

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



La sociedad y el miedo

Una metáfora desde la pintura y la gráfica

Trabajo Final de Máster en Producción Artística
Tipología 4. Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Autor: Carlos Durán Mayoral

Director: Dra. M^a Carmen Grau Bernardo

Valencia, Septiembre 2013

Resumen

El proyecto pretende hacer una reflexión metafórica de los miedos e inestabilidades que están aflorando en la sociedad a raíz de la crisis económica que se vive en la actualidad. El mundo que se pensaba seguro y próspero, hoy se tambalea. El camino a recorrer se ha tornado misterioso e incierto, es por ello que las inseguridades a la hora de afrontar el futuro han aumentado.

La desconfianza y el temor han llevado a un gran número de personas a aislarse. El ensimismamiento ante el problema, las noches de insomnio, las depresiones ante la frustración e impotencia al sentirse incapaces de solucionar las cosas de forma particular, son algunos de los motivos que me han llevado a trabajar el tema.

He querido vincular el momento presente, las inseguridades, con los miedos y las dependencias de la infancia. Es una crítica a la sociedad, al mundo creado por el hombre, cuya víctima paradójicamente es el propio ser humano.

Palabras clave

Angustia.
Ansiedad.
Crisis.
Drama.
Existencialismo.
Inestabilidad.
Miedo.
Oscuridad.
Siniestro.
Sistema.
Víctima.

Abstract

Making a metaphoric reflection of the fears and instabilities that are springing up in the society due to the current economic crisis is the objective of this project. The world that was thought to be safe and prosperous is unstable nowadays. The way to go has become enigmatic and uncertain so that the insecurities when thinking about the future have grown.

Suspicion and dread has led a great number of people to isolation. The absorption opposite the problem, the insomniac nights, the depression and frustration because of the incompetence in solving problems are some of the reasons that have seduced me to investigate in this project.

I would like to link the present moment and current insecurities with the dependency and fears of the childhood. It is a criticism of the society, of the world created by a man whose victim is paradoxically the human being.

Key words

Anguish.
Anxiety.
Crisis.
Tragedy.
Existentialism.
Instability.
Fear.
Darkness.
Sinister.
System.
Victim.

Con especiales agradecimientos a:

Dra. M^a Carmen Grau Bernardo, Mónica Peláez, M^a
del Carmen Díez, M^a Cristina Mayoral y Máximo Durán.

Índice

Introducción.	9
Objetivos.	12
Metodología.	13
1. Conceptualización.	15
1. 1. Un bienestar ficticio. La era del miedo y la incertidumbre.	16
1. 2. Contextualización y antecedentes.	23
2. Propuesta personal.	39
2. 1. Proceso creativo. Desarrollo y descripción.	40
2. 1. 1. Yacentes.	41
2. 1. 2. La noche más oscura.	47
2. 1. 3. Obra pictórica complementaria.	49
2. 1. 4. Las estancias.	53
2. 2. Proceso tecnológico- creativo.	55
2. 2. 1. Pintura.	55
2. 2. 2. Obra gráfica.	57
2. 2. 2. 1. Monotipo.	57
2. 2. 2. 2. Grabado calcográfico: punta seca y aguafuerte.	58
3. La sociedad y el miedo. Una metáfora desde la pintura y la gráfica.	61
4. Conclusiones.	81
5. Fuentes.	85
5. 1. Bibliografía.	86
5. 2. Catálogos y revistas.	86
5. 3. Monografías.	87
5. 4. Filmografía.	87
6. Listado de imágenes.	91

Introducción

El motivo que me ha llevado a la realización de la obra ha sido el hecho de vincular la labor artística con el momento de crisis por el que atraviesa la sociedad en la actualidad. Es el contexto el que genera la obra de un artista y considero de gran importancia el papel que éste juega en la comprensión del entorno. Uno no se puede desvincular del mundo en el que vive, sus preocupaciones no son muy diferentes a las de otras personas que viven bajo las mismas circunstancias sociales. Es éste un trabajo personal, subjetivo, con el que no obstante, el espectador se puede sentir fácilmente identificado.

Con el proyecto no pretendo hacer un juicio, es una reflexión, un intento de poner las cartas sobre la mesa para transmitir un sentimiento hondamente arraigado. Quizás es un modo de exorcizar la visión que en estos momentos experimento, de devolver al mundo lo que observo y obtengo de él.

Hemos vivido tiempos banales en un apogeo económico que para muchos y sobre todo para los jóvenes, que hemos crecido y hemos sido educados en ello, se veía como algo normal. Las expectativas propuestas se cumplían con relativa facilidad. La vida se edulcoraba, se disfrazaba, todo era color de rosa. Hoy, sin embargo, con la caída de los pilares en los que nos sustentábamos, el color predominante es el negro. El optimismo se ha convertido en pesimismo, las risas se han tornado en llantos, las expectativas cumplidas por frustraciones. La ficción vivida ha dado paso a la inevitable y cruda realidad. El pensar en tiempos pasados recientes hace que nuestro presente sea aún más tormentoso. Todos estos aspectos han servido como motor en mi proyecto.

Me he apoyado en conceptos tales como el miedo, la inestabilidad, el caos, lo siniestro, la oscuridad. Interesándome el combinar lo anteriormente citado con los cuentos infantiles, he pretendido dar un carácter ingenuo y desenfadado pero con un halo sombrío y perturbador en el tratamiento de las pinturas, evocando miedos primigenios. Como decía Freud en el análisis que hizo sobre *Lo siniestro*, «Nada tenemos que decir de la soledad, del silencio y de la oscuridad, salvo que estos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres.»¹

He procurado construir un mundo onírico, entre el sueño y la realidad. Trabajar aspectos ambiguos, donde es difícil discernir entre muerte y vida, lo que atrae y lo que repele, aspectos duales que están intrínsecos en toda existencia, que no se conciben el uno sin el otro. Pero no obstante presento un mundo en el que la noche domina al día; lo contemplamos desde una perspectiva decadente, en donde la inestabilidad económica desata la inestabilidad emocional, donde la crisis del sistema se torna en una crisis personal. Planteo miedos e inseguridades en un mundo que se nos muestra extraño e incómodo, contrario a lo que estábamos acostumbrados. Ha sido vital en la creación de las imágenes realizadas el empleo de la metáfora, en ocasiones del símbolo (un símbolo no estandarizado,

1 HOFFMANN, E.T.A., *El hombre de la arena*, Precedido de *Lo siniestro* por Sigmund Freud, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2008, p. 35.

sino con un carácter personal), la utilización de trazos y colores expresivos que anudan concepto e imagen, así como grandes contrastes cromáticos que denotan cierta agresividad u hostilidad. Con ello pretendo generar una situación de extrañeza. He tratado el concepto bajo diferentes temáticas, distintas perspectivas. Considero que así se enriquece la comprensión de la idea planteada, ya que son factores complejos y no me podía ceñir a tratarlo bajo un único parámetro o modelo representativo.

La finalidad del proyecto es hacer un análisis de la actualidad, contemplando los aspectos más crudos que nos ofrece. Una realidad que viene determinada por el hombre, construida y consagrada por éste y que ahora se vuelve contra él en su faz más siniestra. Concretando el concepto de miedo, he querido manifestar una parte de la realidad que no se evidencia. Espero con ello generar una catarsis. No trato el tema como algo morboso o despreocupado, he pretendido redimir la situación a través del arte, exteriorizar una idea para despojarse de ella y poder reformular un futuro sin miedos.

Objetivos

Con este proyecto pretendo hacer una reflexión, de un modo metafórico y personal, acerca de los miedos e inseguridades que la crisis actual del sistema está haciendo proliferar en la sociedad. Mi intención es representar los efectos de una crisis político-económica que está dando lugar a una crisis existencial, de falta de confianza ante lo que se ofrece desde lo gubernamental y que está repercutiendo en una desconfianza ante las posibilidades que el individuo tiene para afrontar su propio futuro, su propia vida.

La sociedad siempre ha tenido miedo y ha sido reacia a los agentes externos, pero ahora más que nunca nuestro principal enemigo no viene de fuera, sino que se encuentra en nuestro sentir interno. Poner de manifiesto las incertidumbres, el caos emocional por el que numerosas personas están atravesando es mi principal propósito. Todos estos aspectos he considerado que debían ser trabajados y expresados. La negatividad no puede permanecer en el foro interno de cada uno, porque si no va en aumento la ansiedad. Quizás ha sido desarrollado como modo de exorcizar los males por los que está atravesando la sociedad. Al verse uno desde fuera de sí mismo, a través de la representación, es posible que se facilite el camino para comenzar a conocernos y poder superar el pesimismo. Es el trabajo que planteo el discurso de los demás, el discurso de todos. Es un planteamiento crítico del presente y una forma de intentar reconsiderar el futuro. He intentado buscar lo oculto, lo no dicho o no mostrado, todo lo que es silenciado, lo traumático en la sociedad, mostrar los fantasmas del inconsciente de un modo ambiguo «(...) la plasmación de los abismos del espíritu. Rodeado de visiones, pesadillas y alucinaciones (...)»².

2 G. CORTÉS, José Miguel, *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 30.

Obtener una catarsis, expulsar lo nocivo que el alma esconde. Una purificación emocional, corporal, mental y espiritual a través de la compasión y el miedo como se describía en la definición de tragedia en la Poética de Aristóteles.

Metodología

Para llegar a los objetivos propuestos en la elaboración del proyecto se han seguido los siguientes pasos:

I. Elaboración de la obra

Mientras desarrollaba el proyecto a un nivel conceptual he trabajado la obra pictórica en mi estudio, siendo la parte gráfica realizada en los talleres de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

II. Consulta de documentación sobre el tema

He ido recopilando y consultando referentes literarios y visuales que abordan los temas tratados en el trabajo de final de máster. Para ello he atendido a aspectos sociológicos, psicológicos y conceptuales que versasen sobre el miedo, así como el concepto de lo siniestro y planeamientos críticos relacionados con el momento contemporáneo. Del mismo modo, he buscado referentes estéticos que estuviesen ligados al concepto.

III. Recopilación de referentes visuales

A lo largo del curso he investigado las diferentes fuentes que nos facilitaban desde las asignaturas cursadas o que nos eran aconsejadas por los profesores atendiendo a nuestro trabajo. En numerosos casos los referentes fueron encontrados por iniciativa propia, a través de la realización de lecturas de arte, visitando exposiciones, ferias de arte o desde otros recursos de búsqueda como Internet. Además de los referentes literarios y plásticos, los audiovisuales como el cine han tenido una gran repercusión para la idea trabajada ya que combinan ambas categorías, literarias y compositivas, teniendo el proyecto intenciones narrativas. De todo el material obtenido hubo una selección atendiendo a los criterios o planteamientos que estuviesen ligados al concepto, en otros casos la elección de las fuentes fue por aspectos relacionados con la estética que quería dar a la producción y en otros, por la temática a tratar.

IV. Clasificación y análisis de la información

Del material seleccionado como fuente de interés para la ejecución del proyecto fui afianzando y desarrollando los aspectos que me interesaban y deseché aquellos que no se ajustaban. Esta postura crítica fue de gran ayuda para asentar las

bases del trabajo. Del mismo modo, descarté parte de la obra realizada ya que no se ajustaba al proyecto.

V. Reflexión global y redacción de la memoria.

Con la puesta en común de todo el material acumulado, literario, pictórico y audiovisual, así como con las conclusiones y diferentes perspectivas que obtuve del análisis de ello, comencé a dar cuerpo a la parte escrita del proyecto. El trabajo de redacción ha servido para dar solidez a la propuesta, para obtener conclusiones y para contemplar futuras alternativas en el desarrollo del proyecto.

1. Conceptualización

1.1. Un bienestar ficticio: La era del miedo y la incertidumbre

Como señaló Zygmunt Bauman «*Miedo* es el nombre que damos a nuestra incertidumbre: a nuestra ignorancia con respecto a la amenaza y a lo que hay que hacer»³.

José Miguel G. Cortés lo define diciendo que «El miedo es una emoción, quizás la primera entre las emociones humanas, simple, instintiva, que existe desde que se nace hasta que se muere. Miedo al desorden, a la inestabilidad, a la oscuridad, a lo desconocido»⁴.

Nuestra sociedad contemporánea, fruto de la modernidad, ha procurado hacer de nuestro mundo occidental y desarrollado, un lugar seguro y estable. Sus primigenias intenciones no pueden estar más lejos de la realidad. Pese a que hoy vivimos rodeados de cámaras de seguridad, de puertas blindadas, y en general tenemos el estado del bienestar mejor constituido de toda la historia, nuestros miedos se han acusado más que nunca. Este hecho se agrava por la actual crisis económica que impera en todo occidente y que viene acompañada de una crisis de confianza. Del mismo modo, la estabilidad es algo de lo que carece nuestra vida hoy en día, aumentando las comunicaciones todo cambia impredeciblemente a cada momento que pasa.

Los estados se constituyeron para salvaguardar la seguridad ciudadana y para garantizar una serie de necesidades sociales, estando al servicio de la ciudadanía. Es paradójico que el peligro haya sido provocado en gran medida por la ineptitud de los grandes estamentos que dirigen a la población y principalmente, por una élite social que mueve la economía a su antojo para provecho y beneficio personal, no social, donde los políticos ya no son los principales exponentes de las naciones. Se convierten en títeres que están sometidos a este orden superior para el funcionamiento estatal. La democracia fue una apuesta ciudadana, confiando en que los gobiernos velarían por los intereses comunes de la población, no por los beneficios particulares de las élites que manejan nuestra economía, que es una única economía a nivel mundial.

Es la rapidez en la que la sociedad contemporánea y sobretodo occidental se ve inmersa culpable de que no se reflexione, ya que se actúa aceleradamente y sólo se piensa a corto plazo. La reflexión que Bauman hace al respecto es que «Estamos aquejados de un retraso moral. El único modo en que solemos llegar a visualizar con claridad los motivos de nuestras acciones es en forma de reflexión añadida y *a posteriori*, a menudo en calidad de disculpa retrospectiva o de defensa basada en circunstancias atenuantes»⁵. A colación, Lyotard expresa que «En un universo donde el éxito consiste en ganar tiempo, pensar no tiene más que un sólo defecto, pero incorregible: hace perder el tiempo»⁶.

3 BAUMAN, Zygmunt, *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 10.

4 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 36.

5 BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p. 120.

6 LYOTARD, Jean- François, *La posmodernidad*, Barcelona: Gadisa, 1999, p. 47.

Para impedir una catástrofe hay que pensar que lo imposible es posible. Hay que sopesar todas las posibilidades que surgen como resultado de una acción. Dicha acción hay que plantearse con vistas al futuro y no caer en la ambición tentadora de los logros que hoy pueden surgir, sin contemplar lo que puede suponer para el día de mañana. Hay que pensar en un bien común a todos y no en lucros desmedidos e individualistas. Bauman comenta con respecto a la ignorancia en nuestra potencia tecnológica y nuestro conocimiento que «Como aquel exaltado y atrevido jovencito que no destacaba precisamente por su cautela, hemos aprehendido el secreto de cómo liberar y desatar fuerzas hasta ahora reprimidas y nos hemos propuesto usarlas antes de haber tenido la posibilidad de aprender como frenarlas»⁷.

Son los miedos que han surgido a raíz de las comodidades que este estado del bienestar nos aportaba, al vivir amparados ante circunstancias en las que antaño no nos veíamos asegurados, los que nos han hecho incapaces de afrontar problemas o retos que ahora con la caída de los pilares que nos sustentaban nos resulta aún más complicado de sobrellevar. Los miedos que están surgiendo en estos últimos tiempos no son tan diferentes entre unas y otras personas, así como entre unos y otros países. «En el campo psíquico, la pérdida de la razón y/o la confusión de la identidad, al desplazarnos más allá de la consciencia y cuestionar nuestra integridad y seguridad, se evidencian como algunos de los temores más terribles que se le presentan a las personas. Lo monstruoso surge en el interior de la mente del ser humano donde se confunde la razón y la sinrazón, dando lugar a la escisión de la personalidad»⁸.

La globalización es otro factor que se suma a la imposibilidad en cuanto a la resolución de los problemas y por tanto de los miedos que han engendrado. Este factor o hecho social que entra a formar parte de nuestro mundo es una de las principales características de la posmodernidad. Trajo consigo multitud de beneficios entre los que se sitúan principalmente los de orden económico, no obstante es ahora, con la crisis económica, cuando se aprecian las desventajas que esta interdependencia ha traído consigo. Los problemas ya no atienden a soluciones particulares o locales sino que se han generalizado, por lo que resulta imposible hallar una solución determinada e intentar subsanarlo. Lo único que cabe hacer y de hecho se está haciendo, es ir sorteando los problemas temporalmente. Sin grandes objetivos, estas medidas efímeras nos ofrecen garantías igual de volubles o inseguras, más aún en un sistema arbitrario en su economía y funcionamiento. Dicha crisis económica ha provocado una crisis existencial que de forma particular, en cada individuo, se ha ido desarrollando hasta convertirse en algo que nos atañe a todos. Ya no es solo una lucha ante el panorama que nos viene dado desde el exterior, la negatividad ha calado hondo en el sentir interno de cada uno de nosotros, aumentando así el malestar. Se están fomentando implosiones individuales, que no es de extrañar que acabe siendo una explosión colectiva.

7 BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p.123.

8 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 28.

En general, el hecho de que resulte tan difícil de comprender lo que acontece para la población común, ajena a los entresijos económicos y de estado, hace aún más aterradora la situación. «La sociedad tiene miedo de todo aquello que parece extraño y raro, de lo que se escapa a la norma. (...) El sujeto ante lo informe, desordenado y caótico se siente amenazado, percibe un peligro que se cierne sobre su integridad, que pone en duda su seguridad (...) y no puede soportarlo»⁹.

«Mal y miedo son gemelos similares (...): uno de ellos se refiere a lo que vemos u oímos y el otro a lo que sentimos; uno apunta al exterior, al mundo, y el otro al interior, hacia dentro de cada uno de nosotros. Lo que tenemos es malo; lo que es malo nos produce temor»¹⁰. Son pánicos que vienen y van. Miedos que se apoderan de nuestras expectativas. Al no poder predecir los miedos, al presentarse desorganizados, pueden llegar a ser incluso psicóticos. El miedo siempre ha sido una respuesta saludable ante amenazas, el problema es que pase a ser un terror patológico. Este sentir se está convirtiendo en un compañero inseparable de la vida humana. Como describe Román Gubern «El miedo es una reacción altamente funcional, saludable y adaptativa, ya que permite al organismo activar sus defensas y reaccionar de un modo autoprotector en situaciones de amenaza»¹¹. Pero como señala Cortés, «cuando la sublimación de la muerte se hace imposible y el miedo se convierte en pánico, entonces la imaginación angustiada crea y multiplica imágenes monstruosas de perversidad»¹².

En este desvío o devenir de la historia, pretendiendo conseguir una serie de beneficios que no se han llegado a obtener de la forma pretendida y en cualquier caso, si se han obtenido, observamos que se pueden perder muy fácilmente, hemos dejado atrás nuestras ilusiones pero no nuestros miedos.

Los miedos no se pueden calcular como generalmente se hace con la mayoría de cosas en nuestro mundo tecnificado, únicamente se puede hacer una probabilidad para intentar esquivarlos, pero esto no ofrece garantías en cuanto a la solución o superación¹³. No se puede obtener un dato de ellos, es algo que permanece oculto en los individuos, es una existencia que difícilmente se puede constatar por un método científico. Se observa en el ambiente de las calles y lugares públicos como bares, tiendas o mercados; en el tono de las conversaciones que uno advierte al paso de esos espacios, en los rostros. Está oculto en las conversaciones de los hogares, en las confidencias matrimoniales antes de dormir. El miedo se siente en las prisas con las que la gente se mueve, la ansiedad por cumplir las expectativas laborales; quizás por caras de desconfianza frente a los que antes podían ser colegas de trabajo y ahora resultan ser contrincantes. Hay un sinnúmero de observaciones ante estos sucesos silenciosos. «El grito silencioso e inútil de la humanidad despojada de sus ilusiones, dejada a solas con sus engaños»¹⁴.

9 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 35.

10 BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p. 75.

11 GUBERN, R., «Mito y terror», *Revista de Occidente* (Madrid), julio-agosto 1994, n.º 158-159, p. 146.

12 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 37.

13 BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, notas extraídas.

14 MATTHEW, Gale y STEPHENS, Chris, Tate Gallery, *Francis Bacon*, traducción M^a. Luisa Balseiro, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 28, cita de Francis Bacon en Sylvester, 1993.

En cambio la única voz que se hace notar es la de los medios de comunicación cuando dan una noticia de suicidio debido a un desahucio inminente, cuando se cuantifica que ha incrementado el número de personas que van a psicólogos o a psiquiatras y por tanto aumenta la consumición de antidepresivos. Es significativo en los anuncios publicitarios ofertando seguros de vida, créditos o anunciando descuentos haciendo alusión a la crisis. Si las agencias de publicidad apelan a estos temas es porque a ciencia cierta existen miedos y los publicistas, sacan beneficio de la incertidumbre. Todo esto se hace notar creando un clima hostil y lúgubre. Creando alarma, generando caos, incrementando los miedos ya existentes.

La modernidad y posmodernidad en su intento de hacer del mundo una máquina y de nosotros engranajes de ésta, nos ha imposibilitado ver o ser conscientes del resultado final. Es algo tan inmenso lo que hemos creado, que la agonía ahora obtenida por la imposibilidad de manejar la situación o el sistema es igual de imposible de determinar. La ley de la desproporción de Günther Anders es apropiada para comprender el panorama social planteado y sus efectos en cuanto al miedo que suscita en la población afectada. Lo que sucede nos sobrepasa. Nosotros únicamente conocemos una ínfima parte, que es la que nos concierne, sin poder hacernos una idea de lo que sucede en realidad. Somos incapaces de entender por completo las causas que han llevado a esta situación y mucho menos somos capaces de hallar una solución. Nos vemos impotentes ante lo que acontece, lo único que nos queda es permanecer en alerta¹⁵.

Es algo que sabemos que está ahí, pero nuestro conocimiento no sobrepasa más allá de lo que sucede en los hogares más cercanos a nosotros o cuando contemplamos el aumento de gente que mendiga en nuestros barrios. Son quizás los medios de comunicación sensacionalista los que nos dan una visión general. Aún así, son sucesos tan amplios y tan camuflados en determinados casos que resulta imposible de conocer o de comprender.

«El terreno no se vuelve más firme a cada paso que se da; va perdiendo la consistencia y las propiedades necesarias para establecer en él algo que sea sólido. Incita a los caminantes a correr y a quienes corren a correr aún más rápido»¹⁶. La velocidad y el movimiento acelerado es el paradigma de la actualidad. Nos movemos sin prestar atención a lo que tenemos alrededor, procurando cumplir con las expectativas demandadas. En cambio el tiempo no se ha acelerado, sigue durando lo mismo, pero hemos acelerado la historia. La ansiedad se apodera de la vida, y este síntoma no es otro que el del temor al fracaso, a vernos excluidos, miedo a que seamos considerados residuos de esta gran maquinaria que mueve el mundo. Todo puede ser sustituido. La obra *La metamorfosis* de Kafka podría ser una metáfora en el existencialismo que muchas personas pueden estar experimentando. Nos atemoriza no encontrar una solución igual de rápida a los problemas

15 ANDERS, Günthers, *Nosotros, los hijos de Eichmann, Carta abierta a Klaus Eichmann*, Barcelona, Paidós, 2001, notas extraídas.

16 BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p. 95.

que nos surgen. Procuramos remediarlo con pastillas, medicamentos efectivos a corto plazo, créditos u otro tipo de alternativas que reafirman una vez más el enmascaramiento, la ocultación de la verdad. Opciones que Bauman considera como sedantes éticos¹⁷. Los sedantes de rápida eficacia tienen más aceptación que las iniciativas complejas e indirectas con objetivos distantes y borrosos. En la actualidad se opta por emprender alternativas tangenciales para intentar sortear los problemas. Estas soluciones incrementan la complejidad para solucionarlos y únicamente concede un poder temporal y efímero a los obstáculos. El miedo es el único factor constante y progresivamente en aumento en nuestro sistema.

En otros casos, en los avatares económicos y familiares se opta por el silencio. Se impide que lleguen a salir a luz los dramas en los que las familias anteriormente acomodadas se pueden estar viendo inmersas. Se siente vergüenza o temor al rechazo. Parece que mantener corrida la cortina nos otorga seguridad y camufla lo que realmente acontece.

No existe inmunidad ni modo eficaz alguno de reclamar nuestros derechos. Los espacios habitables se están tornando campos de batalla, con sus respectivas víctimas directas (refiriéndose a los afectados de primer orden) y colaterales (los que se ven afectados por las víctimas directas). Planteándolo de otro modo, todos somos víctimas colaterales del sistema político- financiero.

Anteriormente, en tiempos pasados, donde las convicciones religiosas predominaban, se establecía una relación pecado- castigo o virtud- recompensa. Con la razón esto ya no sé contempla, y lo que nos concierne ahora son males arbitrarios. Atacan a la población indiscriminadamente y la justicia de poco sirve. «El hombre se mueve en un vacío opresivo que no le lleva a ninguna parte»¹⁸.

Las cosas que nos son familiares, nuestro día a día, nuestro trabajo habitual, nuestro hogar, incluso las relaciones de parejas, familiares o amistosas se están viendo afectadas por dicha crisis. Está trayendo consigo aspectos siniestros, temiendo perder lo que con tanto esfuerzo se ha intentado obtener. Existe de este modo una incertidumbre intelectual producto de la incertidumbre político-económica o del sistema. Cuando uno se siente perdido aparece el miedo, surge lo siniestro.

Según cita Sigmund Freud en su ensayo sobre lo siniestro basándose en la definición que dio Friedrich Schelling sobre *unheimlich* «se denomina siniestro todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto(...) no obstante, se ha manifestado»¹⁹. Eugenio Trías conforme a la definición sostiene que «Se trata, pues, de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra»²⁰. El enmascaramiento de la realidad que se vivió en el supuesto apogeo económico me lleva a relacionar la situación

17 *Ibid*, p. 118, notas extraídas.

18 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 31.

19 HOFFMANN, E.T.A., *op. cit.*, p. 17, Schelling, Friedrich.

20 TRÍAS, Eugenio, *Lo Bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006. p. 42.

social y política con el concepto de lo siniestro. El carácter autónomo y autopropulsor que está adquiriendo el sistema como algo fantástico- realizado, un cuerpo inerte, mejor dicho inexistente, que ha adquirido vida, características citadas por Trías en su ensayo sobre lo siniestro, me lleva a considerarlo como tal²¹.

En cuanto a la globalización, y los efectos nocivos que la crisis del sistema está provocando sin atender a fronteras (aunque existen diferentes niveles de damnificados en relación a los países o en relación a la clase social) y la similitud planteada en los casos, se podría relacionar con el carácter doble, de reflejo o espejo que se consideraría como algo también siniestro. Del mismo modo, no quedaría lejos del concepto el carácter autodestructor que poseen los recursos que hemos considerado de salvación y de avance, lo que acontece sería planteado como un daño autoinfligido de la civilización. Hemos sido nosotros mismo los culpables de lo obtenido. «El sentimiento de culpabilidad y el miedo al terrible castigo constituyen la base del terror»²². Encontramos «Componentes sadomasoquistas, conviviendo en cada uno de nosotros una parte de víctima y otra de verdugo»²³.

Como el dios Cronos en la mitología griega o Saturno en la romana, hemos erigido al sistema como una suprema divinidad, ante el cual nadie se puede oponer sin estar expuesto a una represalia. Este dios Tiempo devora a sus hijos, a sus súbditos, como lo hacía su equivalente primitivo²⁴. Se ha convertido en un tótem contemporáneo, representado como un padre, ofreciendo una relativa seguridad en el caso favorable y castigo si se transgreden las normas. Freud consideraba este símbolo en su libro *Tótem y tabú* como un caso de ambivalencia afectiva. «Se esperarían de él beneficios para la comunidad y en vistas a esas expectativas se le ofrecían plegarias, invocaciones, sacrificios rituales, pero asimismo se le achacarían los prejuicios que sufre la colectividad, si bien de forma ambivalente: serían entendidos en ocasiones como una negligencia de los miembros de la tribu hacia el tótem, ocasionadora de disgustos o dejadez, (...)»²⁵. Se podría considerar un ente totalitario, porque la justicia no es contemplada rigurosamente en la propuesta, ya que las tragedias que nos acontecen son caprichosas²⁶. Un dios que, «en sí es algo incomunicable e invisible, tenebroso, que sume en ceguera y en tiniebla al ojo espiritual que a él se orienta, sumiéndole en la noche mas oscura»²⁷. Estamos sometidos a un destino predeterminado, como Eugenio Trías comentaba al respecto del mito de Edipo «esa revelación siempre indirecta, siempre velada, pero intensísima»²⁸.

21 *Ibid*, p. 49, notas extraídas.

22 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 48.

23 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 37, Douglas, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 33.

24 TRÍAS, Eugenio. *op. cit.*, p. 155, notas extraídas.

25 *Ibid.*, p. 140.

26 ARENT, Hannah, *Los hombres y el terror y otros ensayos*, Barcelona, RBA PENSAMIENTO Serie Filosofía, 2012, notas extraídas.

27 TRÍAS, Eugenio. *op. cit.*, p. 65.

28 *Ibid.*, p. 156, notas extraídas.

Bajo un bienestar ficticio todo era agradable, al desvelarse la ficción comenzó lo terrible. En relación a esto podríamos citar a Rainer María Rilke cuando dice que «lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar»²⁹. O como dice Eugenio Trías en su análisis de la obra *El nacimiento de Venus* de Botticelli, investigando el trasfondo siniestro que el cuadro plantea debido a los orígenes castradores que motivan el nacimiento de Venus, la historia acontecida en el supuesto bienestar social puede ser considerado como «(...) algo resplandeciente que tiene por soporte un fondo horrible y temeroso(...)»³⁰. Lo siniestro no es solo la falsedad vivida en el ayer, también y más que antes la encontramos en el presente, con la multitud de tapaderas creadas ante la decadencia económica y existencial. El miedo es sentido y escondido pero siempre existen evidencias que sustentan lo siniestro.

Las inseguridades aparecen sin previo aviso, nos sentimos vulnerables. El sueño agradable vivido hace una década se ha tornado en pesadilla. El hogar símbolo de la protección y el confort, se tambalea. En el análisis que Eugenio Trías hace sobre la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock define que «Al final siquiera ese resguardo quedará como precaria consolación: incluso ese sueño nuestro ha sido soñado; todo lo que hemos visto ha sido previa y premeditadamente preparado. Se ha dispuesto todo lo que teníamos que ver y hemos caído en las redes de un deseo que nos ha sido impuesto»³¹. Un sueño precipitado en al abismo, que se torna pesadilla.

Nos vemos sumidos en una niebla espesa, en la oscuridad. Intentamos continuar caminando sin saber que dirección tomar. En esta desorientación es el momento de replantearse rutas nuevas. El inconveniente es el caos que esta indeterminación provoca, el trayecto ha de ser escogido consciente y sopesadamente, nunca ha de ser aleatorio. Bauman considera que «En la oscuridad, todo puede suceder, pero no hay modo de saber qué pasará a continuación. La oscuridad no es la causa del peligro, pero sí es el hábitat natural de la incertidumbre y, por tanto del miedo»³². La oscuridad ha sido desde tiempos inmemorables un típico miedo infantil, está oscuridad que ahora se padece de adulto es otra bien distinta, pero salvando la metáfora, lo cierto es que la vulnerabilidad, impotencia y dependencia a jerarquías superiores es semejante. La ignorancia respecto al futuro que se afronta hace de la muerte un concepto que se presenta con mayor frecuencia que en tiempos de sosiego o tranquilidad. Esta inminencia nos llena de miedo, solo queda hacer posible el hecho de vivir.

29 RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino- Los sonetos a Orfeo, Primera Elegía*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 61.

30 TRÍAS, Eugenio, *op. cit.*, p. 81.

31 *Ibid.*, p. 117.

32 BAUMAN, Zygmunt. *op. cit.*, p. 10.

1.2. Contextualización y antecedentes

Francisco de Goya y Lucientes

Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, provincia de Zaragoza, 30 de marzo de 1746- Burdeos, Francia, 16 de abril de 1828) representa para el proyecto realizado el principal referente a mencionar. La obra que pertenece a su etapa madura y de ámbito personal, la más reconocida de su trayectoria artística, ha sido determinante para mi propuesta. Con esto me refiero a las *Pinturas negras* de la Quinta del Sordo junto a su serie de grabados de *Los caprichos* y *Los desastres de la guerra*, en los que narra de un modo personal y crítico su contexto histórico así, como en otros casos episodios imaginados, quizás más optimistas y soñadores que incluso se podrían considerar delirantes.

Goya situó al artista como cronista de los acontecimientos y preocupaciones que atormentaban a la población. Acercó el arte a cada uno de los ciudadanos, convirtiendo a la población del momento, a las personas de a pie, en protagonistas de sus obras. La gran labor que hizo rescatando la intrahistoria, trasladándola a sus creaciones y haciendo de su arte un arte social ha sido importante en el encauzamiento de mi trabajo. La feroz crítica que hace de la política y la religión y los diferentes efectos que causaban a la vida en la España de los siglos XVIII y XIX, ha supuesto para mí un impulso para concebir mi obra como un proyecto crítico y comprometido con el momento actual, extrapolando el sentir de hoy al de antaño. Aún pareciendo todo tan diferente, son el miedo, la inseguridad y el caos social imperante los conceptos que mueven mi obra y que Goya supo apreciar y representar en su determinado momento. La opresión vivida por el pueblo, los dramas e injusticias sufridos durante este periodo, todo ello sentido y escuchado gracias a la labor representativa de Francisco de Goya.

El dramatismo y el suspense de sus grabados y *Pinturas negras*, el carácter narrativo e ilustrativo que predomina en su producción, la evocación a fuerzas oscuras, casi de otro mundo, su acento siniestro y misterioso. En ciertos casos como si de una pesadilla turbadora se tratase, algo a lo que no se puede dar crédito pero, no obstante, es real. Ese miedo que aflora, que se siente patente en sus propuestas pictóricas, la particular forma en la que nos presenta su extraña y singular visión. Un mundo fantástico y en ocasiones onírico, en el que el artista sentencia, viéndose capaz incluso de satirizar cuando cree preciso. El caos social, una inestabilidad que va de fuera a dentro, de lo que sucede en el entorno a nuestro más profundo sentir individual. Una angustia desmedida, desesperada. El terror a sentirse una futura víctima de unos hechos que atropellan aleatoriamente a la población, sin discriminar, sin juzgar si el castigo es merecido o no. Todos éstos son aspectos que he tenido en cuenta a la hora de seleccionar a Goya como uno de mis principales referentes.



Fig. (1), *Vuelo de brujas*, Goya, 1797.

He destacado la influencia que Goya ha ejercido en mí principalmente desde una perspectiva conceptual. No obstante, ciertas claves en su pintura, a un nivel plástico también han sido de gran importancia en el proyecto. Sus trazos expresivos y ágiles aportan determinación y rotundidad a la idea presentada, siendo éste otro aspecto al que otorgo relevancia. Transmite la agresividad que el tema plantea. Crea atmósferas lúgubres y densas, en las que ocasionalmente despuntan focos de luz, una luz del final del atardecer que representa el último halo de esperanza que se disuelve en favor de la noche que todo lo atrapa.

La noche, la oscuridad, los miedos, la mezcla de fantasía y realidad, así como la metáfora. Éstos y muchos otros son motivos por los que asocio su temática y sus preocupaciones a las mías, teniendo en cuenta el tiempo que tan solo parece alejarnos de ciertas circunstancias y que, sin embargo, continúan ocurriendo cada día.

William Blake



Fig. (2), *Job's evil dreams*, William Blake, 1805.

La obra de **William Blake** (Londres, Inglaterra, 28 de noviembre de 1757- Ibídem, 12 de agosto de 1827) en su faceta plástica, que no se puede desvincular de la literaria, ha sido una gran aportación a diferentes niveles para el proyecto. A pesar de que su creación sea ampliamente gráfica, el carácter ilustrativo de su trabajo lo asocio a mi proyecto. Intenta transmitir una serie de sensaciones o ideas a través de la narratividad, que en mi caso he procurado enfocarlo bajo los términos del suspense o el misterio. El existencialismo y el misticismo, aunque puedan no ser apreciados en mi obra, son características que me atraen en la labor artística e intelectual. En lo que respecta al existencialismo, lo encuentro ligado con la puesta en duda de los hechos que planteo en el concepto elaborado. Las visiones fantásticas que plasma, su mundo onírico o de ensueño han servido como motor para trabajar los *Yacentes* que he representado. La forma de tratar los temas a través de la metáfora es otro aspecto en común, así como la carga simbólica, que en la obra Blake está ligada a temas bíblicos sobre el bien y el mal. El carácter crítico de las propuestas de William Blake en la carga dogmática o peso de los valores tradicionales lo asocio a mi crítica sobre el funcionamiento del sistema, que como consecuencia de ello ha desembocado en temores y desequilibrios. Este autor tiene un compromiso con la tradición y el presente que se vive. Lo manifiesta, por ejemplo, con alegorías simbólicas de los efectos de la Revolución francesa y americana, al igual que sucedía con Goya en su determinado contexto y ésto lo vínculo a mi propósito. Posee una mitología privada de simbología compleja y personal, en absoluto evidente, algo que resulta sustancial en mi trabajo. Es el rechazo a las ideas recibidas, los sistemas, así como a la tradición, la crítica a autoridades opresivas y en definitiva el hecho de mantener lo que es verdadero en sí, el posicionamiento reivindicativo, aspectos que me han llevado a considerarlo como uno de mis referentes. El interés activo por los acontecimientos sociales y políticos que están presentes en su simbolismo místico, los considero de suma importancia para contextualizar y entender mi propuesta desde un punto de vista conceptual.

Odilon Redon

La obra de **Odilon Redon** (Burdeos, Francia, 20 de abril de 1840- París, Francia, 6 de julio de 1916) me ha interesado por diferentes motivos. Principalmente los temas que trató en su trabajo, creando un mundo mágico, de fantasía, donde representaba desde seres mitológicos, personajes extraños y monstruosos hasta individuos que hacen alusión a temas religiosos. Todos estos personajes hacen que su producción sea rica y dinámica, abarcando un sinfín de posibilidades irreal que materializa.

El aura de misticismo e introspección personal hace que su trabajo sea algo subjetivo, siendo este hecho, quizás ese individualismo, el que desde mi punto de vista le hace posible dirigirse a un mayor número de espectadores; porque plantea un mundo que parece ajeno al corriente, sin ubicarlo en un lugar concreto, siendo posible que su obra, aunque muy personal, no nos resulte lejana a nuestras fronteras culturales. Lo transgrede y va más allá aún. Se abre a la historia y a la religión de un modo global. Con su obra pretende llegar a un territorio misterioso y extraño, nos introduce y nos hace partícipes de esa historia incorporando elementos reconocibles, símbolos y personajes que se remontan a culturas pasadas mitificadas.

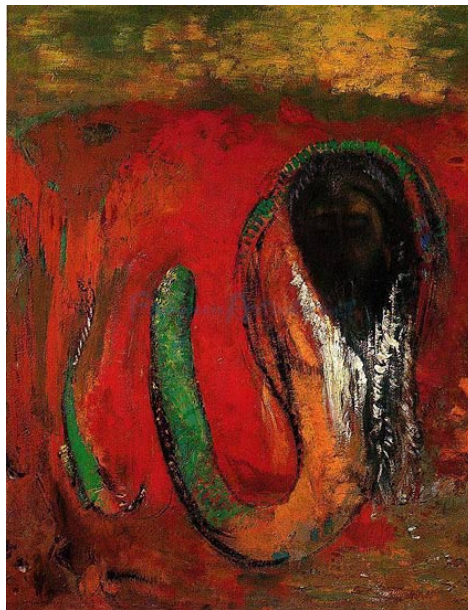


Fig. (3), *Oannès*, Odilon Redon, 1907.

Crea un clima melancólico o nostálgico tratado con colores optimistas. Sus obras transmiten romanticismo y soledad. Se palpa la huida de un mundo hostil a través de la pintura, un mundo que no obstante guarda aún dulzura, y él nos lo aporta. Ese aire ingenuo y soñador, aferrado a la niñez en muchas ocasiones me interesa en gran medida. Es su gran delicadeza, no cursilería, lo que me atrae. Su producción artística no está banalizada. Creo ver en su obra algo verdaderamente real y personal, siendo esos valores por los que apuesto. Su gran originalidad a la hora de crear un proyecto de un modo tremendamente existencialista, son

aspectos a mencionar, ya que mi trabajo guarda similitudes en lo referente al posicionamiento y actitudes que uno afronta ante la vida.

El tratamiento metafórico y simbólico, que esconde claves para la interpretación de las obras, no para la lectura, me ha interesado en su producción. Quizás esa ambigüedad o abstracción en la parte conceptual me parece que aporta mucho más que la claridad y la obviedad en las que, en muchos casos, la pintura figurativa suele caer.

A parte de la temática, me atrae la forma que tiene a la hora de trabajar el color. El color en mi trabajo es uno de los aspectos de mayor importancia. Redon al cumplir el medio siglo de vida adquirió una paleta de color excepcional, tenía un gran gusto en la combinación cromática acompañado por una luminosidad que me ha interesado y ha sido estudiada para la elaboración en determinados momentos de mi trabajo.

Otro aspecto a señalar es la utilización del pequeño formato. Intuitivamente, sin tener predisposición a ello, el tema me ha llevado a la utilización de pequeños formatos al trabajar el proyecto, en eso he coincidido con la obra de Redon. El pequeño formato aporta un tono confidencial entre el artista y el espectador. Ese tú a tú, esa intimidad la creo precisa para el diálogo que pretendo establecer.

Los Nabis

El grupo de los **Nabis** formado por Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Édouard Vuillard, Xavier Roussel o Félix Vallotton ha sido de gran importancia para concebir la estética apropiada en el proyecto.

Al desarrollar el concepto de miedo e incertidumbre que planteo en el trabajo, mi intención no era representarlo de un modo macabro, desagradable o grotesco, quería que fuese algo más sutil. La delicadeza de sus obras me ha servido para suavizar el drama, para no hacerlo tan evidente, sino acercarlo a una verdad que aún sigue camuflada por un clima burgués. Aunque son muchas las diferencias a simple vista entre mi obra y la de estos autores, me ha interesado el tratamiento de la luz y el color, las atmósferas, así como el planteamiento de nuevos planos y perspectivas.

En el caso de **Pierre Bonnard** (Fontenay-aux-Roses, 3 de octubre de 1867- Le Cannet, 23 de enero de 1947) he de destacar la riqueza expresiva del color así como el trazo desenfadado pero conciso. Podría decir que existe una aproximación en la visión particular que tiene de su entorno cotidiano, esa visión que yo también pretendo plasmar.



Fig. (4), *Interior*, Pierre Bonnard, 1912.

De **Edouard Vuillard** (Cuiseaux, Saône-et-Loire, Francia, 11 de noviembre de 1868- La Baule, Loire- Atlantique, Francia, 21 de junio de 1940) me atrajo, al igual que los demás miembros del grupo, la exquisita habilidad en el tratamiento del color. No obstante, de él particularmente he de hacer mención al modo que tiene de incorporar sus personajes en los entornos o estancias. Hace del cuadro una gran masa homogénea, sin separar al individuo de lo que le rodea, esto me interesó desde un punto de vista estético y conceptual. Esa manera casi camaleónica al representar sus personajes, la he utilizado en determinados momentos de mi producción. He encontrado este empleo algo fantasmagórico. En su obra, particularmente, al predominar el rojo inglés, marrones, ocre y pardos, despertaba en mí una visión felina de los personajes representados. Ese anonimato, ese esconderse en el ambiente burgués, me ha suscitado planteamientos. Su trabajo también es dramático e inquietante, una calma aparente que despierta alarma.

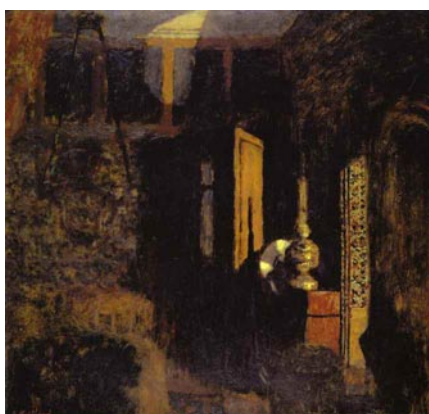


Fig. (5), *Misterio*, Edouard Vuillard, 1896/97

En el caso de **Félix Vallotton** (Lausana, 28 de diciembre de 1865- Paris, noviembre de 1925) me ha resultado muy interesante los paisajes que elaboró entorno a los años veinte. El trabajo que he realizado, se identifica en gran medida con ellos, en las propuestas que planteo en el género paisajístico. Un panorama

lúgubre o nocturno, dónde se acentúa una luz misteriosa en un determinado lugar, rescatando elementos. Contrastes de color que él lleva a cabo por medio de luces naturales (de luz del sol en el atardecer o de la luna) y que en mi caso se producen por la luz artificial.



Fig. (6), *El lago en el Bois de Boulogne*, Félix Vallotton, 1921.



Fig. (7), *Plaza con farola*, Paul Sérusier, 1891.

En general del grupo de los Nabis, en el que se podría incluir a Odilon Redon, he apreciado principalmente el carácter sentimental. Este aspecto es el que confiere la sensibilidad a la hora de tratar el color.

Expresionismo

Expresionistas como Edvard Munch, Otto Dix, Max Beckmann, Oskar Kokoschka han sido referentes por diversas razones.

Edvard Munch (Loten, Noruega, 12 de diciembre de 1863- Ekely, Noruega, 23 de enero 1944). Los temas que le caracterizan son tales como la soledad, la angustia, la muerte, conceptos que están intrínsecamente enlazados con mi trabajo. El ambiente siniestro, los personajes atormentados y depresivos de sus cuadros son para mí, un reflejo de la sociedad contemporánea. Se podría extrapolar, en cierta medida, el sentir posterior de la Primera Guerra Mundial al actual, con el fracaso obtenido con las políticas llevadas acabo en la segunda mitad del siglo XX en donde nos estamos viendo inmersos.



Fig. (8), *La pubertad*, Edvard Munch, 1894.

Un delirio perturbador y oscuro. Un replanteamiento existencialista de la vida, donde un retrato es más que un rostro, es la constatación del drama. Cada cuadro esconde un secreto, esconde una vida truncada. Las esperanzas han desaparecido y la oscuridad una vez más se apodera de la situación. En la obra de Munch rara vez existe la luz del día, existiría la luz blanca del invierno, nada favorable a que se aproxime un clima mejor. Una temática que plantea el espíritu de una época, narrado de forma fragmentaria; cada individuo, cada pareja o familia con sus propias preocupaciones, tienen características en común. Personajes introvertidos, temerosos y enfermizos. No tienen donde apoyarse, cargan la desventura del tiempo que les ha tocado vivir en soledad y silencio. La palabra en su obra no es válida, en cualquier caso, sólo se puede esperar un grito.

Es la temática, el trazo, el uso del color y en general el sentir adscrito a sus cuadros, lo que me conduce a enlazarlo con mis propósitos.



Fig. (9), *Madre muerta con niña*, Edvard Much, 1894.

Oskar Kokoschka (Pöchlarn, Austria, 1 de marzo de 1886- Villeneuve, Suiza, 22 de febrero de 1980). Miembro de la corriente expresionista de Viena, Oskar Kokoschka me ha interesado principalmente por sus trazos y colores expresivos. El empleo del color en Kokoschka lo considero muy apropiado para mis intenciones, al ser un expresionismo más suave que el de los primeros expresionistas alemanes, preocupados por la combinación de colores complementarios.

Su modo casi psicoanalista en la ejecución de los retratos está ligado con los objetivos de extracción del sentir que en mi pintura quiero expresar. Sus personajes generalmente suelen aparecer solitarios en los cuadros, tratados de un modo melancólico, parecen estar ausentes. Me han interesado en gran medida sus pinturas más oníricas, en las que los individuos parecen estar flotando en una realidad incierta al modo Chagal. Esa evasión de la realidad igualmente se plantea agitada e incontrolable. Los planteamientos existencialistas y misteriosos así como su trazo y color han sido de notoria importancia a la hora de aproximar mi proyecto a los objetivos propuestos.



Fig. (10), *León- tigre*, Oskar Kokoschka, 1926.



Fig. (11), *El huevo rojo*, Oskar Kokoschka, 1941.

Otto Dix (Gera, Alemania, 2 de diciembre de 1891- Singen, Hohentwiel, 25 de julio de 1969). Perteneciente a la Nueva Objetividad, lo que me ha atraído de su trabajo son los temas acerca del horror de la guerra, así como la decadencia en la que la sociedad se ve inmersa después de sufrir un acontecimiento de semejante calibre. Una vez más encontramos en la obra de este autor aspectos que se repiten en mis intereses respecto al proyecto. Temas como la brutalidad, el caos social ruidoso y estridente, la degeneración o descomposición anímica de las personas y lo que éstas hacen en el entorno que les rodea. Una pintura visceral y agresiva, que aunque se aleje de la ingenuidad y mayor ligereza con la que pretendo tratar mi trabajo, son dos vertientes, una más radical o visceral y otra más metafórica, para tratar preocupaciones sociales similares.



Fig. (12), *La guerra*, Otto Dix, 1929/32.



Fig. (13), *Noche en la ciudad*, Otto Dix, 1913.

Neoexpresionismo

Neoexpresionistas como Georg Baselitz, Karl Horst Hödicke, Markus Lüpertz, A. R. Penck o Marlene Dumas son determinantes para contextualizar mi proyecto ya desde un punto de vista contemporáneo.

Al elegir a **Georg Baselitz** (23 de enero de 1938) como uno de los referentes del proyecto, he apreciado en primer lugar la libertad que tiene en la forma de trabajar sus cuadros y de elegir los temas. El trazo enérgico y expresivo en las imágenes que trabaja confiere violencia y dramatismo a su obra. Aunque mi proyecto es algo más cauteloso en el ejercicio de la pincelada, no obstante, guarda similitudes en el doble lenguaje que éste ejerce, confiriendo forma a la imagen y a la par articulando otras lecturas que van ligadas al concepto.



Fig. (14), *Adler (Fingermalerei I)*, Georg Baselitz, 1972.

En su obra es característico encontrar manchas negras o grisáceas junto con otras de colores primarios, creando un juego visual muy expresivo. Este contraste de colores lo he desarrollado de un modo particular en mi proyecto. De su obra he rechazado sin embargo, lo que en algunos momentos se podría considerar el trabajar la pintura de un modo sucio o embarrado, producto de esa gran libertad y energía en la aplicación de la pintura fresca. Los tiempos de secado en mi estética son determinantes para el resultado, al pretender un trazo y color de un modo más pulcro o nítido. Es por ello que quizás la gran diferencia sea que mi pintura está, en cierto modo, más sometida en la ejecución técnica en cuanto a este aspecto. Creo que en mi trabajo se utilizan las herramientas expresivas de un modo más sopesado.



Fig. (15), *Die grose nacht im eimer*, Georg Baselitz, 1962/63.

Karl Horst Hödicke (Nürnberg, 21 de febrero de 1938) es un caso similar al anteriormente citado. La espontaneidad del trazo y la variedad en la elección de los temas han sido apreciados a la hora de elaborar el concepto de un modo práctico. Por el contrario, aunque suele utilizar colores oscuros junto con otros de gran viveza, en su obra el color no ha sido de interés.



Fig. (16), *Tigre*, Karl Horst Hödicke, 1989.

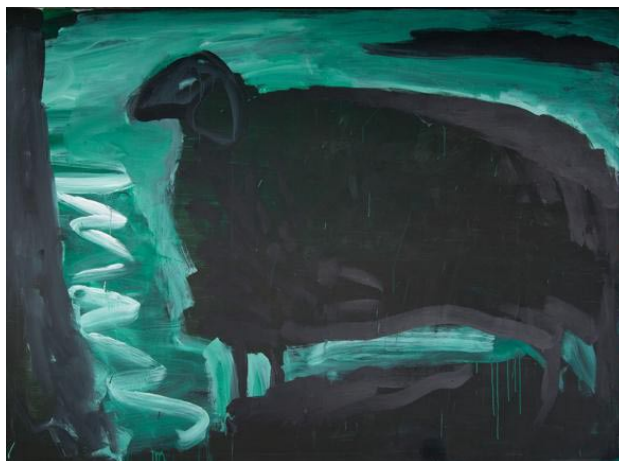


Fig. (17), *Pécora negra*, Karl Horst Hödicke.



Fig. (18), *León*, A. R. Penck, 1988.

De la obra de **Marlene Dumas** (*Ciudad del Cabo*, 3 de agosto de 1953) me ha llamado la atención el modo que tiene de representar a los individuos en sus etapas más extremas, desde el nacimiento hasta la muerte. Es para mí una visión existencialista de la vida, que va ligada a muchos de los conceptos que me mueven en el trabajo. Es un planteamiento un tanto negativo y sombrío, haciendo una fuerte crítica a la política y la identidad. Dumas se vale de colores neutros, grises que abarcan del negro al blanco, y en ocasiones añade colores primarios que confieren aparte de un carácter siniestro, matices agresivos a su obra. Retratos desfigurados y monstruosos que nos acercan a la idea de un individuo transfigurado y preso de un mundo y unas circunstancias que vienen impuestas de ante mano. El final fatal del que no se puede escapar.

Su obra nos transmite un clima tenso dentro de un fingido sosiego. Es un retrato psicológico e individualizado de la sociedad, coincidiendo todos ellos en los mismos problemas y temores. Aparte de las similitudes en el concepto y en la expresividad del trazo, coincido con ella en determinadas ocasiones al elegir formatos pequeños que confieren intimidad a la hora de dirigir el mensaje al público.



Fig. (19), *Waiting (her meaning)*, Marlene Dumas, 1998.

Transvanguardia italiana

La **Transvanguardia italiana** es otra corriente que encaja con la estética de mi trabajo. Artistas como Enzo Cucchi, Sandro Chia o determinadas ocasiones Francesco Clemente han sido consultados para la elaboración del trabajo final de máster.

Al conocer la obra de **Enzo Cucchi** (Morro d'Alba, provincia de Ancona, 14 de noviembre de 1949) he encontrado muchas similitudes en el carácter onírico con el que a veces he jugado. También me ha interesado la simbología, ya que en muchos casos, en el proyecto me he apoyado en este aspecto. El carácter ilustrativo de Enzo Cucchi es otra de las similitudes que hay entre su obra y la mía. No considero estrictamente ilustrativo mi proyecto, pero sí guarda semejanzas narrativas. El modo desenfadado en el tratamiento de las figuras, aunque no encaja exactamente con el método seguido o mi hacer, sí guarda, en cambio, una relación. Esa ingenuidad aparente, ambigüedad entre el modo de ejecución y la potencia del mensaje se acerca a mi planteamiento. El campo de batalla donde sitúa a los personajes, el duelo que sus individuos tienen que afrontar con el espacio es un aspecto que me ha interesado desde el punto de vista conceptual.



Fig. (20), *Crying Eyes*, Enzo Cucchi, 2007.

Francesco Clemente (Nápoles, 23 de marzo de 1952). He encontrado conveniente señalar a dicho artista por el análisis pormenorizado de la mirada que realiza en sus retratos. Pretende darnos a conocer la certeza que se esconde tras esta mirada, espejo del sentir y del pensar. En determinados momentos sus cuadros tienen connotaciones violentas, una fuerza limitada por la fisonomía pero que se deja escapar a través de la mirada. A pesar de que mis personajes aparecen retratados con los ojos cerrados creo que guarda una correlación contextual, estando los individuos de mis cuadros temerosos ante lo que sucede, quizás ciegos o dormidos, con intenciones de no exteriorizar un sentir que, en el caso de Francesco Clemente, es dejado ver. Los elementos simbólicos culturales trabajados desde lo onírico o surrealista lo relaciono en determinados momentos con mi producción.

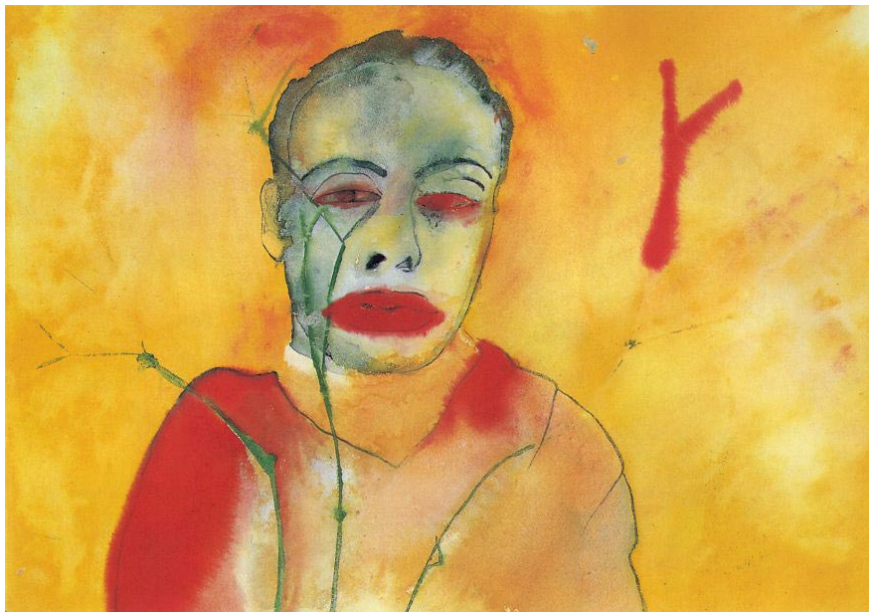


Fig. (21), *Fuego*, Francesco Clemente, 1982.

Sandro Chia es otro ejemplo de los artistas de dicha corriente entre los que encuentro una semejanza con mi proyecto. El modo teatral y expresivo de su obra me ha resultado de interés.

Freya Pocklington

La obra de la joven artista británica **Freya Pocklington** ha suscitado en mí muchísimo interés. Realiza dibujos con temática oscura en donde lo inesperado es norma. Pese a la tensión dramática y perturbadora del trabajo, es presentado a través de ricos colores, aspecto en el que me asocio, pues es en esa ambigüedad de estilos, ese contraste entre estética y concepto una de las claves de interés en mi proyecto. Su trabajo posee una gran carga simbólica que la presenta bajo escenas de fábula, a modo de cuentos críticos para adultos. Personajes que nos pueden parecer cercanos, tales como perros y un sinfín de mascotas, son retratados bajo la opresión y el cautiverio. Nos presenta seres en algunos casos andrógenos o surrealistas. Estos personajes están en el límite de lo humano o

animal y lo monstruo. Su obra nos transmite suspense, misterio, parece que el tiempo haya cedido en favor de lo que sucede, donde se hace perceptible un engaño escondido. Las historias transcurren en escenarios teatralizados. Es una obra satírica y complicada, con un gran número de elementos y tintes caricaturescos. Todo se presenta como una pesadilla confusa, una fiesta amenazante y bizarra en donde todo tiene cabida.



Fig. (22), *Snake girl thumb*, Freya Pocklington, 2007.



Fig. (23), *Sin título*, Freya Pocklington, 2010.



Fig. (24), *The capulets ball played by Peritas and a hyena*, Freya Pocklington, 2012.

2. Propuesta personal

2.1. Proceso creativo: descripción y desarrollo

Mi propósito a la hora de abordar el proyecto ha sido representar los miedos, incertidumbres, ansiedades e inseguridades que están aflorando y aumentando al ritmo que marca la inestable situación financiera que acontece en la crisis del sistema. No he querido tratar el tema crítico bajo parámetros obvios en donde podría tener cabida lo grotesco o desagradable desde un punto de vista estético. Muy al contrario, mi intención era crear una imagen atractiva visualmente, donde se enmascarase un contenido duro, tratándolo de un modo sutil, debido a que los miedos a los que me refiero en su parte perceptiva son igual de poco distinguibles. Como describiría Eugenio Trías en el análisis que realiza de una obra artística, era un condicionante para mí representar «(...) algo resplandeciente que tiene por soporte un fondo horrible y tenebroso.»³³

Los miedos están ocultos, es por ello que he optado por un arte sublimizado y contradictorio entre estética y concepto. Las dualidades entre fantasía y realidad, conocido y desconocido, interior y exterior, lo que es y no es, lo que atrae y horroriza, lo bello y lo siniestro, así como el carácter o apariencia infantil que poseen las piezas representadas, próximas al cuento o la fábula, vinculado a un transfondo trágico, ambigüedades que veía acertadas para trabajar el concepto desde un punto de vista estético. He pretendido crear imágenes que revelen determinados aspectos a la par que esconden otros, nos sugieren algo misterioso pero mostrado de un modo velado o parcial. Son narraciones dónde el espectador ha de añadir un antes y un después en las imágenes.

«Es la razón y no la vista la que acierta a comprender el sentido oculto, la estructura profunda, así como la intención y la orientación perseguidas por esa representación. (...) lo presente está invadido y envuelto por lo invisible.»³⁴

He querido explorar territorios inhóspitos y desasosegantes, de un modo onírico en determinados casos. Transmitir un cierto suspense, una calma angustiada, estas son algunas de las intenciones representativas que me he propuesto. Para todo ello, me he valido de la metáfora como herramienta poética, ya que otorga lecturas indirectas y complejas. He procurado recrear un mundo paralelo, con aspectos reales e irreales, representando el caos que provoca la indeterminación al desconocer el mundo físico en el que uno se encuentra. Un entorno que no pertenece únicamente al mundo externo, sino que simboliza nuestros pensamientos internos, oscurecidos o nublados, pesimistas e inestables que son fruto de lo que uno experimenta. Una visión existencialista y un tanto negativa del individuo contemporáneo y del mundo que éste ha creado.

«Quizás una forma preventiva y de defensa respecto a amenazas internas y externas que acosan por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos queden más efectos inesperados, crudos, intempestivos,

33 TRÍAS, Eugenio, *op. cit.*, p. 81.

34 *Ibid*, p. 169.

dolorosos nos producen. Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanismo del arte, hijo del miedo»³⁵.

2.1.1. Yacentes

Es un conjunto de cuatro cuadros. Cada uno de ellos posee una lectura diferente y no estrictamente definida. Tienen interpretaciones abiertas, como todos los cuadros del proyecto, para tratar el mismo concepto. Todas las pinturas de la serie coinciden en la presencia del cuerpo aparentemente inerte de sus protagonistas, concretamente en la ambigüedad en la condición de los *Yacentes*. Se aprecia y se siente que son víctimas ciegas a lo que acontece, no tienen forma de escapar de su entorno o contexto. Están expuestos al peligro sin ser consciente de ello, permanecen inertes ante la situación que les viene dada. «Personajes sacrificados, verdaderas víctimas propiciatorias, han mostrado ser autómatas: marionetas que una mano invisible ha dejado caer desde arriba de una torre. La mano negra del destino ha empujado (...)»³⁶.

Esta ceguera representativa no es otra que el trauma de castración, un ojo mutilado al que se le imposibilita actuar. Freud define que «La pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente en la angustia de la castración»³⁷, y Cortés nos aclara que «ello es origen de una terrible desazón»³⁸. Un ejemplo de este hecho sería *El hombre de arena* de Hoffmann en donde encontramos el mismo aspecto cegador de castración, provocado por un hecho traumático, en donde el miedo y el temor se apodera del protagonista y éste no es más que un títere ante los acontecimientos que se le presentan, nada puede hacer para escapar de su destino. La impotencia ante la adversidad es lo que he querido representar con la serie de cuadros de los *Yacentes*. Se pondría intuir también que los personajes no pueden ver aquello que está prohibido o que es preferible no mirar.

En mis cuadros no se entiende el protagonismo de los *Yacentes* sin los personajes o elementos secundarios que conforman la escena. Concibiendo cada cuadro como un todo, en donde el individuo está estrechamente ligado a su entorno. Observamos un suceso en el que no podemos intervenir, siendo conscientes de que los personajes están expuestos a algo indefinido pero oscuro y trágico. «Un extraño elemento que se infiltra y adueña de la vida de sus protagonistas llevándolos a la destrucción»³⁹.

Presento a los hijos de un Tiempo, víctimas del sistema, engullidos por el miedo, el letargo o la oscuridad. No discriminan entre el dormir y la vigilia, ignoran la diferencia entre realidad y fantasía. La serie ha sido creada a partir de las cuestiones: «¿Esto es vida? ¿Qué vida?», en donde trabajo las imágenes de un modo ambiguo, con los conceptos de muerte y vida o de sueño y pesadilla. El concepto de vivir muriendo o morir viviendo.

35 *Ibid*, p. 83.

36 *Ibid*, p. 116.

37 HOFFMANN, E.T.A., *op. cit.*, p. 21.

38 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 33.

39 *Ibid*, p. 32.

«El sujeto es efecto y no causa, producto y no productor, efectuado y no activo; en él se inscriben viejas, oscuras pasiones, culpas, euménides vividas, sufridas y deseadas por series precedentes de padres y antepasados: es, pues el ligero vendaval que produce la agitación de la puerta abierta del pasado»⁴⁰.

Ofelia de John Everett Millais o *Chatterton* de Henry Wallis han sido referentes para la propuesta. Con una visión romántica, los prerrafaelistas trataron el tema del suicidio con intenciones claramente narrativas. Me interesó de éstos la temática, la imagen representada en la escena. Sin embargo, dista de lo que he realizado, ya que se trata de un personaje literario en el caso de *Ofelia* (perteneciente a la obra *Hamlet* de William Shakespeare) y de la representación del suicidio de una figura británica popular que sucedió en el s. XIX en el caso del segundo referente. El hecho de conocer lo que realmente ha acontecido en los cuadros, se separa del carácter ambiguo de las representaciones que yo he realizado, con personajes e historias en el anonimato. La técnica depurada, extremadamente naturalista y descriptiva en los detalles pintados, tampoco guarda relación con la técnica más próxima al expresionismo que he desarrollado. Pero no obstante, ha sido la postura de los protagonistas, el hecho dramático y los cuestionamientos ante la vida, siendo los personajes dependientes de las circunstancias externas, aspectos de interés para mi concepto.



Fig. (25), *Ofelia*, John Everett Millais, 1851/52.

40 TRÍAS, Eugenio, *op. cit.*, p. 119.



Fig. (26), *Chatterton*, Henry Wallis, 1856.

La muerte de Marat de Jacques-Louis David es otro ejemplo similar al anterior, pero desde un punto de vista neoclásico. Cuadros como *El diablo cubre de pústulas a Job* de William Blake, así como otras obras pictóricas de este autor han sido de gran interés. En la obra general de Blake, hay un gran número de personajes en posturas yacentes, siendo además de importancia el carácter onírico o de fantasía que las representaciones poseen. *Toda la ciudad* de Max Ernst, que aún siendo un paisaje ha servido de inspiración por el enfoque siniestro que tiene. Ciertos cuadros de Marlene Dumas tales como *Snow White and the broken arm* o *Losing (Her meaning)* entre otros, se acercan claramente a mi propósito en la temática y el modo de hacer. La obra de Adrian Ghenie ha sido otra aportación para la serie. Los cuadros que realiza son de temática oscura y añade elementos bizarros e inquietantes. El caos que crea y que posteriormente ordena, junto con los cuadros de personajes yacentes, han sido objeto de interés.



Fig. (27), *La muerte de Marat*, Jacques-Louis David, 1793.



Fig. (28), *El diablo cubre de pústulas a Job,* William Blake, 1827.



Fig. (29), *Toda la ciudad,* Max Ernst, 1935/36.



Fig. (30), *Snow White and the broken arm,* Marlene Dumas, 1988.



Fig. (31), *Losing (Her meaning),* Marlene Dumas, 1988.



Fig. (32), *Funeral de Duchamp*, Adrian Ghenie, 2009.



Fig. (33), *The collector 4*, Adrian Ghenie, 2009.

Películas como *Gritos y susurros* o *Fanny y Alexander* de Ingmar Bergman, con sus personajes reflexivos ante la vida, guardan gran relación con el concepto. La estética de Bergman en estos largometrajes, con sus colores rojizos, las estancias burguesas, con una rica decoración, ha servido de inspiración concretamente para el *Yacente II*. Este cuadro, aunque es el más convencional de toda la serie al no tener los elementos fantásticos que el resto de cuadros poseen, tiene sin embargo algo inquietante, una luz extraña, unos recortes en el mobiliario que enuncian algo indeterminado, una ausencia que intimida.



Fig. (34), *Gritos y susurros*, Ingmar Bergman, 1972.

La soga de Alfred Hitchcock ha sido clave para la elaboración del *Yacente IV*. En esta película un individuo es asesinado por un par de amigos, para probar una supuesta teoría de superioridad. Esconden el cadáver en un baúl y posteriormente celebran una fiesta invitando a la familia del difunto, utilizando el baúl como mesa para cenar. Esta película fue reveladora, ya que con anterioridad en un ensayo de Sigmund Freud había leído que una de las situaciones más siniestras correspondería con enterrar a una persona viva. La idea la acabó de afianzar otra película, *El ladrón, el cocinero, su mujer y su amante* de Peter Greenaway. Un ladrón déspota es propietario de un restaurante en donde todos los días va a comer. Por una serie de circunstancias éste termina por comerse a uno de los personajes principales. La tiranía y el poder en manos de personas como aquel ladrón y la abundancia de comida, signo de prosperidad, que en la película se aprecia cena tras cena, junto con el ambiente barroco en el que Peter Greenaway se inspira en ésta y otras películas, sirvió de inspiración para la creación del *Yacente IV*.



Fig. (35), *La soga*, Alfred Hitchcock, 1948.



Fig. (36), *El ladrón, el cocinero, su mujer y su amante*, Peter Greeaway, 1989.

2.1.2. La noche más oscura

En *El coloquio de Monos y Una*, Edgar Allan Poe narra de un modo existencialista la experiencia de vivir y morir, así como reflexiona sobre el mundo y lo que el ser humano ha hecho de él. Es una conversación suscitada entre dos almas que se sitúan en un lugar impreciso y lejano, enfocando la situación bajo una perspectiva diferente y a priori objetiva. En relación al aprendizaje y al conocimiento que la civilización ha adquirido, comentan el error de la dirección tomada «Principios que deberían haber enseñado a nuestra raza a someterse a la guía de las leyes naturales, antes que a intentar controlarlas.»⁴¹ En cuanto a las ambiciones desmedidas de poder, establece que «El hombre no podía a la vez conocer y sucumbir.»⁴¹ Acerca del resultado que se ha obtenido, «La más amplia ruina como precio de la más alta civilización.»⁴¹ También señala el futuro que le deparará a la humanidad «Para que el hombre, como raza no se extinguiera, vi que debía renacer»⁴¹. Con estas cuestiones, aún bajo un pretexto de cuento, fábula o metáfora, quiero enfocar el concepto del miedo, fruto de las malas acciones o gestiones llevadas a cabo en nuestro mundo sistematizado, ligado a la apropiación o destrucción de la naturaleza y el lado siniestro que este hecho esconde. La naturaleza había sido un misterio que desafiaba toda capacidad humana de comprensión. Al separarse naturaleza y cultura se estableció una contraposición, en la que la naturaleza no dejó de perder territorio respecto a la cultura, considerándolo como algo residual⁴².

Es en la noche cuando nuestra percepción de la realidad es alterada. Todo se vuelve difuso, confuso. Ello produce una sensación de incertidumbre en el sujeto que está inmerso bajo la otra cara de la realidad, la oscuridad. En la oscuridad nada se puede identificar a través de la visión, sin embargo el ser humano en su afán de búsqueda y de imponerse a las reglas de la naturaleza creó la luz artificial. Algo que se puede considerar como un símbolo más de las tantas empresas acometidas por el hombre para ganar terreno a la naturaleza. Todo ello

41 POE, Edgar Allan, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2010, pp. 512/520.

42 BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, pp. 109/110, notas extraídas.

supone un triunfo de la razón y de la civilización. Cuando despiertan los primeros brillos de luz artificial todo parece ser más seguro, ya se vislumbra el entorno. Pese a ello, no deja de tener la noche ese matiz misterioso, mágico. Disfrazadas las cosas bajo fulgores y colores atribuidos a la luz artificial todo se enmascara. Ese empeño de falsear la realidad para que se someta al hombre, conforma un paisaje aún más humanizado que el diurno. Es un halo de misterio que por obra y gracia el hombre otorga a su entorno.



Fig. (37), *Imagen conmemorativa para Johann Emanuel Bremer*, Caspar David Friedrich,



Fig. (38), *Parque en la noche*, József Rippl-Rónai, 1892/95.

«En los tiempos donde todo es duda y decadencia, cuando el individuo aparece desbordado y es incapaz de dominar el mundo en toda su complejidad (...), ya no es el ser humano quien regula la naturaleza, es ésta quien lo transforma y le recuerda su pasado primitivo e inorgánico, y le muestra sus raíces hundidas en la animalidad»⁴³. La naturaleza en mi propuesta juega un doble papel. Con la serie de los cuatro paisajes, aludo a la naturaleza como algo que permaneció virgen y que el hombre contempló como una amenaza que debía de ser controlada. Es por ello la elección en representar paisajes urbanos tales como parques alumbrados por luces artificiales, que son el exponente de lo residual de la naturaleza, objetualizada y expoliada por el hombre. El otro papel que juegan los cuadros desde un punto de vista conceptual es la naturaleza como principio universal que se considera que gobierna, algo inquebrantable que dispone las cosas. Bajo esta perspectiva, la manera de ser y de comportarse de la humanidad aún intentando que impere un orden social y emocional, nos demuestra cómo el subconsciente, los sentimientos más primitivos, pueden entrar a formar parte de nuestra cotidianidad en cualquier momento, esa animalidad a la que se refería Cortés. Presento entornos que nos engañan, nos hacen ver las cosas desde perspectivas falsas, pero que tras de sí esconden la verdad y dejan entrever el fracaso civilizatorio, nuestra propia decadencia.

Para la elaboración de la serie he tenido en cuenta la discriminación entre un primer y segundo plano, de un modo acentuado o contrastado. Los referentes por los que he optado han sido paisajes románticos como los de David Friedrich,

43 G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 41.

el dibujo *Parque en la noche* de József Rippl- Rónai, los paisajes de Félix Vallotton, las vistas nocturnas de Edvard Munch o Magritte con *El imperio de las luces*.

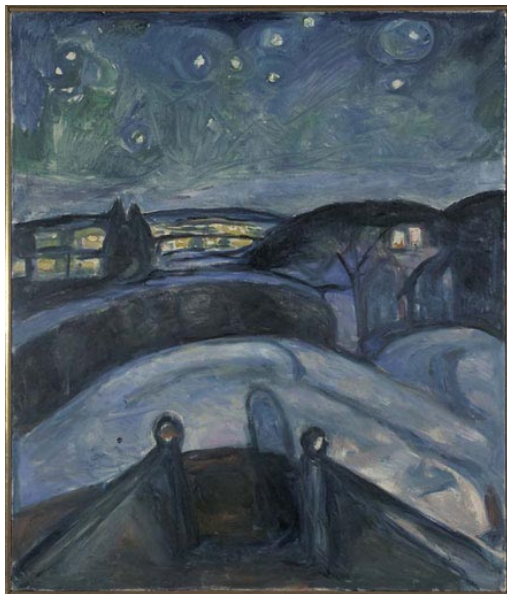


Fig. (39), *Noche estrellada*, Edvard Munch, 1922/24.



Fig. (40), *El imperio de las luces*, René Magritte, 1954.

2.1.3. Obra pictórica complementaria

El proyecto no ha sido concebido exclusivamente atendiendo a series pictóricas, he trabajado numerosos cuadros de un modo particular. A continuación comentaré determinados aspectos de dichas obras.

Despedidas

Con el cuadro que lleva por título *Despedidas*, he querido representar los lazos sociales o sentimentales que se están viendo distanciados a causa de la crisis. Simboliza la inestable situación en las relaciones cotidianas, los problemas que han surgido para establecer vínculos afectivos de un modo sólido. Las diferentes dificultades económicas que las familias o parejas están sufriendo propician emigraciones o planteamientos de vida individualistas para poder sobrellevar la situación.

En el fondo del lienzo se sitúa un edificio, exponente de la crisis inmobiliaria española, donde se entrevé diferentes personajes atrapados por la mole constructiva. En cada ventana he representado una situación diferente. Así, en una de ellas se observa un retrato anatómico, donde el aparato digestivo cobra protagonismo, con ello me he querido referir a la falta de recursos, de alimentos, el desgaste de la vida. En otra de las cavidades se sitúa una verja opresiva, representación de la atadura de una deuda de por vida. En la primera planta se aprecia un suicidio y una familia que observa la desgracia, dicha situación ha sido representada a través de un elemento extrapictórico. Sólo en un caso singular contemplamos a uno de los vecinos que goza de prosperidad, el único elemento positivo de la

representación, trabajado contrastadamente con colores cálidos. La ejecución de este cuadro estuvo fuertemente influenciada por *La etapa azul* de Picasso, concretamente por los cuadros de *La vida* y *La tragedia*.



Fig. (41), *La vida*, Pablo Picasso, 1903.



Fig. (42), *La tragedia*, Pablo Picasso, 1903.

El chivo

En el caso de la obra *El chivo* pretendí una vez más representar a un inocente como víctima. En esta pieza he hecho alusión a las numerosas obras que se han hecho a lo largo de la historia sobre el tema del chivo expiatorio como liberador de los males que se ciernen sobre la humanidad. Presento la escena de un modo particular atendiendo a la estética. El animal sigue teniendo las mismas connotaciones místico-religiosas, como elemento simbólico, no obstante he liberado a la imagen del dramatismo con el que comúnmente suele ser plasmada. Para ello he utilizado colores vivos, diferentes gamas de amarillos y he trabajado al chivo como si de un muñeco o juguete se tratase, pudiéndose considerar también como un dibujo infantil, dada su simplicidad. Esta banalización y combinación de elementos contradictorios entre estética y mensaje, resulta perturbadora. El suelo es estridente, un caos, un soporte que ha perdido la solidez, una tempestad de pinceladas de la que surge como un espectro o elemento fantasmal, el chivo. El animal se funde con el espacio a través de la pincelada, pero el color diferenciado del resto del lienzo le otorga protagonismo. Mira de frente al espectador y lo contemplamos en picado. Pese a esa posición de inferioridad el chivo presenta un fuerte carácter o dignidad.

El cuadro ha estado influenciado por obras como *El chivo expiatorio* de William Holman Hunt o *Agnus Dei* de Francisco de Zurbarán. Pese a que el tratamiento y la estética en estos cuadros se alejan de mi propuesta, ha sido la representación del animal como símbolo aspecto a considerar de interés. En cuanto a la dualidad entre el drama y el carácter infantil que he querido otorgar al trabajo, han tenido

gran importancia las películas de Wes Anderson. Tragicomedias donde personajes adultos tienen extraños trastornos que derivan de la etapa infantil, en otros casos contemplamos niños que pretenden ser adultos. En sus largometrajes presenta a los sujetos de un modo singular. Narra una breve historia desde el principio de su nacimiento hasta ubicarnos en el momento del desarrollo de la película, ya adultos. De este modo nos muestra las transformaciones que los sujetos han sufrido a lo largo de sus vidas, un transcurso en el que el entorno y las relaciones sociales que estos han tenido han forjado su identidad.



Fig. (43), *El chivo expiatorio*, William Holman Hunt, 1854/56.



Fig. (44), *Agnus Dei*, Francisco de Zurbarán, 1635/40.

La miseria

La miseria es un cuadro que considero pareja de *El chivo*. En él sitúo a un personaje anclado a un paisaje urbano. Parece formar parte de la fachada, ser un elemento decorativo más de ésta. Permanece inerte, pensativo y melancólico. Es una víctima más del proyecto que he realizado. Posee una estética que ha sido considerada bajo los parámetros de un cuento oscuro y dramático.

El hombre del s. XXI

Es la pieza que más dista estilísticamente del conjunto del proyecto, ya que el resto de pinturas han sido trabajadas con óleo sobre lienzo. Ésta en cambio ha sido elaborada con pintura plástica sobre madera, se diferencia también en que no es una representación tan figurativa como el resto y en que he sustituido la pincelada por vertidos de pintura e incisiones sobre la madera. No obstante sigue siendo una pieza que tiene un carácter expresionista, como el resto del proyecto, en cuanto a color y la direccionalidad violenta de las huellas que he trabajado sobre el soporte. Representa a un personaje indeterminado, asexual, un individuo concebido genéricamente. Aparece mutilado, herido, las perforaciones le constituyen. Se sitúa tras unos barrotes, prisionero por todos los costados del soporte en donde ha sido plasmado. Es para mí una representación del ser humano constreñido por el sistema. El formato que he elegido también cobra una gran relevancia en la representación y entra a formar parte del concepto, ya que posee el diseño de las lápidas o ataúdes funerarios.

No ha servido como referente pero a posteriori he visto que ciertas litografías de Georg Baselitz tenían semejanza con la propuesta en cuestión.



Fig. (45), *Wind Forward*, Geord Baselitz, 2008.

Las hienas

Es un díptico en el que he querido hacer una metáfora a modo de fábula, metáfora o alegoría del panorama socio- político. Es una representación de dos animales carroñeros enfrentados. Esta figura posee connotaciones desagradables.

Aspectos con un contenido crítico y agresivo han sido trabajados bajo una estética desenfadada, con colores y trazos expresivos. La idea parte tras la visualización de la película *Nosferatu*, donde el demonio es simbolizado bajo el cuerpo de una hiena en uno de los fragmentos de la película. Del mismo modo, para la creación de los animales han sido importantes los referentes neoexpresionistas consultados.

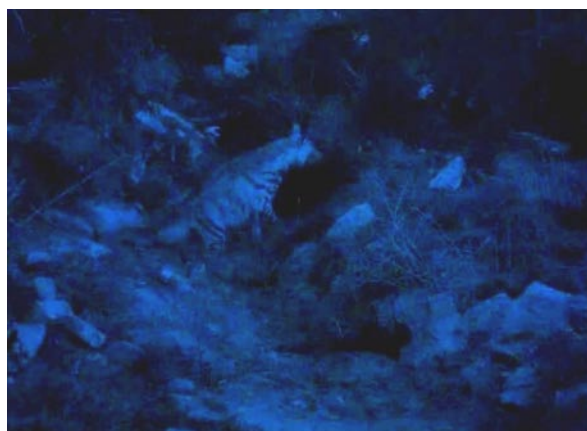


Fig. (46), *Nosferatu*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.

2.1.4. Las estancias

Con el proyecto de grabado *Las estancias*, aún en ejecución, he pretendido representar una casa decadente donde se intuye por sus ricos empapelados de pared y suelos, resquicios de una gloria pasada. La casa, sinónimo de seguridad hoy se desmorona. Víctimas del miedo, los inquilinos que la ocuparon yerran en ella, permanecen absortos e impotentes ante la desgracia que se avecina. Nada queda, el mobiliario y los objetos no definen, como sucedía antes, a los sujetos. La desesperación y el pavor es la tónica del hogar. Los suelos ceden y se distorsionan, nada es fijo. El suelo ya no sustenta a los individuos. La amenaza ha entrado para no salir. Los altos techos que antes aliviaban la vida en *Las estancias* hoy hacen que los personajes se sientan indefensos e insignificantes en un clima hostil.



Fig. (47), *Y no hai remedio*, *Los desastres de la Guerra*, Goya, 1863.

Una tensión dramática se vive en cada una de los espacios. Un suceso amargo es perceptible en la imagen suspendida. Cada una de *Las estancias* representa un estadio, un incidente dramático por el que a través de la metáfora, lo asocio a la tragedia que están viviendo muchas familias. Ha sido tratado de un modo simbólico y personal. Tienen los grabados un carácter ilustrativo, pretendiendo mostrar un cuento oscuro. Son alegorías de la crisis, un momento incierto, una habitación burguesa en decadencia. Presento escenas teatralizadas y minuciosamente elaboradas, qué aunque contraste con la manera de hacer más desenfadada de la pintura, al no utilizar la herramienta del color, he querido mostrar a través del detalle, de la línea, resquicios de las elevadas pretensiones materialistas que el bienestar económico nos sugería. Esa belleza o riqueza de registros hacen referencia a la mascarada vivida y se apodera de los individuos, provocando sus miedos.

En la serie de grabados de *Las estancias* han sido de gran importancia *Los Caprichos* y *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya y Lucientes, así como *La Suite Vollard* (1930-1936) de Picasso y los grabados del artista argentino Mauricio Lasansky.

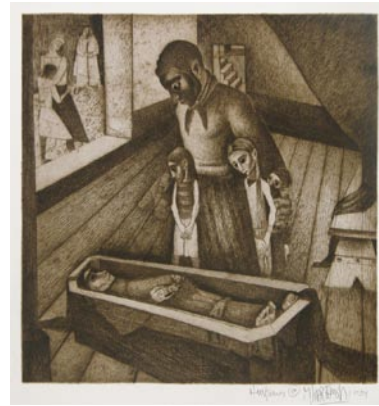
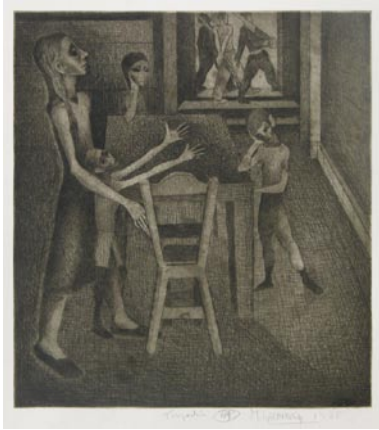


Fig. (48), *La tragedia*, Mauricio Lasanky, **Fig. (49)**, *Huérfanos*, Muaricio Lasanky, 1934.

Películas, como la denominada trilogía de los apartamentos de Roman Polanski, compuesta por *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *El quimérico inquilino*. Las películas de Ingmar Bergman, donde hay que destacar *Como en un espejo* y *El silencio*. *Las armonías de Werckmeister* de Béla Tarr y Ágnes Hranitzky influyó en la realización del grabado *La segunda estancia*.



Fig. (50), *Como en un espejo*, Ingmar Bergman, 1961.

Fig. (51), *El silencio*, Ingmar Bergman, 1963.



Fig. (52), *El quimérico inquilino*, Roman Polanski, 1976.

2.2. Proceso tecnológico- creativo

Las obras han sido creadas a partir de material fotográfico previo realizado por mí en numerosos casos, recreando las situaciones que quería representar con posteridad. Estas referencias eran reinterpretadas, desempeñando la imaginación un papel importante en el desarrollo del trabajo.

2.2.1. Pintura

El proyecto ha sido concebido principalmente de un modo pictórico, más concretamente basándome en la utilización de la técnica del óleo empleado sobre lienzo.

El tamaño o formato de los cuadros no estaba predeterminado. En función de lo que he ido trabajando, la imagen que iba a ser representada, escogía la medida apropiada. La única premisa que tenía era que fuese un formato figura y que encajase dentro de las medidas estandarizadas de bastidores. Los formatos estándar que se comercializan me parecen apropiados ya que si he de reponer una pieza del bastidor, un travesaño, así como a la hora de enmarcar, facilita la labor. En el proyecto únicamente he trabajado otro tipo de formato en una ocasión, ya que requería unas dimensiones determinadas. Esta obra concreta también se ha diferenciado del resto en la técnica empleada (pintura plástica) y en el soporte (madera).

Los bastidores han sido montados por mí, ya que lo considero primordial para mantener un primer contacto con los materiales con los que se va a trabajar. La tela utilizada ha sido de lienzo. Las primeras obras que comencé a elaborar en el curso del máster tuvieron que estar supeditadas a tejidos gruesos y ásperos que influyeron en el resultado final. Un tiempo más tarde encontré una tela de lienzo fina, lo suficientemente aceptable.

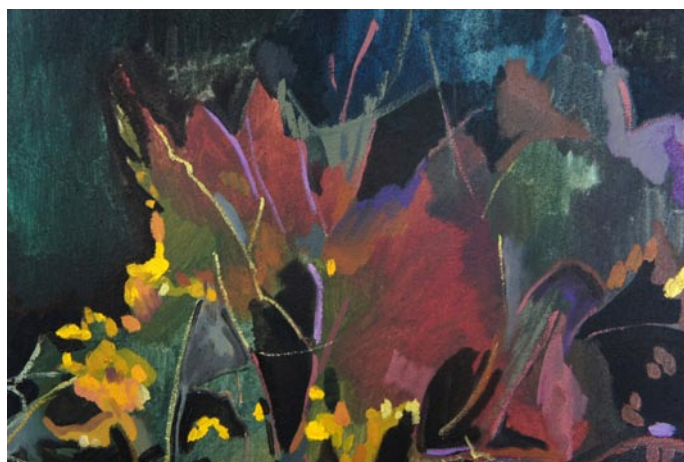
Las imprimaciones de los lienzos han sido trabajadas con agua-cola, técnica que para mi pintura ha cumplido con las expectativas: rápida, sencilla y eficaz. En la preparación del agua-cola añadía entre 65 y 70 g de cola de conejo en una proporción de un litro de agua destilada. Generalmente hacía la proporción por duplicado, ya que cuando me ponía a imprimir hacía varios lienzos de una tanda. La cola de conejo sumergida en el agua destilada debía permanecer unas doce horas. Al transcurrir este tiempo y estar lo suficientemente blanda la cola, este recipiente se introducía en otro calentándolo al baño María. Mientras se calienta hay que estar removiendo continuamente la mezcla de cola de conejo con el agua destilada. Una vez se haya deshecho por completo la cola sin dejar que el agua comience a hervir, se aplica sobre el lienzo con una brocha de manera generosa. Se deben dar al menos tres capas sin dejar que seque la cola entre una y otra. Entre capa y capa daba un rápido lijado a la cola que había extendido para que penetrase bien en el tejido.

La única herramienta con la que aplico la pintura sobre el soporte es el pincel. Aunque mi pintura no es descriptiva ni tiene pretensiones de ser realista, la figura-

ción propuesta para el desarrollo de este curso ha necesitado algo más de detalle de lo que anteriormente venía trabajando. Para ello he reducido la escala de mis pinceles.

El color en mi trabajo siempre ha sido muy importante. Procuro variar la paleta tomando de un modo singular cada cuadro. Concibo mi creación de un modo dinámico, variable y susceptible de cambios en color, registro y temática. La repetición del mismo patrón en las obras obstruye mi forma de concebir la labor artística. Es para mí la pintura no sólo un resultado final, sino el ejercicio de ésta. Las diferentes propuestas estéticas con la que afronto cada cuadro son aliciente y motor de mi trabajo. No obstante, con las intenciones narrativas y conceptuales que me he propuesto para la elaboración del proyecto, he querido trabajar los lienzos a partir de atmósferas o fondos lúgubres, acentuando determinados elementos con colores vivos y luminosos para crear imágenes atractivas y misteriosas al mismo tiempo. Apareciendo una luz artificial que se proyecta sobre los elementos que componen la obra. Ese contraste da fuerza y cuerpo a la imagen, juega con lo ilusorio o mágico. Las obras en su gran mayoría son interiores, pero este juego de colores también ha sido desarrollado en paisajes o exteriores. Curiosamente el tema me ha llevado a seleccionar una serie de colores cálidos para la elaboración del proyecto, tales como magentas, rojos, amarillos o naranjas que abundan en el conjunto del proyecto y en pocas ocasiones anteriormente había utilizado, ya que mi paleta era considerablemente fría, predominando años anteriores azules, verdes y violetas. Estos colores cálidos con los que he afrontado el trabajo final de máster, más que dar una sensación calurosa y de comodidad nos sugieren agresividad.

El trazo ha sido imprescindible para la estética pretendida. El gesto expresionista pero ligeramente cauteloso aporta impronta y desenfado a la par que el detalle justamente pretendido. El proyecto nunca ha querido falsear con extremada literalidad lo representado. Considero ese gesto clave para la intención narrativa con proximidad a los cuentos, con cierto aire ingenuo. El trazo y el color están estrechamente ligados en mi trabajo. Construyo las formas a través de las pinceladas de colores contrapuestas. Mi forma de trabajar es constructiva, la dirección del trazo dinamiza la imagen representada.



La noche más oscura III, detalle.

Los tiempos de secado en mi pintura son muy importantes. Generalmente pinto sobre capas de óleo ya secas, así logro que el color que he determinado en la paleta al ser adherido al soporte sea exactamente el pretendido. Se logra de este modo que el color no pierda su nitidez y luminosidad.



El chivo, detalle.

La temática, escenarios y personajes de los cuadros he procurado que fuesen variados, ya que como he mencionado anteriormente, sirve de aliciente y estímulo en mi creación y hace que la propuesta sea rica en la perspectiva con la que se afronta el concepto. Para la ejecución de los trabajos no suelo hacer bocetos, debido a que en otras ocasiones los he realizado y han supuesto un lastre para la obra pictórica, coartando e imposibilitando en muchos casos la sorpresa. No obstante en determinadas ocasiones, de pequeñas piezas o dibujos extraigo con posterioridad un cuadro.



Boceto preparatorio de **El chivo**, técnica mixta.

2.2.2. Obra gráfica

2.2.2.1. Monotipo

La elaboración de la técnica del monotipo ha servido para desarrollar determinados aspectos o ideas en el proyecto. Se puede considerar en ciertos casos bocetos, aunque no estrictamente, no obstante sí ha sido de ayuda. En ocasiones creaba imágenes que ya había tratado en los cuadros, para observar las diferentes alternativas que daba la imagen bajo la utilización de otra técnica y en otros casos realizaba monotipos como posibles ideas a representar con posterioridad en la parte pictórica. Ha servido para crear material de estudio en la temática de un modo rápido, pudiéndose considerar ciertas estampas como parte de la obra final.

Los monotipos han sido elaborados con tinta calcográfica Charbonnel de color negro sobre un soporte de papel Superalfa de 250 g. En muchas ocasiones no predeterminaba lo que iba a hacer o cómo lo iba a hacer, por lo que me llevaba bastante tiempo crear las imágenes, en consecuencia la tinta se secaba y en numerosas ocasiones al estampar el resultado fue más grisáceo o menos nítido de lo que pretendía. Para trabajar los monotipos utilicé una vara de madera para hacer el dibujo más descriptivo y para las manchas un trapo de algodón, que lo humedecía en petróleo para obtener luces contrastadas al limpiar la pátina de tinta. En determinadas ocasiones también utilicé el pincel humedecido en petróleo para sacar luces, las texturas de los pelos de los pinceles lo encontré muy interesante.

Las imágenes al principio eran demasiado contrastadas con juegos de negros y claros. Al final me di cuenta que los fondos se tenían que suavizar para que ganase protagonismo la imagen representada y para que la gama tonal fuese más rica en el monotipo. Comencé humedeciendo el trapo de algodón en petróleo, al pasarlo suavemente por la plancha entintada obtenía fondos con textura y ligeros. También jugué con el gramaje que tenía el papel de cocina, dando diferentes texturas a los fondos. Probé a añadir petróleo de un modo más burdo al fondo de la plancha y luego rebajarlo utilizando papel de cocina, que absorbía el líquido. El resultado de esta última experimentación resultó ser muy efectista y no quedó del todo conforme. Los grabados tienen un carácter ilustrativo porque la narración en las imágenes es de interés en la serie. En cuanto a la forma de trabajarlos, he ligado registros del dibujo y del grafismo a la mancha para obtener resultados más próximos a lo pictórico.

2.2.2.2. Grabado calcográfico: punta seca y aguafuerte

En un principio el proyecto iba a englobar la técnica de la pintura y del grabado. Al no haber tenido el tiempo suficiente que se requería para la elaboración de la serie de grabados, ha quedado reducido a un primer esbozo, que ha de ser trabajado más adelante. No obstante, creía preciso mencionarlo, porque en un futuro, cuando retome la serie de los aproximadamente diez grabados que pretendo realizar, formarán parte del proyecto.

Todos los grabados están realizados sobre lámina de zinc y estampados sobre papel *Superalfa* con tinta negra calcográfica. La plancha tiene una medida de 39 x 33 cm que con los márgenes que he establecido a la hora de estampar, los grabados obtenían una medida total de 56 x 46,5 cm. Al no estar familiarizado con los procesos del grabado, escogí para comenzar la técnica de la punta seca. Esta técnica la utilicé para *La primera estancia*. Me sentí cómodo trabajándolo, pese a que se requería aplicar fuerza en los trazos del dibujo. Más adelante me decanté por el aguafuerte, que permitía realizar grafismos más espontáneos, debido a la facilidad que ofrece la técnica, sin apenas necesitar hacer presión, rayando con la punta seca sobre una pátina de barniz. Del mismo modo y ajustándose más a mis intenciones, me ofrecía el hacer dibujos más exactos, conseguir mayor detalle y líneas curvas. Es por todo ello que cuando retome la serie seguiré con dicha técnica.

Con los grabados al aguafuerte establecí unos tiempos de aproximadamente un minuto para la escala de grises más claro y un total de treinta minutos para el más oscuro, acumulando alrededor de ocho tiempos o gamas de grises en ácido nítrico al 10%. El resultado obtenido para el grabado de *La segunda estancia* resultó poco contrastado y es por ello que en el de *La tercera estancia* decidí recortar algún tiempo, estableciendo seis sumergimientos en el ácido, y amplíe el más oscuro en unos cuarenta minutos. Aun así también quedó demasiado homogéneo en las gamas de grises. Este factor, no se ajusta a mis intenciones expresionistas. No obstante, y pese a que las consideraciones dentro del grabado tradicional tienen muy en cuenta estos aspectos de claros y oscuro, los grabados no son en absoluto desechables. La gran dedicación prestada al detalle, un trabajo minucioso y exhaustivo, analizando cada espacio vacío en la plancha, entre línea y línea, incluso con lupa, no ha de ser infravalorado por el hecho del claro oscuro, que procuraré corregir cuando realice el cuarto grabado de la serie.

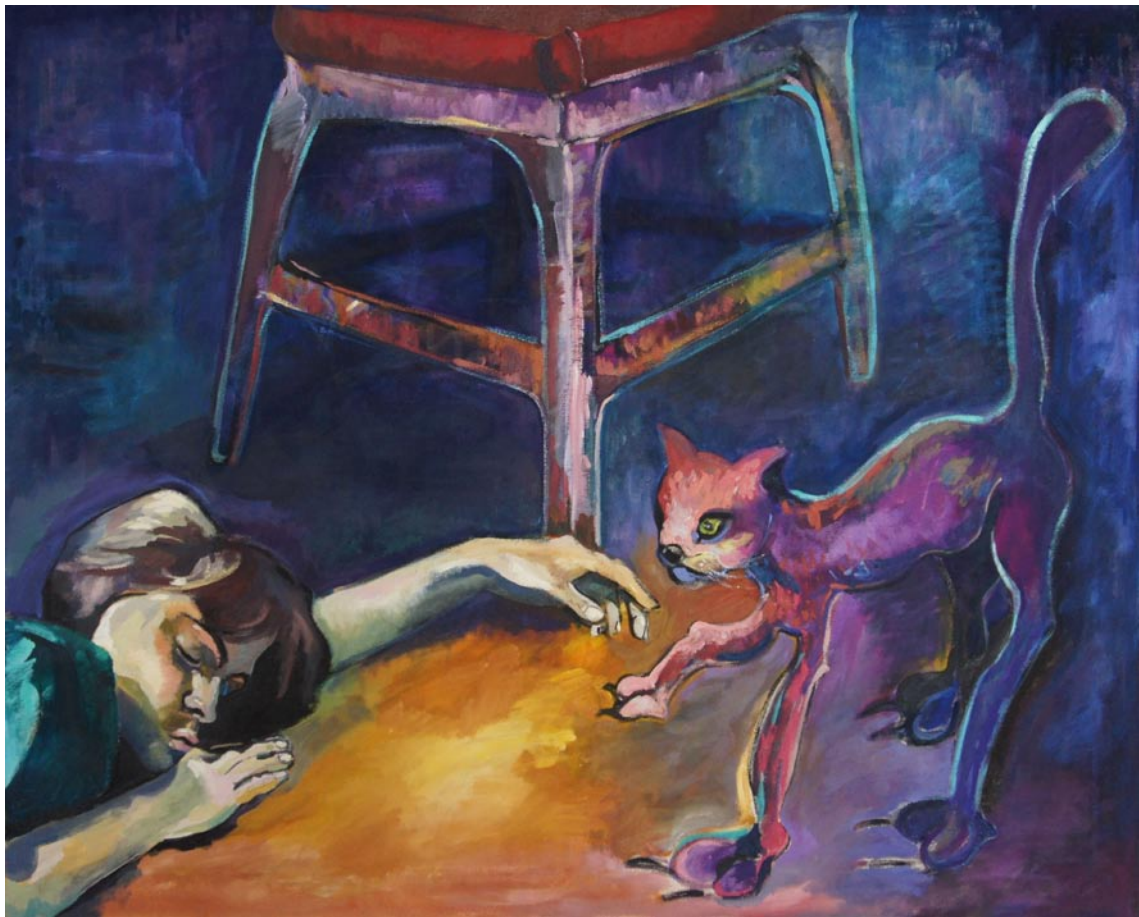


Plancha preparatoria de ***La segunda estancia***.

3. La sociedad y el miedo

Una metáfora desde la pintura y la gráfica

Yacentes



Yacente I, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm., 2012.



Yacente II, óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm., 2013.



Yacente III, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm., 2013.



Yacente IV, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm., 2013.

La noche más oscura



La noche más oscura I, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm., 2012.



La noche más oscura II, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm., 2012.



La noche más oscura III, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm., 2012.



La noche más oscura IV, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm., 2012.

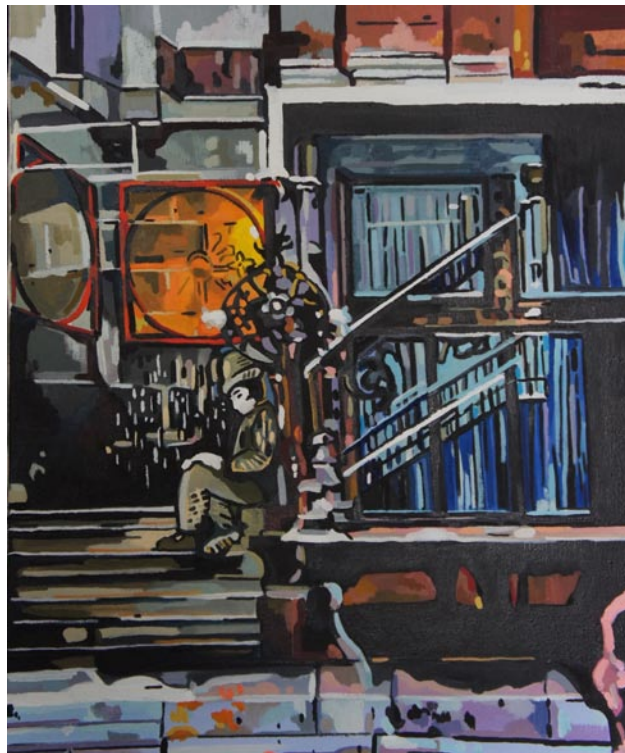
Obra pictórica complementaria



Despedidas, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm., 2012.



El chivo, óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm., 2013.



La miseria, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm., 2013.

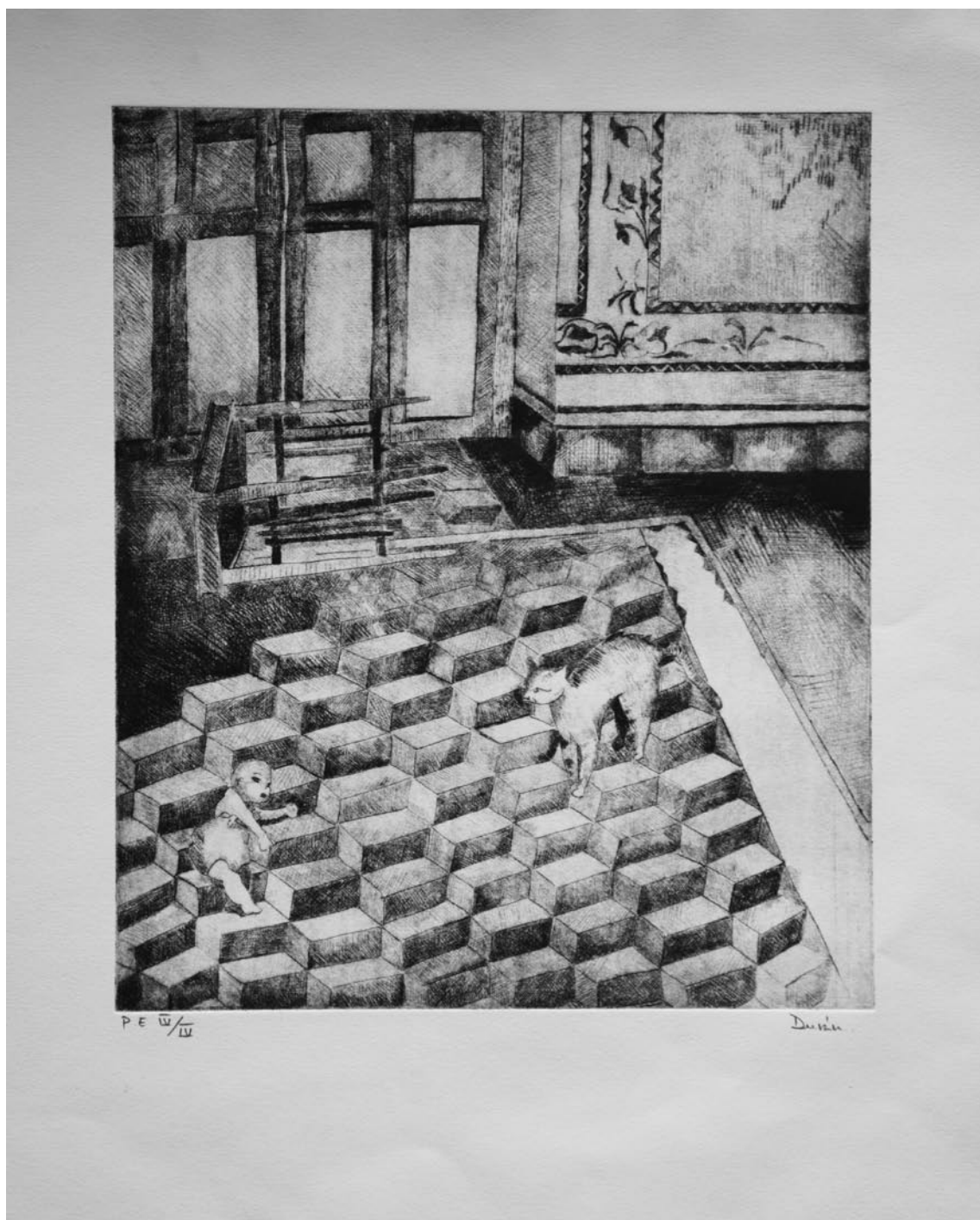


El hombre del siglo XXI, técnica mixta sobre madera, 110 x 45 cm., 2013.

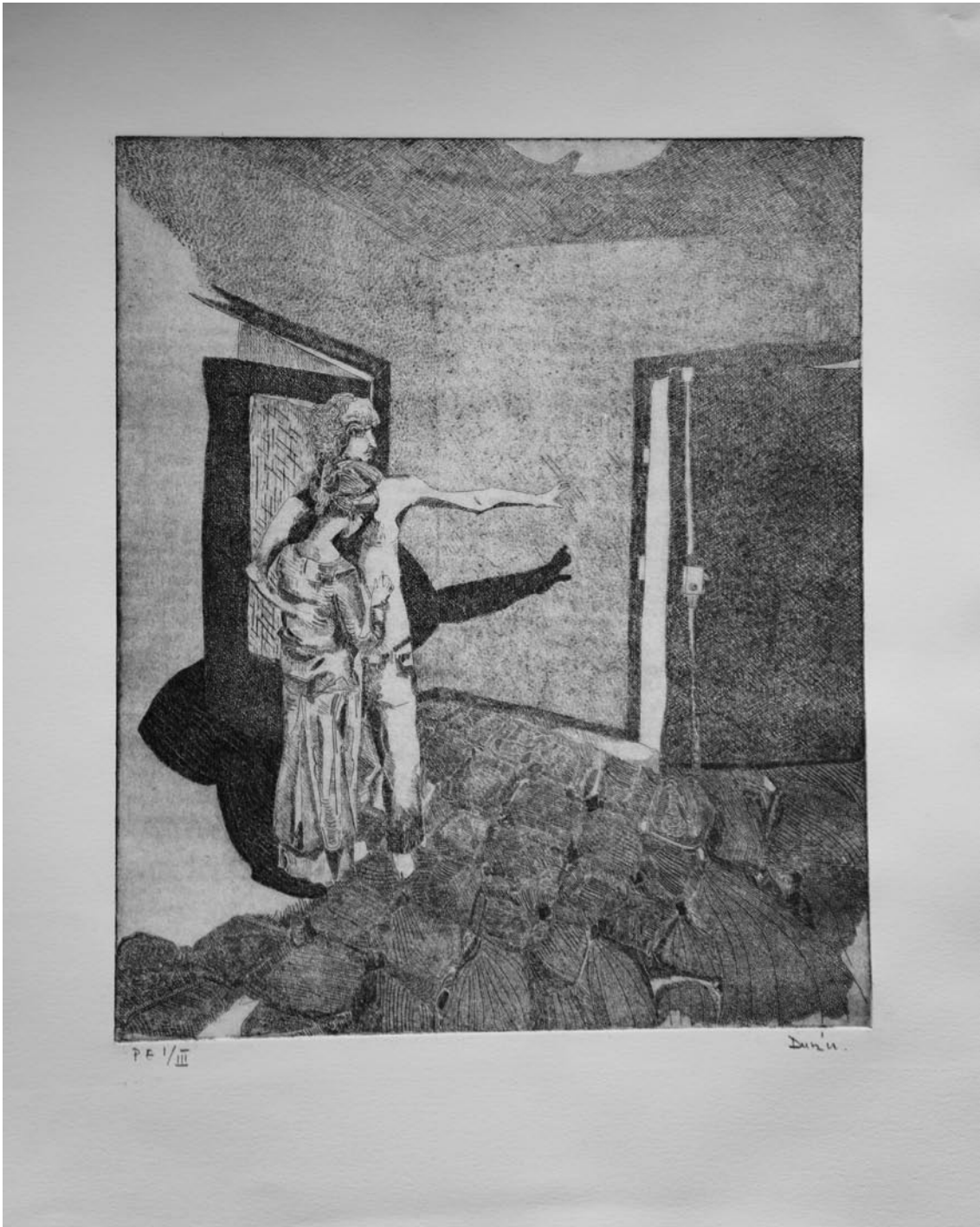


Las hienas, óleo sobre lienzo, díptico, 38 x 46 cm. cada uno de los lienzos, 2013.

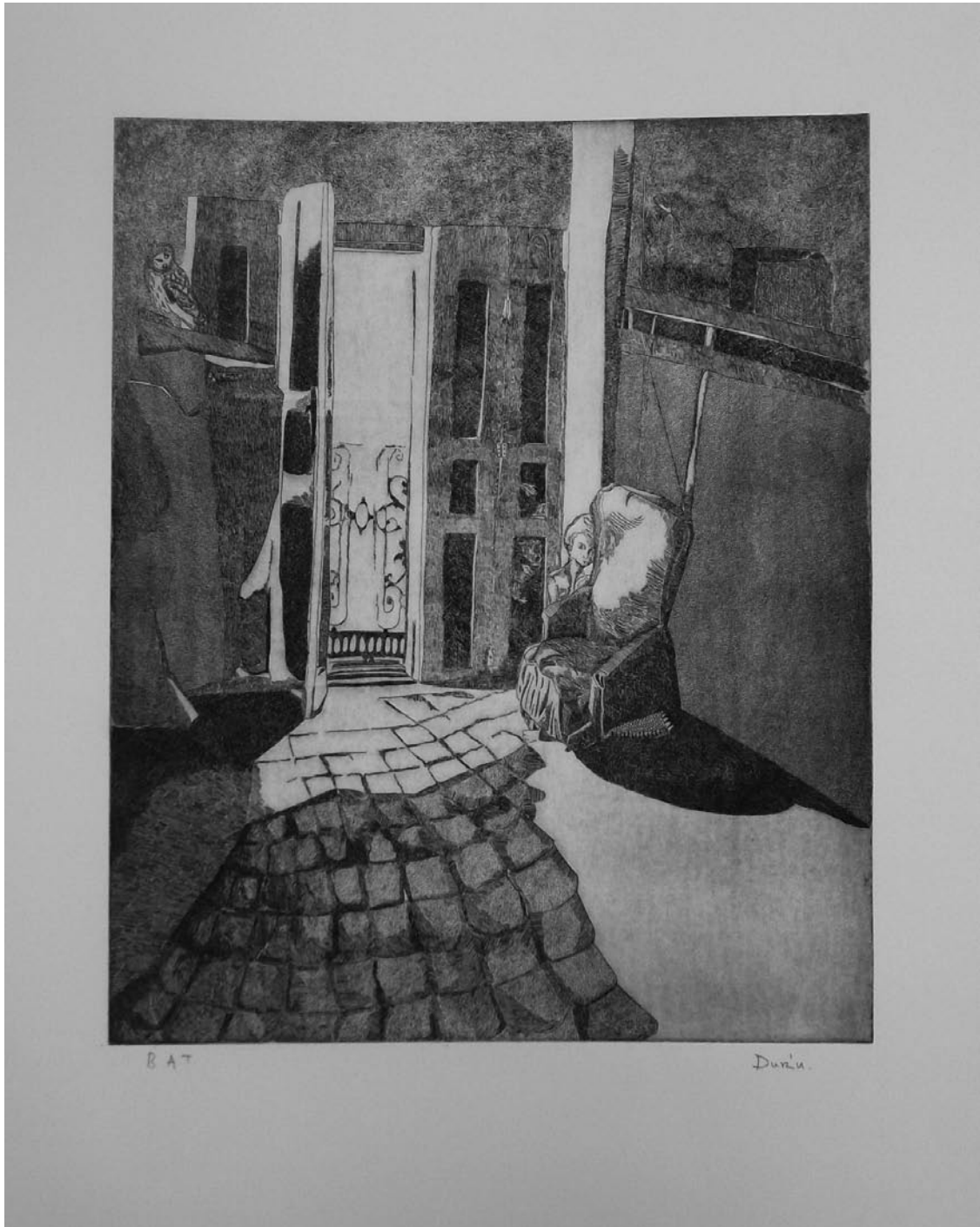
Las estancias



La primera estancia, grabado calcográfico, punta seca en plancha de zinc, dimensiones del papel 56 x 46,5 cm. (*Superalfa* 250 g.), dimensiones de la huella 39 x 33 cm., P.E. III/IV, 2012.



La segunda estancia, grabado calcoográfico, aguafuerte en plancha de zinc, dimensiones del papel 56 x 46,5 cm. (*Superalfa* 250 g.), dimensiones de la huella 39 x 33 cm., P.E. I/III, 2012.



La tercera estancia, grabado calcográfico, aguafuerte en plancha de zinc, dimensiones del papel 56 x 46,5 cm. (*Superalfa* 250 g.), dimensiones de la imagen 39 x 33 cm., B.A.T., 2012.

Monotipos



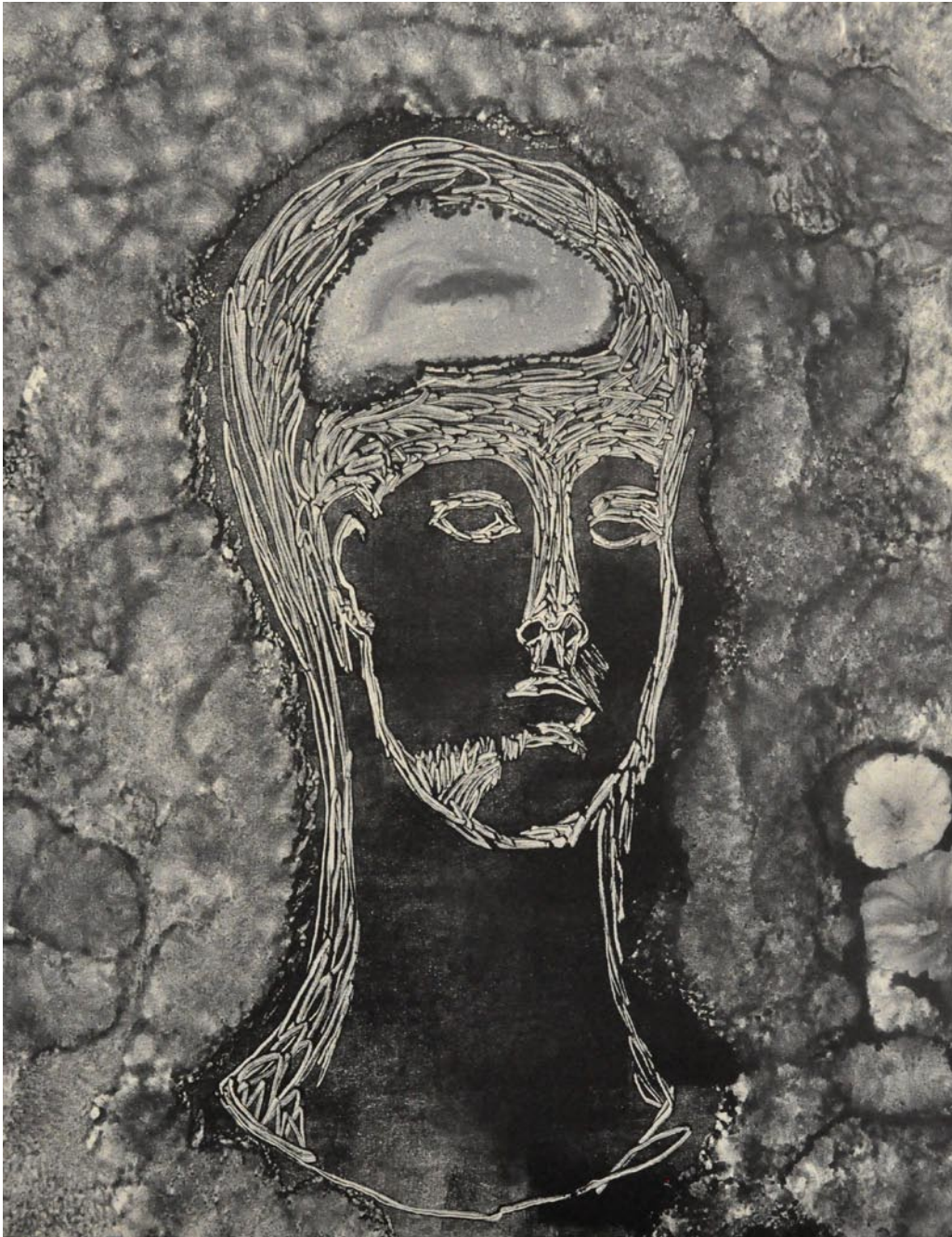
Sin título, monotipo sobre papel *Superalfa* 250 g., 33 x 50 cm., 2013.



Los fantasmas del inconsciente, monotipo sobre papel *Superalfa* 250 g.,
33 x 50 cm., 2013.



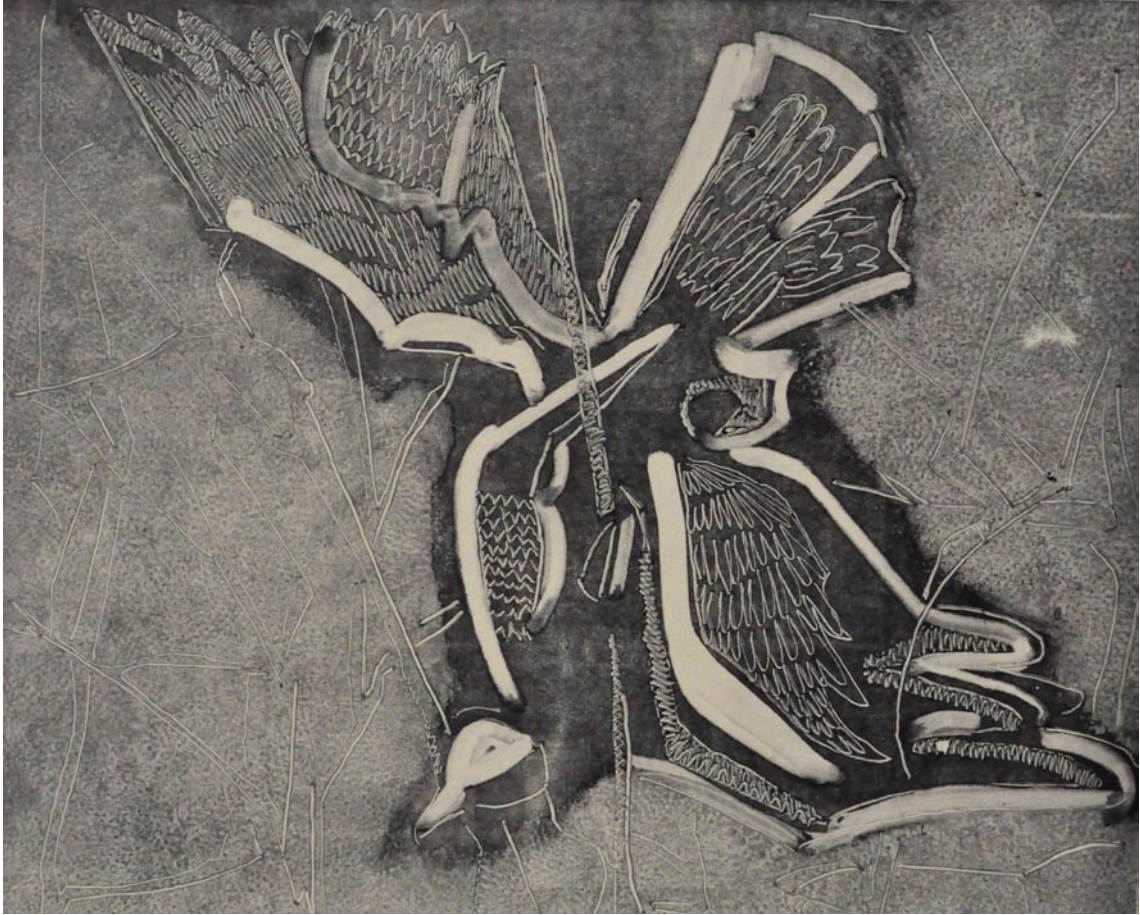
Sin título, monotipo sobre papel *Superalfa* 250 g., 33 x 39 cm., 2013.



Sin título, monotipo sobre papel *Superalfa* 250 g., 39 x 33 cm., 2013.



Sin título, monotipo sobre papel *Superalfa* 250 g., 33 x 50 cm., 2013.



Sin título, monotipo sobre papel *Superalfa* 250 g., 33 x 39 cm., 2013.

4. Conclusiones

El proyecto cumple en gran medida con las intenciones que tenía, aunque más bien consideraría que se ha ido definiendo por sí mismo con el transcurso del tiempo. La idea de trabajar con el concepto de decadencia social, el miedo y la inestabilidad psicológica que prolifera a raíz de los hechos que acontecen en el panorama político-financiero o en el sistema, era algo que tenía en mente desde hace dos años. Lo comencé a trabajar antes de empezar el máster, sin embargo ha variado mucho desde entonces hasta ahora. Al comenzar el trabajo pensaba crear escenas más oníricas, surrealistas y con una mayor carga simbólica, esto ha sido llevado a cabo pero de un modo más coherente a como tenía determinado en un principio.

En el ejercicio del color, había pensado recrear escenas lúgubres, aplicando preferiblemente una paleta fría, que era algo a lo que solía estar acostumbrado desde un punto de vista cromático. Al comienzo tenía como referente la *Etapa azul* de Picasso, me interesaban sus personajes estilizados y elegantes combinados con un aire melancólico. Lo consideraba sutil, bello y dramático. Contradictoria e inesperadamente he cambiado mi paleta y más que nunca hasta ahora, he trabajado colores cálidos. Creo que ha sido un acierto. Junto con las atmósferas o ambientes oscuros, al combinarlos con magentas, rojos, naranjas o amarillos, la imagen ha adquirido mayor viveza, más expresividad. Considero que esta utilización ha sugerido a la obra una mezcla de calidez y agresividad. Hablo de estas dos características como algo combinado, lo definiría como una belleza extraña, que invita a ser contemplado, atractivo y que a la vez intimida, perturba. No en todos los cuadros o representaciones me he valido de esta herramienta, pero he percibido que el concepto, mi forma de interpretarlo, me ha llevado en numerosas ocasiones por ese camino atendiendo al color.

He definido más que antes las formas, pasando de una figuración más abstracta y enfocada a la pincelada expresiva, a una forma de hacer más descriptiva y concreta, quizás por las intenciones representativas que tenía para el concepto. La ambigüedad, que aporta misterio a las imágenes, creo que la he conseguido. El trabajar la serie de los cuadros *Yacentes* me ha interesado, considero que ha de ser desarrollado más concretamente en un futuro.

Cuando comencé el curso, uno de mis objetivos era introducir elementos extrapictóricos en los cuadros. Esto no ha sido atendido o realizado del modo que pretendía. Quizás por ser algo arriesgado y complejo, he tratado la pintura al óleo sobre lienzo tradicional debido a que el tiempo que he tenido para trabajar el proyecto lo he visto escaso y con pocas posibilidades para probar nuevas ideas técnicas, desechar o jugar con diferentes alternativas. Aún así, considero que debo romper con el plano bidimensional, acercándome a la tridimensionalidad con elementos que perturben y generen extrañeza. Esto será tratado con calma y tiempo más adelante. Del mismo modo considero que debo trabajar las atmósferas más exhaustivamente, es probable que si logro crear un ambiente más velado en los cuadros, los elementos que estén tratados con colores más luminosos adquirirán mayor fuerza.

Una pieza que he realizado en el proyecto, El hombre del s. XXI, ha sido para mí algo nuevo e inesperado en mi trabajo, porque rompía con lo que solía estar acostumbrado a elaborar. El rasgar, arañar, incidir sobre madera, como expresión hiriente del sentimiento de miedo o de caos interno que trabajo desde lo conceptual, me ha interesado en gran medida como modo de trasladarlo a la práctica. Es por este camino por el que voy a seguir trabajando al cerrar el curso del máster. Creo que es una forma desgarradora y potente de transmitir la idea de opresión e impotencia que penetra y corroe a la sociedad. Es probable que dicha pieza se aleje desde un punto de vista estético del resto del conjunto, pero no he contemplado en mi obra la homogeneidad como algo primordial. Aunque es algo que de forma innata está siempre presente en la forma de trabajar, siempre se atiende a unas premisas y una forma de hacer particular, que sin pretenderlo se evidencian como algo característico en la obra de un artista. El concepto ha sido trabajado desde diferentes temáticas, puntos de vista y así pretendo que siga siendo. Es fundamental para mi creación experimentar y elaborar representaciones siempre con nuevos enfoques. Nunca pretendí reincidir una y otra vez en un mismo modelo o patrón, es un aliciente para el trabajo el variar.

Este proyecto está abierto, considero que acaba de comenzar. Desde un punto de vista teórico creo que seguirá encaminado a aspectos existencialistas, no obstante, el tema que he trabajado espero que no deba ser abordado a largo plazo, pues no es de mi gusto que esta situación pesimista que contemplo persista. Será el tiempo el que establezca cómo avanzará y hasta cuando será trabajada la idea. Me gustaría concluir con un comentario de Odilon Redon, como contrapunto a lo que planteo y esperanza para aquellos en los que en este momento se pueden estar viendo afectados por el miedo, la inseguridad, la frustración y la ansiedad. «He descubierto, teniendo los ojos bien abiertos a las cosas, que la vida que desplegamos puede revelar también alegría».

5. Fuentes

5.1. Bibliografía

ANDERS, Günthers, *Nosotros, Los hijos de Eichmann*, Barcelona, Paidós, 2001.

ARENT, Hannah, *Los hombre y el terror y otros ensayos*, Barcelona, RBA Pensamiento Serie Filosofía, 2012.

BAUMAN, Zygmunt, *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós Espasa Libros, 2007.

DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Actualizada por Thomas Hoppe), Barcelona, Editorial Reverté, 1988.

DOUGLAS, M., *Pureza y peligro, Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

G. CORTÉS, José Miguel, *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruosos en el arte*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *El hombre de arena precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca, Editorial José J. de Olañeta, 2008.

KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

LYOTARD, Jean- François, *La posmodernidad*, Barcelona, Gadisa, 1999.

POE, Edgar Allan, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2010.

RILKE, Rainer Maria, *Elegías del Duino- Los sonetos a Orfeo* (Primera Elegía), Madrid, Editorial Cátedra, 1987.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Ariel, 2006.

5.2. Catálogos y revistas

GUBERN, R., «Mito y terror», *Revista de Occidente* (Madrid), julio-agosto 1994, n.º 158-159.

MATTHEW, Gale y STEPHENS, Chris, Tate Gallery, *Francis Bacon*, traducción de M^a Luisa Balseiro, Museo Nacional del Prado, 2009.

Fundación Juan March, *PICASSO. Suite Vollard*, textos Julián Gállego, Madrid, Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2010.

Durero Grabador, Del Gótico al Renacimiento, Obras de la Biblioteca Nacional de España, edita Obra Social de CajaCanarias, 2012.

5.3. Monografías

BIRCHALL, Heather, *Prerrafaelistas*, Alemania, Taschen, 2010.

BISCHOFF, Ulrich, *Max Ernst*, Alemania, Taschen, 2003.

CARRETE Parrondo, Juan, *Goya. Estampas: Grabado y Litografía*, Barcelona, Editorial Electa, 2007.

ELGER, Dietmar, *Expresionismo*, Corea del Sur, Taschen, 2007.

GIBSON, Michael, *Redon*, Alemania, Taschen, 2011.

KARCHER, Eva, *Otto Dix*, Corea del Sur, Taschen, 2010.

NÉRET, Gilles, *Balthus*, Alemania, Taschen, 2003.

WOLF, Norbert, *Caspar David Friedrich*, China, Taschen, 2012.

5.4. Filmografía

ANDERSON, Wes, *The Royal Tenenbaums*, Estados Unidos, 2001, 109 min.

- *Viaje a Darjeeling*, Estados Unidos, 2007, 91 min.

- *Fantástico Sr. Fox*, Estados Unidos, 2009, 87 min.

- *Moonrise Kingdom*, Estados Unidos, 2012, 94 min.

TARR, Béla y HRANITZKY, Ágnes, *Las armonías de Werckmeister*, Hungría, 2000, 145 min.

- *Caballo de Turín*, Hungría, 2011, 146 min.

BERGMAN, Ingmar, *El séptimo sello*, Suecia, 1957, 96 min.

- *El manantial de la doncella*, Suecia, 1960, 88 min.
- *Como en un espejo*, Suecia, 1961, 89 min.
- *El silencio*, Suecia, 1963, 95 min.
- *Gritos y susurros*, Suecia, 1972, 91 min.
- *Fanny y Alexander*, Suecia, 1982, 197 min.

BERTOLUCCI, Bernardo, *El último tango en París*, Italia y Francia, 1972, 129 min.

- *Novecento*, Italia, Francia y Alemania Occidental, 1976, 314 min.
- *La luna*, Italia, 1979, 142 min.
- *El cielo protector*, Reino Unido, 1990, 133 min.
- *Soñadores*, Reino Unido, Francia e Italia, 2003, 170 min.

EGOYAM, Atom, *El liquidador*, Canadá, 1991, 102 min.

- *Exótica*, Canadá, 1994, 103 min.
- *El dulce porvenir*, Canadá, 1997, 110 min.
- *Ararat*, Canadá, 2002, 116 min.
- *Donde yace la verdad*, Canadá y Reino Unido, 2005, 107 min.
- *Chloe*, Estados Unidos, Canadá y Francia, 2009, 96 min.

GREENAWAY, Peter, *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, Reino Unido, 1989, 123 min.

HANEKE, Michael, *Funny Games*, Austria, 1997, 108 min.

- *La pianista*, Francia y Austria, 2001, 130 min.
- *Amor*, Austria, Francia y Alemania, 2012, 127 min.

HITCHCOCK, Alfred, *La soga*, Estados Unidos, 1948, 80 min.
- *Vértigo*, Estados Unidos, 1958, 120 min.

JODOROWSKY, Alejandro, *Fando y Lis*, México, 1968, 93 min.
- *El topo*, México, 1970, 125 min.
- *La Montaña Sagrada*, México, 1973, 109 min.

LANG, Fritz, *Metrópolis*, Alemania, 1927, 153 min.

LANTHIMOS, Giorgos, *Canino*, Grecia, 2009, 94 min.

LYNCH, David, *Cabeza borradora*, Estados Unidos, 1977, 89 min.
- *Inland Empire*, Estados Unidos, 2006, 172 min.

MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Nosferatu*, Alemania, 1922, 94 min.

PETROV, Alexander, *La Vaca*, Unión soviética, 1989, 10 min.
- *El sueño de un hombre ridículo* (basado en la novela de Fyodor Dostoyevsky), Rusia, 1992, 20 min.

POLANSKI, Roman, *Repulsión*, Reino Unido, 1965, 104 min.
- *La semilla del diablo*, Estados Unidos, 1968, 136 min.
- *El quimérico inquilino*, Francia, 1976, 125 min.

TARKOVSKY, Andréi, *Solaris*, Unión Soviética, 1972, 165 min.
- *El espejo*, Unión Soviética, 1975, 106 min.
- *Stalker*, Unión Soviética, 1979, 163 min.
- *Nostalgia*, Italia, 1983, 125 min.
- *Sacrificio*, Francia e Inglaterra, 1986, 149 min.

WENDERS, Win, *El cielo sobre Berlín*, Alemania del Oeste, 1987, 128 min.
- *París, Texas*, Alemania del Oeste, 1984, 144 min.

WIENE, Robert, *El gabinete del Doctor Caligari*, Alemania, 1920, 71 min.

6. Listado de imágenes

Fig. (1) de GOYA y LUCIENTES, Francisco, *Vuelo de brujas* [óleo sobre lienzo] 1797, Madrid, Museo del Prado, 43,5 x 30,5 cm.

Fig. (2) BLAKE, William, *Job's evil dreams* (plancha 11, ilustración del libro de Job) [acuarela] 1805, Nueva York, Pierpont Morgan Library, 15,2 x 19,7 cm.

Fig. (3) REDON, Odilon, *Oannès o Cabeza de Cristo y serpiente* [óleo sobre tabla] 1907, Nueva York, The Ian Woodner Family Collection, 65 x 50 cm.

Fig. (4) BONNARD, Pierre, *Interior* [óleo sobre lienzo] 1912, Milán, Galería de Arte Moderno de Milán, 50 x 65 cm.

Fig. (5) VUILLARD, Edouard, *Misterio* [óleo sobre cartón] 1896/97, 38 x 36 cm.

Fig. (6) VALLOTTON, Félix, *El lago en el Bois de Boulogne* [óleo sobre lienzo] 1921, colección privada.

Fig. (7) SÉRUSIER, Paul, *Plaza con farola* [óleo sobre lienzo] 1891, 47 x 38,1 cm.

Fig. (8) MUNCH, Edvard, *La pubertad* [óleo sobre lienzo] 1894, 151,3 x 110 cm.

Fig. (9) MUNCH, Edvard, *Madre muerta con niña* [óleo sobre lienzo] 1897/99, Oslo, Museo de Oslo, 104,3 x 179,3 cm.

Fig. (10) KOKOSCHKA, Oskar, *León- tigre* [óleo sobre lienzo] 1926, 96 x 129 cm.

Fig. (11) KOKOSCHKA, Oskar, *El huevo rojo* [óleo sobre lienzo] 1941, 63 x 76 cm.

Fig. (12) DIX, Otto, *La guerra* (panel central del tríptico) [técnica mixta sobre tabla] 1929/32, 204 x 204 cm.

Fig. (13) DIX, Otto, *Noche en la ciudad* [óleo sobre papel] 1913, Roma, colección privada, 70,8 x 52,5 cm.

Fig. (14) BASELITZ, Georg, *Adler (Fingermalerei I)* [óleo sobre lienzo] 1972, 249,5 x 180,3 cm.

Fig. (15) BASELITZ, Georg, *Die grose nacht im eimer* [óleo sobre lienzo] 1962/63, 250 x 180 cm.

Fig. (16) HORST HÖDICKE, Karl, *Tigre* [gouache sobre cartón negro] 1989, 92 x 122 cm.

Fig. (17) HORST HÖDICKE, Karl, *Pécora negra* [óleo sobre tela], Bertinoro, Colección Iride y Giuseppe Comandini, 170 x 230 cm.

Fig. (18) PENCK, A. R., *León* [técnica mixta sobre cartón] 1988, 59 x 78 cm.

Fig. (19) DUMAS, Marlene, *Wating (her meaning)* [óleo sobre lienzo] 1998, Kiel (Alemania), Kunsthalle zu Kiel, 50 X 70 cm.

Fig. (20) CUCCHI, Enzo, *Crying Eyes* [óleo sobre lienzo] 2007, 18 x 24 cm.

Fig. (21) CLEMENTE, Francesco, *Fuego* [acuarela sobre papel Arches] 1982, 35,7 x 50,8 cm.

Fig. (22) POCKLINGTON, Freya, *Snake girl thumb* [conté sobre papel] 2007, 60 x 70 cm.

Fig. (23) POCKLINGTON, Freya, *Sin título* [conté sobre papel] 2010, 70 x 60 cm.

Fig. (24) POCKLINGTON, Freya, *The capulets ball played by Peritas and a hyena* [conté sobre papel] 2012, 164 x 188 x 5 cm.

Fig. (25) EVERETT MILLAIS, John, *Ofelia* [óleo sobre lienzo] 1851/52, Londres (Inglaterra), Tate Gallery, 76,2 x 111,8 cm.

Fig. (26) WALLIS, Henry, *Chatterton* [óleo sobre lienzo] 1856, Londres (Inglaterra), Tate Gallery, 62,2 x 93,3 cm.

Fig. (27) DAVID, Jacques- Louise, *La muerte de Marat* [óleo sobre lienzo] 1793, Bruselas (Bélgica), Museos Reales de Bellas Artes, 165 x 128 cm.

Fig. (28) BLAKE, William, *El diablo cubre de pústulas a Job* [pintura al temple o témpera sobre caoba] 1827, 31 x 43 cm.

Fig. (29) ERNST, Max, *Toda la ciudad* [óleo sobre tela] 1935/36, Suiza, Kunsthaus Zürich, 60 x 81 cm.

Fig. (30) DUMAS, Marlene, *Snow White and the broken arm* [óleo sobre lienzo] 1988.

Fig. (31) DUMAS, Marlene, *Losing (Her meaning)* [óleo sobre lienzo] 1988, colección privada, 19-11/16 x 27-9/16 cm.

Fig. (32) GHENIE, Adrian, *Funeral de Duchamp* [óleo sobre lienzo] 2009, 300 x 200 cm.

Fig. (33) GHENIE, Adrian, *The collector 4* [óleo sobre lienzo] 2009, 200 x 240 cm.

Fig. (34) *Gritos y susurros*, (dir: Ingmar BERGMAN, fotografía: Sven NYKVIST), Suecia, 1972, 91 min., fotograma min. 36.

Fig. (35) *La sogá*, (dir.: Alfred HITCHCOCK, fotografía: Joseph VALENTINE y William V. SKALL), Estados Unidos, 1948, 80 min., fotograma min. 26.

Fig. (36) *El ladrón, el cocinero, su mujer y su amante*, (dir.: Peter GREENAWAY, fotografía: Sacha VIERNY), Reino Unido, 1989, 123 min., fotograma min. 119.

Fig. (37) FRIEDRICH, Caspar David, *Imagen conmemorativa para Johann Emanuel Bremer* [óleo sobre lienzo] 1817, Berlín (Alemania), Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 43,5 x 57 cm.

Fig. (38) RIPPL- RÓNAI, József, *Parque en la noche* [pastel sobre papel encolado sobre lienzo] 1892/95, París (Francia), Musée d'Orsay 38,4 x 46,2 cm.

Fig. (39) MUNCH, Edvard, *Noche estrellada* [óleo sobre lienzo] 1922/1924, 140 x 119 cm.

Fig. (40) MAGRITTE, René, *El imperio de las luces* [óleo sobre lienzo] 1954, Bruselas (Bélgica), Real Museo de Bellas Artes, 146 x 114 cm.

Fig. (41) PICASSO, Pablo, *La vida* [óleo sobre lienzo] 1903, Cleveland Museum of Art, 197 x 127,3 cm.

Fig. (42) PICASSO, Pablo, *La tragedia* [óleo sobre tabla] 1903, Washington D.C. (Estados Unidos), National Gallery of Art, 105 x 69 cm.

Fig. (43) HOLMAN HUNT, William, *El chivo expiatorio* [óleo sobre lienzo] 1854/56, Inglaterra, National Museums Liverpool (Lady Lever Art Gallery) 87 x 139,8 cm.

Fig. (44) de ZURBARÁN, Francisco, *Agnus Dei* [óleo sobre lienzo] 1635-1640, Madrid, Museo del Prado, 37,3 x 62 cm.

Fig. (45) BASELITZ, Georg, *Wind Forward* [xilografía sobre papel Japón] 2008, Hamburgo, impresas en el Atelier Tim Verclas, n.º 7 de una edición de 12, 99,8 x 50 cm. (huella) 124 x 70 cm. (papel).

Fig. (46) *Nosferatu*, (dir.: Friedrich Wilhelm MURNAU, fotografía: Fritz Arno WAGNER), Alemania, 1922, 94 min., fotograma min. 14.

Fig. (47) de GOYA y LUCIENTES, Francisco, *Y no hai remedio. Los desastres de la Guerra* (n.º 15) [aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor] 1ª ed., 1863, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, estampación con entrapado

sobre papel avitelado ahuesado grueso, dimensiones de la imagen 141 x 168 mm., dimensiones del papel 249 x 342 mm.

Fig. (48) LASANSKY, Mauricio, *La tragedia* [punta seca sobre pergamino] 1935, (prueba de artista), 15 x 13 cm.

Fig. (49) LASANSKY, Mauricio, *Huérfanos* [punta seca] 1934, 11 x 13 cm.

Fig. (50) *Como en un espejo*, (dir.: Ingmar BERGMAN, fotografía: Sven NYKVIST), Suecia, 1961, 89 min., fotograma min. 49.

Fig. (51) *El silencio*, (dir.: Ingmar BERGMAN, fotografía: Sven NYKVIST), Suecia, 1963, 95 min., fotograma min. 21.

Fig. (52) *El quimérico inquilino*, (dir.: Roman POLANSKI, fotografía: Sven NYKVIST), Francia, 1976, 125 min., fotograma min. 94.

