos en nuestros trabajos son extrapolables a las de la placa fotográfica de la que habla Benjamin, nuestra obra se aleja del concepto de arte puro basado en un único original. Dada la temática de nuestra serie consideramos esto un aspecto importante y creemos asumible esa pérdida del aura, con el fin de que la obra pueda ser mostrada y reproducida con la mayor facilidad posible, haciendo factible de este modo que todos nuestros dibujos lleguen al mayor número de personas de forma directa; es decir, a través de cualquiera de los originales, y no de copias o fotografías de la obra donde no se aprecia en todo su detalle.

34 Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 21.

Podemos concluir, parafraseando a Benjamin, que: “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”³⁵, que nuestra obra sigue siendo verdadera a pesar de la pérdida del aura de la misma.

Los dibujos que hemos realizado están pensados para ser expuestos en centros de arte y todo tipo de espacios alternativos, ya que, debido a su temática creemos que es susceptible de llegar a todos los tipos de espectadores. Ese afán por llegar al público junto a las posibilidades que nos ofrece el archivo digital, hace que tomemos la decisión de no limitar el número de copias de cada uno de los retratos, prescindiendo de numerarlas, ya que el objetivo es el de dar visibilidad a la obra.

A continuación realizaremos una descripción pormenorizada de cómo han sido concebidas estas obras técnicamente y explicaremos el proceso de elaboración para la consecución de las mismas. Con el fin de ser lo más claro posible ilustraremos todo el proceso utilizando imágenes resultantes de la creación de una de las obras de nuestro trabajo, en concreto el retrato a la Cancillera Angela Merkel.

Una vez elegido el personaje a quien queremos representar, en primer lugar, realizamos una búsqueda de fotografías en Internet y recopilamos aquellas que pensamos nos pueden ser útiles para la posterior elaboración de los montajes fotográficos.

Nº 33. Angela Merkel, 2013.



Nº 34. Angela Merkel, 2014.



Nº 35. Angela Merkel, 2008.



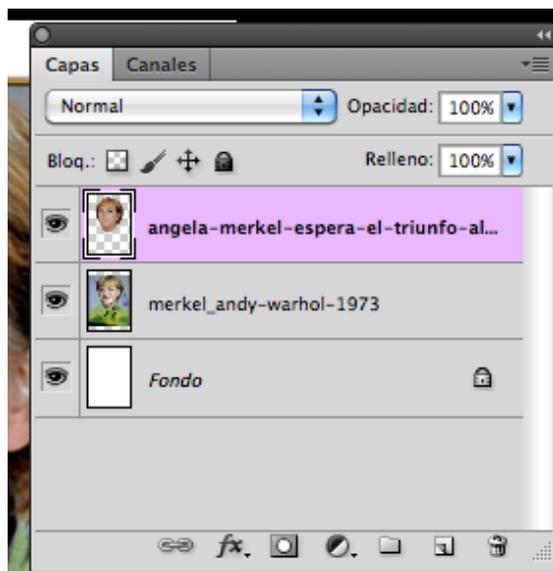
Nº 36. Angela Merkel, 2012.



35 *Ibid.*, p. 22.

Para la realización de nuestras obras, como ya hemos comentado anteriormente, crearemos varios fotomontajes con la figura del retratado como protagonista, lo cual nos permitirá hacer más tarde una selección de estos montajes para elegir el que será utilizado en la obra final.

Estos fotomontajes los elaboraremos mediante un software de edición de imagen, en este caso Photoshop, en el cuál, situando las diferentes imágenes en capas superpuestas y utilizando capas de ajuste para borrar, generaremos las nuevas imágenes con el fin de conseguir varios bocetos que nos ayuden a elegir y a poder ver cuál podría ser el resultado final de la obra. La imagen que se muestra a continuación muestra el proceso anteriormente descrito.



Nº 37. Juan C. Gómez , Captura de pantalla del proceso de realización de uno de los bocetos.

En la búsqueda del fotomontaje adecuado para la creación de una obra que se adapte a nuestras expectativas realizamos diferentes bocetos.

En un principio situamos el rostro de Angela Merkel en obras pictóricas muy significativas históricamente que ilustran a personajes de poder en su época.

La intención de estos fotomontaje fue igualar el poder que ella representa en este mo-

mento con el que en su día representaron personajes de la talla de Inocencio X o Napoleón.

Estos bocetos iniciales fueron rechazados debido a que a medida que avanzábamos en nuestra investigación nos dimos cuenta que sería más efectivo escenificar su poder con una iconografía más contemporánea, ligándola a significados simbólicos cercanos al público actual.

Fruto de la búsqueda de una imagen más actual y del afán por situarla en una posición de poder respecto a otros líderes europeos, creamos estos dos fotomontajes. En el boceto nº 3 representamos a Angela Merkel como madre de Mariano Rajoy (Presidente de España), en una posición autoritaria y en el nº 4 vamos más allá situándola en un marco sadomasoquista como Dominatrix, de nuevo con Mariano Rajoy.

Al tratarse de un retrato de Angela Merkel, lo que queremos plasmar, descartamos estos bocetos previos ya que consideramos que la figura de Mariano Rajoy tenía demasiado protagonismo.

A partir de este momento nuestra línea personal de trabajo y de investigación iba a centrarse, claramente, en personajes únicos, con sus atributos y metáforas satíricas.



Nº 38. Juan C. Gómez, Boceto 1 del proceso de creación de la obra.



Nº 39. Juan C. Gómez, Boceto 2 del proceso de creación de la obra.



Nº 40. Juan C. Gómez, Boceto 3 del proceso de creación de la obra.



Nº 41. Juan C. Gómez, Boceto 4 del proceso de creación de la obra.

En este caso deseamos que Angela Merkel sea la protagonista absoluta de nuestro retrato, y elegimos representarla como Dominatrix que adopta el papel dominante, ya que este rol, creemos es una metáfora perfecta de la representación de poder que ella ostenta.

El boceto que mostramos a continuación será el fotomontaje definitivo sobre el que realizaremos nuestro retrato.

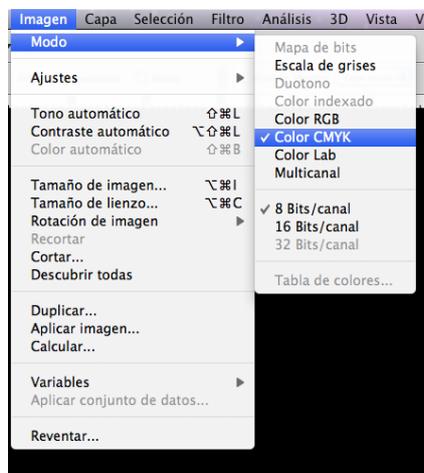


Nº 42. Juan C. Gómez, Boceto 5 del proceso de creación de la obra.

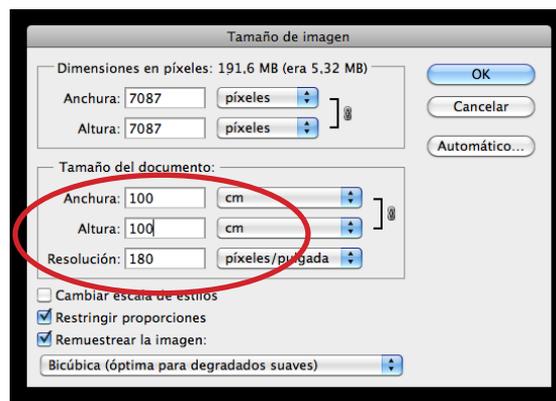
La técnica que hemos utilizado para la realización de nuestros retratos es completamente digital como hemos mencionado anteriormente y la obra solo cobra dimensión física en el instante de la impresión.

A la hora de crear el archivo digital sobre el que vamos a trabajar debemos tener en cuenta numerosos parámetros técnicos para asegurar que la impresión final de los dibujos tiene las dimensiones y la calidad que deseábamos en el momento de su concepción y evitar de este modo posibles problemas de pixelado de las imágenes a posteriori.

El documento creado debe de estar en modo de color CMYK como muestra la imagen nº 43, además de contar con una capa de fondo de color blanco y tener las medidas exactas a las que queremos realizar la impresión de la obra (imagen nº 44). El otro parámetro que debemos tener en cuenta es el número de píxeles por pulgada (resolución) que en nuestro caso será de 180, lo que nos va a permitir una buena calidad de impresión para nuestro tipo de dibujo y no aumenta demasiado el peso del archivo, lo que dificultaría más nuestro trabajo.

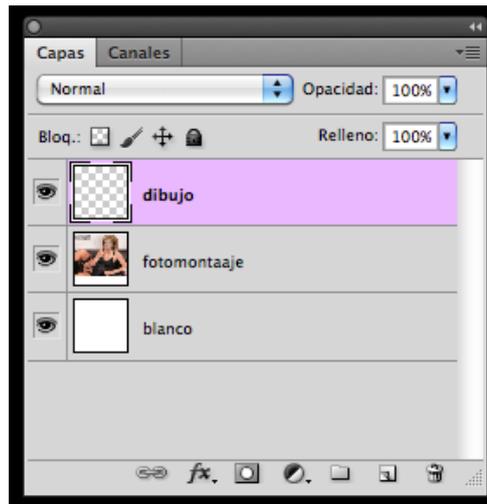


Nº 43. Juan C. Gómez, Captura de pantalla del proceso de creación de la obra.



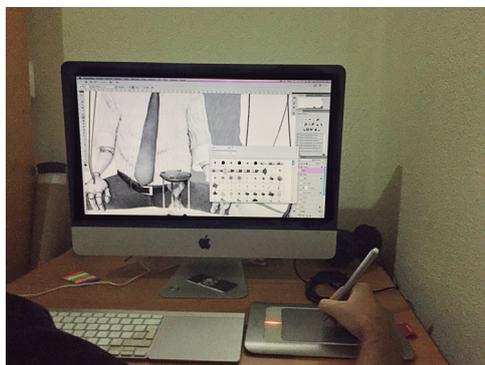
Nº. 44. Juan C. Gómez, Captura de pantalla del proceso de creación de la obra.

Una vez creado el documento con los parámetros descritos anteriormente, procedemos a colocar en una capa nueva con el montaje que nos va a servir como referencia para nuestro dibujo y lo adaptamos al tamaño del documento, creando una capa superior transparente sobre la que comenzaremos el dibujo, como se ilustra en la imagen nº 45.



Nº 45. Juan C. Gómez, Captura de pantalla del proceso de creación de la obra.

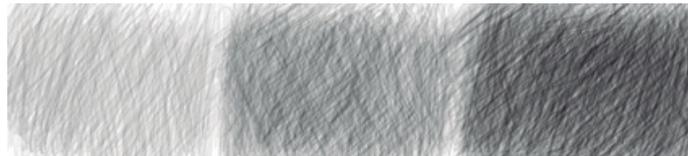
Con el objeto de hacer más sencillo el proceso de elaboración, utilizaremos para dibujar una tableta digital, lo que nos eliminará las limitaciones de movimientos que ofrece el ratón tradicional y nos facilitará en gran parte nuestra labor.



Nº 46. Juan C. Gómez, Captura de pantalla del proceso de creación de la obra.

Siendo consecuentes con el estilo que hemos elegido para la realización de nuestros retratos, utilizaremos solamente la herramienta “pincel” de Photoshop. Para conseguir mejores resultados, más estéticos y armónicos, limitamos las opciones del pincel en cuanto a tamaño, usando un tipo de pincel con un único grosor: 1px. Trabajaremos con diferentes opacidades y la función de presión variable del lápiz digital de la tableta, similares a la presión que ejerceríamos con un bolígrafo normal sobre el papel, para conseguir diversos grafismos.

El trazo que alcanzamos con este pincel es similar al que conseguiríamos al dibujar con una aguja, por lo que es imperceptible a simple vista y solo logramos que sea visible mediante la repetida superposición de los mismos, como mostramos en la imagen nº 47. Es por ello que la media de horas invertida en un solo dibujo puede llegar a ser de 50 horas.



Nº 47. Juan C. Gómez, Visualización del trazo que muestra el intervalo en 1, 2 y 3 minutos de izquierda a derecha.

Las obras realizadas están expuestas a continuos cambios y evoluciones a lo largo del su proceso de creación. En contra de lo que sucede en el dibujo tradicional, aquí los errores no dejan marca y son subsanables. Esta posibilidad de trabajar sin miedo al error es lo que nos incita a experimentar y, a trabajar con varias versiones de forma simultánea haciendo que un proceso artístico como éste no resulte monótono y pesado.

Por otra parte, esta ventaja que nos ofrece el dibujo digital tiene sus contraprestaciones, que se traducen en un tiempo de realización de la obra mucho más elevado, un coste económico mucho mayor en las herramientas que debemos utilizar para crear este tipo de obras y la incertidumbre de cuál será el resultado final exacto del dibujo al llevarlo a un soporte apropiado mediante la impresión.

A continuación mostraremos unas imágenes del proceso de creación del retrato satírico de Angela Merkel. Este retrato fue el primero que realizamos y en él se apreciará de una manera más marcada toda la evolución sufrida en la obra, desde la experimentación y elección del tratamiento gráfico final hasta modificaciones de partes de la imagen inicial. Sobre el dibujo vamos perfilando las herramientas de Photoshop que nos interesan, en un proceso que poco a poco nos lleva a descartar los degradados con manchas, tal y como aparecen en la imagen nº 48, ya que el resultado obtenido es un tanto grotesco, por lo que elegimos seguir por un camino más cercano a lo que se puede observar en la imagen nº 49. Esta figura está realizada completamente con línea y si bien aún no está dotada del grado de plasticidad que deseamos, es el camino que elegimos para continuar nuestra búsqueda estética.



Nº 48. Juan C. Gómez, Proceso del retrato de Angela Merkel.



Nº 49. Juan C. Gómez, Proceso del retrato de Angela Merkel.

De forma paralela al tratamiento gráfico que recibe la imagen, seguimos trabajando en los conceptos que debe reflejar el retrato y consideramos si deberíamos hacer modificaciones en la obra para reforzarlos.

A la imagen vista anteriormente se le añade un falo, imagen nº 50, motivados por el afán de llevar la sátira hasta su punto más álgido y con la intención de reforzar simbólicamente la obra y mostrar de un modo más claro el dominio absoluto que Merkel ejerce en Europa. El falo, desde hace siglos, se considera un símbolo de poder masculino y patriarcal, que es precisamente lo que queremos plasmar en nuestra obra.

En la imagen nº 51, observamos que la técnica se ha perfeccionado llegando a la conclusión de la búsqueda estética de nuestro trabajo, con un uso de la línea más suave y refinado, degradados más sutiles y un estilo gráfico más definido.



Nº 50. Juan C. Gómez, Proceso del retrato de Angela Merkel.



Nº 51. Juan C. Gómez, Proceso del retrato de Angela Merkel.

Por último, en la imagen nº 52 se muestra la obra final que presentaremos como parte de la producción artística de nuestro Trabajo Final de Máster, en la que se observa que hemos seguido con la línea estética definida anteriormente.



Nº 52. Juan C. Gómez, *Retrato de Angela Merkel*, 2015.

3.- Metáforas y símbolos de poder

A lo largo de la historia son numerosos los artistas que han utilizado tanto la metáfora como los símbolos para representar el poder.

Para entender mejor la complejidad que existe en el uso de estos elementos representativos de poder, veremos por un lado, la metáfora del reloj barroco, como una función constitutiva del lenguaje, del pensamiento y de la acción política, y por otro lado, los símbolos del falo, la corona y el cetro, como una función de reivindicación de la legitimidad y de la soberanía absoluta.

Esta elección viene determinada por la afinidad que constituyen éstos con nuestra obra.

3. 1.- La función simbólica

El papel que ocupan los símbolos en la psicología, la literatura y el arte, sin duda, es innegable.

Para que los símbolos sean efectivos e interpretables, es esencial la cultura y la convención social. Brisset en sus textos nos dice: “los objetos icónicos son productos culturales asequibles como artefactos, por lo que se deben analizar por igual su forma, uso, motivo y significado. Sin olvidar ubicarlos dentro de sus redes temporales y espaciales de conexiones culturales”³⁶

Uno de los fundadores de la semiótica, la doctrina que estudia la función simbólica, Charles Peirce, en 1895 afirma que los signos se dividen en los órdenes del icono, que atribuye a la representación por semejanza; del símbolo, como representación por convención general; y del índice, representado por su referente, y solo por este como huella o por contacto físico³⁷

Sigmund Freud destaca el papel que ocupa el inconsciente en la comunicación a través de la imagen, admitiendo: “sus formas expresivas son artimañas que permiten transmitir, más allá del sentido manifiesto (explícito) de una escena, de un relato, de un objeto, un sentido latente(implícito)”³⁸

Nuestra mente tiene la capacidad de utilizar los símbolos para asociarlos a un significado, dicha capacidad es esencial para la correcta interpretación de la obra que hemos creado, ya que en los retratos realizados, utilizamos símbolos arraigados en nuestra cultura.

36 Demetrio E. Brisset, *Fotos y cultura: usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002, p. 79.

37 Charles Peirce, *Crits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978, p. 138-165.

38 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, vol. III. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 57.

Para la realización de nuestra obra ha sido esencial la utilización de diferentes tipos de símbolos y/o alegorías en cada uno de los retratos. En el retrato de Angela Merkel hemos decidido emplear el símbolo del falo y del cetro, este último reactualizado en el concepto de la fusta. En lo que concierne al retrato de Felipe VI, determinamos que es conveniente representarlo con el símbolo por excelencia de la realeza, la corona, pero totalmente desvirtuada.

Posteriormente, usamos la metáfora del “hombre-marioneta” de Platón y la del reloj de arena barroco para construir el retrato de Mariano Rajoy y la alegoría cristiana del Cristo de “El buen pastor” para el dibujo realizado a Pablo Iglesias.

En el caso de Pedro Sánchez, prescindimos de la simbología que tanto hemos necesitado para el resto de las obras y realizamos una ironía sobre su elección como líder del partido que se sitúa en este momento como principal oposición al Gobierno; mientras que en el dibujo de Albert Rivera utilizamos la gaviota como elemento satírico, animal que representa al partido neoliberal que se encuentra en el poder en España, con el que en nuestra opinión comparte bastantes ideales.

4.- Análisis iconográfico del retrato satírico-político presentado en la serie *El poder de la imagen* y catalogación de la obra

Para la realización de la serie *El poder de la imagen* ha sido fundamental el estudio de los diferentes símbolos y metáforas de poder. Hemos realizado seis retratos que dialogan entre sí, y consiguen, mediante la simbología que utilizamos en cada uno, establecer una jerarquía de poder entre ellos mismos. Presentaremos la serie empezando por Angela Merkel, que como ya hemos visto es considerada la Cancillera de Europa por sociólogos como Ulrich Beck, y a la que atribuimos símbolos de poder como el falo y el cetro, representado este último como una fusta.

En segundo lugar en cuanto al poder que detenta, situaremos a Felipe VI, rey de España, y por tanto la persona más poderosa del país, por lo que le otorgamos el símbolo por excelencia de la realeza, la corona. Por debajo y al servicio de ambos, con un poder que consideramos está a punto de llegar a su fin, como representa el reloj de arena barroco situaremos a Mariano Rajoy, Presidente actual del Gobierno español, al que también retratamos utilizando la alegoría Platónica del hombre como marioneta, ya que su poder es efímero, puesto que está supeditado a la voluntad de las altas esferas de poder Europeas. Para la realización de los retratos de Pedro Sánchez, Pablo Iglesias y Albert Rivera hemos prescindido de cualquier símbolo de poder, puesto que solamente son aspirantes a sustituir a Rajoy como Presidente del Gobierno pero por el momento no poseen ningún poder.

4.1.- Angela Merkel

Cancillera de Alemania, Angela Merkel es la primera obra de nuestra serie *El poder de la imagen*. La elección de este personaje como icono político en España se debe a la influencia, que desde su cargo de máxima dirigente política del país más rico de la Comunidad Económica Europea, ejerce sobre las cuestiones económicas de todos los países miembros, lo cual incluye al nuestro.

Para esta representación, tal y como podemos observar en el fotomontaje (imagen nº 53) que utilizamos como punto de partida para la realización del retrato, la máxima mandataria alemana se encuentra recostada semidesnuda en una posición cómoda, con la mirada fija en el espectador en actitud altiva y desafiante, segura de sí misma e incluso amenazante, doblando la fusta que tiene entre las manos a modo de exhibición de la misma. La pose seleccionada para la creación de la obra, es la que creemos que mejor nos puede ayudar a remarcar el significado que intentamos transmitir con nuestro dibujo, el de una líder política segura, dominante y dispuesta a disciplinar cualquier comportamiento que se aleje de sus mandatos.



Nº 53. Juan C. Gómez, *Fotomontaje Angela Merkel*, 2015.

La indumentaria elegida para la retratada es solamente lencería, típica de las prácticas sadomasoquistas en su posición más dominante, la de Dominatrix, con el sexo al descubierto mostrando un pene erecto (que no aparece en el fotomontaje ya que lo añadimos

durante el proceso de dibujo de la obra), símbolo de poder masculino. La vestimenta se completa con la fusta ya mencionada anteriormente, objeto de dominio y a la que nosotros equiparamos simbólicamente al cetro, de características físicas parecidas y símbolo de poder utilizado durante siglos por las diferentes casas reales y que otorga a su poseedor la función de guía y juez de su pueblo.

Las dos fotografías que hemos utilizado para realizar el montaje que nos ha servido de boceto para la ejecución de la obra están tomadas de Internet. La primera de ellas y que sirve como base de la composición es el resultado de una búsqueda exhaustiva entorno al sadomasoquismo, buscando una imagen con los elementos que consideramos que eran necesarios y una composición lo suficientemente interesante como para servirnos de cimentación de la obra. Una vez seleccionada esta fotografía buscamos un rostro de Merkel que pudiese adaptarse a la posición en la que se encuentra la imagen seleccionada previamente, y a su vez el rostro denote la seguridad, el dominio y el poder que se quiere transmitir en el retrato.

El objetivo que perseguimos con la realización de esta obra no es otro que el de mostrar nuestro punto de vista sobre el lugar que ocupa Angela Merkel en el escenario político español, una posición de poder que ejerce el control que ha adquirido a través del dominio económico de la eurozona, situando a nuestro país en una posición dependiente de sus decisiones y bajo la amenaza de un castigo al más mínimo síntoma de desobediencia.

Simbología de la obra

El falo

Desde tiempos inmemorables, el pene es considerado como un símbolo de virilidad, potencia y vigor. El pene ha sido designado por la palabra falo con sentido alegórico y de significado masculino, ya que la virtud que posee su estructura capaz de agrandarse representa un signo de poder, del cual se nutren todos los simbolismos fálicos.

Rosalind Minsky rescata en su libro *Psychoanalysis and Culture. Contemporary States of Mind*, la obra de Sigmund Freud, donde habla del poder que constituye la posesión del falo, “las observaciones en la temprana infancia de la aparente superioridad que supone tener un pene/falo y la inferioridad implícita en la carencia de él se filtra a través de los individuos en la cultura, de modo que tener el signo fálico/ pene viene a representar actividad, potencia, superioridad y autoridad y la carencia de aquel, pasividad, inferioridad e impotencia”³⁹.

En torno a la aparición del símbolo del falo se establece una doctrina o conducta androcéntrica, en la que su eje principal lo constituye el pene. Esta nueva corriente es el falocentrismo.

Raúl Madrid habla también del falo y del falocentrismo. Para él, el concepto de falocentrismo tiene sus fundamentos en el símbolo del falo, entendido en un significado trascendental. Para Madrid, en sus propias palabras: “lo femenino es secundario porque es identificado como una propiedad situada en la ausencia del falo, órgano absoluto de lo masculino y dominador”⁴⁰. Lo que nos lleva a entender que la posesión del falo confiere a su portador superioridad y autoridad, es decir, poder.

Es por todo ello por lo que en nuestro retrato de Angela Merkel elegimos introducir este símbolo, en su forma más orgánica y ancestral. Para representarla en esa posición de poder absoluto, decidimos cambiar su sexo en busca de las capacidades atribuidas a la posesión del falo: potencia, autoridad y superioridad.

Por todo lo analizado anteriormente consideramos la necesidad de representar este símbolo de poder, en concreto sobre su cuerpo semidesnudo, ya que esta dirigente política ostenta una gran influencia y dominio sobre todo Europa, incluyendo España.

39 Rosalind Minsky, *Psychoanalysis and culture. Contemporary states of mind*. Madrid: Catedra, 1998., p. 117.

40 Raúl Madrid Ramírez, Derrida y el nombre de la mujer. Raíces deconstructivas del feminismo, los estudios de género y el “Feminist Law”. En: *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña*. A coruña: UDC, 2001, p. 405 y 406. (consulta: 2015-04-24). Disponible en: <<http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?id=606292&bd=JURIDOC&tabla=docu>>.

El cetro como analogía de la fusta

El cetro fue otro de los principales objetos utilizado para simbolizar el poder, como insignia identificativa del soberano.

Este símbolo se asocia a la idea de autoridad de la ancianidad, debido a que hace siglos los ancianos eran los que ejercían tal función, y de aquí que los cetros pasaran a ser símbolos de autoridad y soberanía.

En la antigua Grecia, el cetro era símbolo de poder de un Dios, consistente en una larga vara rematada con una figura de metal, usada como bastón ceremonial por los ancianos más respetados.

Durante la Edad Media, sintetiza diversas significaciones políticas en la función del rey como guía y juez de su pueblo. Su forma recta expresa su naturaleza legal. El monarca portaba un cetro generalmente labrado de metales nobles y adornado con piedras preciosas.

En nuestro trabajo, reactualizamos el concepto de cetro utilizando un elemento de poder del ámbito sadomasoquista, la fusta. Este elemento tiene unas características físicas análogas y al igual que el cetro otorga a su poseedor una posición de poder.

La fusta se define como una vara delgada y flexible, generalmente con una correa en uno de sus extremos, que se emplea para estimular al caballo y darle órdenes, readaptada para prácticas sexuales relacionadas con el BDSM. Este tipo de prácticas incluye al sadomasoquismo.

El concepto sadismo viene del Marqués de Sade, aristócrata y escritor francés que vivió entre los siglos XVIII-XIX y fue pionero en vincular, a través de sus relatos, la crueldad, el dolor y la humillación con el placer sexual. Según Krafft-Ebing el masoquista imagina fantasías en las cuales se inventa situaciones donde se encuentra incondicionalmente sometido a otra persona, incurriendo en una relación de poder en la que se dan dos partes; una esclava y otra ama.⁴¹ La esencia del sadomasoquismo no se halla en el dolor sino en la idea de control, de dominación y de sumisión.

41 Thomas S. Weinberg, *BDSM, estudios sobre la dominación y la sumisión*. Barcelona: Bellaterra, 2008, p. 24.

En relación a todo ello elegimos el cetro como elemento simbólico de poder, en este caso transformado en una fusta, elemento que indica la posición dominante de su poseedor en el ámbito sadomasoquista y con unas características físicas similares a las del cetro. Este elemento lo incluimos en este retrato realizado a Angela Merkel, con el fin de simbolizar y atribuir al personaje todas las connotaciones de poder que refuerzan aún más su posición actual de dominio sobre los dirigentes políticos de todos los países europeos, y en especial España, que es el caso que nos ocupa.

Catalogación de la Obra

Serie: *El poder de la Imagen*

Título: *Angela Merkel*

Dibujo digital sobre papel

Medidas: 100 x 100 cm

Año: 2015



4.2.- Felipe VI

El segundo personaje que integra nuestra serie es Felipe VI, Rey de España y por tanto último responsable de todos los problemas políticos y económicos que acontecen en nuestro país y asolan a la población. Su figura, como Jefe del Estado español, creemos que es necesaria para nuestro proyecto, si bien es cierto que su peso en el devenir político del país es meramente anecdótico, puesto que su poder ha sido delegado al pueblo y las decisiones políticas se toman en el parlamento, elegido democráticamente cada cuatro años. Por tanto, nosotros consideramos que su función como monarca está relacionada con el poder económico y hemos intentado plasmar gráficamente el papel que desempeña el monarca en nuestra sociedad, representante de los más poderosos empresarios y multinacionales españolas en sus viajes por todo el mundo, lejos de los intereses de millones de ciudadanos que con sus impuestos mantienen económicamente una institución como la Casa Real.



Nº 54. Juan C. Gómez, *Fotomontaje Felipe VI*, 2015.

Para realizar el retrato de Felipe VI hemos realizado un fotomontaje en el que se le representa de medio cuerpo con un formato vertical. El monarca se encuentra de pie, con los brazos cruzados y una expresión facial serena y amable, con la que queremos que

el personaje transmita seguridad en sí mismo dado el gran poder que ostenta, capaz de enfrentar cualquier situación con la convicción de solucionarlo con suficiencia.

La vestimenta del monarca es un traje con corbata, sin ningún distintivo de carácter militar que indique su cargo, y solamente se lo identifica como Rey debido a la corona que le hemos colocado, pero no una corona cualquiera, sino la que regala la conocida cadena de comida rápida americana Burguer King a los niños que celebran su cumpleaños en sus establecimientos de todo el mundo.

La imagen que hemos utilizado como base del fotomontaje, a la que solo hemos añadido la corona de cartón, es el retrato oficial de Felipe VI, ya que esta imagen reunía todos los elementos que buscábamos además de ser en sí misma un símbolo de poder difundida por la propia Casa Real; por lo que la creación de una contraimagen satírica a partir de esta fotografía la consideramos como una forma ideal de conseguir nuestro objetivo, mostrar la verdadera función del monarca.

El porqué de esta obra es una reflexión propia sobre el poder real de la figura de Felipe de Borbón y la necesidad de mostrar gráficamente nuestras opiniones personales a través del dibujo. En este dibujo intentamos reflejar el poder que ostenta el monarca y la extraña figura de un Rey que reina pero no gobierna, lo que le confiere un papel simbólico para nuestra sociedad, cada vez más crítica, donde parte de ella no entiende la necesidad de seguir manteniendo una institución de cuya función no se obtiene ningún beneficio.

Simbología de la obra

La corona

La corona ha sido utilizada desde hace siglos por los beneficiarios de poder para reivindicar su legitimidad.

Desde hace milenios ha tenido varios usos, desde premiar hazañas en las competiciones deportivas hasta signo de victoria. Las coronas tienen forma circular, originalmente estaban hechas con plantas, flores, o metal labrado. Son numerosos los documentos pictóricos que demuestran la hegemonía de este símbolo.

Un símbolo del poder y riqueza de los monarcas se encuentra en las tiaras, diademas y cintas frontales de los reyes babilonios y asirios, que eran metálicas y adornadas con piedras preciosas. En el antiguo Egipto, los faraones portaban diferentes tipos de coronas, que indicaban el territorio gobernado y los romanos distinguían con ramas de laurel a los generales triunfantes.

En la Edad Media se impusieron las coronas como insignia de soberanía, designándose bajo este símbolo la personalidad jurídica del estado monárquico.

De todos los distintivos simbólicos de poder que se le atribuían a la monarquía, fue la corona la que acaparó el mayor significado, como puede apreciarse en que la palabra “coronar” que significa acción de acceder al trono, la cual no posee su contrario, “descoronar” sino “destronar”, signo claro del poder que trasciende del propio símbolo.

El contenido simbólico variaba según sus adornos, el tamaño, y los materiales en correlación con el poder personal. Es por ello, por lo que hemos elegido la corona de cartón del Burger King para el retrato de Felipe VI. El desprestigio sufrido por la corona española en el último lustro, la anacronía de esta institución, y el cambio de las funciones del monarca, convirtiéndose en un representante de las grandes empresas del país en pos del capitalismo, es lo que nos lleva a utilizar esta corona como elemento satírico en su retrato.

Catalogación de la Obra

Serie: *El poder de la Imagen*

Título: *Felipe VI*

Dibujo digital sobre papel

Medidas: 120 x 100 cm

Año: 2015



4.3.- Mariano Rajoy

Presidente del Gobierno desde 2011, Mariano Rajoy es un personaje indispensable en nuestro proyecto, como responsable de todas las decisiones políticas acertadas o erróneas que se han tomado por su partido, que goza de mayoría absoluta, en los últimos cuatro años.

Para la consecución de la tercera obra de nuestra serie, que tiene a Rajoy como protagonista, realizamos un montaje fotográfico en el que se representa al Presidente con cuerpo de marioneta, sentado con los brazos caídos frente a un reloj de arena y con rostro inexpresivo con la mirada perdida en el horizonte. La imagen obtenida creemos



Nº 55. Juan C. Gómez, *Fotomontaje Mariano Rajoy*, 2015.

que es un fiel reflejo de lo que han sido estos cuatro años de legislatura, mostrándolo como una marioneta manejada por un poder superior, que ha dejado pasar el tiempo impasible, limitándose a legislar sin pensar en los ciudadanos; con medidas de austeridad de muy dudosa eficacia que solamente han agravado la brecha existente entre las clases sociales, con una clase media a la que se ha condenado a la pobreza mientras los ricos multiplican sus fortunas.

La marioneta que hemos creado para este dibujo está vestida con pantalón, camisa y corbata, simulando la ropa que utiliza el presidente, pero prescindiendo de la chaqueta de forma intencionada. El hecho de que se prescinda de la americana en este retrato se debe a la intención de mostrar a Rajoy en una posición en la que no se encuentra cómodo, superado por el cargo que ostenta.

Las fotografías utilizadas responden a la amplia búsqueda llevada a cabo y a un exhaustivo proceso de selección de las mismas, obteniendo imágenes que nos resultan óptimas para realizar las composiciones iniciales con las que trabajaremos más adelante. En este caso hemos necesitado combinar tres fotos, además de realizar varios retoques en cuanto a la posición del personaje, con el fin de hacerlo más estético y atractivo visualmente para el espectador.

El porque de la elección de Rajoy es claro, puesto que es inimaginable realizar esta serie sobre los iconos políticos en España sin que su Presidente sea uno de los personajes más importantes, si bien es cierto que el poder real que para nosotros ostenta está supeditado a los mandatos y directrices provenientes de las instituciones europeas que gobiernan económicamente España. Bajo nuestro punto de vista, este político solamente es una marioneta, incapaz de gobernar en favor de los ciudadanos de su país, anteponiendo los intereses europeos a los nacionales.

Es por todo ello, que el retrato que realizamos es en sí mismo una alegoría, puesto que lo dibujamos como un títere en manos de otro. Esta representación tiene su origen metafórico en Platón, que sitúa al hombre como una marioneta movida por los dioses, que mueven los hilos a su antojo. Con esta imagen situamos a Rajoy como una marioneta en el poder, dominado por un poder superior que designa los movimientos que debe realizar políticamente. También lo representamos junto a un reloj de arena, símbolo barroco de la caducidad en el poder, puesto que el apoyo que obtuvo de los ciudadanos en las urnas hace cuatro años se ha disuelto tras las políticas de austeridad llevadas a cabo e impuestas desde las esferas de poder europeas.

Simbología de la obra

La marioneta.

Platón en su obra *Las Leyes* plantea la metáfora del hombre como una marioneta, como la forma divina de la animalidad. Todos los hilos que sujetan esta marioneta son de hierro, que simbolizan los impulsos irracionales, excepto uno de oro, más fino y frágil, que representa la razón.⁴²

La imagen del hombre como marioneta sugiere que éste ha sido creado como un juguete de Dios. Platón es el primer filósofo en referirse a los “muñecos con hilos” movidos por las manos de los dioses, como analogía a la vida de los hombres.

Utilizamos esta concepción platónica a través del retrato de Rajoy, ya que bajo nuestro punto de vista su poder no es real, puesto que es manejado como una marioneta por un nivel superior, las altas esferas europeas.

El reloj barroco.

Una de la metáforas centrales del pensamiento político está relacionada con el mundo de las máquinas. Kant en su libro *Crítica del juicio* compara al Estado absolutista con una máquina, reservándose la analogía del cuerpo político a lo que hoy denominaríamos “una monarquía constitucional”.

Entre los siglos XIX y XX se origina un proceso acelerado de burocratización que afecta a todas las esferas. Sus efectos se convierten en la principal preocupación de la sociedad de la época, ocasionando que la metáfora del Estado-máquina se traslade a la administración burocrática, de manera especial en el ámbito europeo.

Sobre este tema José M. González afirma que en el siglo XX “la burocracia es vista como uno de los aparatos fundamentales en el proceso de destrucción del individuo y de mecanización de la sociedad”⁴³.

Durante el Renacimiento y hasta la época Barroca se lleva a cabo una nueva concepción metafórica de la política. El poder comienza a representarse con la idea del tiempo y de sus instrumentos de medida, dando origen a la alegoría de El Reloj Barroco.

⁴² Jose M. Ramos Bolaños, *Platón. Las leyes*. Barcelona: Akal, 1988, p. 25.

⁴³ Jose M. González, *Op. Cit.*, p. 164.

Esta alegoría es fruto de la correlación entre la construcción del Estado moderno y el uso cada vez más preciso de la metáfora del reloj, en la que cada parte del Estado es comparada con los elementos del Reloj Barroco.

El Reloj Barroco está formado por tres tipos de relojes, que fueron objeto de múltiples representaciones en la pintura y poesía de la época. El de arena es el primero de los relojes de esta alegoría y representa la caducidad de la vida política; el reloj de sol simboliza la subordinación de la clase política a la religión y finalmente, el reloj mecánico, alegoría del Estado absoluto.

De estos tres relojes, solamente desarrollaremos el de arena porque es el que se verá reflejado en nuestra obra. Diego de Saavedra Fajardo a través de su libro *Empresas políticas*,⁴⁴ desarrolla a la perfección la idea de la caducidad del poder y la vida política.

En esta alegoría, la cantidad de arena simboliza el tiempo que le queda en el poder al Príncipe. Las representaciones de este tipo de reloj suelen realizarse con el tiempo agotado y en compañía de otros símbolos que indican el final, como puede ser una calavera (vanitas), en clara alusión a la muerte, en este caso política.

En nuestros dibujos utilizamos la alegoría del reloj de arena barroco para dotar de significado al retrato de Mariano Rajoy, al que a tenor de los resultados electorales obtenidos en las últimas elecciones celebradas en España, su tiempo en el poder se está agotando.

44 Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*. Barcelona: Planeta, 1988, p. 673-674.

Catalogación de la Obra

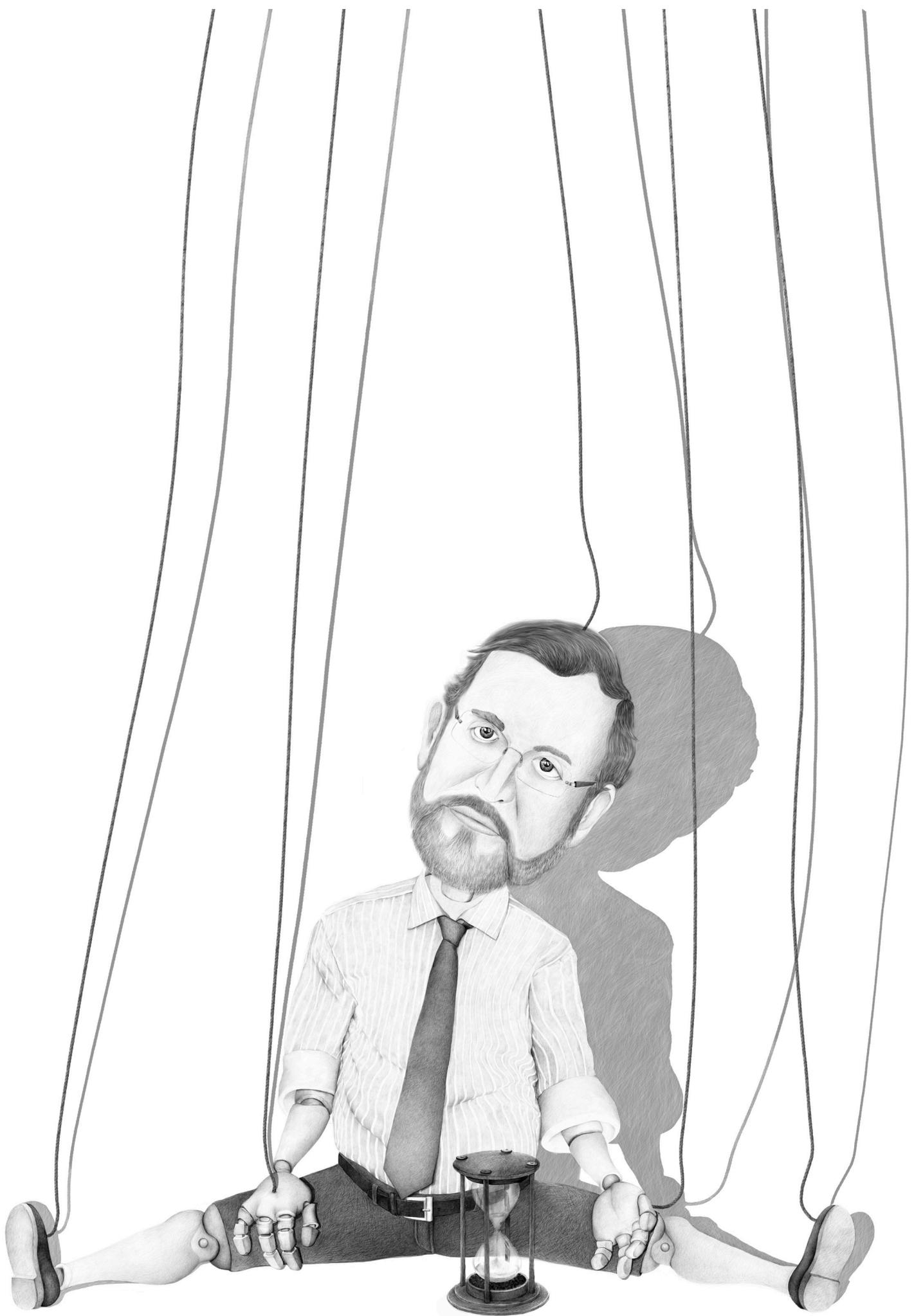
Serie: *El poder de la Imagen*

Título: *Mariano Rajoy*

Dibujo digital sobre papel

Medidas: 125 x 100 cm

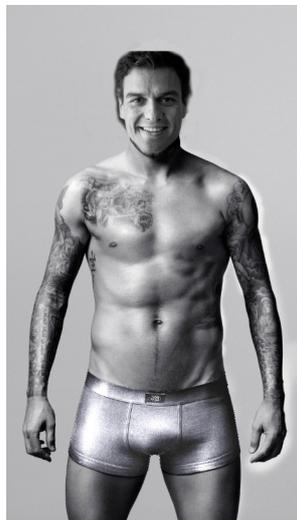
Año: 2015



4.4.- Pedro Sánchez

Es uno de los nuevos políticos aparecidos durante la crisis española. Secretario General del principal partido de la oposición, surge en 2013 tras la marcha paulatina de la cúpula del partido que gobernó el país hasta el año 2011, con la idea de regenerar el partido e intentar recuperar la confianza perdida por los ciudadanos hacia su partido.

Para retratar a Pedro Sánchez hemos construido un montaje fotográfico previo a la realización de la obra, en el que situamos el rostro del político español en el cuerpo de un modelo de ropa interior masculina, que se encuentra posando solamente en calzoncillos para un anuncio publicitario. El fotomontaje muestra a Sánchez de pie, con un encuadre de tres cuartos, mostrando un cuerpo escultural, y una expresión facial sonriente que denota, confianza y seguridad en sí mismo, a la vez que intenta seducir al espectador que lo observa.



Nº 56. Juan C. Gómez, *Fotomontaje Pedro Sánchez*, 2015.

Las instantáneas utilizadas para la realización de la obra han sido tomadas de Internet, al igual que el resto de fotografías utilizadas en los procesos de creación de todos los retratos de esta serie, realizando una profunda búsqueda de imágenes que creemos necesari-

rias para forjar la base de nuestro retrato. En este caso nos sirve de punto de partida un atlético modelo posando en ropa interior, al que solamente le hemos colocado el rostro de Sánchez que consideramos más adecuado para nuestro propósito.

Elegimos colocar a este político en ropa interior y prescindir de cualquier símbolo de poder, puesto que no ostenta ningún cargo de poder con respecto a los ciudadanos españoles, recurriendo a la ironía como elemento satírico para la realización de la obra. El hecho de colocar a Sánchez semidesnudo se corresponde con la necesidad de los nuevos políticos de desmarcarse de toda sombra de corrupción, utilizando la desnudez como metáfora de transparencia y pureza.

Por otro lado, la idea de representarlo como un modelo de ropa interior es una sátira que nace de la polémica surgida en torno a su elección como Secretario General del partido, de la cuál se dijo, pese a ser elegido en unas elecciones primarias por los miembros de su grupo, que se debía a su agraciado aspecto físico, antítesis del anterior Secretario General con el fin de atraer el voto femenino. Esta opinión de ser cierta no haría más que confirmar los profundos problemas de los políticos españoles a la hora de valorar las capacidades intelectuales de los ciudadanos y ciudadanas.

La elección de Pedro Sánchez como miembro de nuestra serie se debe a que bajo nuestro punto de vista, en estos momentos, es uno de los políticos con más posibilidades de suceder a Mariano Rajoy al frente del Gobierno, y aunque de momento no tiene ese poder, es indiscutiblemente uno de los iconos políticos de nuestro país, que ha sido capaz de regenerar su partido evitando que siguiese la caída que llevaba experimentando desde 2008.

Catalogación de la Obra

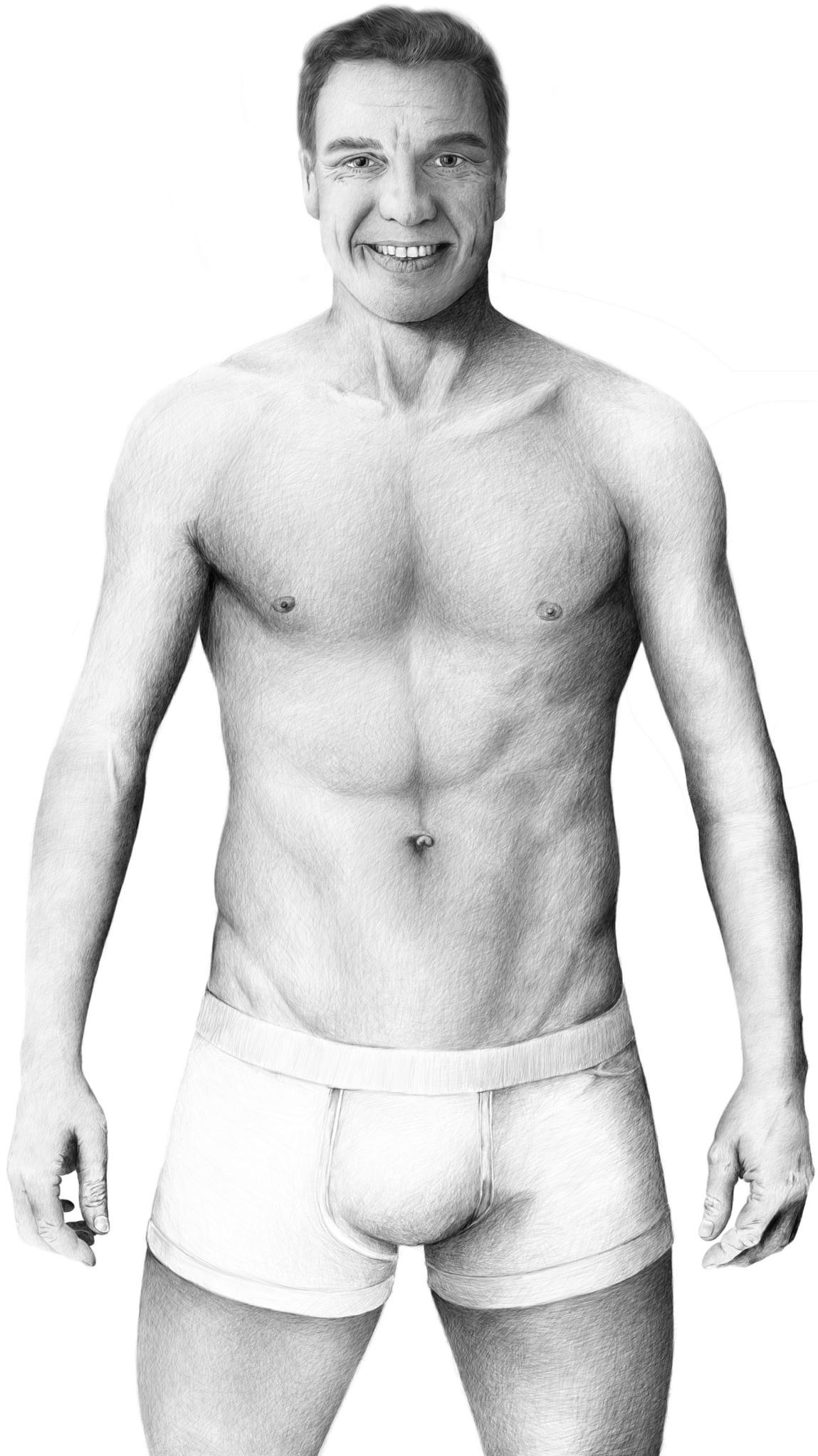
Serie: *El poder de la Imagen*

Título: *Pedro Sánchez*

Dibujo digital sobre papel

Medidas: 156 x 100 cm

Año: 2015



4.5.- Pablo Iglesias

Pablo Iglesias es otra de las alternativas reales de Gobierno que ofrece el actual panorama político español. Aparece en escena a través de uno de los numerosos debates políticos televisivos, dando su opinión como experto en Ciencias Políticas y acaba fundando un nuevo partido político capaz en poco tiempo de convencer a una gran masa de ciudadanos de que él, es la alternativa política a los dos grandes partidos políticos que se alternan el poder en España desde hace ya varias décadas.



Nº 57. Juan C. Gómez, *Fotomontaje Pablo Iglesias*, 2015.

Este retrato también carece de simbología de poder porque todavía no lo ostenta, pero sí que utilizamos la iconografía cristiana para representar el poder de convicción de este personaje. Representamos a Iglesias realizando un símil entre su imagen y la de Dios, utilizando la alegoría del Cristo de “El buen Pastor”.

Este dibujo muestra a Iglesias de medio cuerpo vestido con la túnica con la que tradicionalmente se representa a Jesucristo en la iconografía cristiana, y aprovechando el parecido físico de ambos, los comparamos de forma satírica, ya que consideramos que

los dos tienen en común además de su aspecto, su preocupación por el pueblo y la capacidad de convicción para hacer creer a la gente en sus palabras.

En la obra lo presentamos al espectador con un cordero entre los brazos que simboliza al “buen pastor” que cuida de sus ovejas, en este caso las ovejas son cada uno de los ciudadanos de nuestro país, a los que Iglesias cuida y pretende guiar para salir de la crisis. Toda esta imagen tan amable se ve salpicada satíricamente por el rostro con expresión intrigante, con un gesto que crea desconfianza. Esa cara insidiosa con la que lo representamos es fruto del escepticismo que genera entre el resto de partidos, especialmente el del Gobierno y últimamente entre una parte de sus votantes, ya que se observa un cambio o evolución de su ideología con el propósito de intentar abarcar más votantes y abandonando algunos de los principios de los que hacían apología en sus primeros meses de vida.

Para obtener las fotografías con las que poder realizar el fotomontaje previo, que nos sirve de boceto para la realización del dibujo de Iglesias, en primer lugar, nos hemos sumergido en la iconografía cristiana, buscando entre las representaciones de diferentes épocas que hacían referencia a la alegoría de “El buen pastor”, encontrando finalmente la imagen deseada. Posteriormente, hemos colocado el rostro del político con la expresión que consideramos más útil para nuestro propósito.

El objetivo que pretendemos con este retrato es mostrar la imagen que consideramos que proyecta Pablo Iglesias de sí mismo en estos momentos. Una imagen que se ha visto enturbiada por decisiones controvertidas, como por ejemplo el modo de elegir los candidatos para dirigir el partido, que generan malestar incluso en el seno de su propio grupo político.

Alegoría del Cristo de “El buen Pastor”

El Cristo de “El buen Pastor” es un icono cristiano que encarna la imagen de Jesús de Nazaret como un pastor que cuida de su rebaño. Esta alegoría es la más representada en la iconografía paleocristiana y toma su inspiración del mito griego de Orfeo y a quien se le atribuía el poder de encantar a los animales con su lira.

Las representaciones de este Cristo son numerosas, y las características comunes de las obras suelen presentar a un niño con túnica que porta un báculo, cayado o flauta y que tiene en su regazo o lleva sobre los hombros un cordero, aunque también es habitual verlo representado con Jesucristo adulto.

El origen cristiano de esta representación se sitúa en la parábola del buen pastor narrada en el Evangelio de San Lucas, cuando éste advierte que una de sus ovejas se ha perdido no la abandona, sino que va a buscarla y la trae al rebaño, con afecto, portándola sobre los hombros. Esta parábola simboliza la misericordia de Dios con los pecadores.

Utilizamos esta alegoría en el retrato realizado a Pablo Iglesias, con la finalidad de establecer un símil entre el significado de esta obra y la imagen que proyecta a través de los medios de comunicación este político español, que se sitúa como alternativa de poder al gobierno de nuestro país.

Iglesias, se muestra como un hombre preocupado por la sociedad, a la cuál quiere amparar, y proteger a todos los ciudadanos por igual tal y como hace el buen pastor con todas sus ovejas.

Catalogación de la Obra

Serie: *El poder de la Imagen*

Título: *Pablo Iglesias*

Dibujo digital sobre papel

Medidas: 100 x 100 cm

Año: 2015



4.6.- Albert Rivera.

Este joven político español es el último de los personajes elegidos para integrar la serie de retratos que hemos llevado a cabo. Ha sido el último líder político que ha saltado a escena, pese a que su partido fue creado a principios de siglo, no ha sido hasta este momento cuando a tomado protagonismo convirtiéndose en candidato a sustituir a Mariano Rajoy, convirtiéndose en una alternativa para los votantes de ideología afín al Gobierno pero decepcionados por sus mentiras electorales y continuos casos de corrupción.



Nº 58. Juan C. Gómez,, *Fotomontaje Albert Rivera*, 2015.

La pose elegida en este caso nos viene dada por una imagen de Albert Rivera desnudo que el mismo utilizó para una campaña publicitaria previa a las elecciones autonómicas de Cataluña en 2006. En ella aparece desnudo con el lema “Solo nos importas tu”, sin mucho éxito, situándose solamente como sexta fuerza política en Cataluña. En la fotografía, nuestro protagonista aparece de pie, desnudo y tapando su sexo con las manos, por lo que para completar el montaje de la obra en cuestión, solamente hemos añadido una gaviota sobre su cabeza, que delata su pasado, asignándole una ideología política que si bien no quiere reconocer abiertamente, se pone de manifiesto nada más conocer,

por ejemplo, sus políticas de salud pública, negando la tarjeta sanitaria y por lo tanto, el acceso a las consultas de atención primaria a los inmigrantes sin el permiso de residencia de acuerdo con lo legislado por el Gobierno actual.

Ha pesar de mostrarse desnudo simbolizando transparencia oculta su sexo con las manos, es decir, la parte que lo identifica como hombre en este caso. Nosotros nos permitimos la licencia de comparar la ocultación de su identidad sexual con la de su identidad política y nos hemos encargado de colocar encima de su cabeza, su ideología. Es por eso que situamos sobre él una gaviota, símbolo del partido que ostenta el poder en España, desenmascarando de forma satírica su pensamiento político.

Debido a esa similitud ideológica, demostrable en el hecho de que perteneció durante casi cuatro años a las juventudes del partido que se encuentra en el Gobierno en este momento. Rivera ha recogido los votantes del partido de Rajoy, descontentos por la corrupción y la gestión de la crisis, provocando su irrupción en el panorama político español.

Nuestro objetivo a la hora de representar a este personaje es el de asignarle de forma satírica una identidad política, que parece rechazar de palabra, renegando de su pasado, pero que se pone de manifiesto en las muchas coincidencias existentes entre el programa de su partido y el de Mariano Rajoy. Para ello nos valemos de la gaviota, animal que ha sido adoptado como símbolo del partido situado en el poder en estos momentos.

Catalogación de la Obra

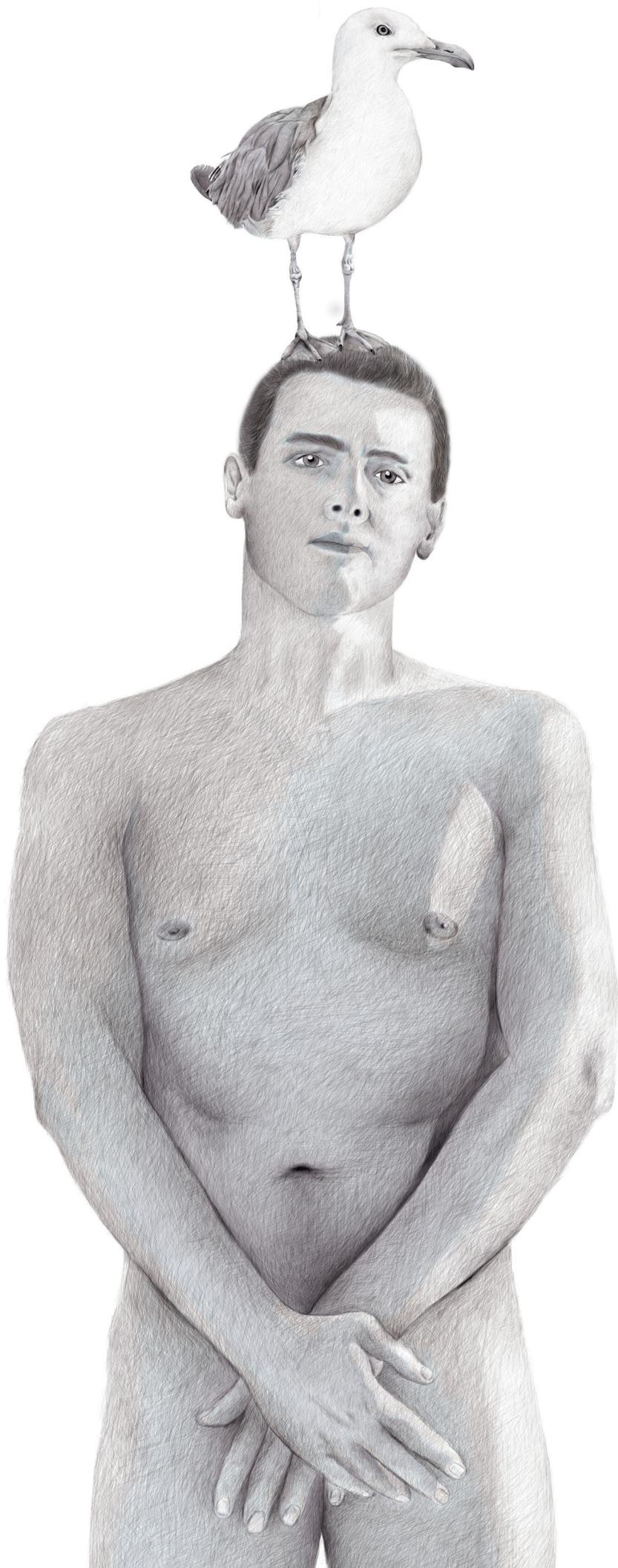
Serie: *El poder de la Imagen*

Título: *Albert Rivera*

Dibujo digital sobre papel

Medidas: 156 x 100 cm

Año: 2015



CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos llevado a cabo una investigación sobre el retrato satírico-político, realizando un análisis histórico y conceptual del mismo, demostrando la importancia y la función de este tipo de retrato.

Desde el punto de vista histórico hemos demostrado que el retrato satírico-político se ha utilizado, fruto del descontento social, como una forma de crítica desde el pueblo hacia las esferas de poder, y se ha consolidado como un género artístico propio permaneciendo hasta la actualidad. De esta forma, queda patente que este tipo de retrato es un medio eficaz para crear un discurso crítico-artístico subversivo capaz de generar opinión y hacer reflexionar al espectador.

A partir del material recopilado en nuestro trabajo, hemos de afirmar que el poder de la imagen es fundamental para proporcionar una opinión crítica en el espectador. Por ello, podemos confirmar que la inclusión de una imagen de poder es necesaria para la creación del retrato satírico.

Aplicando la metodología de un análisis polifacético de la imagen, los símbolos y las metáforas de poder como elementos generadores de juicio y el estudio de ejemplos concretos de éstos en todos los periodos de la historia, hemos concluido que representan, aunados al retrato satírico-político, una esencia crítica.

El análisis de las analogías y alegorías de las que partimos para crear nuestro propio discurso artístico, nos ha permitido reflexionar sobre la importancia de estos elementos en la consolidación del retrato satírico y la participación activa del espectador en la obra.

Hemos alcanzado un alto nivel de consecución de los objetivos propuestos, produciendo una serie de obras plásticas y desarrollado un lenguaje artístico propio, con nuevas metodologías y poéticas y posibilidades para crear un discurso crítico y subversivo hacia la actual clase política española.

Dentro de la serie *El poder de la imagen*, creamos seis retratos satírico-políticos de los personajes que consideramos en una posición de poder respecto a la sociedad española; desarrollando un estilo gráfico propio dentro de la técnica del dibujo digital para producir estas obras artísticas, mediante las cuales se pretende expresar una mordaz crítica a la actual clase política española, siendo uno de los primeros artistas en utilizar este medio de expresión gráfico con un fin artístico, ya que solamente había sido utilizado hasta este momento para actividades profesionales en el ámbito de la ilustración, el diseño y la animación.

En definitiva, la investigación que hemos realizado nos abrió una vía de experimentación en torno a las nuevas herramientas de dibujo que ofrece la era digital y “abandonar” el concepto tradicional de dibujo en cuanto a materiales se refiere, manteniendo un mismo resultado estético.

Durante todo el proceso hemos experimentado con nuevas herramientas de dibujo digital, y nos hemos valido de la iconografía y las metáforas de poder para crear una nueva imagen satírica del poder político en España, capaz de hacer reflexionar al espectador.

Con todo lo anterior se ha conseguido crear un punzante discurso artístico crítico, utilizando el humor y la ironía como base para la creación de la obra, confirmándose de esta forma la posición del artista como elemento generador de opinión pública en la sociedad contemporánea.

Para concluir, diremos que hemos logrado cumplir los objetivos propuestos en un principio, abordando un tema actual de gran interés en el ámbito de la comunicación artística.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos en línea

Antonio Laguna Platero, El poder de la imagen y la imagen de poder, la transcendencia de la prensa satírica en la comunicación social. En: *IC Revista Científica de Información y Comunicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, nº 1, ISSN 1696-2508. (consulta: 2014-11-23). Disponible en: <<https://ipena44.files.wordpress.com/2013/02/1265039414-4laguna1.pdf>>.

Avelino Sala, Acerca de Eugenio Merino y su exposición "Always". En: *Artishock*. Santiago de Chile: Alejandra Villasmil, 2014-03-24. (consulta: 2015-02-01). Disponible en: <<http://www.artishock.cl/2014/03/24/acerca-de-eugenio-merino-y-su-exposicion-always/>>.

Carlos Segovia, Rodrigo Rato, en libertad tras ser detenido por fraude, blanqueo y alzamiento de bienes. En: *El Mundo*. España: Unidad Editorial Información General, 2015-04-16. (consulta: 2015-05-02). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/espana/2015/04/16/552fcbbb22601d7a098b456d.htm>>.

Carmen López, Comentarios sobre la sociedad del espectáculo, Guy Debord. En: *Anagrama*. Barcelona: Anagrama, 1990. (consulta: 2015-04-13). Disponible en: <<http://www.contranatura.org/articulos/Polit/Debord-Comentarios.htm>>.

Clara Delgado Valero, La corona como insignia de poder durante la Edad Media. En: *Anales de la historia*. Madrid: UCM, 1993-1994, nº 4, ISSN 0214-6452, p. 747-763. (consulta: 2015-01-29). Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA9394110747A/31901>>.

Demetrio E. Brisset Martín, Los símbolos del poder. En: *Gazeta de Antropología*. Granada: Gazeta de Antropología, 2012, nº 28/2, artículo 25, ISSN 0214-7564. (consulta: 2015-05-26). Disponible en: <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/21581>>.

El País, Más del 10% de los hogares españoles tienen a todos sus miembros en paro. En: *El País*. España: Ediciones El País, 2015-03-16. (consulta: 2015-05-23). Disponible en: <http://economia.elpais.com/economia/2015/03/16/actualidad/1359013669_616447.html>.

El Universal, Artista retrata a líderes mundiales “en el baño”. En: *El Universal*. México: El Universal, 2015-01-15. (consulta: 2015-02-17). Disponible en: <<http://archivo.eluniversal.com.mx/el-mundo/2015/artista-lideres-mundiales-banio-1068810.html>>.

Fernando Marías, Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel. En: *Anales de Historia del Arte*. España: UAM, 2008, ISSN 0214-6452. (consulta: 2015-02-27). Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120257A>>.

Javier Díaz Guardiola, Juan Francisco Casas: en el estudio como en casa. En: *ABC*. España: Diario ABC, 2014-04-12. (consulta: 2015-01-21). Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20140412/abci-juan-francisco-casas-estudio-201404121638.html>>.

José J. Sanmartín, La idea imperial en Napoleón. La simbiosis entre modernización política y traducción ideológica. En: *Res pública*. España: Universidad de Murcia, 2009, nº 21. (consulta: 2015-01-25). Disponible en: <<http://revistas.um.es/respublica/article/view/72601>>.

José M. González García, Metáforas e ironías de la identidad barroca. En: Antonio Ariño Villarroya, *Las encrucijadas de la diversidad cultural*. España: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 2005. (consulta: 2015-06-04). Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1417819>>.

Juan Jesús Morales, José Medina Echavarría y la sociología del desarrollo. En: *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador, 2010, nº 36, ISSN 1390-1249. (consulta: 2015-03-24). Disponible en: <<https://www.flacso.edu.ec/portal/publicaciones/detalle/iconos-revista-de-ciencias-sociales-no-36-naturaleza-y-crisis-del-capitalismo.3817>>.

Laura Bravo Lopéz, Feliz Torres y las vanitas barrocas. En: *Fakta*. Salamanca: Juan Albarrán Diego, Rosa Benítez Andrés, José Gómez Isla y Víctor del Río, 2014. (consulta: 2015-05-19). Disponible en: <<https://revistafakta.wordpress.com/2014/12/12/felix-gonzalez-torres-y-las-vanitas-barrocas-por-laura-bravo-lopez/>>.

Manuel de la Cera, Gil Vicente ¿arte o apología del delito?. En: *Artes e Historia México*. México: Manuel Zavala Alonso, 2013-08-20. (consulta: 2015-03-02). Disponible en: <<http://arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/835-gil-vicente-arte-o-apologia-del-delito>>.

Manuel Morales, El virtuoso del Bic, más desinhibido. En: *El País*. Madrid: Ediciones El País, 2012-05-25. (consulta: 2014-11-19). Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/25/actualidad/1337965515_068740.html>.

Manuel Vicente Gómez, El paro ahonda las heridas sociales. En: *El País*. España: Ediciones El País, 2013-01-24. (consulta: 2014-12-12). Disponible en: <http://economia.elpais.com/economia/2013/01/24/actualidad/1359013302_659501.html>.

Mateo Balín, El juez Ruz abre juicio a 40 imputados en el “caso Gürtel”. En: *El correo*. España: Diario El Correo, 2015-03-06. (consulta: 2015-05-03). Disponible en: <<http://www.elcorreo.com/bizkaia/politica/201503/05/juez-abre-juicio-imputados-20150305174833-rc.html>>

Mercedes Pelegrí y Girón, Velazquez y su mundo. En: *Ab Initio*. Madrid: Ab Initio, revista digital para estudiantes de historia, 2011, nº 2. (consulta: 2015-03-18). Disponible en <<http://www.ab-initio.es/wp-content/uploads/2013/03/0206-velazquez.pdf>>.

Miguel Cabañas Bravo, Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida. En: *Culture & History Digital Journal*. España: Instituto de Historia CCHS-CSIC, 2013, vol. 2, nº 2. (consulta: 2015-01-19). Disponible en: <<http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/32/125>>.

Paulette Dieterlen, Reflexiones sobre La filosofía política de Platón a la luz de las Leyes de André Laks. En: *Diánoia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2009, vol. 54, nº 63. (consulta: 2015-05-24). Disponible en: <http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/3513/5915/7575/DIA63_Dieterlen.pdf>.

Raúl Madrid Ramírez, Derrida y el nombre de la mujer. Raíces deconstructivas del feminismo, los estudios de género y el “Feminist Law”. En: *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña*. A coruña: Facultad de Derecho, Univ. A Coruña, 2001. (consulta: 2015-04-24). Disponible en: <<http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?id=606292&bd=JURIDOC&tabla=docu>>.

Rocío Orsí Portalo, Unas apostillas a “El sentimentalismo como falta de sinceridad”, de Francisca Perez Carreño. En: *Enrahonar*. España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, nº 38/39. (consulta: 2015-02-20). Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2320613>>.

Víctor Mínguez, El poder y la farsa. Imágenes grotescas de la realeza. En: *Quintana*. España: Departamento de Historia del Arte de la USC: 2007, nº 6, ISSN 1579-7414. (consulta: 2014-11-15). Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2655962>>.

Víctor Mínguez Cornelles, Un Bonaparte en el trono de las Españas y de las indias. Iconografía de José Napoleón I. En: *Ars Longa*. España: Universitat de Valencia: Departament d’Historia d’Art, 2011, nº 20. (consulta: 2015-04-05). Disponible en: <http://www.uv.es/fatwireed/userfiles/file/9_minguez.pdf>.

Waldheim García Montoya, La bienal de Sao Paulo vuelve con la fuerza del arte político. En: *elmundo.es* (en línea). España: Grupo Unidad Editorial, 2010-09-20. (consulta: 2014-12-10). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/america/2010/09/20/brasil/1285017831.html>>.

Audiovisuales

Entrevista con Gil Vicente. En: *You Tube*. You Tube, 2010-10-26. (consulta: 2015-03-26). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY>>.

Javier Díaz Guardiola, Trabajo en equipo en la “factory” de barrio de Eugenio Merino. En: *ABC.es* (en línea). España: Diario ABC, 2014-05-20. (consulta: 2015-03-18). Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20140512/abci-taller-eugenio-merino-201405121848.html>>.

Catálogos

Adngalería, *Eugenio Merino* (catálogo). Barcelona: Adngaleria, 2013.

Carlos Pérez, Introducción. En: IVAM Centre Julio González, *George Grosz, obra gráfica. Los años de Berlín*. Valencia: Institut Valenciá d’Art Modern, 1992.

Eduardo Subirats, Dadá-Grosz. En: IVAM Centre Julio González, *George Grosz, obra gráfica. Los años de Berlín*. Valencia: Institut Valenciá d’Art Modern, 1992.

Institut Valencia d’Art Modern, *John Heartfield AIZ-VI 1930-38*. Valencia: IVAM/ Centre Julio González, 1992.

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y Universitat de Valencia, *Josep Renau (1907-1982): Compromiso y cultura* (catálogo). Valencia: SECC y UV, 2009.

Libros

Benjamin H. D. Buchloh, Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Consorci del Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1997.

Charles Peirce, *Crits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

Daniel Gamper Sachse, “Si perdemos la esperanza será el fin, pero Dios nos libre de perder la esperanza”. En: Zygmunt Bauman, *Múltiples culturas, una sola humanidad*.

Madrid: Kant, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona , 2008.

David Evans, *John Heartfield AIZ/VI 1930-38*. New York: Kent, 1992.

Demetrio E. Brisset, *Fotos y cultura: usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.

Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*. Barcelona: Planeta, 1988.

Elías Canetti, *Masa y poder*, Barcelona: Muchnik Editores, 1981.

Felix Duque, *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.

Gabriel Albiac, *Sumisiones voluntarias. La invención del sujeto político: de Maquiavelo a Spinoza*. Madrid: Tecnos, 2011.

Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1988.

Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra, 2008.

José M. González García, *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Jose M. Ramos Bolaños, *Platón. Las leyes*. Barcelona: Akal, 1988.

Julia Schonlau, *Retrato realista. Ilustración contemporánea de lápiz a digital*. Barcelona: Monsa, 2013.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Muntadas: Entre/Between*. Madrid: Actar, 2011.

Rafael Sánchez Montero, *Fernando VII. Su reinado y su imagen*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

Rosalind Minsky, *Psychoanalysis and culture. Contemporary states of mind*. Madrid: Cátedra, 1998.

Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños, vol. III*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Steven Lukes, *El poder. Un enfoque radical*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

Thomas S. Weinberg, *BDSM, estudios sobre la dominación y la sumisión*. Barcelona: Bellaterra, 2008.

Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo Veintiuno de España editores, 2002.

Ulrich Beck, *Una Europa alemana*. Barcelona: Paidós, 2012.

Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Páginas web consultadas

Arcadia, *La espada cortante de la caricatura*. (consulta: 2015-03-18). Disponible en: <<http://www.revistaarcadia.com/humor/articulo/la-espada-cortante-caricatura/40676>>.

Artistas antifascistas, *Manifiesto en apoyo a Eugenio Merino y a favor de la libertad de expresión*. (consulta: 2015-02-12). Disponible en: <<http://artistasantifascistas.org/manifiesto/>>.

Carlos González Castrillo, *Las manos invisibles*. (consulta: 2015-06-02). Disponible en: <<http://www.carlosgonzalezcastrillo.es/index.php?/projects/the-invisible-hands/>>.

El jueves, *La revista*. (consulta: 2015-05-07). Disponible en: <<http://www.eljueves.es/pagina/portadas.html>>.

El mundo, *Las obras más impactantes contra la corrupción*. (consulta: 2015-03-16). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/album/madrid/2015/02/06/54d3d007e2704eb42b8b456f.html>>.

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. (consulta: 2015-03-10). Disponible en: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/search.html>>.

Museo Nacional del Prado, *El emperador Nerón*. (consulta: 2015-05-23). Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/neron-1/>>.

Orgullo y satisfacción, *Números anteriores*. (consulta: 2015-07-27). Disponible en: <<http://www.orgulloysatisfaccion.com/numeros/>>.

Plataforma de Arte Contemporáneo, *Entrevista a Juan Francisco Casas*. (consulta: 2015-04-27). Disponible en: <<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-juan-francisco-casas/>>.

Plataforma de Arte Contemporáneo, *Lenguajes en papel 2014, Galería Fernando Padilla*. (consulta: 2015-02-27). Disponible en: <<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/lenguajes-en-papel-galeria-fernando-pradilla/>>.

Plataforma de Arte Contemporáneo, *Un paseo por nuestra querida corrupción*. (consulta: 2015-05-15). Disponible en: <<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/un-paso-por-nuestra-queriada-corrupcion/>>.

Rijksmuseum, *1672 Disaster Year*. (consulta: 2015-05-26). Disponible en: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/timeline-dutch-history/1672-disaster-year>>.

The Art Boulevard, *15 artistas muestran en Espacio Trapézio los retratos de la corrupción política*. (consulta: 2015-06-11). Disponible en: <<http://www.theartboulevard.org/es/lab/news/post/28871/15-artistas-muestran-en-espacio-trap%C3%A9zio-los-retratos-de-la-corrupci%C3%B3n-pol%C3%ADtica>>.

Unix Gallery, *Eugenio Merino*. (consulta: 2015-05-02). Disponible en: <<https://www.artsy.net/unix-gallery/artist/eugenio-merino>>.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Nº 1. Giovanni Battista y Nicola Bonanome, <i>El emperador Nerón</i> , 1562-1565	20
Nº 2. Diego Velazquez, <i>Retrato de Inocencio X</i> , 1650	21
Nº 3. Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Napoleón en su Trono Imperial</i> , 1806	21
Nº 4. Antoni Muntadas, <i>The Board Room</i> , 1987	22
Nº 5. Claude François Menestrier, <i>Histoire dv roy Lovis le Grand</i> , 1691	26
Nº 6. Anónimo, <i>Sátira contra José Bonaparte</i> , 1808	27
Nº 7. Romeyn de Hooghe, <i>El rey Luis XIV como un león</i> , 1672	28
Nº 8. Dibujo anónimo, <i>Felipe IV y Olivares como Don Quijote y Sancho Panza</i> , Siglo XVII	28
Nº 9. Anónimo, <i>Sin Título</i> , 1814	29
Nº 10. Anónimo, <i>Napoleón</i> , 1814	30
Nº 11. Honoré-Victorin Daumier, <i>Luis Felipe como el gigante Gargantúa</i> , 1832	31
Nº 12. SEM, <i>Acuarela nº10</i> , 1868	31
Nº 13. Charles Chaplin, <i>El Gran Dictador</i> , 1940	33
Nº 14. Cristina Giggeri, <i>Il Dovere Quatidiano</i> , 2015	33
Nº 15. El Jueves, <i>Willkommen, Fran Merkel, todo listo para la visita a España de Angela Merkel</i> , 2011	34
Nº 16. El Jueves, <i>Rajoy no dimite</i> , 2013	34
Nº 17. El Jueves, <i>Rajoy- Merkel, el principio de una hermosa amistad</i> , 2013	34
Nº 18. El Jueves, <i>El Rey abdica</i> , 2014	34
Nº 19. Orgullo y Satisfacción, <i>Ya están aquí las leyes mordaza</i> , 2015	35
Nº 20. Josep Renau, <i>Testigos negros de nuestros tiempos</i> , 1937	38
Nº 21. John Heartfield, <i>Adolf der übermensch: Schiuckt Gold und redet Blech</i> , 1932	42
Nº 22. John Heartfield, <i>El sentido del saludo Hitleriano: Pequeño hombre pide grandes dádivas</i> , 1932	43

Nº 23. John Heartfield, <i>¿Instrumento en mano de Dios? ¡Juguete en la mano de Thyssen!</i> , 1933	44
Nº 24. Josep Renau, <i>No tomarás, en vano, a Dios por testigo. Serie Los Diez Mandamientos</i> , 1934	48
Nº 25. George Grosz, <i>Someteos a la autoridad</i> , 1928	52
Nº 26. George Grosz, <i>¡En tres días estarán útiles para el servicio!</i> , 1928	52
Nº 27. George Grosz, <i>Cerrad la boca y seguid sirviendo</i> , 1928	52
Nº 28. Gil Vicente, <i>Autorretato I - Matando a Georges Bush</i> , 2005	55
Nº 29. Gil Vicente, <i>Autorretato X - Matando a Kofi Annan</i> , 2005	56
Nº 30. Gil Vicente, <i>Autorretato VI - Matando a Eduardo Campos</i> , 2005	57
Nº 31. Eugenio Merino, <i>Always Franco</i> , 2012	60
Nº 32. Eugenio Merino, <i>Always Shameless</i> , 2015	61
Nº 33. Angela Merkel, 2013	71
Nº 34. Angela Merkel, 2014	71
Nº 35. Angela Merkel, 2008	71
Nº 36. Angela Merkel, 2012	71
Nº 37. Juan C. Gómez, <i>Captura de pantalla del proceso de realización de uno de los bocetos</i>	72
Nº 38. Juan C. Gómez, <i>Boceto 1 del proceso de creación de la obra</i>	73
Nº 39. Juan C. Gómez, <i>Boceto 2 del proceso de creación de la obra</i>	73
Nº 40. Juan C. Gómez, <i>Boceto 3 del proceso de creación de la obra</i>	73
Nº 41. Juan C. Gómez, <i>Boceto 4 del proceso de creación de la obra</i>	73
Nº 42. Juan C. Gómez, <i>Boceto 5 del proceso de creación de la obra</i>	74
Nº 43. Juan C. Gómez, <i>Captura de pantalla del proceso de creación de la obra</i>	75
Nº 44. Juan C. Gómez, <i>Captura de pantalla del proceso de creación de la obra</i>	75
Nº 45. Juan C. Gómez, <i>Captura de pantalla del proceso de creación de la obra</i>	76
Nº 46. Juan C. Gómez, <i>Captura de pantalla del proceso de creación de la obra</i>	76
Nº 47. Juan C. Gómez, <i>Visualización del trazo que muestra el intervalo en 1, 2 y 3 minutos de izquierda a derecha</i>	77
Nº 48. Juan C. Gómez, <i>Proceso del retrato de Angela Merkel</i>	78
Nº 49. Juan C. Gómez, <i>Proceso del retrato de Angela Merkel</i>	78
Nº 50. Juan C. Gómez, <i>Proceso del retrato de Angela Merkel</i>	79

Nº 51. Juan C. Gómez, Proceso del retrato de Angela Merkel	79
Nº 52. Juan C. Gómez, <i>Retrato de Angela Merkel</i> , 2015	79
Nº 53. Juan C. Gómez, <i>Fotomontaje Angela Merkel</i> , 2015	87
Nº 54. Juan C. Gómez, <i>Fotomontaje Felipe VI</i> , 2015	95
Nº 55. Juan C. Gómez, <i>Fotomontaje Mariano Rajoy</i> , 2015	101
Nº 56. Juan C. Gómez, <i>Fotomontaje Pedro Sánchez</i> , 2015	109
Nº 57. Juan C. Gómez, <i>Fotomontaje Pablo Iglesias</i> , 2015	115
Nº 58. Juan C. Gómez, <i>Fotomontaje Albert Rivera</i> , 2015	121

