

# TFG

---

## SÍMBOLOS Y MÁSCARAS: EL YO AUTORREFERENCIAL.

LA REPRESENTACIÓN DEL YO Y SU REALIDAD A TRAVÉS DE  
LA PINTURA

Presentado por Pablo Tomás Garrido

Tutor: Javier Claramunt Busó

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2016-2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

Entendemos la pintura, al igual que tantos, como una herramienta para poder construirnos; como un canal comunicativo que no tiene límites y se dispone a nuestra plena libertad. Utilizamos la pintura como el medio para reflejar lo que somos y lo que deseamos ser, mostrar nuestra propia visión de la realidad y cómo nos defendemos en ella.

*Símbolos y máscaras: el yo autorreferencial* se presenta como un trabajo acerca del Yo y el proceso autobiográfico que desarrolla éste para narrarse a sí mismo y construir la identidad por medio de un tenso diálogo entre realidad y ficción. La iconografía, así como la simbología, compuesta en su mayoría por elementos de la cultura popular y otros, asume un papel protagonista para representarnos, amplificarnos y proyectarnos a través de ella; para convertirnos en el símbolo y en la máscara de nosotros mismos y reflexionar sobre nuestro entorno.

**PALABRAS CLAVE:** Simbología, pintura, autobiografía, identidad, realidad, máscara, reflexión.

## ABSTRACT

We understand the painting, like many others, as a tool to build ourselves; as a communication channel that has no limits and are available to our freedom. We used the painting as the means to reflect who we are and what we would like to be, show our own vision of reality and how we defend it.

*Symbols and masks: the self-referential I* is presented as a work about the self and the autobiographical process that develops this to narrate itself and build identity through a tense dialogue between reality and fiction. The iconography, as well as the symbolism, mostly composed of elements of popular culture and others, that assumes a leading role to represent us, we amplify and project ourselves through it; to become the symbol and the mask of ourselves and think about our environment.

**KEYWORDS:** Symbolism, painting, autobiography, identity, reality, mask, reflection.

## AGRADECIMIENTOS

*A mi hermano y a mis amigos por el apoyo incondicional y la confianza absoluta en mi trabajo; a mis compañeros de estudio por los debates y las horas compartidas; a mis padres por el inoportuno e inconveniente gasto económico los primeros años de carrera; a Javier Claramunt por las charlas, los consejos y los libros que me traía; a Águeda Romacho por estar ahí, hacerme crecer, pero sobre todo por creer en lo que soy y en lo que hago.*

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>PÁG. 5</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	<b>PÁG. 6</b>
<b>3. MARCO TEÓRICO DEL PROYECTO</b>	<b>PÁG. 8</b>
3.1. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO DESFIGURACIÓN	
3.2. ¿QUÉ SUCEDE CUANDO SE DESTRUYEN LOS SÍMBOLOS?	
3.3. EL LÍMITE DE LOS SENTIMIENTOS: LA PINTURA COMO ENSAYO.	
<b>4. INFLUENCIAS</b>	<b>PÁG. 13</b>
<b>5. REFERENTES ARTÍSTICOS</b>	<b>PÁG. 19</b>
<b>6. DESARROLLO DEL PROYECTO</b>	<b>PÁG. 28</b>
6.1. MÉTODO Y FASES DE TRABAJO	
6.1.1. <i>La experiencia vital como razón creativa</i>	
6.1.2. <i>La representación del yo a través de                 la desfiguración y los iconos</i>	
6.2. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	
6.2.1. <i>Producción inicial</i>	
6.2.2. <i>Producción previa</i>	
6.2.3. <i>Proyecto final:                 ¿QUÉ SUCEDIÓ CON EL HOMBRE DEL MAÑANA?</i>	
<b>7. CONCLUSIONES</b>	<b>PÁG. 42</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>PÁG. 43</b>
<b>9. ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>PÁG. 45</b>
<b>10. ANEXO DE IMÁGENES</b>	<b>PÁG. 47</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

Existe en nosotros la necesidad de reflexionar sobre la realidad circundante y generar un espacio que nos permita desarrollar nuestras ideas. El proyecto que aquí presentamos ha pretendido conseguir a través de la pintura, los símbolos y la desfiguración del individuo, un conjunto de obras de carácter expresionista y autorreferencial que consigan reflejar los pensamientos y las divagaciones del autor a modo de un ensayo visual.

La motivación principal que nos ha acompañado desde el inicio de nuestra producción artística es el autoconocimiento y la reflexión acerca de la realidad personal con el fin de, a través de la pintura, construir o plasmar nuestro juicio y nuestra presencia en la realidad.

En el trabajo escrito, comenzamos con los objetivos a alcanzar y la metodología que hemos seguido para construir y estructurar tanto la memoria como la práctica. Por otra parte, han sido organizados en diferentes capítulos y epígrafes los diferentes elementos y pensamientos que componen el marco teórico y que sustentan conceptualmente nuestra pintura. A continuación hemos profundizado en las influencias culturales y visuales en las que nos hemos apoyado, así como los referentes artísticos que nos han aportado diferentes planteamientos y maneras de trabajar.

Respecto a la práctica, explicamos el desarrollo del proyecto y el método de trabajo empleado en nuestras imágenes. El proyecto pictórico se muestra en sus diferentes fases, organizadas por objetivos y procesos de trabajo, por un lado para exponer la evolución de nuestra pintura, y por otro, para converger en el proyecto final compuesto por cinco cuadros. En las obras que se presentan hemos puesto en práctica la metodología procesual y las técnicas adquiridas y desarrolladas a lo largo de los años en la facultad.

Por último, finalizamos la memoria con algunos apuntes y reflexiones sobre nuestro proceso artístico y el proyecto en cuestión a modo de conclusiones.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Como **objetivos generales** del trabajo final de grado se dispone elaborar una memoria que recoja los aspectos, conceptos y reflexiones en los que se apoya mi producción artística así como una exposición clara y concisa del proyecto pictórico.

Por otra parte, desarrollar un conjunto de cuadros de motivación autorreferencial que asuman las cuestiones del yo (desarrolladas en el contexto teórico) y su posicionamiento frente a la realidad.

En cuanto a los **objetivos específicos** del trabajo práctico, se ha tratado de buscar en la pintura un registro visceral y expresivo pero no aleatorio, un tratamiento burdo de las técnicas y la materia alejándose de un tratamiento más realista o técnico. En algunas ocasiones construiremos las pinturas de manera más saturada y en otras con más calma y vacío donde éste se convierta en elemento comunicador; siempre de la mano aspecto y concepto, es decir, buscar de manera permanente que las cuestiones estéticas y discursivas se encuentren íntimamente relacionadas. Las imágenes deben mostrar una fuerte relación con los iconos, la emblemática, el mensaje directo y la introspección personal a través de éstos como canal comunicativo. Así pues, los elementos en el plano deben relacionarse entre sí para conformar una narrativa y dibujar la realidad del yo. Por último, a través de las pinturas, plantear una reflexión personal a través de la desfiguración que hable de la existencia cotidiana, los límites de los sentimientos y el peso de la vida.

Respecto al trabajo teórico, pretendemos explicar y contextualizar las cuestiones conceptuales que vertebran la producción artística y alimentan su discurso. Por otra parte, exponer todos aquellos elementos y autores que han influenciado el trabajo así como los referentes artísticos para anotar nuestra relación con su trabajo, ya que nos han aportado su particular visión de la pintura o de la realidad.

La memoria se ha organizado en cuatro bloques fundamentales: marco teórico, influencias, referentes artísticos y desarrollo del proyecto.

**La metodología** de lo escrito se ha basado en la recopilación y la descripción de ideas y conceptos de los que parte nuestra pintura, además de la incorporación de citas, libros, artículos de prensa y películas que creemos necesarias para reafirmar contenidos y apoyarnos en ideas ya desarrolladas y estudiadas. Todos estos contenidos se han organizado con una continuidad ordenada para proporcionar una visión y entendimiento global del proyecto.

Por otra parte, la metodología respecto a la práctica, de la que hablaremos más extensamente en el apartado Desarrollo del proyecto, empieza en la propia experiencia vital, en lo cotidiano, es decir, en los sentimientos y en las emociones que experimentamos. Éstas emociones se relacionan con símbolos, personajes o relatos de la cultura popular (series, películas y cómics) y éstos se convierten en herramientas comunicativas visuales. A continuación utilizaremos éstos elementos para conformar una imagen y efectuar una reflexión personal.

## 3. MARCO TEÓRICO DEL PROYECTO

### 3.1. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO DESFIGURACIÓN

La autobiografía en su generalidad es entendida como una narración fiel que pone su atención en los eventos acontecidos en la vida del autor, recogidos y dispuestos a través de la narración. Una documentación que nos muestra el recorrido vital del artista y sus experiencias.

En este proyecto se enfoca el concepto autobiográfico desde una perspectiva alternativa que no sólo se desmarca de la concepción generalizada de autobiografía sino que cuestiona a la vez que reflexiona sobre el proceso artístico de aquel que se muestra a través de la creación artística.

Paul de Man, filósofo y crítico literario belga, en su texto “la autobiografía como desfiguración” recogido en La retórica del romanticismo decía:

*“La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio (...) Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida produce autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿no será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?”<sup>1</sup>*

Este determinante texto, en lo que a nuestro trabajo se refiere, proyecta unas cuestiones que derriban la visión de la autobiografía como un proceso objetivo y claro, además, nos proporciona los planteamientos que señalan al referente como una proyección de la figura y no al revés puesto que nos construimos a través de lo que representamos.

---

<sup>1</sup> DE MAN, P. *La autobiografía como desfiguración*.



Pretendemos tomar como base las reflexiones del crítico belga para explicar cómo nuestro trabajo muestra una relación directa entre el YO y lo representado (como abordaremos en el epígrafe La representación del yo a través de la desfiguración y los iconos), refleja el relato personal en un ejercicio que desfigura a la persona para mostrarla a través de un lenguaje y elementos que provienen de la ficción. Así pues generamos una identidad subjetiva que se construye en la autobiografía, ese momento en el que el YO real y el YO autobiográfico confluyen y establecen una reflexión. Se establece un diálogo entre realidad y ficción donde lo testimonial se expresa mediante el relato ficcional, es decir, la realidad asume los elementos pertinentes a la ficción y la convierte, por consiguiente, en parte del sujeto.

Ana María Guasch, en su libro *Autobiografías visuales*, hablando acerca de las reflexiones de Paul de Man ya antes nombradas explicaba así al sujeto autorreferencial y su autobiografía:

*“(...) la autobiografía no como un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino como una estructura del lenguaje(...) en la que dos sujetos (un yo pasado, un yo presente, el yo autobiográfico y el yo real) se reflejan mutuamente y se constituyen a través de ésta reflexión.”<sup>2</sup>*

y respecto a la desfiguración añade:

*“(...) la confluencia de dos sujetos en el momento autobiográfico: el que dice yo(...) y el que escribe yo(...) en otras palabras, entre el “yo real” y el “yo autobiográfico” que, desde la estructura lingüística y tropológica, funciona como máscara que no sólo oculta el “yo real”, sino que lo “des-figura” para acabar reconstruyéndolo: El interés de la autobiografía(...) no reside en que revela autoconocimiento fiable -no lo hace-(...) Y es así como la autobiografía adquiere una misión esencial: despojar las máscaras, deformar los rostros y establecer un constante y tenso diálogo entre figuración (mímesis) y desfiguración (ficción).”<sup>3</sup>*

Asumimos entonces que el sujeto es el propio sujeto representándose ya que la función principal de la obra no es narrar al público sino narrarse a uno mismo. Con ello pretende reflexionar sobre su propia realidad, pretende generar un proceso de autoconocimiento; y así lo aplicamos a nuestro trabajo. A través de la pintura y el acto creativo construimos nuestra propia identidad de una forma completa; establecemos relaciones íntimas entre el sujeto y los elementos con los que decidimos mostrarnos, (ficción) y nos exponemos por medio de ellos. Son estas relaciones las que nos llevan a diálogos y reflexiones que cuestionan y fortalecen la identidad.

<sup>2</sup> GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales: del archivo al índice*, p. 17

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 18



Portadas de los álbumes *Sun dogs* (1994) y *Brown Book* (1987) de DIJ donde aparece la esvástica y la totenkopf nazi.

### 3.2. ¿QUÉ SUCEDE CUANDO SE DESTRUYEN LOS SÍMBOLOS?

La emblemática, la simbología y la iconografía desempeñan una parte fundamental del proyecto que aquí se presenta. Anteriormente ya nombrábamos algunos de los elementos que conforman mis imágenes como el cartoon, el cómic o la simbología, pero, ¿Cómo se utilizan dichos componentes visuales y conceptuales a la hora de generar una imagen?; ¿Cómo éstos se relacionan entre sí y construyen un discurso?

Siempre ha existido en mi producción artística, desde la fase más temprana, una fijación por los iconos en todas sus posibilidades y características, ya no sólo por su significado y connotaciones sino por su solución estética (aspecto) y su potencia visual; pero la iconografía, cuando se descontextualiza, cuando se desfigura, puede alterar su significado original y presentarse con un nuevo significado y significante. Si es posible esta transformación, o mejor dicho, esta resemantización, es porque el elemento abandona su entorno para formar parte de un contexto alternativo en el soporte pictórico junto a otros emblemas o personajes, que le aporta nuevas características y le separa de su recorrido natural; todos ellos establecen una relación obligatoria y por ende, construyen un escenario propio.

Es inevitable recordar y tomar como un referente a Death In June<sup>4</sup>, banda británica neofolk surgida en 1981, por su estética formada por simbología fascista y una puesta en escena sobria y militar. Douglas Pearce, guitarrista y cantante de la formación siempre ha defendido su trabajo como algo mucho más profundo que la emblemática misma, tan provocadora y ofensiva. Para Douglas, existe en la guerra, la muerte o la desesperación la fuente de las reflexiones más puras<sup>5</sup>; encuentra la belleza en los episodios más oscuros del comportamiento humano. Death In June utiliza una escenificación agresiva y violenta como canal para hablarnos de amor y de esperanza, un shock visual que lo convierte en una experiencia ambigua y contradictoria; y lo más importante, nos demuestra cómo los símbolos se destruyen para reconstruirse.

Mi intención no es servirme de los símbolos para despojarlos de todas sus raíces y de su peso real. Tampoco nos declaramos iconoclastas pues no pretendemos negar los iconos, ni siquiera banalizarlos y exentarlos de su importancia; más bien todo lo contrario, pues no solo existen dos posibilidades, positivo o negativo, en este caso existen tantas como satisfagan las diferentes intenciones discursivas y las diversas poéticas que apartir de ellas se puedan generar.

<sup>4</sup> FORBES, R. *Misery and purity: A History and Personal Interpretation of Death in June*.

<sup>5</sup> Como nos cuenta un artículo de la Revista Cultural *Le Míau Noir* y que nos dió la idea para titular este capítulo: CROWLEY, M. *Death in June: ¿Qué ocurre cuando se destruyen los símbolos?* Disponible en: <https://lemiaunoir.com/death-in-june/>



DIJ en directo y con su puesta en escena, rodeados de símbolos. Chicago, 2013.

Me interesa el significado preferente de los iconos que utilizo por todo lo que son en sí mismos y canalizar todo ese motivo al servicio de la narración. Entonces, es necesario destruir los símbolos y que olviden qué son allí para protagonizar aquí, para reconstruirlos y que vuelvan a contar por sí mismos.

Los símbolos (entendiendo éstos como emblemas, iconos y personajes) en nuestras imágenes no se disponen con el objetivo de mostrar una narración ordenada y clara para el espectador. La finalidad de éstos es establecerse estáticos e independientes aportando su propia información a la narración, pues tienen las características propias necesarias para ello, al mismo tiempo que establecen una relación con todo su entorno y establecen un conjunto.

Este proyecto es de carácter autorreferencial y como comentábamos en el epígrafe 3.3: *La autobiografía como desfiguración*, establece una imagen que surge de la intimidad del sujeto (identidad), y su entendimiento es exclusivo del autor pues se narra a sí mismo y para sí mismo. Lógicamente, la interpretación por parte del espectador es incontrolable y es su juicio quien debe ordenar los elementos, entendiéndolos relacionados entre sí.



DIJ vestidos con sus característicos trajes de camuflaje militar y sus emblemáticas máscaras.

### 3.3. EL LÍMITE DE LOS SENTIMIENTOS: LA PINTURA COMO ENSAYO

Aunque en el capítulo pertinente al desarrollo del proyecto profundicemos en el proceso creativo, en este apartado pretendemos explicar y justificar de manera independiente cómo nuestras imágenes constituyen en sí mismas una reflexión sobre el sujeto y su entorno.

Existe en las pinturas que presento en ésta memoria y en el resto de mi producción artística, una fuerte presencia de temáticas, imágenes o mensajes catastrofistas que articulan los elementos y el discurso artístico. En la experiencia cotidiana, son éstas reflexiones y derivas las que motivan mis imágenes y construyen (o reconstruyen) los conceptos a los que me interesa dar forma en mi trabajo; su presencia es un constante.

Personalmente encuentro en los sentimientos, principalmente en sus **límites negativos**, una obligación reflexiva. Es imposible entender y comprender la alegría sin el desastre pues funciona como una dualidad, aunque la sociedad contemporánea se haya esforzado por anular la oscuridad de la existencia por medio de la hegemonía o la banalización del sufrimiento a través del espectáculo. El fracaso y el dolor, partes inexorables del desarrollo vital para la mayoría de nosotros, pueden convertirse en una vorágine destructiva que nos ponga, igual que las emociones mismas, en el límite.

Como individuo que vive y convive en el mundo y en la sociedad, abogo por generar discursos (y pinturas) a modo prácticamente de ensayos donde, desde un suceso personal hasta un suceso ajeno me lleve a un debate íntimo que alimentará la imagen posterior. Es así como mi visión de la realidad y las reflexiones que surgen de ella inician el proceso. El desarrollo del trabajo, así como la ejecución, no sólo emerge del debate interno sino que constituye en sí mismo una reflexión propia. Utilizamos la pintura inevitablemente como un lugar y como un medio de infinitas posibilidades para la divagación. Separamos la motivación inicial de la concerniente al proceso ya que ésta última experimenta virajes y derivas debidas a la acción creativa y a la propia reflexión.

Es necesario señalar que tan solo realizo una serie de reflexiones a través de la pintura nacidas de mi **innegable presencia en el mundo**, una divagación íntima y personal sobre la realidad y las circunstancias.



**Pablo Tomás**  
(arriba)  
*La muerte del héroe*, 2016.  
instalación.  
(abajo)  
Detalle.

## 4. INFLUENCIAS

Para poder contextualizar y comprender mejor el trabajo que se presenta, en este capítulo nos acercamos, en la medida de lo posible, a todos aquellos factores e influencias referenciales que han alimentado el desarrollo del proyecto, ya sea desde recursos gráficos hasta corrientes o autores.

Separamos las influencias de los referentes artísticos ya que establecemos éstos como personas que se han desarrollado en el ámbito de la práctica artística y por ende, nos aportan y nos enseñan maneras de trabajar y de entender la propia pintura; mientras que en este apartado, nos centramos en todos los elementos de diversa índole y ajenos a la práctica pictórica que han nutrido el proyecto.

Las pinturas que trabajamos se nutren de una gran cantidad de iconos, de emblemas, personajes, estilos y conceptos que fueron encontrados en medios como el cine, el cómic o la animación clásica entre otros; por consiguiente, pasamos a exponerlos.

Como gran aporte e influencia en este trabajo se sitúa el **cartoon clásico estadounidense**, una fascinación en concreto por la obra de **Tex Avery** o **Hanna-Barbera**; cortos de animación que se proyectaron en las salas de cine como un entretenimiento antes de los largometrajes durante la mayoría del S.XX y posteriormente, en concreto a partir de los años 80, pasaron a una producción en serie para adaptarse al gran formato por aquel entonces: la televisión, que, aunque ya se había establecido como el nuevo medio desde los años 50, fue a partir de la penúltima década del siglo anterior cuando la animación funcionó a la perfección en la pequeña pantalla. Es aquí donde hicieron aparición por primera vez famosos personajes (o sus prototipos) como el gato Félix, Mickey Mouse o los Looney Tunes. Todos estos personajes de tantas productoras, dibujantes y épocas diferentes se presentan en sus cortometrajes con unas claras y concretas características, con sus respectivas historias y su recorrido.

Para entender mejor la razón por la cual el **cartoon** se convierte en una herramienta indispensable para construir mis imágenes, es necesario hablar de **Tex Avery** (animador estadounidense que trabajó para productoras como Walter Lantz, Warner Bros y Metro-Goldwyn Mayer desde 1930 y se convirtió en una potente influencia para la animación posterior) no sólo por una atracción personal hacia su producción y el tratamiento de las formas, sino por lo que supuso su obra animada por sí misma y para el mundo de la animación al introducir nuevas ideas y formas de entender el cortometraje. La filmografía de Avery se caracterizaba, a diferencia de la corrección política e



Fragmento del cortometraje *Ventriloquist cat* dirigido por Avery (1950).



Fotogramas de *That's My Pup* (1953), cortometraje de Tom y Jerry para MGM de Bill Hannah y Joe Barbera.

inmovilidad propia del estudio Disney, por una comicidad basada en el *gag* (chiste): **la ironía, la exageración y el absurdo**, características que asumimos para nuestra producción. Ronnie Scheib, crítico cinematográfico, explicó con detalle sus características:

*“Un cartoon de Avery es una serie de shocks: el reverso de las expectativas previstas, revelando la posibilidad de cambio y las fuerzas que lo resisten; la creación de nuevas conexiones y la destrucción de los lazos de hierro físicos, morales y psicológicos entre causa y efecto: la redefinición del tiempo y el espacio psicológicos; no-gags, exponiendo el propio gag como una forma de coacción; meta-gags, incorporando el proceso de producción al cartoon. Los cartoons de Avery extendieron las posibilidades del medio tanto que, aunque pocos le siguieron hasta el final, el cartoon nunca volvió a ser el mismo”.*<sup>6</sup>



Imagen de *Dumb-Hounded* (1943). Es aquí dónde apareció por primera vez Droopy, el personaje con más filmografía de Avery.

Como última anotación al respecto, citar a al propio Tex Avery entrevistado que, hablando sobre su estilo cómico, considero que hace una reflexión sobre la grandeza y particularidad de la animación; que lo hace único frente a otros canales o formas de expresión y que aplico a la pintura tal y como yo la considero:

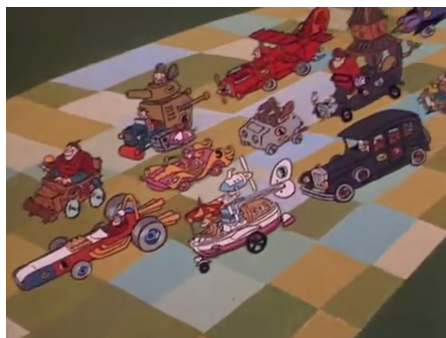
*“Mucho (del estilo) procedía de aquellas viejas comedias de golpetazos (...) Descubrimos pronto que si hacías alguna cosa con un personaje, ya fuera animal, humano u objeto, que posiblemente no se pudiera improvisar en imagen real, entonces tenías una risa garantizada. Si un humano puede hacerlo, muchas veces no es gracioso en animación. O incluso aunque sea gracioso, un humano puede hacerlo aún más gracioso (...) Pero si puedes tener a un tipo y hacer que le den un golpe en la cabeza y que después se haga añicos como una porcelana, ¡entonces sabes que tienes una risa! ¡Porque ellos no pueden hacerlo en la realidad!”*<sup>7</sup>

Fotogramas de *The Cuckoo Clock* (1950) dónde vemos cómo los ojos del personaje se hacen añicos, recurso característico en los *gags* de Avery.



<sup>6</sup> SCHEIB, R. *Tex Arcana: The Cartoons of Tex Avery, The American Animated Cartoon*.

<sup>7</sup> DELGADO SÁNCHEZ, C. *Tex Avery*, p. 30.



Parte de la introducción de la serie **Los Autos Locos** (The Wacky Races) creada por el estudio de *Hanna-Barbera* en 1968.

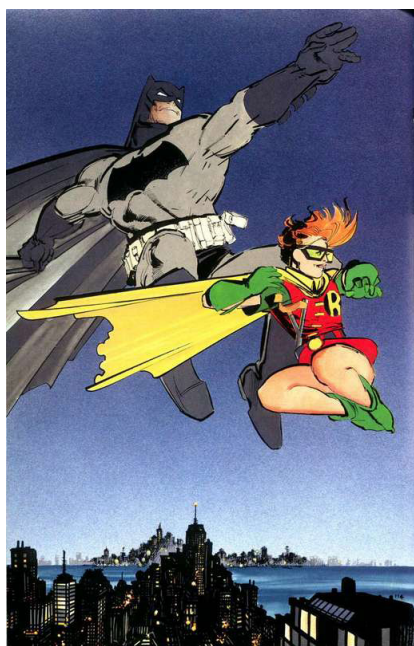
Así, la animación, no sólo la dirigida por Avery, sino otras muchas producciones diferentes, conforman un canal expresivo que se vale de sus propios medios y herramientas que la hacen diferente del resto; un escenario que se desmarca de la objetividad y donde todo es posible.

Pretendemos establecer una analogía entre su medio y el de la pintura tal y como nosotros la entendemos para así reafirmar esa burbuja donde (en la ejecución de un cuadro) las opciones creativas son infinitas y anárquicas.

Establezco como una importantísima referencia las claves conceptuales y visuales del trabajo del dibujante americano. Así pues en mis pinturas, aparecerán con todo su contenido y significado (los personajes y elementos del cine de animación) para conformar una parte activa en el cuadro, para complementar el discurso situándose en el plano junto a otras formas y elementos con las que relacionarse.

Cruz Delgado Sánchez y Pedro Delgado Cavilla, escritores y guionistas licenciados en el ámbito audiovisual y de animación, en la introducción de su libro *“Hanna-Barbera: la animación en serie”* hablaban acerca de la importancia del cartoon, de sus personajes y sus historias de esta manera; cita en la que nos sustentamos para explicar la conexión que nos lleva trabajar con ellos:

*“Entretener... ¿Tendrá algo que ver con tener-entre dos mundos? Estábamos más pendientes de la tele que de la lluvia en los cristales(...)Volábamos con el aerostático de Pepe Pótamo. Nos elevábamos sobre él cada día hacia espacios más abiertos. De nuevo, al descender, con la emoción de lo vivido volvíamos a intuir, aún muy someramente, que existe eso que algunos llaman “expansión de la consciencia”. Sentimiento que se alcanza comprendiendo otras realidades, visitando otros mundos, compartiendo.”<sup>8</sup>*



Batman y Robin en *El regreso del caballero oscuro*.

Otro gran filón del proyecto es el cómic y su cultura, en especial a partir de los años 80, ya no sólo por una cuestión visual y estética, sino por su magistral manera de mostrarse y de contarse, por sus historias y personajes: maduros, sólidos y profundos. Autores como **Frank Miller** o **Alan Moore** que, a través de superhéroes y antihéroes, a través de su reflexión, han construido historias con una fuerte profundidad sentimental y existencial.

Cabe destacar pues, obras como *“El regreso del caballero oscuro”<sup>9</sup>* y *“El contraataque del caballero oscuro”<sup>10</sup>* de Frank Miller donde se desmenuzan los aspectos más oscuros de un Batman derrotado por su propia vida o,

<sup>8</sup> DELGADO SÁNCHEZ,C., DELGADO CAVILLA,P. *Hanna-Barbera: La animación en serie*, p. 11.

<sup>9</sup> MILLER, F. *Batman: el regreso del caballero oscuro*.

<sup>10</sup> MILLER, F. *Batman, el contraataque del caballero oscuro*.



Portada del cómic *¿Qué sucedió con el hombre del mañana?* donde Superman es despedido por los miembros de *La Liga de la Justicia*.



*Aixafem el Feixisme*. Pere Català (1936).

“*Watchmen*”<sup>11</sup> y “*¿Qué sucedió con el hombre del mañana?*”<sup>12</sup> de Alan Moore ya que en ellas se propone una reflexión sobre el sentido del héroe y su muerte, la problemática que sufre la justicia en un mundo que se cae a pedazos y el cuestionamiento de valores como el bien y el mal (entre otros).

Como se hará referencia en otros apartados de ésta memoria, existe en mi trabajo un aparente regocijo y una concreta fijación por el límite de los sentimientos, que nos sitúa en las experiencias extremas tan proclives a mostrar cosas sobre nosotros mismos con absoluta veracidad. Es inevitable pues, que mi atención se dirija a estos cómics (de evidente profundidad) a la hora contextualizar mis emociones y darles forma, pues las historias que narran muestran personajes y actitudes acérrimas, para un mundo extremo que conduce a los individuos más puros a combates emocionales, a la locura y a la corrupción.

En el prólogo de “*El regreso del caballero oscuro*”, Frank Miller, sitúa la necesidad de un héroe incorruptible, de un individuo combativo frente al absurdo y al sinsentido de su realidad, ante la injusticia:

*“El Regreso del Caballero Oscuro es, por supuesto, una historia de Batman. Lo que intenté fue usar el mundo azotado por el crimen que me rodeaba para mostrar un mundo que necesitaba a un genio obsesivo, hercúleo y medio loco para imponer el orden. Pero esa sólo era la mitad del trabajo. No me guardé el peor veneno para el Joker o para Dos Caras, sino para las sosas y complacientes cabezas parlantes que narraban de manera tan pobre los enormes conflictos de la época. ¿Qué haría esa gente diminuta si los gigantes caminaran por la Tierra? ¿Cómo verían a un héroe poderoso, exigente e impertinente? ¿O a un villano con el alma más negra que la muerte?”*.<sup>13</sup>

Por otra parte, mencionaremos la importancia de la imaginería y la estética propia de la **cartelería propagandística** en nuestro trabajo; sucedida ésta en los diferentes países involucrados en los conflictos bélicos mundiales.

Al igual que el leitmotiv que vertebra la cartelería y la propaganda, la utilización de los símbolos populares, el impacto óptico y el llamamiento al sentimiento del espectador son características claves en el trabajo, y es por ello que se convierte en una gran influencia al encontrarnos con ellos. Éstas imágenes componen con sus elementos, en muchas ocasiones a modo de collage, una escena con un fortísimo dinamismo visual. Los objetos, los fondos, los personajes, los colores, los trazos y por supuesto las letras, se organizan para lograr una rápida relación entre ellos y así establecer un mensaje directo.

<sup>11</sup> MOORE, A. *Watchmen*.

<sup>12</sup> MOORE, A. *Superman: ¿qué fue del hombre del mañana? y otras historias*.

<sup>13</sup> MILLER, F. *Op. Cit.*





Número especial de la Revista *Tierra y Libertad* (1933).

Hay que señalar que toda esta propaganda se encontraba influenciada por las corrientes artísticas modernistas del S.XX pero sin duda aportaron su peculiar factura, su resolución de los elementos y sus composiciones acompañadas de grandes mensajes.

Es obligación citar a *cartelistas antifascistas*<sup>14</sup> como Lorenzo Goñi, Josep Renau, Manuel Monleón, Jaume Solà, Martí Bas o Parriego; o revistas anarquistas como *“Tierra y Libertad”*, *“Estudios”* y *“Mujeres Libres”*<sup>15</sup> que, además de realizar una importantísima labor informativa y difusora en materia social y antifascista, nos dejaron imágenes memorables que nos enseñan, en nuestro caso, a componer.

No sólo analizamos la cartelera española, por supuesto nos interesamos en la cartelera extranjera como la propaganda sucedida durante la *invasión de la Alemania nazi a Checoslovaquia*<sup>16</sup>, donde ambos frentes produjeron sus imágenes, siendo éstas utilizadas a merced de la guerra y la política a través de los símbolos nacionales, ejemplo que demuestra la importancia de los iconos y su versatilidad en los diferentes contextos. Así el contexto siempre condiciona el símbolo además de deconstruirlo y aportarle otra significación.



Josep Renau, *El espía oye*, (1938).

<sup>14</sup> LEFEBVRE-PEÑA, M. *Guerra gráfica: Fotógrafos, artistas y escritores en guerra*, p. 188-189.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Como pudimos ver en la exposición realizada entre el 20 de Octubre de 2016 y el 26 de Febrero de 2017 en Bratislava (Eslovaquia) y que se recogió en este libro: BAJCUROVÁ, K. HANÁKOVÁ, P. KOKLESOVÁ, B. *Sen x Skutočnosť: Umenie & Propaganda 1939-1945*.

En éstos terminos y para finalizar, nos parece crucial todo lo que ha aportado la cultura visual norteamericana del S.XX a este trabajo que, aunque sería difícil mostrarla en su totalidad, destacaremos los puntos más importantes.

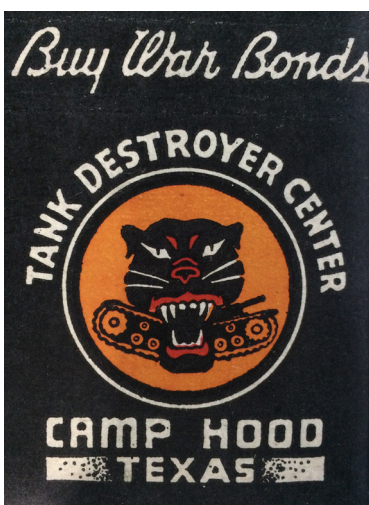


Recreación de **Bugs Bunny** sobre un bombardero británico arrojando una bomba sobre una mofeta asustadiza simbolizando al enemigo (1943).

Estados unidos se convierte, en cuanto a imaginería e iconografía, en el referente visual más importante por su **simbología y culto a la imagen** (que ya aprovechó el pop y corrientes contemporáneas para construirse). Con esto queremos hacer referencia al compuesto de símbolos y personajes que engranaban la cultura visual de la sociedad norteamericana que aparecerán de manera reiterada en mis cuadros tales como: la emblemática militar, los personajes de cartoon, la publicidad en todas sus variantes, el patriotismo, la propaganda y por supuesto su **folk**.

Como curiosidad, desde la primera Guerra Mundial hasta la Guerra de Vietnam, **la aviación estadounidense decoró sus aviones y avionetas con protagonistas de los dibujos animados**<sup>17</sup> en los laterales exteriores; todos ellos desempeñando una función identitaria y política ya que éstos personajes interpretaban escenas bélicas o mostraban mensajes contra el enemigo a modo de burla en muchos casos. Con este ejemplo queremos dejar constancia de cómo la cultura popular se introduce en todos los aspectos de la vida real y reafirma sus iconos.

**Publicidad y propaganda** norteamericana (1940-1950).



<sup>17</sup> SCHELLINGER, A. *Aircraft nose art: American, French and British imagery and its influences from World War I through the Vietnam War.*

## 5. REFERENTES ARTÍSTICOS

Una vez expuestos los elementos e influencias que han ayudado a construir nuestro proyecto y nuestro discurso, mostraremos a los artistas dedicados a la práctica pictórica que nos han aportado conocimientos estéticos y conceptuales, ya sea por la ejecución de su pintura, su factura, su manera de entenderla o por su peculiar visión de la realidad; referentes en los que hemos puesto la atención para analizar su obra y relacionarla nuestro trabajo.

Los referentes no se dispondrán con un orden de reconocimiento, relevancia o trayectoria en el panorama artístico. Estableceremos éstos con una disposición cronológica (en lo que se refiere a este proyecto) ya que durante el breve recorrido del proyecto han ido incorporándose progresivamente en función de su descubrimiento, de las necesidades y de objetivos propios.

Si hablamos de la primera figura artística que marcó mis pinturas, nombramos a **Philip Guston** (1913-1980). Aunque Guston se sumó al expresionismo abstracto americano, no es su etapa en la pintura abstracta<sup>18</sup> lo que interesa en esta memoria, sino su producción a partir de 1968 donde da un giro radical y vuelve a la figuración<sup>19</sup>. En esta última etapa, la pintura de Phillip Guston se compone de figuras con un tono infantil, basadas en la cultura popular, y escenarios con acciones cotidianas donde **se relata a sí mismo**, en un autorretrato, **para contar su realidad y sus miedos**, sus demonios. En cuanto al tratamiento de la pintura, sus cuadros muestran una gran cantidad de materia en sus trazos y representa sus imágenes a través de una **factura torpe e ingenua**, pisando unos colores con otros y ensuciándolos con un aspecto muy espontáneo. El pintor canadiense articulaba sus cuadros a través de la reflexión personal y la búsqueda de una pintura honesta.

La cuestión de la honestidad fue el aspecto que le alejó de la abstracción, para Guston **el arte abstracto era falso y era una evasión de los sentimientos que tenemos de la realidad** :

*“A medida que pasaban los años sesenta me sentía dividido, esquizofrénico. La Guerra de Vietnam, la situación de EEUU, la brutalidad del mundo. Qué tipo de persona soy: leo revistas, en casa, y me acosa una furia frustrante; pero luego, voy al estudio a ajustar un rojo sobre un azul. Debía hacer algo. (...) Quería ser un todo de nuevo, como lo era de niño... quería ser unidad entre lo que pienso y lo que siento”*<sup>20</sup>

<sup>18</sup> CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Philip Guston : Retrospectiva de pintura [Exposicion][Catálogo]*.

<sup>19</sup> IVAM. *Philip Guston: one-shot- painting= de un solo aliento [Catálogo]*.

<sup>20</sup> GÓMEZ, L. *Los demonios personales de Philip Guston*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2004/01/26/cultura/1075071601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/01/26/cultura/1075071601_850215.html)



**Philip Guston**

(arriba)

*Street II*, 1977.

Óleo sobre lienzo.

171,4 x 184,1 cm.

(abajo)

*Painter's Forms II*, 1978.

Óleo sobre lienzo.

108 x 75 cm.

Por otra parte y ya dejando atrás la modernidad, se encuentra **Ferrán García Sevilla** (1949), que aunque su obra se desarrolló en los años setenta en la corriente del conceptualismo, nos interesa su práctica posterior, especialmente en la década de los años ochenta. García Sevilla compone sus cuadros con elementos dispersados por el plano, con una solución de las formas muy personal y con la incorporación de textos que presentan el mensaje articulador de las obras. Su tratamiento pictórico es en muchas ocasiones aparentemente caótico y despreocupado, gestual; los rastros de pintura salpicados por el cuadro y la utilización de más elementos que el propio pincel para el registro de las manchas y las formas son características notorias en su pintura.

Mi interés por el trabajo del artista mallorquín no sólo se centra en sus interesantes dibujos, líneas y escenas, sino en la incorporación de textos a sus imágenes; unos textos con premisas provocadoras e irreverentes, que muestran una **actitud espontánea y reflexiva** alrededor de su persona y la realidad. Éstos aparecen en sus cuadros cohesionados con sus figuras, pero sin embargo son muchas las ocasiones que los textos aparecen como una digresión en lo narrado y actúan de forma paralela como la voz espontánea del artista.

#### **Ferrán García Sevilla**

(der.)

*Tata 9*, 1984.

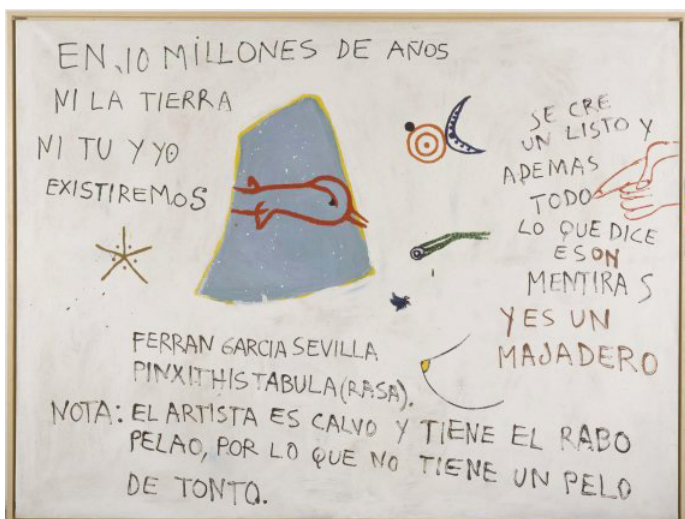
Técnica mixta sobre lienzo  
195x260 cm

(izq.)

*Tata 13*, 1985.

Acrílico sobre lienzo  
195 x 260 cm

Las palabras escritas, como cualquier elemento estético, genera un peso visual, y éste, en los cuadros de García Sevilla se incorpora y se relaciona con el resto de la imagen compositivamente. Un aspecto de sus obras que supuso un claro punto de inflexión al asimilar e introducir **elementos textuales** en mis pinturas.



Así, su figuración se compone de dibujos, manchas y palabras que se relacionan entre sí tanto visualmente como discursivamente. En apartados anteriores hemos hecho referencia a la **incansable persecución del autoconocimiento** de este proyecto, de la representación de uno mismo y su realidad y cómo condiciona el proceso creativo. En 1979 García Sevilla escribió acerca de esto:

*“Tengo una forma de pensar más bien dispersa, tramada como una red. Siento desordenadamente, sin previsión. (...) Pinto para atravesar la frontera de mi piel que separa lo de dentro y lo de fuera. El poner pintura en una superficie me permite desarrollar una mínima metodología de conocimiento de mí mismo y de lo que me rodea, aunque pocas cosas conozcamos con certeza del desarrollo específico de esa metodología y de ese llamado conocimiento de las verdades profundas del hombre. Metodología y conocimientos que, seguramente, no son otra cosa que los mecanismos de respuesta para nuestra supervivencia en ese medio y los principios genéticos, peculiaridades biológicas y culturales de cada uno de nosotros. Ya sea para someternos a ellos, ya sea para transgredirlos e iniciar así un continuo intento de transformación de nosotros mismos y de los que nos rodea, de la imagen real que tenemos de nosotros mismos y de lo que nos rodea, si es que ello es posible, aproximando un poco más lo imaginario y lo evidente, lo utópico y lo real. Ese intento, a veces, desplaza un poco de ansiedad y disuelve ideas algo trágicas (...)”<sup>21</sup>*



**Patricia Gadea.**

*Sin título, Serie Circo, 1992.*

Técnica mixta y collage sobre cartulina y lienzo, 146 x 97 cm.

Otro referente de gran importancia para el desarrollo del trabajo ha sido **Patricia Gadea** (1960-2006), artista española perteneciente a la generación de la Movida madrileña. Nos llama la atención además de la utilización de las imágenes populares, el **sentido reivindicativo** de éstas.

En su recorrido, Gadea se nutrió del cómic y de sus elementos para reflexionar sobre la realidad y la cotidianeidad así como de la publicidad impresa y los objetos diarios; combinaba a los personajes populares con palabras y mensajes a través de un registro rápido, torpe y visceral. Sus imágenes reflejan una ironía explícita con la que articula el sentido de la obra y nos identificamos.

Por extensión es necesario hacer un pequeño paréntesis y nombrar al colectivo artístico **Estrujenbank**<sup>22</sup>, al que perteneció junto a Juan Ugalde, Mariano Lozano y el poeta Dionisio Cañas fundado en Madrid en 1989.

Éste no fue un colectivo exclusivamente pictórico, sino que también trabajó con la fotografía, el video, los textos y las performances en sus exposiciones y actos. En cuanto a la cuestión discursiva de Estrujenbank (y de Patricia

<sup>21</sup> IVAM, CENTRE DEL CARME. Ferran García Sevilla: [Exposición][Catálogo], p. 131.

<sup>22</sup> ESTRUJENBANK. *Los tigres se perfuman con dinamita.*



**Patricia Gadea.**  
*Sin título, Serie Circo, 1994.*  
 Técnica mixta y collage sobre cartulina  
 100 x 70 cm.



**Estrujebank**  
*Un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992, 1990.*  
 Técnica mixta sobre tela, 55 x 46 cm

Gadea), nos llama la atención sus obras por su objetivo político y social, sus mensajes y la poesía visual que utilizaban para reflexionar sobre la realidad de sus años (1989-1993) y ponerla en cuestión, aparte de su característica factura en sus cuadros y sus composiciones. Es inevitable sentir interés por un trabajo artístico que **atacó la realidad social y artística**.

En 1992 (y reeditado en 2003) publican *“Los Tigres se perfuman con dinamita”* donde se recogen textos del grupo para hablar desde el poder y la situación política coetánea hasta la monarquía o el SIDA. Si bien sus planteamientos pasados 25 años se encuentran desfasados por la horrorosa realidad actual, valoramos y nos sentimos inspirados por aquel espíritu contracultural y antihegemónico que pareció haber vertebrado a Estrujebank durante su existencia.

Patricia Gadea se separó del colectivo en 1992 y desarrolló su última fase pictórica, muy influenciada por el colectivo, antes de su muerte prematura, ésta de carácter más individual centrada en la exploración personal y su situación en el arte como mujer feminista. Dionisio Cañas, antiguo compañero de la artista, sin saberlo grabó la última entrevista que dió Gadea antes de su muerte en 2003; en ella, publicada en el cultural del periódico ABC en 2014 Patricia Gadea explicaba sus motivaciones para expresarse a través de la pintura y que citamos aquí por su sinceridad y su relación con nuestro proyecto:

*“Por una serie de decisiones sobre mi salud psíquica, he decidido vivir lejos de la velocidad de la ciudad, y pretendo conseguir expresar mi experiencia de vida con el medio artesanal de la pintura, siempre debidamente condimentado con oportunidades de la expresión poético-plástica de otros medios. (...) Porque para mí la pintura es el resultado de una experiencia de vivir y observar sentimientos y la luz, y para sensibilizarme más hacia vivencias enfocadas. En ese sentido, he acumulado en mi vida experiencias con drogas y paisajes inciertos, que tengo atrapados en el alma y con los que me siento comprometida en expresar”<sup>23</sup>.*

Continuando en la utilización del imaginario popular en la obra, en especial el cartoon americano, se sitúa **Ronnie Cutrone** (1948-2013). Este pintor americano, que durante la década de los 70 se convirtió en el asistente artístico de Andy Warhol, desarrolló su propia producción pictórica a partir de los años 80, que aunque muy influenciada por el pop art, marcó la diferencia y posteriormente se acuñó como post-pop. Sus pinturas se caracterizan por la presencia de personajes y héroes populares de los dibujos animados como

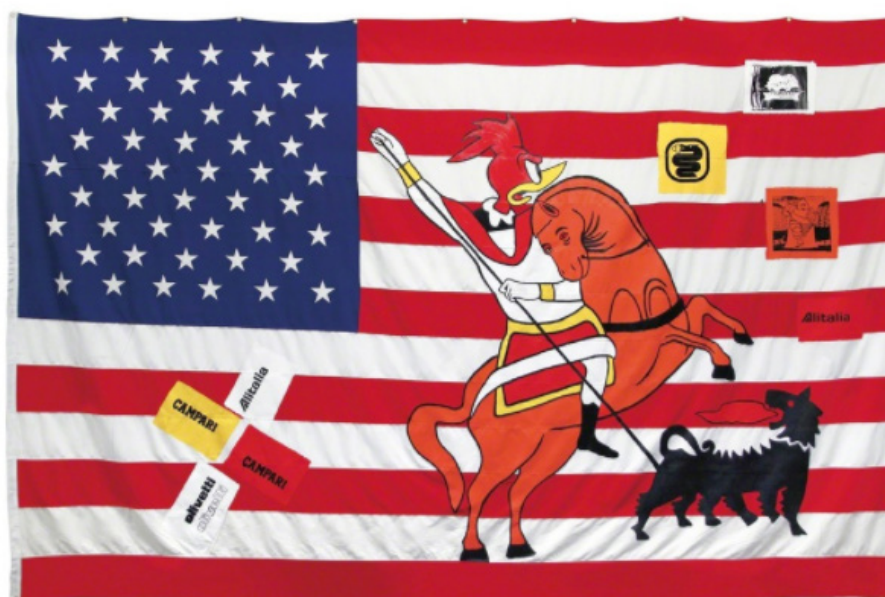
<sup>23</sup> CAÑAS, D. *Últimas palabras de Patricia Gadea*, Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20141103/abci-entrevista-patricia-gadea-201410271923.html>



**Ronnie Cutrone**  
*Crazy Quilt*, 1990-1991  
 Acrílico sobre tela (edredón)  
 246 × 204 cm

el Pájaro loco o Felix el gato en grandes tamaños, éstos sobre banderas estadounidenses en su mayoría.

Nos servimos de Cutrone porque **descontextualiza la figura** al disponerla sobre un nuevo fondo, sobre un nuevo contexto; así, y en el caso del artista, adopta un significado político casi propagandístico al ser puesto sobre el icono nacional por antonomasia. Si bien es cierto que hasta ahora habíamos mostrado artistas con un registro visceral y un tratamiento de la pintura mucho más contundente, el artista neoyorkino plasma a los personajes con una línea clara, decidida y tintas planas para las manchas de color; el contraste visual se hace muy interesante al poder ver esta contraposición entre el material textil de la bandera frente a una figura concreta **dispuesta como un parche** sobre ella. Pero no sólo se limitó al trabajo sobre la bandera nacional (y otras), Cutrone también desarrolló trabajos donde generó situaciones con diferentes personajes, donde modificaba sus formas o los relacionaba con otros elementos como la publicidad o estructuras visuales.



**Ronnie Cutrone**  
*Saint George and the Appropriation*, 1987.  
 Acrílico y serigrafía sobre bandera  
 300 × 470 cm.

En la línea de las obras compuestas a través del cómic o la iconografía popular, añadir a **Erró** (1932), pintor islandés contemporáneo caracterizado por crear **imágenes sobre el mundo moderno** con una gran saturación y un tratamiento impecable de la pintura, donde una inmensidad de personajes se acumulan sobre el lienzo pisándose y contraponiéndose de una manera, eso sí, estática y compensada que nos fascina.



**Jonathan Meese**  
*DR. DÄMONENJÄGER M.E.E.S.E.I.*, 2017  
 Óleo y acrílico sobre lienzo  
 270,5 x 180,4 cm

**Rorro Berjano**  
 (der.)  
*The Hand Power II*, 2008.  
 Técnica mixta sobre papel. 100 x 80 cm.  
 (izq)  
*La Palabra*, 2008.  
 Técnica mixta sobre papel.  
 100 x 80 cm.

**Jonathan Meese** (1970) es otro referente que ha aportado nuevas formas de entender la pintura. El artista alemán es uno de los artistas más provocadores del panorama actual presente en numerosas ferias y bienales internacionales<sup>24</sup>. Llama nuestra atención por sus grandes formatos, su **irreverencia** y su **incorrección**, su puesta en escena y en especial por su técnica (no sólo trabaja la pintura, acompaña ésta con videos y performances).

Meese se aleja de los formalismos y ejecuta con **violencia** sus figuras y sus formas en el soporte. En este caso sus imágenes están compuestas por palabras y mensajes de carácter introspectivo o lo que podría entenderse como filosofía. Un ensayo sobre el hombre y el arte. Nos atrae su manera de tratar la materia, aparentemente con alevosía, dónde utiliza sus manos para manchar o dispone la pintura directa desde el tubo para dejar líneas con un potente relieve; y todo esto sobre colores sucios y contrapuestos. Jonathan Meese, en sus cuadros, satura hasta el imposible y dibuja figuras en su mayoría antropomorfas, éstas acompañadas de emblemas, símbolos y elementos para generar una escena pictórica absorbente. Podríamos relacionar sus formas a una pintura primitiva, una reflexión sobre el arquetipo del hombre y de la bestia.

Volviendo al terreno nacional, nos fijamos en **Rorro Berjano** (1979), pintor contemporáneo extremeño fundador del proyecto cultural La Nave Spacial. Consideramos a este artista una gran influencia tanto técnica, estética y discursivamente. Las obras de Berjano tienen una **ejecución primitivista** y están absolutamente influenciadas y alimentadas por la **cultura afro cubana**, en concreto por las pinturas cotidianas de carácter religioso realizadas por personas no formadas en el ámbito artístico; los llamados **exvotos**.



<sup>24</sup> El artista alemán fue llevado a los tribunales en 2013 por realizar el saludo nazi en una 'performance': EFE. *Jonathan Meese, en los tribunales por hacer el saludo nazi*. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/29/cultura/1375118740.html>





**Joyce Pensato**  
*Sin título (Donald)*, 1995  
 Esmalte sobre lino  
 228 x 182 cm

Éstas imágenes, aparte de conformar una ofrenda y gratitud al santo indicado, se caracterizan por una factura desmañada y una solución de las formas y los elementos simplista, primitiva (perspectivas, relación de tamaños..); lo que dota a estas piezas de sinceridad y honestidad ya no sólo por su origen y motivaciones, sino por su estética. Es este tratamiento pictórico el que emplea Rorro Berjano para sus obras, en este caso haciendo uso del imaginario popular y colectivo junto a elementos de la publicidad y la sociedad de consumo. Así pues, **personajes de animación, personajes del cómic, mitos y símbolos de la cultura contemporánea** se acumulan en sus cuadros reflejando ideas opuestas y trabajando la ironía.

El autor extremeño no sólo se mueve en el terreno bidimensional pictórico, además, nos parece interesante cómo combina en sus exposiciones esculturas y demás piezas artísticas.

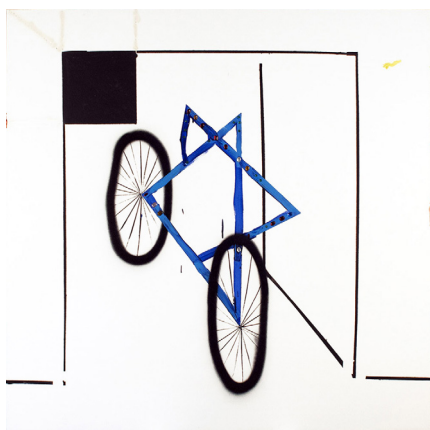
La presencia de iconos y personajes de la cultura popular es, como hemos visto, un concepto reiterativo tanto en el proyecto presentado como en las figuras artísticas en las que nos hemos apoyado, y con ésta línea de trabajo también se sitúa **Joyce Pensato** (1941); artista nacida en Brooklyn (Nueva York) con una práctica tanto pictórica como instalativa. La autora norteamericana se abastece desde 1970 de los motivos de la cultura pop (personajes de animación y del cómic) para conformar sus imágenes.



**Joyce Pensato**  
*XXL Batman*, 2015  
 Esmalte sobre lino, 254 x 410 cm

Pero a diferencia de otros artistas, Pensato ejecuta sus piezas en grandes formatos o incluso a través de la pintura mural; ocupa por completo el plano con una sola figura, ésta basada en la línea y compone con el dibujo enfocado hacia objetivos pictóricos, es decir, utiliza **la línea** propia del dibujo **como elemento principal** de su pintura. Sus cuadros, exceptuando escasas ocasiones, se construyen en blanco, negro, plateado y dorado utilizando un trazo cargado de pintura que gotea exageradamente la pared o el soporte; las piezas se constituyen con una energía que nos motiva y una violencia dotada por las salpicaduras, **el gesto** y las grandes cantidades de esmalte.

Junto a sus imágenes, Pensato dispone elementos como muñecos antiguos, peluches, sillas y material de estudio impregnado de pintura y salpicones por el espacio expositivo que se relaciona con la obra en vertical, cómo en la exposición celebrada en la *Petzel Gallery* de Nueva York en 2012, *Batman Returns*<sup>25</sup>. Consigue pues establecer una puesta en escena coherente y de referencia para nosotros. Conceptualmente, sus obras abogan por una profundización de los personajes debido a una estética y a un proceso muy establecido, Joyce busca dotar de una dimensión oscura y personal a un elemento de por sí ya feliz e inofensivo para convertirlo en una imagen de impacto.



**Victor Jaenada**

*Bicicleta Azul y Bicicleta Roja*, 2011  
Acrílicos, collage y Spray sobre tela  
195 x 195 cm

Por último, citar al artista catalán **Victor Jaenada**. Este autor puede ser más complejo en cuanto a exponer el conjunto artístico que desarrolla ya que su producción, aunque unida técnica y conceptualmente, se presenta dispersa.

Sus obras han aportado a nuestro trabajo cierto aspecto liberador cuando hablamos de formalismos. El artista barcelonés trabaja la pintura, la escultura, la instalación y los medios digitales en una puesta en escena multifacética. Técnicamente, lo que llama nuestra atención, es la **sencillez** de sus cuadros y sus intervenciones en la pared, una **rudimentariedad** apenas compuesta por líneas y contornos en escasez pero suficientes para acometer el objetivo artístico; composiciones donde las líneas realizadas con cualquier material que proporcione una huella se relacionan con figuras o formas y éstas con el texto, peculiaridad principal de su trabajo.

Si bien artistas comentados anteriormente se apoyaban en la saturación, Victor Jaenada representa respecto a esta cuestión lo antagónico, y **el vacío** es una herramienta visual que permite convertirlo en protagonista en cuanto a estética y discurso (recurso en el que hemos puesto atención). Las imágenes, instalaciones y esculturas que presenta el autor se caracterizan por

<sup>25</sup> PETZEL GALLERY. *Petzel*. Disponible en: [http://www.petzel.com/exhibitions/2012-01-12\\_joyce-pensato/](http://www.petzel.com/exhibitions/2012-01-12_joyce-pensato/)

**una realización despreocupada, aparentemente aleatoria, en yuxtaposición con mensajes de trascendencia y reflexión personal.** Es aquí donde reside un gran aporte de su obra para nuestro proyecto: la contraposición visual y conceptual de la violencia y el romanticismo; en palabras del propio artista:

*“Para gestionar el paso del tiempo y la incertidumbre vital, me he visto obligado a crear y a adoptar, en la vida y el arte, una actitud “Romántico-Punk”. La parte “Romántica” es la observación lenta, es la parte filosófica, y se encarga de intentar asimilar y digerir los temas trascendentes, la encontraremos en el fondo preocupado de las obras. La parte “Punk” es directa, es el instinto, y su misión es la de “achicar agua”, trata de gestionar ágilmente el tiempo y la sobre-información actuales, la encontramos en la apariencia de las obras. Es como una especie de burla fina al espectador, es como decir “Chao pescao” mientras se piensa en la muerte.”<sup>26</sup>*



**Víctor Jaenada**  
Tela de araña y caballito, 2011  
Instalación mural  
300 x 300 cm

Lo que nos interesa de esta forma de entender la creación artística es la diferenciación entre contenido y continente, lo que piensa y lo que siente; ya que nos permite llevar a cabo reflexiones de lo más profundas a través de un **lenguaje** directo y violento, **instantáneo**. Así pues, Jaenada logra componer con su trabajo una experiencia artística que se contradice y provoca, cuanto menos, la atención y la divagación.



**Víctor Jaenada**  
Crisis, 2012  
Acrílicos, pelo, collage y Spray  
sobre tela  
196 x 250 cm.

<sup>26</sup> VÍCTOR JAENADA. *Vijaga*. Disponible en: <http://vijaga.com/>

## 6. DESARROLLO DEL PROYECTO

Una vez mostrados los aspectos teóricos y conceptuales que motivan y sustentan el proyecto que aquí se presenta, pasamos a la exposición del método de trabajo y fases que se emplean a la hora de producir, así como una breve descripción de las obras. Dividimos éstas en tres epígrafes: producción inicial, producción previa y proyecto final; con el fin de desglosar y separar para una mayor comprensión, el proceso creativo y mostrar su evolución.

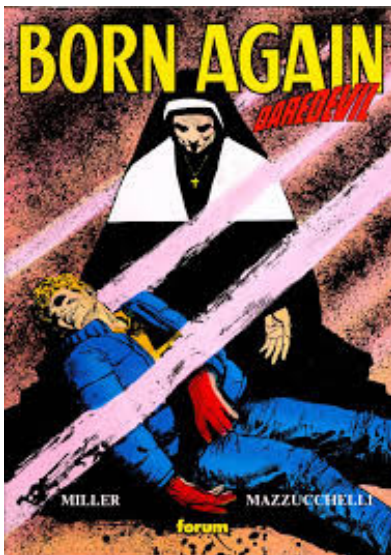
### 6.1. MÉTODO Y FASES DE TRABAJO

#### 6.1.1. La experiencia vital como razón creativa

Es aquí donde comienza el proceso creativo, en la cotidianeidad del día a día y por ende disponemos de un terreno tan amplio como versátil, difícil de encerrar. En ella encontramos el pilar principal para la reflexión pues siento la imperiosa necesidad de expresar y divagar sobre mi realidad circundante.

En la experiencia vital nos desarrollamos y evolucionamos pero sobre todo presenciamos **el error, el dolor y el fracaso, una existencia insoportable**; no pongo la atención sobre los sentimientos positivos o sobre la felicidad, me interesan los **procesos sentimentales destructivos y el límite de los sentimientos** al igual que *Daredevil* en "*Born Again*"<sup>27</sup>, y aunque el texto disfrace de lo contrario, abordaremos éstos con un compromiso e implicación total alejándonos de la frivolidad característica de la postmodernidad<sup>28</sup>.

Es entonces cuando surgen ideas y conceptos a partir de las propias vivencias personales y los sentimientos adyacentes a éstas<sup>29</sup>. Pero no sólo nos aco-



Una de las diferentes portadas de *Daredevil: Born Again*, 1991.

<sup>27</sup> *Born Again* es una novela gráfica creada por Frank Miller en el que Matt Murdock (*Daredevil*) sufre la ira del mafioso local (Kingpin). Éste lo tortura y lo derrota emocionalmente, destruyendo los pilares de su vida progresivamente: MILLER, F. *Born again*.

<sup>28</sup> Rafael Agredano, en su libro y artículo "Titanlux y moralidad" escrito en la década de los 80, momento en el que España recibía a la postmodernidad, hablaba así de la pintura y la escena artística: "(...) no hay nada más inmoral que la moralidad excesiva, y mucho más cuando esa moralidad se basa en el dolor como elemento definidor de la calidad, de lo bueno o de lo serio. (...) A la pintura, por tanto, habría que devolverle (...) esa sensación simple y feliz que es el acto de crear (...) Olvidémonos de los compromisos sociales de la pintura, porque simplemente no existen. El compromiso termina en la obra. El arte, queramos o no, ha sido, es y será para las élites. (...) cuando hablo de élites no me refiero sólo a las de gran poder adquisitivo, sino, en general, a las de determinada actitud cultural(...)"

Nos posicionamos absolutamente contrarios a las ideas clasistas y elitistas de Agredano y defendemos una pintura sincera, reflexiva y consciente de la realidad social, pues a partir de ésta, se establece la individual. AGREDANO, R. *Titanlux y moralidad*, p. 67-68-69.

<sup>29</sup> Las motivaciones específicas o temas concretos que me llevan a pintar cada imagen no se incluyen en el trabajo ya que forman parte de la intimidad del autor.

tamos a nuestra individualidad, también adoptamos discursos y experiencias ajenas, ya sean cercanas o lejanas, e incluso ficticias. No pretendo hablar de conceptos como la empatía sino de la denominada y citada anteriormente **“expansión de la consciencia”**, a través de la cual podemos en cierta forma, llegar a comprender otras realidades y desarrollar una profundización sobre ellas. De ésta manera tan aparentemente compleja por la utilización de formalismos académicos puedo reflexionar sobre mi madre o ser el soldado Witt en *La delgada línea roja*<sup>30</sup>.

Abordadas las fuentes que nos motivan a generar una imagen, se sucede el siguiente paso: **la reflexión sobre la realidad y la transformación en imagen**. Asumimos las experiencias ajenas de la misma forma que las propias para desarrollar un ensayo visual y personal y, al igual que establecemos una conexión íntima con los iconos y los símbolos, en lo que profundizaremos en el siguiente apartado, también se sucede un acción similar con los conceptos, los sentimientos y las vivencias. Transbordamos las emociones que se suceden fuera de nosotros hacia nuestro entendimiento y las relacionamos con nuestros sentimientos. Así entran en juego los elementos visuales que deberán transformar el discurso en una imagen.



**Rorschach** ante la escena de un crimen en *Watchmen*, 1986-1987.

Es cierto que, al igual que ponemos nuestro interés en las situaciones límite y en las emociones negativas, nos sentimos atraídos también en el terreno de la ficción por éstas mismas cuestiones. Es ésta la razón por la cual personajes (e historias) ficticios nos atrapan y decidimos tomarlos como un canal expresivo, casi a modo de protagonistas, ya que representan en las situaciones límites lo que probablemente nunca llegaremos a ser nosotros. Necesitamos sentirnos como ellos, **sentir que nuestra capacidad supera a una realidad que asfixia**, que somos más fuertes y así, encontramos referentes en aquellos individuos que desempeñan una cruzada contra el mundo moderno y sus consecuencias. Creo necesario finalizar ésta sección tan íntima del trabajo con una parte del monólogo introductorio que reza el ambiguo y polémico Rorschach en *“Watchmen”*:

*“Diario de Rorschach. 12 de Octubre de 1985: el cadáver de un perro yacía en un callejón esta mañana, la marca de los neumáticos sobre su estómago reventado. Esta ciudad me teme. He visto su verdadero rostro. Las calles son como una extensión de sus arroyos, y los arroyos están llenos de sangre y cuando los desagües por fin formen una costra de inmundicia todas las alimañas se ahogarán. La escoria acumulada del sexo y el asesinato crecerá como espuma hasta llegarles a la cintura y todas las furcias y los políticos mirarán hacia arriba y gritarán: “¡Sálvanos!”...y yo miraré hacia abajo y susurraré: “no”.(...)”*<sup>31</sup>

<sup>30</sup> MALICK, T. *La delgada línea roja* [DVD-Vídeo].

<sup>31</sup> MOORE, A. *Watchmen*, p. 5.

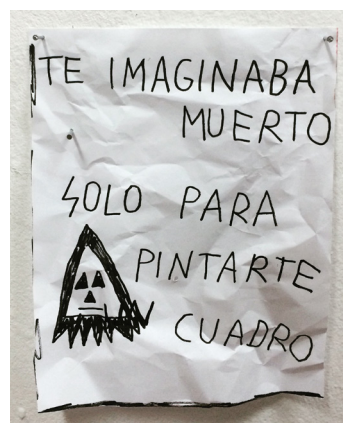
### 6.1.2. LA REPRESENTACIÓN DEL YO A TRAVÉS DE LA DESFIGURACIÓN Y LOS ICONOS

Una vez expuesta la motivación que pone en funcionamiento el desarrollo creativo, continuamos con el proceso, cómo ya citábamos anteriormente, para ahora transformar el discurso y nuestros conceptos en una imagen de carácter narrativo a través de los iconos, los símbolos y las identidades. Si por algo se caracterizan de manera universal estos elementos es por su impacto visual, su significado inseparable y su reconocimiento instantáneo. En apartados anteriores ya defendíamos cómo estos signos son destruidos, despojados de su significado inicial para adoptar nuevas disertaciones y formar parte de un nuevo escenario.

Se establece entonces una identificación, una relación con el icono de carácter personal, asumimos el rol del personaje y sus atributos para **amplificarnos** a través de él mediante lo que Anna Maria Guasch denominó como “la máscara”; el “yo autobiográfico” enmascara el “yo real” en un ejercicio dónde, a través de ésta ficción, a través de la imagen y su teatro, se reconstruye el sujeto, confluendo ambas caras. En este momento, realidad y ficción se hacen una, al igual que lo hacen los dos rostros del sujeto formando un único actor real que reflexiona sobre sí mismo y sobre su entorno, sobre su realidad.

Así pues generamos una situación en la que se relaciona la identidad propia construida con las piezas o elementos que apreciarán en el soporte a modo de lo que podríamos anotar como “mapa situacional”, es decir, las formas y los símbolos aparecerán con una posición discursiva en el plano con el fin de mostrarse todas de manera instantánea y que rápidamente logren conformar para el autor y el espectador, dicha situación y poéticas.

**Pablo Tomás**  
*Sin título*, 2017  
Papel sobre pared  
17 x 14 cm.





## 6.2. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

### 6.2.1. Producción inicial

En primer lugar creo necesario mostrar el punto a partir del cuál se desarrollaron y evolucionaron mis imágenes, con sus registros, formas y conceptos; se trata de mis trabajos iniciales realizados durante 2015-2016 que, aunque establecen una diferencia significativa con el proyecto actual, ya presentaban unas claras motivaciones y aspiraciones que marcarían la producción posterior.



Si algo caracterizó a mis primeros trabajos fue la toma de distancia con los procedimientos basados en una mimesis y síntesis de carácter realista; opté siempre por una práctica más espontánea, mucho más cerca del neoexpresionismo y con un tratamiento de la pintura más torpe y visceral, muy similar quizá al arte popular sudamericano. Estas tendencias se encontraban relacionadas con los dos referentes en los que me fijaba en mis pinturas iniciales: Philip Guston y Ferran García Sevilla y referentes posteriores.

**Pablo Tomás**

(arriba)

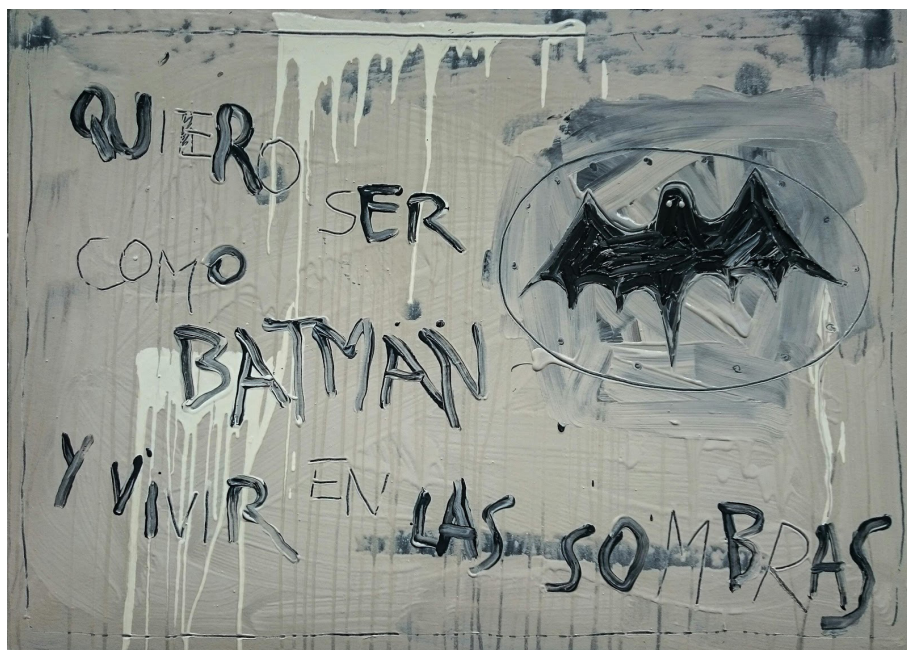
*Sagrado corazón*, 2015

Látex sobre lona, 170 x 130 cm.

(abajo)

*Mentira*, 2015

Óleo sobre madera, 30 x 24 cm.



**Pablo Tomás**

*Como Batman*, 2015

Técnica mixta sobre cartón

105 x 75 cm.



**Pablo Tomás**  
 UI 4, 2016  
 Técnica mixta sobre madera  
 122 X 100 cm



**Pablo Tomás**  
 UI 5, 2016  
 Técnica mixta sobre madera  
 122 X 100 cm

Asumí una implicación personal completa con mis trabajos e intenté anular cualquier filtro entre el individuo y el soporte (ya sea estético, formal o conceptual) casi con un comportamiento místico y primerizo con el objetivo de narrarme a mí mismo, una máxima que a día de hoy continúa acompañándome.

En cuanto a las figuras y elementos, me interesé por un dibujo simplista y sintético, y sobretodo, su disposición en el soporte para la composición de imágenes, focalizando siempre el interés y el protagonismo en dichas figuras y tratando el fondo meramente como un escenario necesario para ellas. Con éstas primeras pinturas entré en contacto con las cualidades plásticas de la pintura y los materiales para aportar una densidad y volumen matérico a mis trabajos.



**Pablo Tomás**  
 UI 6, 2016  
 Técnica mixta sobre tela  
 150 X 130 cm

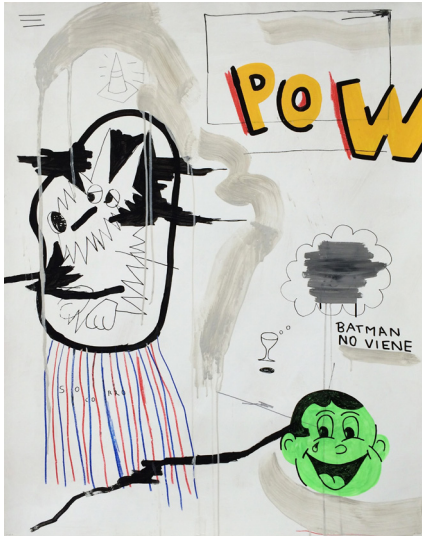


### 6.2.2. Producción previa

La obra inicial establecía unas características que fueron modificándose conforme al desarrollo de nuestro trabajo. Así pues, establecemos una diferencia entre las primeras pinturas y la obra previa al proyecto final, ya que ésta contó con nuevos objetivos y nuevos factores que sumándose a los anteriores conformaron una nueva etapa y desembocaron en el trabajo final.

Este conjunto de cuadros se distanció de los anteriores por varios motivos:

En primer lugar empleamos nuevos formatos para construir nuestras imágenes, así como trípticos, polípticos y obras que se componían por diferentes fragmentos conformando una unidad. Proporcionamos un mayor protagonismo al texto y lo convertimos en autosuficiente convirtiéndolo en el eje central de muchas de las pinturas. Por otra parte llevamos a cabo una asimilación del espacio como un elemento activo en el plano, lo que se tradujo en imágenes desaturadas. En otras profundizamos en el empleo de la materia y alterné registros muy volumétricos con otros mucho más leves para generar contraste.



**Pablo Tomás**  
(arriba)  
*Sin título*, 2016  
Técnica mixta sobre papel  
100 x 70 cm.

(abajo)  
*Amor en Vietnam*, 2016  
Óleo sobre lona  
23 x 20'2 cm.

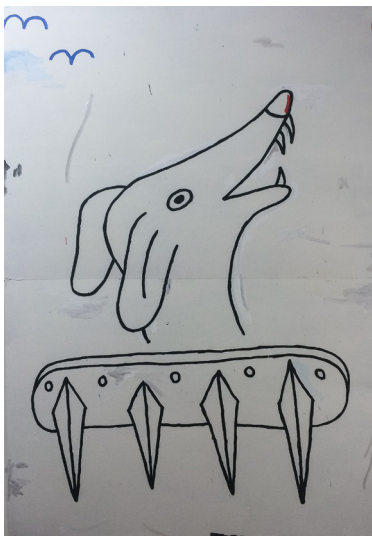
(der.)  
*Sin título*, 2016  
Técnica mixta sobre papel  
100 x 70 cm.





Respecto al discurso y la ejecución, enfocamos la producción desde otros puntos de vista. Llevamos a cabo una rápida producción de obras con el objetivo de asimilar conceptos y crecer en la imagen; si bien ya contábamos con los valores de la espontaneidad y la ironía desde el principio, en esta fase decidimos reforzarlo y añadir dos nuevos preceptos: el absurdo y la digresión, que agilizaron el proceso creativo. Convertimos los soportes en pantallas para reflejarnos, reflexionar y divagar sin establecer filtros a través del mensaje fragmentado, expresarnos de forma mucho más dispersa, visceral y violenta que en ocasiones anteriores.

Nuestra práctica artística se produce de manera continua, por lo que los conocimientos acerca de ésta se acumulan y nos ayudan a evolucionar y conformar nuevas imágenes y discursos; funciona de forma similar a la práctica de archivo puesto que nuestra producción se retroalimenta conforme vamos avanzando y construyendo una identidad propia.

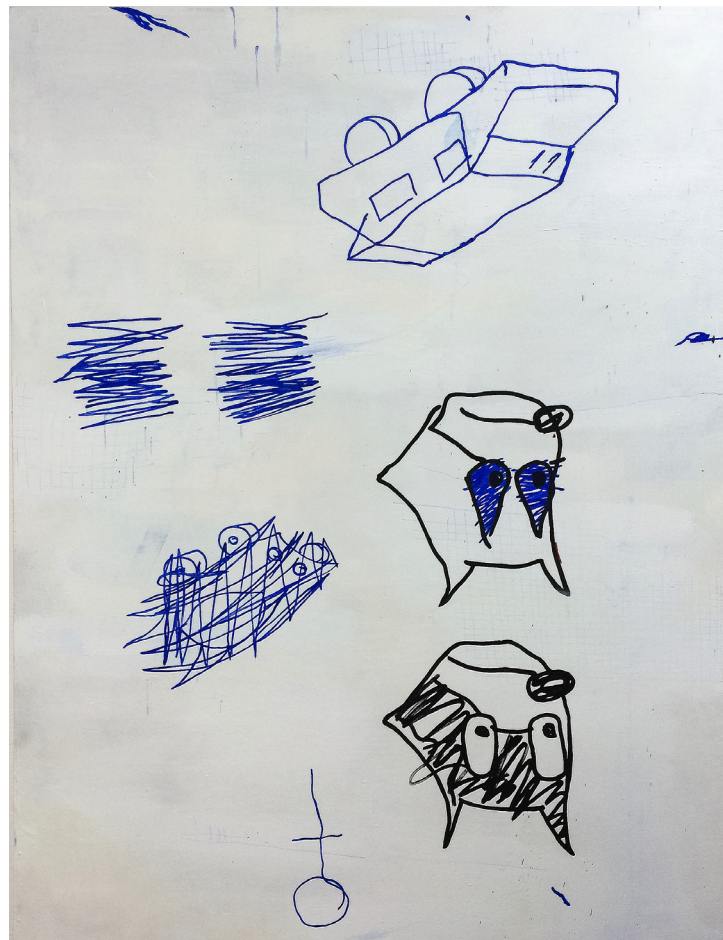


**Pablo Tomás**

(arriba)  
*Dragonball*, 2016  
Técnica mixta sobre tabla  
33 x 24 cm.

(abajo)  
*Perrito libertad*, 2016  
Esmalte sobre cartón  
150 x 105 cm.

(der.)  
*El chico palo y yo*, 2016  
Técnica mixta sobre lona  
186 x 150 cm.



### 6.2.3. Proyecto final: ¿QUÉ SUCEDIÓ CON EL HOMBRE DEL MAÑANA?



Decidimos titular la serie con esta pregunta que aparece en el último de los cuadros, motivada por el cómic de Alan Moore. Este título plantea una duda existencial encaminada a reflexionar sobre el individuo y su papel en el mundo moderno.

¿En qué nos hemos convertido? ¿Qué somos ahora? ¿Qué es lo que nos trajo el desarrollo y la postmodernidad?, ¿Cuál es mi situación y qué siento?, son algunas de las preguntas en las que derivan nuestros planteamientos y que nos llevaron a producir el proyecto. Como explicábamos a lo largo de la memoria, mi trabajo nace de la autobiografía, la autorreferencialidad y autoexpresividad y por ende, aplicamos todas estas cuestiones a través de nuestra cotidianeidad y nuestra experiencia para situarnos en el contexto del hombre moderno y convertirnos en la voz cantante.



Imágenes publicitarias y propagandísticas estadounidenses de partida para las pinturas *Irracional* y *Mala suerte*.

Optamos en un primer momento por la utilización de cartelería clásica como el fondo sobre el que comenzar a intervenir. Estos carteles nos parecen interesantes por su evidente reclamo a la atención del público, función que nos interesa en cuanto a la estética de la obra; y por otro lado porque aparecen en ellos elementos de la iconografía popular. Establecían pues, una relación clara con nuestros planteamientos: la cartelería utilizó los símbolos nacionales adaptándolos a sus intereses con el fin de conseguir la atención del público general y conectar con él. Estas imágenes nos permitían la intervención sobre ellas ya que sus elementos y textos se disponen de manera espaciada y simétrica.

Nuestra presencia e intervención sobre éstos carteles se debe al objetivo de aprovechar los elementos que ya portan de por sí, y relacionarlos con nosotros, con nuestros componentes; tales como: personajes ficticios, texto, símbolos y gestos. A través de este procedimiento, nos situamos como el individuo que interviene un cartel en plena calle, para reivindicarse, para expresar sus emociones, con esa actitud visceral, rápida y sobretodo consciente. Los carteles sobre los que intervenimos están pintados a mano ya que nos interesaba una estética manufacturada frente al registro que conlleva una impresión sobre papel.

La serie se compone de cinco cuadros de 200 por 150 centímetros, realizados sobre papel 350 gr. mediante técnica mixta. En los dos primeros cuadros, *Irracional* y *Mala suerte*, utilizamos los ya mencionados carteles clásicos con los que entramos en materia y nos enfrentamos al mencionado proceso; existe una relación visual entre los elementos con los que nos mostramos y los elementos ya existentes.



Publicidad en una carnicería que supuso la base de *Hamburguesa de Pollo*. Chelva, 2016.

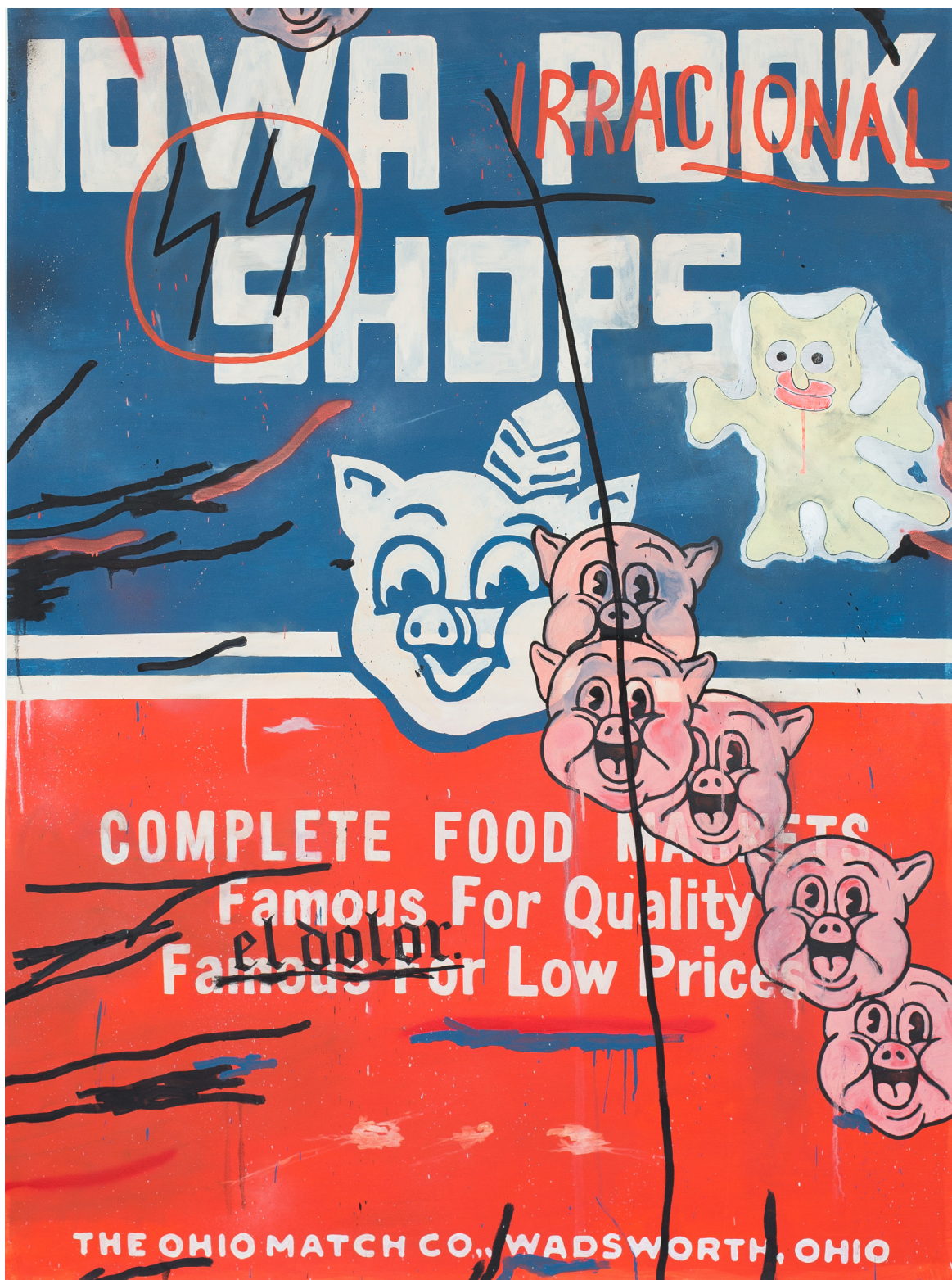
Sin embargo, el tercer cuadro, Hamburguesa de pollo, supuso una diferencia frente a los dos anteriores puesto que decidimos utilizar un cartel promocional hecho a mano de un comercio (el cartel, se componía únicamente por letras y números que se disponían irregulares e imperfectas). Este valor aportaba una nueva característica a la imagen por su cotidianeidad y su espontaneidad que nos interesaba respecto al discurso de la obra.

El proceso creativo, durante los meses que me llevó realizar los cuadros, fue evolucionando e incorporando nuevos objetivos. En los dos últimos cuadros abandoné el cartel como referente y me sumergí en una práctica más libre contando y utilizando siempre los preceptos de las obras anteriores de la serie. En *El fracaso* opté por la utilización e interpretación de la bandera norteamericana como fondo para situar los elementos sobre ella. A diferencia de los cuadros anteriores y aún mostrando un icono tan reconocido como la insignia estadounidense, el fondo de éste tomaba un papel más activo y se igualaba como protagonista frente a los diferentes elementos.

¿Qué sucedió con el hombre del mañana? es la obra final y establece la pregunta que encuentra sus respuestas en los cuadros anteriores y completa el proyecto. En esta imagen decidimos utilizar un fondo prácticamente neutro en el que trabajar. Pretendíamos finalizar la serie con una obra más autónoma, que, continuando con la estética cartelista, nos permitiera componer sin contar con una imagen base.



En *Fracasado*, partimos del icono nacional norteamericano para construir nuestra imagen a través de su descomposición.



**Pablo Tomás**  
*Irracional*, 2017  
Técnica mixta sobre papel  
200 x 150 cm.



*Pablo Tomás*  
*Mala suerte, 2017*  
Técnica mixta sobre papel  
200 x 150 cm.

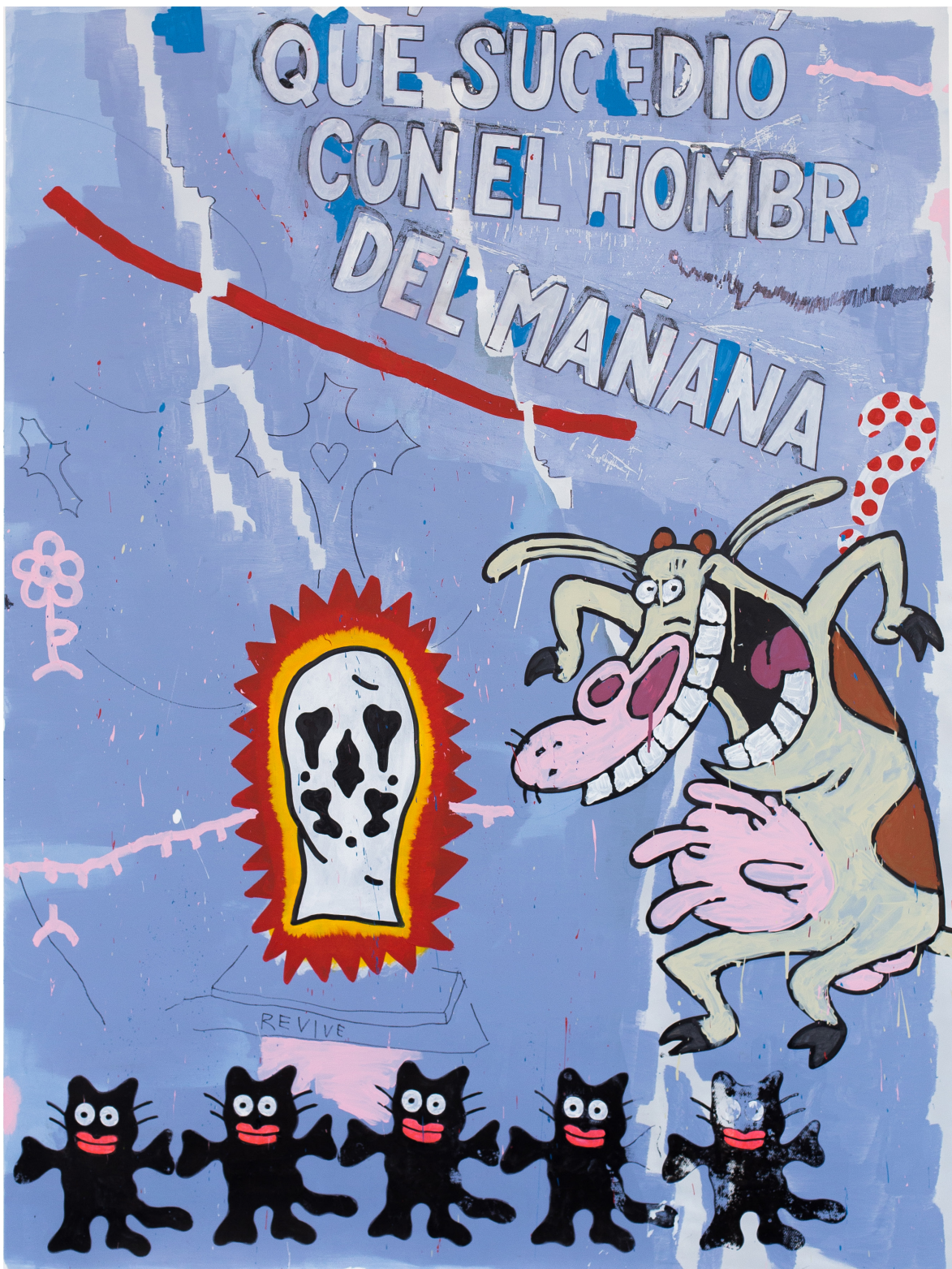


**Pablo Tomás**  
*Hamburguesa de pollo*, 2017  
Técnica mixta sobre papel  
200 x 150 cm.



**Pablo Tomás**  
*Fracasado*, 2017  
Técnica mixta sobre papel  
200 x 150 cm.





**Pablo Tomás**  
*¿Qué sucedió con el hombre del mañana?*, 2017  
Técnica mixta sobre papel  
200 x 150 cm.

## 7. CONCLUSIONES

Teniendo presentes los objetivos y aspiraciones de este trabajo, consideramos que hemos realizado y ejecutado satisfactoriamente los puntos y aspectos claves que nos proponíamos. A modo de conclusión, anotaremos algunas reflexiones sobre el proceso artístico y el proyecto.

Respecto a la producción pictórica estamos satisfechos con el resultado; buscábamos una estética despreocupada y visceral así como un burdo tratamiento de las técnicas, alternando óleos, acrílicos, sprays, ceras e incluso transferencias de un modo ligero y autónomo. Sin embargo, creemos que el hecho de pintar a mano y con relativo cuidado los carteles (donde posteriormente intervenimos) y buscar una mimesis total, aporta a la imagen mucha estabilidad y perfeccionismo que contradice nuestra pretensión de dotar a nuestras imágenes de espontaneidad.

Este trabajo nos ha aportado, debido al proceso y a la metodología, una forma de mirar la imagen y construirla más calmada y atendiendo a valores compositivos con un mayor detenimiento respecto a nuestra producción anterior.

En cuanto a los soportes consideramos que, aunque planteaban diversas dificultades debido a la dimensión de éstos, y aún siendo la primera vez que realizamos una pintura de éste tamaño, nos hemos desenvuelto cómodamente para enfrentarnos a un espacio mayor, intentar componer nuestras ideas y hacer que funcionen visualmente.

Por otra parte, estamos orgullosos del avance y la evolución que ha experimentado nuestras pinturas y nuestra producción artística desde 2015 hasta día de hoy, acumulando técnicas, procesos y registros aprendidos durante estos cuatro años universitarios. Así pues, consideramos que nuestro trabajo sigue evolucionando y aprendiendo de sus fallos o contradicciones para alcanzar una madurez artística.

Respecto a la redacción de la memoria, hemos establecido ésta de una manera ordenada y sencilla, exponiendo los conceptos en los que nos sustentamos para trabajar y relacionándolos con nuestras influencias y referentes artísticos y mostrando el método de nuestro proyecto.

Por último, afirmamos que la elaboración del Trabajo Final de Grado ha supuesto un avance en nuestra manera de trabajar ya que nos ha permitido pensar, construir y analizar nuestro proyecto y nuestros conceptos en profundidad además de aportarnos conocimientos pertinentes a la organización y exposición de ideas.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- AGREDANO, R. *Titanlux y moralidad*. Sevilla: Ediciones Metropolisiana, 2012.
- BAJCUROVÁ, K.; HANÁKOVÁ, P.; KOKLESOVÁ, B. *Sen x Skutocnost: Umenie & Propaganda 1939-1945*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2016.
- CAÑAS, D. *Últimas palabras de Patricia Gadea*. En: ABC Cultural. Madrid: ABC, 2014. [Consulta: 20-04-2017]. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20141103/abci-entrevista-patricia-gadea-201410271923.html>
- CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Philip Guston : Retrospectiva de pintura [Exposicion][Catálogo]*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1989.
- CROWLEY, M. *Death in June: ¿Qué ocurre cuando se destruyen los símbolos?* Disponible en: <https://lemiaunoir.com/death-in-june/> [Consulta: 14-02-2017]
- DE MAN, P. *La autobiografía como des-figuración*. En: de Man, P. *La retórica del romanticismo* (1984). Madrid: Akal, 2007. (traducción de Julián Jiménez Heffernan)
- DELGADO SÁNCHEZ, C. *Tex Avery*. Madrid: Cátedra, 2014.
- DELGADO SÁNCHEZ, C.; DELGADO CAVILLA, P. *Hanna-Barbera: La animación en serie*. Madrid: Diabolo, 2014.
- EFE. *Jonathan Meese, en los tribunales por hacer el saludo nazi*. En: El Mundo Cultura. Madrid: El Mundo, 2013. [Consulta: 03-05-2017]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/29/cultura/1375118740.html>
- ESTRUJENBANK. *Los tigres se perfuman con dinamita*. Granada, Barcelona: Ediciones Originales, 2003.
- FORBES, R. *Misery and purity: A History and Personal Interpretation of Death in June*. England: Jara Press, 1995.
- GÓMEZ, L. *Los demonios personales de Philip Guston*. En: El País. Madrid: El País, 2004. [Consulta: 07-04-2017]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2004/01/26/cultura/1075071601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/01/26/cultura/1075071601_850215.html)

- GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.
- IVAM, CENTRE DEL CARME. *Ferran García Sevilla: [Exposición][Catálogo]*. Valencia: IVAM, Centre del Carme, 1998.
- IVAM. *Philip Guston: one-shot- painting= de un solo aliento* [Catálogo]. Valencia: IVAM: ALDEASA, 2001.
- LEFEBVRE-PEÑA, M. *Guerra gráfica: Fotógrafos, artistas y escritores en guerra*. Madrid: Lunwerg(Planeta), 2013.
- MALICK, T. *La delgada línea roja* [DVD-Vídeo]. Madrid: Twentieth Century Fox, 1999.
- MILLER, F. *Batman, el contraataque del caballero oscuro*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006.
- MILLER, F. *Batman: el regreso del caballero oscuro*. Barcelona: ECC, 2016.
- MILLER, F. *Born again*. Barcelona : Planeta-Agostini, 1991.
- MOORE, A. *Superman: ¿qué fue del hombre del mañana? y otras historias*. Barcelona: ECC, 2016.
- MOORE, A. *Watchmen*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2007.
- PETZEL GALLERY. *Petzel*. Nueva York, 2012. [Consulta: 23-03-2017]. Disponible en: [http://www.petzel.com/exhibitions/2012-01-12\\_joyce-pensato/](http://www.petzel.com/exhibitions/2012-01-12_joyce-pensato/)
- SCHEIB, R. *Tex Arcana: The Cartoons of Tex Avery, The American Animated Cartoon*. Nueva York: Dutton, 1980. En: DELGADO SÁNCHEZ, C. *Tex Avery*. Madrid: Cátedra, 2014.
- SCHELLINGER, A. *Aircraft nose art: American, French and British imagery and its influencias from World War I through the Vietnam War*. Jefferson(North Carolina): McFarland & Company Inc., 2016.
- VÍCTOR JAENADA. *Vijaga*. Barcelona, 2016. [Consulta: 08-04-2017]. Disponible en: <http://vijaga.com/>

## 9. ÍNDICE DE IMÁGENES

- DIJ, *Brown Book*, 1987. -Pág. 10
- DIJ, *Sun Dogs*, 1994. -Pág. 10
- DIJ en directo, 2013. -Pág. 11
- DIJ estética. -Pág. 11
- Pablo Tomás, *La muerte del héroe*, 2016. -Pág. 12
- Pablo Tomás, *La muerte del héroe (detalle)*, 2016. -Pág. 12
- Fragmento "Ventriloquist cat", 1950. -Pág. 13
- Fotogramas de "That's My Pup", 1953. -Pág. 13
- Imagen de "Dumb-Hounded", 1943. -Pág. 14
- Fotogramas de "The Cuckoo Clock", 1950. -Pág. 14
- Imagen de la introducción de la serie "Los Autos Locos", 1968. -Pág. 15
- Batman y Robin en "El regreso del caballero oscuro", 1986. -Pág. 15
- Portada del cómic "¿Qué sucedió con el hombre del mañana?", 2016. -Pág. 16
- Pere Català, *Aixafem el Feixisme*, 1936. -Pág. 16
- Número especial de la Revista "Tierra y Libertad", 1933. -Pág. 17
- Josep Renau, *El espía oye*, 1938. -Pág. 17
- Recreación de Bugs Bunny sobre un bombardero británico, 1943. -Pág. 18
- Publicidad y propaganda norteamericana, 1940-1950. -Pág. 18
- Philip Guston, *Street II*, 1977. -Pág. 19
- Philip Guston, *Painter's Forms II*, 1978. -Pág. 19
- Ferrán García Sevilla, *Tata 9*, 1984. -Pág. 20
- Ferrán García Sevilla, *Tata 13*, 1985. -Pág. 20
- Patricia Gadea, *Sin título, Serie Circo*, 1992. -Pág. 21
- Patricia Gadea, *Sin título, Serie Circo*, 1994. -Pág. 22
- Estrujenbank, *Un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992, 1990*. -Pág. 22
- Ronnie Cutrone *Crazy Quilt*, 1990-1991. -Pág. 23
- Ronnie Cutrone, *Saint George and the Appropriation*, 1987. -Pág. 23
- Jonathan Meese, *DR. DÄMONENJÄGER M.E.E.S.E.!*, 2017. -Pág. 24
- Rorro Berjano, *The Hand Power II*, 2008. -Pág. 24
- Rorro Berjano, *La Palabra*, 2008. -Pág. 24
- Joyce Pensato, *XXL Batman*, 2015. -Pág. 25
- Víctor Jaenada, *Bicicleta Azul*, 2011. -Pág. 26
- Víctor Jaenada, *Bicicleta Roja*, 2011. -Pág. 26
- Víctor Jaenada, *Tela de araña y caballito*, 2011. -Pág. 27
- Víctor Jaenada, *Crisis*, 2012. -Pág. 27
- Portada de "Daredevil: Born Again", 1991. -Pág. 28
- Viñeta de "Watchmen" (Rorschach), 1986-1987. -Pág. 29
- Pablo Tomás, *Sin título*, 2017. -Pág. 30
- Pablo Tomás, *Sagrado corazón*, 2015. -Pág. 31
- Pablo Tomás, *Mentira*, 2015. -Pág. 31

- Pablo Tomás, *Como Batman*, 2015. -Pág. 31
- Pablo Tomás, *UI 4*, 2016. -Pág. 32
- Pablo Tomás, *UI 5*, 2016. -Pág. 32
- Pablo Tomás, *UI 6*, 2016. -Pág. 32
- Pablo Tomás, *Sin título*, 2016. -Pág. 33
- Pablo Tomás, *Amor en Vietnam*, 2016. -Pág. 33
- Pablo Tomás, *Sin título*, 2016. -Pág. 33
- Pablo Tomás, *Dragonball*, 2016. -Pág. 34
- Pablo Tomás, *Perrito libertad*, 2016. -Pág. 34
- Pablo Tomás, *El chico Palo y yo*, 2016. -Pág. 34
- Imágenes publicitarias y propagandísticas estadounidenses, 1940-1950*. -Pág. 35
- Publicidad en una carnicería*, 2016. -Pág. 36
- Icono nacional norteamericano*. -Pág. 36
- Pablo Tomás, *Irracional*, 2017. -Pág. 37
- Pablo Tomás, *Mala suerte*, 2017. -Pág. 38
- Pablo Tomás, *Hamburguesa de pollo*, 2017. -Pág. 39
- Pablo Tomás, *Fracasado*, 2017. -Pág. 40
- Pablo Tomás, *¿Qué sucedió con el hombre del mañana?*, 2017. -Pág. 41

## 10. ANEXO DE IMÁGENES

### -AMPLIACIÓN DE OBRA 2016-2017



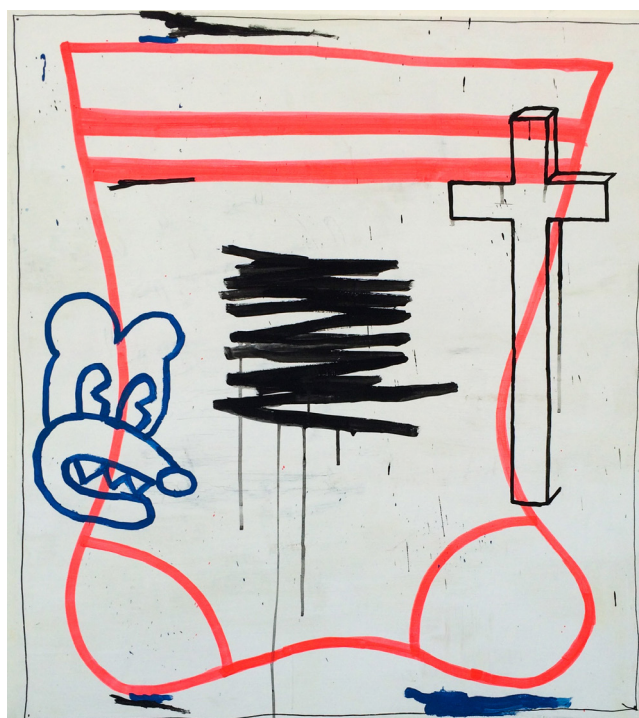
**Pablo Tomás**

(arriba izq.)  
*UI 1*, 2016  
 Técnica mixta sobre tela  
 200 X 160 cm

(arriba der.)  
*UI 3*, 2016  
 Técnica mixta sobre madera  
 122 X 100 cm

(abajo izq.)  
*Sin título*, 2016  
 Técnica mixta sobre cartón  
 75 x 52,5 cm

(abajo der.)  
*Sin título*, 2016  
 Técnica mixta sobre cartón  
 75 x 52,5 cm



**Pablo Tomás**

(arriba izq.)  
*Sin título*, 2016  
 Técnica mixta sobre cartón  
 75 x 52,5 cm

(arriba der.)  
*Sin título (calcetín es una palabra rara)*, 2016  
 Técnica mixta sobre tabla  
 100 x 90 cm

(abajo)  
*Ganador (políptico)*  
 Acrílico sobre papel  
 120 x 160 cm







Pablo Tomás

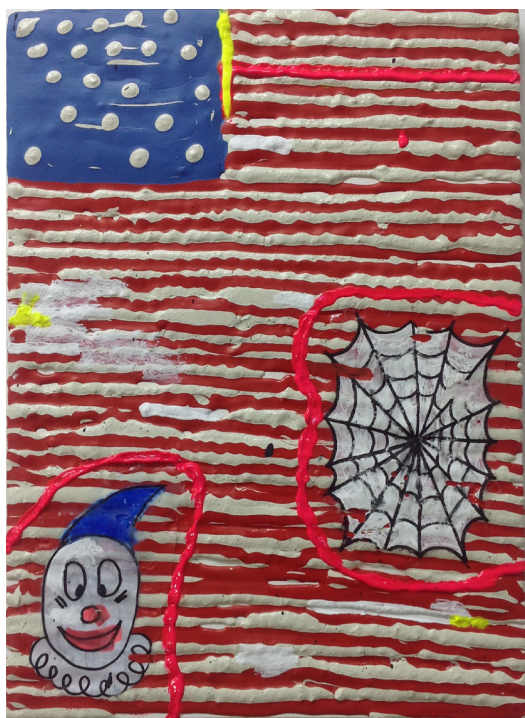
(arriba izq.)  
*El ser definitivo*, 2016  
 Técnica mixta sobre papel  
 100 x 70 cm

(abajo izq.)  
*Mi pimiento y mi gusano*, 2016  
 Técnica mixta sobre tabla  
 35 x 22 cm

Pablo Tomás

(arriba der.)  
*Acuerdate de comprar*, 2016  
 Técnica mixta sobre tabla  
 24 x 19 cm

(abajo der.)  
*Por Irlanda*, 2016  
 Técnica mixta sobre tabla  
 28 x 24 cm



**Pablo Tomás**

(arriba izq.)  
Dios bendiga, 2016  
33 x 24 cm.  
Técnica mixta sobre tabla.

(abajo izq.)  
Perro, 2016  
Técnica mixta sobre tabla  
28 x 24 cm

(arriba der.)  
R, 2017  
Óleo y spray sobre lona  
73 x 60 cm.

(abajo der.)  
Reflexiones3, 2016  
Técnica mixta sobre papel  
150 x 100 cm

