

# Universidad Politécnica de Valencia

## Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## **Imágenes aberrantes de ayer y de hoy**

Realización de tres series a partir de referentes grotescos.

Proyecto final de Máster de Producción artística

Tipología 4

Presentado por Juan José Ortiz Zahonero

Dirigido por el Dr José Maria López Fernández

Valencia, Julio 2013

## **Tipología 4.**

Producción artística inédita acompañada de una  
fundamentación teórica.

# Índice

*Resumen y palabras clave.* **Pág. 4**

**Introducción. Pág.5**

**1-Obra previa Pág. 10**

**2-Proyecto Pág. 17**

**Series Pág. 18**

**2.1. Deformaciones Pág. 19**

**2.1.1Conceptos Pág. 19**

**2.1.2Obra, análisis y referentes Pág. 23**

**En el piso Pág. 23**

**Wilson y su perro Pág. 28**

**Chete cortándose las uñas de los pies Pág. 33**

**Benedicto Equis Uve Palito Pág. 38**

**2.1.3Procesos y técnicas Pág. 45**

**2.2. Suciedad Pág. 46**

**2.2.1Conceptos Pág. 46**

**2.2.2 Obra, análisis y referentes Pág. 50**

**Saludamos al líder Pág 50**

**K-kaos Pág 59**

**Concentración Pág 68**

**El perroflauta Pág 77**

**Inofensivos molinillos infantiles Pág 83**

**2.2.3Procesos y técnicas Pág 92**

**2.3Plano Pág. 93**

**2.3.1Conceptos Pág 93**

**2.3.2Obra, análisis y referentes Pág 97**

**2.3.3Procesos y técnicas Pág 107**

**3- Exposición Pág.108**

**4- Conclusiones Pág. 112**

**5- Bibliografía Pág. 118**

**Lista Fig. Pág. 118**

# Resumen y palabras clave

TFM tipología 4, de producción artística, con especialidad en pintura, trata de cómo ha influido la historia del arte, y en especial la pintura en mi obra, buscando en esta sobre todo lo escatológico, grotesco, bizarro, bajo y pueril. A través del análisis histórico de la palabra grotesco, y ver cómo ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, se ha realizado una serie pictórica con el objetivo de que sea "grotesca", buscando los referentes históricos que más se asemejen con nuestra obra, en la historia clásica y también en el presente. Este TFM no es un trabajo de análisis histórico del término, aunque se haya realizado una discreta investigación, en busca de referentes que remitieran a nuestro trabajo. La razón principal por la que se ha realizado este trabajo ha sido con el objetivo de pintar, y por fin último exponer la obra realizada.

Palabras clave: Grotesco, Pintura, Tipología 4, Pueril, Bajo, Zafio, Sátira

TFM type 4 artistic production, specializing in painting, is how it has influenced the history of art, especially painting in my work, especially looking at this scatological, grotesque, bizarre, low and childish. Through historical analysis of the word grotesque, and see how it has evolved over the centuries, it has produced a series of paintings in order to be "grotesque" seeking the historical references that best match with our work in classical history and in the present. This is not a job TFM historical analysis of the term, although it has made a discreet investigation, looking for references to forward to our work. The main reason that has made this work has been for the purpose of painting, and ultimate exhibit the work performed.

Keywords: Grotesque, Painting, Type 4, Childish, Low, Satire



# Introducción

*Imágenes aberrantes de ayer y de hoy* es el Proyecto Final del Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, de la Universidad Politécnica de Valencia. Se trata de una investigación teórico-práctica, realizada desde 2011 hasta 2013, de tipología 4 según la normativa vigente.

La realización de estas pinturas nace con el objetivo de realizar una serie de pinturas y un proyecto expositivo. Con la elección de la tipología 4 pretendemos realizar una producción que se sustente por sí misma, es decir, que no necesite de ambiciosas teorías ni conceptos para tener razón de ser. La mayoría del tiempo de investigación ha sido dedicado a pintar, siendo realizada la parte teórica más bien “por obligación”, ya que mi intención era pintar y seguir haciéndolo. Aun así, detrás de esta práctica existe una discreta investigación histórica de la palabra “grotesco” desde sus inicios, habiéndonos basado en libros que hablan sobre el término y su historia. Aunque el objetivo final era la realización de una obra pictórica para su posterior exposición, en un principio se barajó la posibilidad de realizar una “historia de lo grotesco”. Enseguida nos dimos cuenta de que era una tarea demasiado complicada, con lo cual decidimos sencillamente elegir una serie de referentes pictóricos y vincularlos con nuestra pintura. A pesar de ello, en la parte conceptual de cada serie, se puede ver como la historia del término grotesco influencia en nuestra obra. El análisis histórico ofrecido por los libros que analizan la historia del término, nos ha abierto el campo visual en cuanto a referentes se refiere, pudiendo así encontrar similitudes formales, estilísticas y temáticas que de una forma u otra, remiten a nuestra obra. Es por ello que la investigación teórica nos ha servido como modo de enriquecimiento de nuestra producción, que ha evolucionado desde el retrato caricaturizado, a una serie de pinturas con cierto contenido político-satírico-social, llegando finalmente a un lenguaje pictórico distinto, que más tiene que ver con la ilustración que con la pintura. Este TFM se ha planteado metodológicamente situando cada serie junto a un contexto introductorio en el que se explica la misma conceptual y técnicamente, y después cada obra por

separado se analiza y se compara con referentes, consistiendo la metodología en describir y vincular.

*Imágenes aberrantes de ayer y de hoy* son una serie de obras, en la que se ha intentado hacer uso del factor grotesco haciendo hincapié en los detalles escatológicos, la deformación formal de la figura, del cuerpo, y el uso de factores que ridiculicen lo representado, haciendo académico lo bajo y pueril. El lenguaje pictórico cínico de la obra, acentúa la diferencia entre nuestra tendencia y el corsé de la institución, con una atracción por lo bajo y lo vulgar ajeno a las normas del gusto reglamentado.

La obra previa realizada durante los años de licenciatura sirve de inicio de la investigación. En la etapa anterior no se había realizado ningún tipo de investigación histórica, encontrando los referentes a posteriori. El Máster ha servido para enriquecer la obra realizada durante el periodo lectivo.

A continuación explicaremos el contenido de cada una y las características de cada serie. En cada serie, aparece el análisis de las obras realizadas junto a los referentes.

*Deformaciones*, es una prolongación del trabajo realizado durante los años de carrera anteriores, en los cuales, a partir de fotografía, la imagen ha sido deformada, consiguiendo que los rasgos de los personajes se exageren hasta llegar a la imagen grotesca. Con ello queremos dejar patente la importancia que la técnica tiene para nuestra obra: una serie de retratos sin ningún tipo de trasfondo, convirtiéndose la deformación de la figura en la protagonista de la obra. La serie está formada por 4 obras realizadas con óleo sobre tabla, sirviendo de nexo de unión a la siguiente serie la pintura *Benedicto Equis Uve Palito*, en la cual se mezcla la interpretación grotesca del personaje, la caricatura pictórica y el trasfondo social de la siguiente serie.

*Suciedad* consiste en la evolución de la anterior serie a la que se le suma el trasfondo político y la sátira, pasando a ser una serie con temática, ya no solamente un simple retrato de rasgos desfigurados. La investigación realizada

sobre el término de *lo grotesco* a lo largo de la historia del arte<sup>1</sup> nos demuestra que la crítica política-satírica y lo grotesco han sido conceptos que han ido de la mano durante épocas de crisis y discordia social como la actual.

Esto nos anima a fusionar dichos elementos. La serie está formada por tres pinturas al óleo, una pintura mural, y dos pinturas-ilustraciones realizadas con acrílico. Las ilustraciones-pinturas realizadas con acrílico nos sirven de nexo de unión para la siguiente serie, ya que después del laborioso trabajo que conlleva el tipo de producción realizada en las series anteriores, llega a un punto en el que el lenguaje pictórico es cambiado a uno más simple y sencillo, conservando el trasfondo satírico y a la vez político, mostrando el estilo que caracteriza a la siguiente serie.

*Plano* es la última de las series, llamada así por las formas planas con la que se han realizado las ilustraciones-pinturas. Después de las dos series anteriores se ha optado por un método pictórico más rápido y sencillo que la pintura al óleo. Frente a las pretensiones de la pintura del arte contemporáneo, *Plano* se presenta como simple, bajo y soez. La volumetría conseguida mediante la superposición de manchas se sustituye por la línea negra sensible y las tramas. La serie remite a la cultura del comic *underground* americano, caracterizado por ser subversivo y sus temáticas escatológicas.

Las escenas representadas en las pinturas, son independientes entre sí, siendo el nexo de unión temático y estilístico. Las tres series están caracterizadas por un cierto sentido retorcido de la imagen, buscando lo grotesco, y a la vez lo escatológico con un lenguaje directo. La sátira, la ridiculización de lo representado, la exageración de las formas, el mal gusto, lo divertido pero a la vez bizarro, lo disparatado y aberrante tiene cabida dentro del cuadro. El orden establecido en este trabajo de investigación que tienen en sus manos coincide con el proceso evolutivo y de creación de las mismas.

---

<sup>1</sup> Para ello se han utilizado principalmente la información recogida en los libros de Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*; Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. Fernandez, Beatriz, *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*; Gubern, Román, *Patologías de la imagen; El factor grotesco*. Se comprobará que su aprovechamiento es más evidente en la iconografía y el planteamiento de los cuadros que en el trabajo escrito.

Para finalizar, este trabajo hemos redactado unas breves conclusiones a las que hemos llegado en torno al término *grotesco*, siendo el principal objetivo y la más importante conclusión (y por lo que se planteó realizar este TFM) la creación de una obra pictórica, y presentar el conjunto del trabajo en una exposición. Un pequeño apéndice fotográfico muestra la exposición realizada con las pinturas instaladas. Por último, se expone la bibliografía utilizada para investigar y argumentar sobre el tema.

# **1. Obra previa**

La deformidad, la exageración, el mal gusto, son elementos que han abordado nuestra obra desde mucho tiempo atrás. Es por ello que creemos preciso dedicar una pequeña introducción a la obra realizada durante los años de licenciatura previos al master.

La obra previa se caracterizó por una búsqueda en el desarrollo de la técnica para conseguir resultados con cierto toque de realismo, con el objetivo de impactar al espectador, realizando un tipo de pintura que saliera de los temas y estilos convencionales tratados por mis compañeros de estudios. El anti convencionalismo de la obra, a la par que un lenguaje irónico y soez, en el cual queda patente la invención, provocaron una obra que podía llegar a ofender a algunas personas, adquiriendo carácter transgresor.

Anthony Julius (...) afirma que “los artistas tienen las mismas obligaciones morales que los demás pero también tienen otras obligaciones por virtud de su vocación”. Es decir las obligaciones artísticas del pintor o del fotógrafo pueden desbordar a las primeras, primando la invención, en anticonvencionalismo y la innovación que pueden desembocar en la ofensa transgresora. Pues la transgresión no es más que un acto insurreccional contra las convenciones y los límites establecidos por la tradición.<sup>2</sup>

Cierto es que dichas obras no se caracterizan por formar una serie, aunque se caracterizan por el nexos estilístico de deformación de las figuras llegando a caricaturizarlas, en una búsqueda de representar la carencia moral a través de la deformidad física.

Como anteriormente he dicho, queda patente mirando las obras seleccionadas la evolución técnica que se produce en las mismas.

---

<sup>2</sup> Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004, Pág. 12

*Spanish baraja* (Fig. 1) fue realizada en 2009, su tamaño es de 72cm de alto por 91cm de largo. Está pintada con acrílico sobre cartón imprimado con gesso. En ella se pueden ver a 4 personajes jugando a las cartas. Cada personaje posee rasgos de animal, de izquierda a derecha podemos ver un "pez" (La oreja sería la aleta, la aleta dorsal y la cola está formada por los plátanos de los cuadros de detrás, y la pecera que lo contiene la formaría el humo de su cigarro), una rata (las orejas redondas, los dientes de roedor, y las manos pequeñas guardando las cartas), el cerdo (grande y grueso, con nariz porcina) y el buitre, (de perfil, con nariz que emula a un pico, calvo, con el abrigo formando el plumaje, y la mano como si de una garra se tratara, en pose amenazante hacia su presa, el pez). Los colores de la piel en cierto modo siguen la tradición de la paleta española, tonos tierra, pero estos son contrastados con otros más saturados en general. Se puede observar comparándola con obra más reciente que le faltaba pulir la técnica pictórica. Se pintó con acrílico pues no confiaba en mis posibilidades con el óleo. Las formas de los personajes fueron sacados a partir de fotos de los animales.



**Fig. 1** *Spanish baraja*. Acrílico sobre cartón. 72 x 91cm. 2009



Posteriormente continué con la pintura acrílica durante unas cuantas obras más, hasta que finalmente empecé a pintar mediante la técnica de la grisalla, cubierta con veladura veneciana al óleo. Con ello conseguí más realismo, pero se me planteó un problema, que era que la grisalla hacía que los tonos no fueran tan fuertes como yo quería, ya que si los saturaba demasiado se tapaban los volúmenes y formas construidos por la grisalla. Se puede observar con la obra *Heroína madness* (Fig. 2), pintada en 2009, con una grisalla realizada con pintura acrílica velada con óleo. El soporte era madera, de 130 cm de alto por 160 de ancho.



**Fig. 2** *Spanish baraja*. Técnica mixta. 130 x 160cm. 2009

La siguiente obra supuso un paso importante en cuanto a técnica, (está pintada completamente con óleo) como en el proceso. Llegué a la conclusión de que partiendo únicamente de mi imaginación, la imagen no alcanzaba la veracidad de la que yo la quería dotar a pieles y demás detalles, para que fuera más realista la pintura. Es por ello que empecé a ayudarme de la fotografía para reinterpretarla yo, deformándola, quedándome con los juegos de luces sobre los volúmenes y acoplándola a todo lo demás, creado por mi imaginación. Esto se puede observar en la obra *Te ai lof yu* (Fig. 3), en la que caras y manos han sido creadas a partir de la fotografía de modelo. La obra está pintada con óleo sobre tabla en el año 2011. Sus medidas son 81 de alto y 100 cm de ancho.



**Fig. 3** *Te ai lof yu*. Óleo sobre tabla. 81 x 100 cm. 2010



Como último ejemplo quiero mostrar *Autorretrato* que realicé en el año 2011. Está pintado con óleo sobre tabla, y sus medidas son 100 cm de alto por 70 de ancho. Ya que he mencionado ejemplos en los que o no se tenía para nada en cuenta el referente fotográfico, o se tenía solamente a la hora de realizar algunas partes, a modo de collage, exponer esta pintura, que fue realizado a partir de una fotografía en su totalidad. Esto quiere decir que a diferencia de las demás obras, todo lo que aparece en la pintura es reinterpretado a partir de la fotografía realizada, sin añadir elementos. Como en las demás obras, fue deformada, pero respetando los juegos de luces y sombras, y mimetizando más o menos los colores que nos había dado la impresión de la imagen.



**Fig. 4** *Autorretrato*. Óleo sobre tabla. 100 cm x 70 cm. 2011

El resultado supone un cambio en mi forma de pensar y actuar, y es que si la imagen es reinterpretada a partir de una foto, gana en veracidad, por lo tanto, el factor grotesco, se plasma mejor en la pintura, y por consiguiente, el resultado causa mayor impresión. Busqué mimetizar cuanto pude las texturas, y quedé satisfecho con el resultado. Esto provoca un cambio en mi manera de realizar las obras, y a partir de aquí, y en la producción del TFM, se van alternando las pinturas que son realizadas a partir de dibujo previo sin partir de ninguna imagen fotográfica, la mezcla de las dos y la imagen creada a partir de la reinterpretación fotográfica.

El interés por el desarrollo de la técnica, con el objetivo de conseguir la sinestesia, y aumentar el efecto escatológico de la obra, me animan a seguir, junto a la idea de indagar sobre la historia del término con el afán de nutrir nuestra obra mediante referentes visuales, son decisivos a la hora de convencerme para iniciar dicha investigación. *Imágenes aberrantes de ayer y de hoy* es una afirmación de la pintura a través de referentes pictóricos con los cuales pretendemos avalar nuestra obra.

## **2. Proyecto**

# Series

# 2.1 Deformaciones

## 2.1.1 Conceptos

“La deformación mina de alteridad la identidad (ideal), de vértigos de confusión la quieta claridad.”

**Luis Puelles**

La exageración de las formas del retratado, con el objetivo de transformar y deformar los rasgos, genera en la imagen comicidad, a pesar de que el resultado sea de carácter grotesco. El retrato reinterpretado contrasta lo que creemos ser y lo que somos, consiguiendo plasmar en algunos casos más sobre la persona que el retrato académico que intenta mimetizar las formas exteriores.

La reinterpretación de las formas se presenta aquí como un factor anárquico ajeno a las normas impuestas por la academia, atraído por el gusto de lo deforme, obsceno y vulgar, pero que a la vez inspira comicidad placentera a pesar de tratarse de una imagen grotesca. El sentido negativo de lo ridículo es anulado por la comicidad creada a partir de la reinterpretación formal.

Si el pintor quiere contemplar bellezas que lo cautiven, es muy dueño de crearlas, y si quiere ver cosas monstruosas y que espanten, o bien bufonescas y risibles o, incluso, conmovedoras, de ellas puede ser señor y dios.<sup>3</sup>

Leonardo da Vinci, realizó una serie de dibujos grotescos, que siglos después influenciarían en la caricatura (Fig.5). Estos dibujos eran licencias que se permitía el pintor, ya que tales ejercicios no eran bien vistos en la época, y mucho menos aplicables a la pintura. El procedimiento consistía en utilizar el modelo como referente, y posteriormente reinterpretar las formas, consiguiendo

---

<sup>3</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Akal, Madrid, 1989, Pág. 48

un resultado grotesco. Las imperfecciones fisionómicas son llevadas al nivel de la exageración, coincidiendo en la manera de abordar la figura humana en esta serie. Leonardo se aprovechaba de la deformación tanto como para idealizar a sus figuras como para afeirlas según le interesaba en su obra, como dice en sus escritos.

(...)...lo necesario que puede llegar a veces a ser el copiar los rasgos completos, aunque éstos sean deformes e incluso exagerarlos, con el fin de poder oponer mejor lo bello a lo feo, a fin de que el contraste resulte, por uno y por otro lado, un aumento del poder emotivo. <sup>4</sup>



**Fig. 5** Leonardo Da vinci. *Cabezas grotescas*. 1467-1519

Es a partir de los estudios de Leonardo cuando nace un nuevo interés por captar la personalidad más profunda del retratado, a partir de la reinterpretación del aspecto exterior. El parecido conseguido pese a la deformidad, destapa los detalles que intenta ocultar el ser humano, sus complejos, haciéndolo anormal y cómico.

La búsqueda de la comicidad a la hora de realizar retratos fue uno de los factores que llevaron a los hermanos Carracci en Italia al nacimiento de la caricatura, siendo en el mismo siglo cuando el término *grotesco* evoluciona hacia un sentido peyorativo. Destaca el nuevo significado por la comicidad que inspira placenteramente lo ridículo en lo grotesco sin sentido negativo. La manera de realizar las figuras grotescas de Leonardo da Vinci a partir del retrato, sumado a

---

<sup>4</sup> Da vinci Leonardo, *Tratado de pintura*, Akal. 1989. Madrid. Pág. 360.



la comicidad que se le atribuye a la caricatura a partir de los hermanos Carracci, son factores que avalan el trabajo realizado en esta serie, demostrando que el retrato caricaturizado de corte grotesco a partir del modelo como referente lleva haciéndose desde varios siglos atrás.

El gusto por la libertad a la hora de transformar la figura del retratado, exagerando las imperfecciones fisionómicas, procurando siempre conservar el parecido, contrasta con el retrato academicista que busca la mimetización perfecta del retratado. El modelo caricaturizado, de corte grotesco, difiere del modelo académico en pintura, haciendo de lo bajo y lo pueril sus características definatorias.

Con la libertad de la mano la caricatura se hace cargo de un mensaje democrático, desacredita el arte árido de los manuales de dibujo, desenmascara las ideologías de las clases y grupos sociales, y se dirige a todo tipo de públicos, en particular al compuesto por quienes no ven satisfechas sus necesidades de imágenes con el gran arte de la pintura.<sup>5</sup>

El efecto cómico consiste en la comparación entre la caricatura y la realidad, pudiendo llegar a ser esta forma de retrato más fiel en el parecido que la mimetización del modelo. En esta serie formada por 4 pinturas, la obra *Benedicto Equis Uve Palito*, sirve de nexo de unión con la siguiente serie. El procedimiento con el que se ha realizado es el mismo que las demás, a partir de la fotografía se realiza la deformación del referente, pero aquí hay un cambio en el concepto: de la inofensiva deformación de los rasgos con carácter caricaturescos, pasamos a otra, de contenido satírico, convirtiéndose en cómico grosero, burlesco. El objeto de mofa es el individuo retratado, evidenciando su carácter censurable, sumido en la vulgaridad y despojado de toda excelencia.

La irrisión o la burla es un tipo de Alegría combinada con Odio, que se produce cuando se percibe algún pequeño mal en una persona que creemos digna de merecerlo. Se tiene Odio hacia ese mal, y se tiene Alegría al hacerlo en quien nos parece que lo merece. Y cuando eso ocurre inopinadamente, la sorpresa de la Admiración es causa de que estallemos de risa (...). Pero este mal debe ser pequeño, puesto que si es grande no se puede creer que el que lo padece lo merezca, a no ser que seamos de muy mala naturaleza, o que le tengamos mucho odio.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Hoffman Werner. *El factor grotesco. La aparición de un arte marginal. La caricatura*. Museo Picasso. Málaga. Pág. 94

<sup>6</sup> René Descartes, *Las pasiones del alma*, Tecnos, Madrid, 2006, Pág. 117

La unión de la deformación grotesca del retratado, sumado al carácter satírico y burlesco de la caricatura, consiguen hacer que la serie evolucione del retrato reinterpretado a la caricatura de corte grosero, en una especie de “venganza pictórica” que deriva en una serie de contenido social.

Lo caricaturesco y lo grotesco no son intercambiables, sino que se refuerzan mutuamente. (...) La caricatura es claramente un ataque contra la dignidad de una persona a través de su representación. Es una forma de agresión simbólica, como esas brujerías que se hacen con muñequitos. La persona objeto de caricatura es desfigurada y la comicidad nace de la transgresión de las normas del dibujo clásico. (...) Se trata, en ambos casos, de situar a la víctima al margen de la sociedad: en la caricatura lo que se cuestiona es su belleza (o la conformidad con las reglas estéticas) mientras que en lo grotesco se cuestiona su pertenencia misma al género humano (...).<sup>7</sup>

El retrato sumado a la deformación de la figura, da como resultado la caricatura, y si a esta se le suma la sátira y la burla, puede acabar por convertirse en motivo de degradación del objetivo, que no es otro, que el retratado, despojado de toda su aparatosa dignidad.

---

<sup>7</sup> Melot, Michel, *El factor grotesco, Lo grotesco en el arte francés del siglo XIX*, Museo Picasso, Málaga, Pág. 124

## 2.1.2 Análisis y referentes. Obras.

### En el piso

"En el piso" (Fig. 6) es una obra realizada con óleo sobre tabla. Su tamaño es de 64cm de alto por 88cm de ancho. Fue finalizada en el año 2012. La imagen, fue tomada durante un momento de recreo en un piso universitario, sin posado previo. En la escena se puede observar como a la derecha, uno de los protagonistas toca la guitarra, sin perder la concentración, mientras le posa una mosca en el brazo. Al mismo tiempo el personaje central bebe cerveza, mientras mira fijamente la mosca del brazo del guitarrista, y el personaje de la izquierda, con un antifaz del personaje *Batman*, (sobrante de alguna fiesta celebrada en el piso) da palmas acompañando el compás.



Fig. 6 *En el piso*. Óleo sobre tabla. 64 x 88 cm.2012.

El fuerte cromatismo de la escena en general, invita a pensar en el ambiente festivo del momento. La música, está asociado a los sentidos, al disfrute del personal, al igual que el alcohol. Este y la música son elementos que marchan cogidos de la mano en nuestra sociedad. Esto es lo que pasa en la obra de Hendrik Terbrugghen, *El dúo*, (Fig. 7) de 1628, en la cual la obra hace referencia al sentido del oído, ya sea por el laúd que toca la figura principal, o el acompañamiento de palmas que realiza la figura del fondo. En esta imagen alcohol y música van ligas, ya que se puede observar que el estado del protagonista roza la embriaguez, debido al rosado de su nariz y mejillas.



**Fig. 7** Hendrik Terbrugghen. *El dúo*. 1628

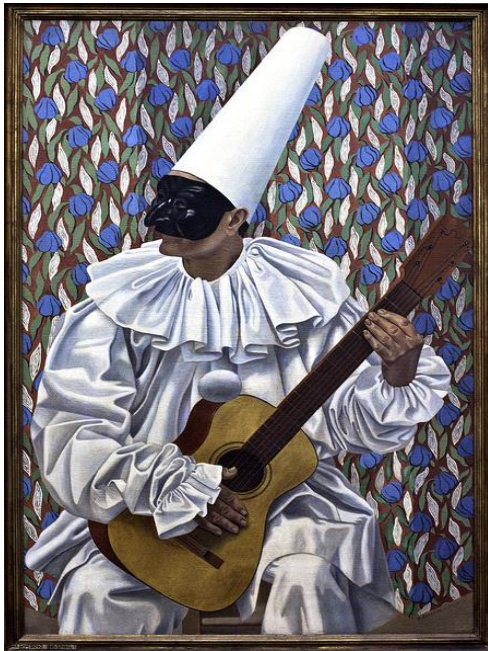
El guitarrista consigue captar la atención de los demás personajes, (aunque la mosca interfiera en el que bebe, aun así se está fijando en él). El poder de cautivar a la gente mediante la música se ve reflejado en la obra de Goya *El ciego de la guitarra* (Fig. 8) de 1778. En este caso el músico es el protagonista de la escena. El interés del grupo de personas en el acto del invidente se ve reflejado en el círculo de personas que le rodean mientras actúa. Como en nuestra obra, la atención de los personajes se desvía hacia el que toca el instrumento, mientras los demás atienden.



**Fig. 8** Goya. El ciego de la guitarra. 1778.

Gino Severini, después de la primera guerra mundial, y haber tenido una época futurista y cubista, decidió volver a la pintura neoclásica, adoptando el tema de la comedia en el arte. La comedia en el arte era un tipo de teatro nacido en Italia en el siglo XVI, en el que los protagonistas eran tipos enmascarados, que improvisaban la actuación. Gino Severini empezó a realizar este tipo de pintura en un intento de separarse del pasado reciente, buscando inspiración en otros lugares que no fueran el trágico presente. La relación de este periodo de su obra con la música, y los personajes enmascarados, nos remiten de una forma directa a *En el piso*. En el caso de Severini la utilización de la máscara suponía un intento de que al espectador le resultara perturbador al no ver las expresiones faciales (Fig. 9).





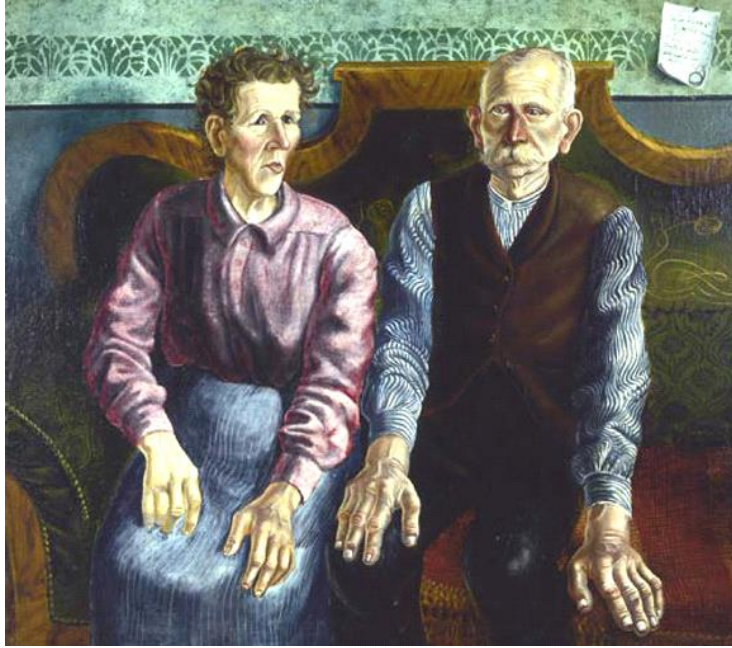
**Fig. 9** Gino Severini. Pierrot con guitarra. 1924



**Fig. 10** Salvador Dalí. Arlequín y la botellita de ron. Pierrot tocando la guitarra. 1925.

Dalí también realizó una versión de Pierrot tocando la guitarra. Su obra, *Arlequín y la botellita de ron, Pierrot tocando la guitarra*, (Fig. 10) nos recuerda a nuestra obra, debido a la asociación que se hace en la imagen de música y alcohol. Además, Dalí realizó esta obra cuando se encontraba compartiendo sus experiencias en la residencia de estudiantes en la que conoció a Lorca, y Luís Buñuel, entre tantos. Este periodo de la vida de Dalí coincide con la imagen representada en el cuadro, es decir, compartir experiencias en un piso de estudiantes (residencia).

Otto Dix, otro referente visible de nuestro trabajo, representó en dos ocasiones a sus padres, (Fig. 11) en el momento de descanso, sentados en un viejo sillón. Estos, de clase trabajadora, muestran sus manos agrandadas, símbolo del duro trabajo al que han dedicado toda la vida. Dix no idealiza la figura de sus padres, mostrándonos duramente la decadencia humana debida a la vejez y al trabajo. Formalmente las manos en nuestra obra están agrandadas, con muchas carga matérica, pero a diferencia de la obra de Dix, estas no son utilizadas para trabajar, sino para el goce de los personajes retratados.



**Fig. 11** Otto Dix. Los padres del artista. 1924

## Wilson y su perro

La pintura *Wilson y su perro* (Fig. 12) está realizada en el año 2012, con óleo sobre papel montado en tabla. Su tamaño es de 30cm de alto por 30cm de ancho. La imagen muestra a una persona con su perro, la cual sonríe con una mueca forzada ante la petición de posar para la foto, mientras el perro se distrae con el vuelo de una mosca.

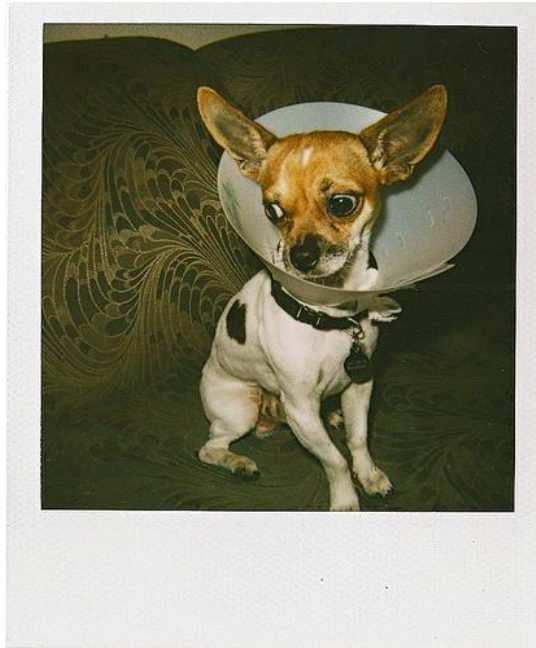


**Fig.12** *Wilson y su perro*. Óleo sobre papel montado en bastidor. 30 x 30 cm.2012.

El formato de la imagen nos recuerda a la forma cuadrada de las fotografías "polaroid" (Fig.13). La imagen no esconde ningún tipo de trasfondo: es totalmente banal. En otras ocasiones, nuestra pintura ha plasmado el carácter



moral de la persona a través del aspecto físico. En este caso el único objetivo es plasmar una fotografía instantánea, sin premeditación alguna, a nuestro lenguaje de deformación de la figura. La escena es cotidiana, tan cotidiana, que se le han añadido detalles, como la mosca, las líneas que marcan la dirección que sigue la vista del perro, y un corazón, para hacerla más personal.



**Fig.13** Fotografía realizada con cámara polaroid. Anónimo.

Destaca la banalidad del trasfondo de la imagen, en la cual el objetivo ha sido plasmar un retrato de una persona con su perro y llevarlo a nuestro lenguaje pictórico. La técnica acapara el protagonismo por encima de la narración pictórica.

Desde la prehistoria, el perro ha sido representado como animal compañero del hombre. Se cree que para entonces ya era domesticado, ya que ayudaba en la tarea de la caza. En el antiguo Egipto era representado como un dios, *Anubis*, habiendo sido posteriormente como al principio, ayudante de caza, en el arte griego, romano, adquiriendo importancia en las representaciones de altos cargos durante el renacimiento, y posteriormente en el siglo XVII. No será hasta el siglo XIX y XX, con la llegada del impresionismo, cuando la figura del perro sea protagonista de obras pictóricas.

*El matrimonio Arnolfini*, (Fig. 14) de Jan Van Eyck, es un retrato convencional de la época. En esta obra, repleta de objeto de gran simbolismo, el perro, es sinónimo de fidelidad y amor terrenal. El mismo papel cumple en la obra de Veronés, *Retrato de una mujer con perro*, (Fig. 15) del año 1560-1570.



**Fig. 14.** Jan Van Eyck. *El matrimonio Arnolfini*.1434



**Fig. 15.** Veronés. *Retrato de una mujer con su perro*. 1560-1570

En el caso de que el perro acompañara al hombre, se trataba de un símbolo de fuerza y nobleza, autoridad sobre el animal, que le aportaba vigor a la imagen (Fig. 16). Simbolista o no, el hueco que consigue ocupar el perro en el retrato, demuestra la importancia en la vida del retratado por parte del animal, el cual pasa al primer plano pictórico.

No es el caso de la obra *Enano con perro* (Fig. 17), que se cree que es de Diego Velázquez, en la cual el perro de gran tamaño se pone al lado del retratado para acentuar su pequeñez.



**Fig.16** Titian. *Retrato de Carlos V con perro*. 1533



**Fig. 17** Diego Velázquez. *Enano con un perro*. 1645-1650.

Tampoco es sinónimo de nobleza en la obra de Otto Dix, *El cerillero* (Fig. 18). La indiferencia ante el sufrimiento del excombatiente tullido, a la par que ciego, se ve reflejada en la actitud de los transeúntes que ignoran al hombre. El hombre clama: ¡Fósforos, auténticos fósforos de Suecia!. Además de esto, el perro orina encima de él, como si un objeto del mobiliario urbano se tratase, lo cual afirma el sentimiento de indiferencia ante la persona que pide ayuda.



**Fig. 18.** Otto Dix. *El cerillero*. 1920



La cabeza del animal, el cual mira hacia otra parte, como si algún estímulo exterior le llamara la atención, nos remite a la obra de Goya, *Perro semihundido*, 1819,1823 (Fig. 19.). La obra formaba parte de las pinturas negras, de la quinta del sordo. Algunos hablan de que la obra podría representar la soledad, pero a partir del archivo fotográfico que realizó J. Laurent, sobre 1874, (Fig. 20) antes de que se trasladara la pintura del muro al lienzo, se pueden observar unas pinceladas que podrían representar pájaros. De este modo la cabeza del perro coincidiría con nuestra pintura, debido a una distracción por encima de este. Aun así, en el traslado, y en la posterior restauración se perdieron esos detalles.



**Fig.19** Goya. *Perro semihundido*.  
1819-1823



**Fig. 20** J. Laurent. *Perro semihundido*, *fotografía*.  
1863-1866.

## Chete cortándose las uñas

*Chete cortándose las uñas* (Fig. 21) es un cuadro pintado en 2012 con óleo, sobre lienzo montado en tabla. Su tamaño son 73 cm de ancho por 60 de ancho. La pintura muestra (como su propio título indica) a un hombre cortándose las uñas de los pies, en el baño (de aspecto mugriento y descuidado). El retratado lo hace con total tranquilidad, el hecho de cortarse una uña amarillenta de tamaño desmesurado. Esto, el aura verdosa que rodea el pie, y las moscas que lo sobrevuelan son elementos que de una forma directa nos llevan a pensar de una forma sinestésica en mal olor.



**Fig. 21** *Chete cortándose las uñas*. Óleo sobre lona montada en tabla. 73cm x 60cm. 2012

La obra parte de la fotografía. Mi intención es plasmar la personalidad más profunda, pasando del aspecto externo visual, exagerando la forma, haciéndolo anormal o grotesco. La deformidad expresa la personalidad a través del defecto físico. La comicidad de la imagen lo produce el parecido con el personaje retratado a pesar de la deformidad.

Una caricatura puede decir más sobre una persona que lo que ella sabe de sí misma.<sup>8</sup>

Es por ello que rechazamos una mimetización de la realidad, ya que pensamos que el parecido que se puede conseguir con un retrato caricaturizado es mayor que la mimesis formal.

Alberto Savinio, formó parte de la escuela metafísica. En su pintura recurría a metamorfosear animales con humanos, y a la deformación de la figura. La parte que más nos interesa de su obra es donde deforma la figura.



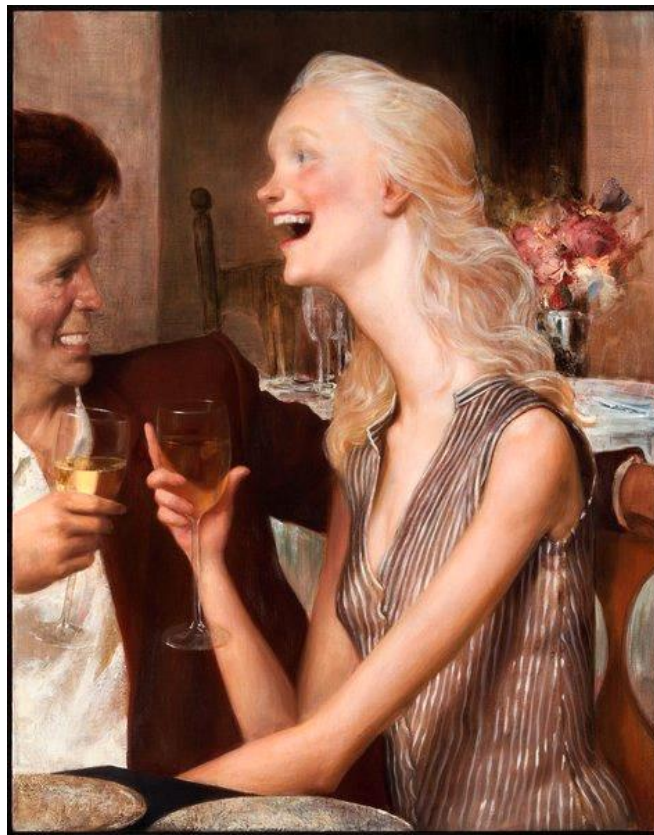
**Fig. 22** Alberto Savinio, *Astrólogo meridiano*. 1929.

---

<sup>8</sup>E.Kris, " *Psychanalyse de l'art*", París, PUF, 1978. Citado por **Beatriz Fernandez Ruiz**, *De Rabelais a Dalí*, Universidad de Valencia, Servicio de publicaciones, Valencia, 2004, Pág. 232



La elaboración, la reinterpretación de las formas caricaturescas, nos llevan a la obra de John Currin. Su obra es satírica y se ocupa de temas sociales y sexuales de una forma sutil. Forma parte del *Low Brow*, movimiento *underground* de arte visual que surgió en la zona de Los Ángeles, California, a finales de la década de 1970. Su obra tiene referencias de la pintura del renacimiento y las atmosferas creadas en nuestra pintura también remiten a las obras de este periodo artístico.



**Fig. 23** John Currin. *Park city grill*. 2000

La combinación de pies y brazo de los estudios de miembros amputados de Gericault, sumado a la sombría atmosfera que rodea el cuadro, nos recuerda en parte a la obra. Dejando al margen que se trate de miembros amputados, lo grotesco reside en que se trata de un pie. En algunos ámbitos de nuestra cultura, la idea del pie se asocia directamente al mal olor. "Huele a pies" es una expresión utilizada en nuestra cultura para referirse a algo que desagrada por su olor.



**Fig. 24** Gericault. *Estudio de miembros amputados*. 1818-19.

Philip Guston pasó del expresionismo abstracto a la interpretación de objetos cotidianos en un lenguaje autodidacta, parecido al comic, tratando la temática de los pies en distintas ocasiones.



**Fig. 25** Philip Guston. *Rome foot*. 1971.



**Fig. 26** Philip Guston. *Feet on a Rug*. 1971



Picasso y Dalí, de forma más delicada, también realizan obras que tienen que ver con los pies, eso sí, de manera más delicada. Dalí represento el pie como una sutil manera de representar el pecado original (Fig. 27). En su caso, y en el de Picasso (Fig. 28) representan lo sublime y delicado de esta parte del cuerpo, asociándolo al fetiche, como algo puro, limpio, delicado: en nuestro caso le damos la vuelta totalmente, pasando a representar lo opuesto, impureza, suciedad, en una parte del cuerpo asociada al mal olor, haciendo hincapié en su lado escatológico.



**Fig. 27** Salvador Dalí. Pie de Gala. 1974



**Fig. 28** Picasso. Señora desnuda secándose el pie. 1921.

## Benedicto equis uve palito

*Benedicto equis uve palito*, (Fig. 29) es una pintura realizada con óleo en el año 2012, utilizando como soporte chapa de madera. Su tamaño es de 100 cm de alto por 73 cm de ancho. La imagen representa al anterior Papa, *Benedicto XVI*, (Joseph Aloisius Ratzinger) nacido en Alemania en 1926. Fue elegido tras la muerte del Papa anterior, *Juan Pablo II*, y es el único que ha abdicado su puesto antes de fallecer. En su juventud estudió teología, y estuvo afiliado a las juventudes hitlerianas, obligatorio para los seminaristas a partir de 1939. Participo en la guerra, desertando al final de esta, siendo hecho prisionero por los soldados Americanos en 1945. Una vez puesto en libertad siguió con sus estudios teológicos. A partir de 1951 fue nombrado sacerdote y se dedicó a la docencia ejerciendo en diferentes universidades alemanas. En 1977 fue nombrado cardenal por el Papa Pablo VI. Más tarde, en 1981, fue llamado a Roma para ser prefecto para la *Congregación para la doctrina de la Fe*. En las últimas décadas ha sido considerado como "el azote de la teología de la liberación", por su severidad.

Su postura intolerante, en contra de la homosexualidad, a la cual cataloga de grave amenaza para la humanidad, la condena del uso del preservativo, el estar en contra la eutanasia, el aborto, y la propia sexualidad, evoca encontrarnos ante una mente retrógrada.

Es por ello que decidimos retratar al Papa Ratzinger, como una persona sebera, con rasgos caricaturescos que le convierten en un personaje cruel. (Si de por sí su aspecto no lo es bastante), habiendo reflejado su moralidad a través de su aspecto físico. El objetivo de esta representación pictórica es mostrar la moral de la figura de la persona pintada.



**Fig. 29** *Benedicto equis uve palito*. Óleo sobre tabla. 100 x 71cm. 2012

En esta parte del trabajo ocurre algo importante: pasamos del retrato caricaturizado, simple, con el único objetivo de deformar la figura, a un retrato caricaturesco, con el objetivo de atacar al representado, a la vez con un marcado carácter político. La obra sirve de nexo de unión a la siguiente serie, ya que en la primera, destaca la deformación de las figuras retratadas, y en la segunda, el carácter político y satírico de la narración pictórica. *Benedicto equis uve palito* toma de las dos, debido a que es una caricatura, pero con el objetivo de representar un defecto moral en su físico, satirizando la figura del retratado. A la vez, las personas anteriormente retratadas en la serie, son personajes de mi entorno y amistades, no son personajes públicos. Quiero remarcar el hecho de

que a no ser que la persona que ve las pinturas, conozca a los retratados, le pasará desapercibida. A ello se le suma la dificultad de que a pesar de reinterpretación de los rasgos del personaje, este ha de ser reconocible, ya que si no lo es, la obra pierde totalmente el sentido.

En definitiva, el rostro humano es nuestro mayor escaparate emocional y caracterológico. Y cuando se afirma popularmente -y universalmente- que “la cara es el espejo del alma”, se está proponiendo, lisa y llanamente, una nueva y peculiar versión inicial y pragmática de la *translatio ad prototypum*, en este caso desde la imagen figurativa (el rostro) hacia el prototipo interior del sujeto (su alma), en un bucle expresivo y metonímico sinfín entre lo físico y lo espiritual.<sup>9</sup>

La reinterpretación realizada por Bacon (Fig. 31), del cuadro de Velázquez, *Inocencio X* (Fig. 30), muestra personalmente la visión de Bacon sobre el retratado. Velázquez fue introducido en la corte del papa en 1649. En la primavera de 1650 recibe el encargo de retratar al papa Inocencio X. El trabajo de Velázquez consistió en un retrato oficial que debería de ensalzar su figura, inmortalizando a este alto cargo, aunque el pintor no siguió las órdenes. Bacon reinterpreta su imagen, haciendo de manera casi obsesiva más de 40 reinterpretaciones. La serie representa una reflexión pésima sobre la condición humana.

Bacon niega la figuración de los detalles carnales: la cabeza se emborrona, al igual que los brazos y el tronco. Utiliza los colores negro, amarillo, blanco, violeta y azul, lo cual representa el estado anímico del pintor. La gama provoca que la imagen del papa de la sensación de estar atrapado en las tinieblas. En la obra de Velázquez el púrpura, (color asociado al poder) aparece en muchos elementos del cuadro. El trono, de color dorado, hace pensar en una gran riqueza por parte de este. Su rostro, no idealizado, rojizo e inflado, con mejillas rosadas, dotó a la obra de una gran veracidad, lo cual no gusto al papa Inocencio X. La mirada del retratado se enfrenta a la del espectador. Nos revela su personalidad,

---

<sup>9</sup> Gubern, Román, *Patologías de la imagen*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2004. Pág. 11

un ser severo y receloso, seguro de sí mismo, mostrándonos su aspecto moral, a la vez que el físico, mostrándonos a esta persona en su totalidad. La imagen de Inocencio X, todopoderoso, se transforma a la inversa en la obra de Bacon, en la cual parece más estar sumido en las tinieblas. Corresponde a la representación del fracaso humano basándose en el estado anímico del pintor. Bacon utilizó las lentes de Pío XII, defensor de los derechos humanos contra el nazismo, a la vez que se inspiró en fotografías de dictadores de la época, para representar a Inocencio X. El dolor humano es representado en la obra plasmando el espíritu del pintor, reflejando una visión crítica. Diego Velázquez plasmó la moralidad de Inocencio X a través de su aspecto físico, mientras que Bacon reinterpretó su visión crítica y personal del retrato.



**Fig. 30** Diego Velázquez.  
*Papa Inocencio X.* 1650.



**Fig. 31** Francis Bacon. *Estudio según el retrato del papa Inocencio X por Velázquez.* 1953

El arte anticlerical es un movimiento que tuvo gran auge antes de la Reforma del siglo XVI, expresando críticas a la iglesia católica, representando a mandos de la iglesia en situaciones poco correctas (Fig. 32 y 33). Durante la



segunda mitad del siglo XIX en Francia gozó de gran popularidad ya que el mensaje anticlerical se situaba dentro del ambiente político.



**Fig. 32** Georges Croegaert.  
*Fumando tranquilamente*. 1880



**Fig. 33** Georges Vibert. *La dieta*. 1896

Quentin Massys dedicó su pintura a la temática religiosa y del retrato, llevándolo hasta el límite, en su etapa final, más satírica e irónica. *En el contrato de venta*, (Fig. 33) se puede ver la codicia en las miradas de los personajes, en las muecas que realizan ante la futura ganancia. La sonrisa del personaje de la derecha recuerda totalmente a nuestra obra.



**Fig. 34** Quentin Massys. *El contrato de venta*. Siglo XVI

La frontalidad del *Retrato del actor Heinrich George* (Fig. 35) y la languidez de los dedos del *retrato del marchante de arte Alfred Flechtheim*, (Fig. 36) ambos de Otto Dix, nos remiten de forma directa a nuestra pintura, *Benedicto equis uve palito*.



**Fig. 35** Otto Dix. *Retrato del actor Heinrich George*. 1932



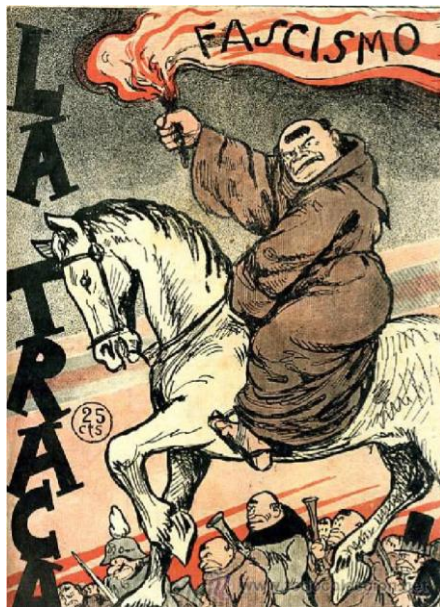
**Fig. 36** Otto Dix. *Retrato del marchante de arte Alfred Flechtheim*. 1926



**Fig. 37** George Grosz. *Los pilares de la sociedad*. 1926

Iglesia y poder siempre han marchado de la mano desde tiempos inmemoriales. Es por ello que además de la vestimenta, el retratado, en los botones dorados, lleva grabadas unas esvásticas, por su pasado y como símbolo de autoridad absoluta. George Grosz, pintor que denunciaba con su obra las injusticias de su época, lo deja patente en su obra *los pilares de la sociedad* (Fig. 37) de 1926.

En España, la república, y posteriormente la guerra civil, promovió el anticlericalismo, lo cual queda patente en los carteles y publicaciones de esta época (Fig. 38 y 39).



**Fig. 38** Publicación *La tranca*.1936



**Fig. 39** Raga. Cartel de la UGT. 1936-1939



## 2.1.3 Procesos y técnicas

*Deformaciones* está compuesta por cuatro pinturas de diferentes tamaños. Realizadas con óleo velado con *liquin*.

Las pinturas de esta serie provienen de la fotografía, eligiendo la pose de los modelos y composición, siempre amoldándonos a las condiciones de luz dadas por la escena, ya que no poseemos conocimientos técnicos de fotografía. El referente fotográfico nos ayuda a la hora de redibujar las formas rehaciéndolas a nuestro gusto, procurando siempre que el parecido con el modelo sea visible, ya que si no, perdería totalmente el sentido la pintura caricaturizada.

La fotografía impresa nos sirve para mimetizar los juegos de luces dando por esta, dotando del mayor realismo posible las texturas de los objetos o seres representados. Aun así es inevitable ver que muchos colores y matices son reinterpretados, y que al final, el resultado es completamente diferente de la fotografía, ya sea en formas o color.

Los soportes son imprimados a la media creta, partiendo de base de color blanco. La técnica para pintarlos ha sido el óleo velado con *liquin*, empastando algunas partes de la obra de forma tosca.

A diferencia de las demás pinturas *Benedicto equis uve palito*, la obra que sirve de unión con *Suciedad*, la referencia fotográfica ha sido sustraída a través de una imagen descargada de internet. En la siguiente serie el banco de imágenes de internet nos sirve de gran ayuda como ya lo hizo en obras anteriores.

# 2.2 Suciedad

## 2.2.1 Conceptos

Al juntar la deformación de los rasgos en la representación pictórica, con el objetivo de que el retratado se parezca lo máximo posible al referente a pesar de dicha exageración se crea una caricatura. Pero hay dos tipos de caricatura, la de carácter “amable” (que tendría que ver con las pinturas realizadas en la serie anterior) y la que juntada con la sátira y lo burlesco, pretende hacer visible lo que el retratado tiene de mediocre y mezquino, pero a pesar de eso, con un toque cómico. El conde Mosini en el siglo XVII definía así a la caricatura:

Un procedimiento de retrato, nacido de un interés realista, aunque con finalidad cómico-fantástica <sup>10</sup>

Volviendo hacia atrás, el carnaval influyó a la caricatura durante siglos. La derrota del miedo a través de la risa es una faceta del hombre practicada desde los tiempos del carnaval en la edad media, periodo festivo durante el cual, la risa, la sátira, y la burla se apoderaban del gentío, olvidándose las ataduras de gobierno y religión. Estaba permitido que el pueblo hiciera sus propias parodias de las fiestas religiosas, siendo estos protagonistas, dando licencia a todo tipo de lenguaje, incluso el blasfemo, dominando las representaciones grotescas del cuerpo. Se tergiversa la realidad, dando lugar a una especie de "mundo al revés" ,

---

<sup>10</sup> Mosini, *Crisdu Bolognia*, Bolonia, 1647, Pág.3

llevando a las personas a situaciones de lo más inverosímiles. Durante el resto del año la jerarquía funcionaba de manera opuesta, convirtiéndose el carnaval, en una especie de “venganza” del opresor a través de la burla. Todo esto provoca que el carnaval alimente a lo grotesco durante siglos, en una fiesta en lo que el culto a lo grotesco, y la burla, vencen el miedo hacia la autoridad.

La exposición de dichos hechos históricos no es otra que la de teorizar sobre los conceptos de esta serie. Del carnaval medieval, nos quedamos con la liberación del cuerpo, de lo aberrante, de la sátira, y de cómo todo eso es utilizado como una burla hacia el poder. La época medieval fue periodo lleno de prohibiciones e imposiciones, pero la risa supuso la derrota del miedo, la venganza contra el opresor y los dogmas impuestos. Nuestro trabajo en esta serie pasa de ser además de caricatura a nivel formal, una caricatura a nivel social en la que se ironiza sobre temáticas que afectan a los individuos bajo el mando del poder, y como pasa en el carnaval medieval, la burla es utilizada como modo de “venganza” hacia el gobernante.

La forma de lo grotesco carnalesco (...) ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a liberarse de ideas convencionales sobre el mundo y de elementos banales y habituales, permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo.<sup>11</sup>

Al igual que durante el carnaval, se vivía en una especie de farsa, puesto que después de este periodo festivo las leyes y dogmas volvían a ser lo que era, en nuestra pintura se plantea un mundo cambiado. A pesar de utilizarse el referente fotográfico se hace uso de la imaginación para la creación de paisajes, entornos y seres inverosímiles. Ello provoca que esta serie sea de carácter más fantástico que la anterior, a pesar del trasfondo social que adjunta, en el cual, la sátira, actúa de medicina contra los males que nos afligen.

---

<sup>11</sup> Bajtin Mijail. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza. Madrid, 1995. Pág 37

El capricho y el collage, prácticas fuertemente modernas, propician la liberación de lo real abriéndonos a lo imaginario, a los mundos que no existen bajo la constatación empírica y que precisamente creamos para salvarnos de la pura realidad.<sup>12</sup>

Es al margen de lo académico donde se desarrollará la caricatura, compartiendo dicho puesto junto a lo grotesco. A la caricatura le costará mucho tiempo hacer entender que lo grotesco existe dentro del arte, aunque en periodos anteriores no se haya considerado que era digno de representación, y no es solamente ficción inventada a través de los artistas que creaban los grutescos decorativos en siglos anteriores.

Frente a los pinturas grotescas de carácter meramente técnico, en el cual el objetivo primordial era caricaturizar la figura retratada, realizamos estas “caricaturas sociales” con un carácter irónico, burlesco y contestatario, utilizando un lenguaje grotesco y soez que le proporciona más fuerza a la imagen. En el siglo XIX la caricatura se anexiona con un lenguaje plástico ligado a la reivindicación y la propaganda, trayendo consigo la polémica, suceso que remite a la obra de esta serie.

El dibujante por desdeñable que sea su calidad artística, tienen más posibilidades de impresionar en una campaña de odio que el orador de masas y el periodista.<sup>13</sup>

Lo grotesco consigue así convertirse en un modo de reivindicación revelándonos lo absurdo de la vida, de los gobiernos, de la sociedad, convirtiéndose en un recurso preferentemente usado durante épocas de crisis y de discordia como la que actualmente vivimos.

---

<sup>12</sup>Puelles Luis. *El factor grotesco. Nada bajo los pies*. Museo Picasso. Málaga. Pág. 29

<sup>13</sup>Gombrich, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Seis Barral. Barcelona. 1968, Pág.17

El mundo de lo grotesco, aunque fantástico e irreal, no hace sino mostrar lo absurdo, irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional. No es casual que aparezca asociado históricamente en el arte y la literatura con movimientos anticlásicos y antirrealistas, en pocas palabras: inconformistas.<sup>14</sup>

El inconformismo social se convierte en inconformismo pictórico, retratando las carencias sociales como reflejo de una sociedad deshecha y podrida, lo cual, influye en nuestra obra. Como ejemplo de pintores que utilizaron la sátira como denuncia, encontramos la obra de los artistas alemanes del periodo de entreguerras, en las que la política, la caricatura y el sarcasmo iban de la mano. La obra de George Grosz, Otto Dix, George Scholz, son los mejores ejemplos de cómo la decadencia de una sociedad en crisis sumida en el caos es representada de manera en la que el humor irónico actúa como medicina de los males sociales.

Lo grotesco consigue neutralizar el miedo a través de la risa, transformando la problemática social de nuestro tiempo en ridícula, divertida y motivo de mofa. Desaparecen las diferencias entre lo terrible y lo ridículo, la amenaza se convierte en risa, siendo una de las características de lo grotesco: cuando el miedo es derrotado es cuando nace lo grotesco, desarmando las amenazas a través de la sátira, la burla y la mofa.

Suciedad está formada por 6 piezas. En todas ellas se percibe un trasfondo social, pero las obras *inofensivos molinillos infantiles* destacan con las demás por el lenguaje plástico utilizado, lejos de la búsqueda de volumetría del óleo o del spray: el lenguaje pictórico es distinto, simplista, contrastando con las demás obras. El nexo de unión entre estas es el trasfondo social, a pesar del estilo plano, simplificado, que dará paso a la última serie. *Plano*.

---

<sup>14</sup> Vázquez. Invitación a la estética. Debolsillo. México. 1992. Pág. 248-249

## 2.2.2 Análisis y referentes. Obras.

### Saludamos al líder

*Saludamos al líder* (Fig. 40), es un cuadro pintado en el año 2012. Sus medidas son 100 cm de alto por 130 cm de ancho. La técnica utilizada es óleo sobre tabla. El carácter narrativo de la obra nos permite apreciar la figura de un “líder” de colosales dimensiones, postrado en un trono delante de sus “súbditos”, entre los cuales destaca uno, que se acerca tímidamente ante el coloso.



**Fig. 40** *Saludamos al líder*. Óleo sobre tabla. 100 x 130 cm. 2012.



La figura del mandatario destaca sobre todas las demás, debido a sus desmesuradas proporciones en comparación a los que le idolatran. Se trata del icono de la cultura de masas *Mickey Mouse*. En sustitución de su cara hay un cráneo, del cual nace una larga y afilada nariz roja, semejante a la del personaje *Pinocho*. El trono remite al de los obispos eclesiásticos, y en este, está grabada una esvástica.

*Mickey Mouse* fue creado en 1928. No se sabe con certeza si fue creado por Walt Disney o un dibujante de la empresa, UB. Iwerks. El personaje es una variación de *Oswald*, el conejo afortunado. El primer cortometraje de animación sonoro de la historia lo protagonizó en 1928, *Steamboat Willie*.

*Walt Disney* simpatizó con algunos regímenes fascistas europeos antes de la segunda guerra mundial. Fue recibido por Mussolini en un par de ocasiones en Roma durante la década de 1930. Por esta época también es conocido que asistía a mítines del partido pro-nazi estadounidense *German American Bund*. Su ideología antisemita queda patente en la estereotipación de los personajes judíos que aparecían en sus cortos en la década de 1930, especialmente en *Los tres cerditos*. Después de esto, en la segunda guerra mundial, en los múltiples intentos de que no le asociaran a esta ideología, limpiando su imagen, los estudios *Disney* colaboraron estrechamente con EE.UU, realizando cortos propagandísticos, a pesar de una dura huelga de sus trabajadores. En 1947, en tiempos de la Guerra fría, Walt Disney testificó ante el tribunal de actividades antiamericanas, denunciando a algunos líderes sindicales, por agitadores comunistas. Su anticomunismo quedó patente, creía firmemente que el comunismo era una seria amenaza contra el modo de vida estadounidense.

Volviendo a la descripción del cuadro, la nariz de nuestro personaje recuerda al cuento de *Pinocho*, historieta que empezó a publicarse en 1882 hasta 1883, con el nombre *Le avventure di Pinocchio* (Fig. 41), y posteriormente adaptada por Disney (Fig.42). La historia está claramente influenciada por el concepto de *burgos* la creencia en poder dar vida a partir de la materia inanimada para servir al dueño,

que tenían los alquimistas. Esto hace pensar en una fuerte influencia de la masonería en la historieta. En nuestro cuadro, la nariz roja hace referencia a la mentira, por lo cual es conocido el relato. A lo largo de la historia la mentira ha sido un arma política al servicio del poder, a la hora de manejar a la masa. Por esta razón se utiliza esta característica que nos remite a la mentira, sumándose al hecho de que el que la lleva es el personaje al que todos idolatran, superior en tamaño y poder a los demás, un líder.



**Fig. 41** Enrico Mazzanti.  
*Pinocchio* (1852-1910)



**Fig. 42** Walt Disney productions, *Pinocho*.

La calavera que ocupa la cara de Mickey Mouse nos remite directamente a la obra de James Ensor, en especial a la que realizó a partir del año 1887. Su obra se plagó de personajes enmascarados, y esqueletos con vida, camuflando con la máscara una realidad que el pintor encuentra demasiado fea, y cruel, y lo segundo muestra la vanidad y lo absurdo de este mundo. Esta realidad está patente en obras como *esqueletos peleando por un arenque en escabeche* (Fig. 43), o *esqueletos peleando sobre un hombre ahorcado* (Fig. 44) ambas de 1891.



**Fig. 43** James Ensor. *Esqueletos peleando por un arenque en escabeche*. 1891



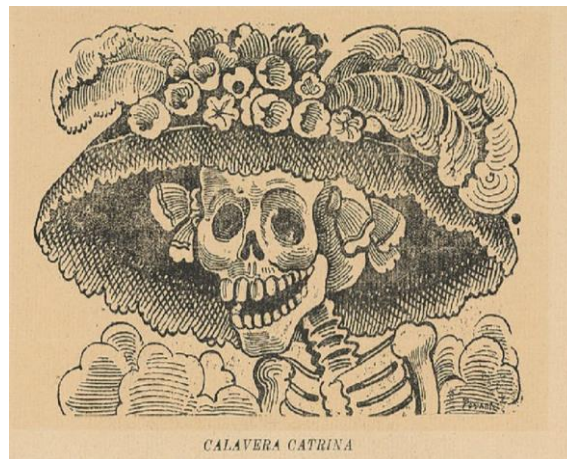
**Fig. 44** James Ensor. *Esqueletos peleando sobre un hombre ahorcado*. 1981.

La imagen absurda y satírica, se utiliza de crítica de la sociedad de la época, la cual para el autor está muerta. Ensor expresaba con estas obras un mensaje claro y directo para el público.

Siempre se quema aquello que se ha adorado. Tenemos que rebelarnos frente a las comuniones. Para ser artista hay que vivir oculto... Cielos duros, cielos carentes de bondad y de amor, cielos cerrados a vuestros ojos, cielos pobres,

cielos desnudos sin consuelo, cielos sin sonrisa, cielos oficiales, todos los cielos, siguen agravando vuestras penas, pobres despreciados, condenados al surco. Oprimidos bajo carcajadas y silbidos malignos, no podíais creer en la bondad de los hombres, en la clarividencia de los ministros, y los verdugos de los despachos os maltrataban. A veces, os moríais escupiendo contra las estrellas y vuestros esputos de desprecio constelaban el firmamento de los pintores de entonces...<sup>15</sup>

José Guadalupe Posada, nació en Aguascalientes, México en el año 1852. Dibujante, grabador y caricaturista, utilizaba sus imágenes para realizar una crítica social, evidenciando la desigualdad y la injusticia, describiendo el espíritu del pueblo mexicano (Fig. 45 y 46). Esto le llevo a ser un artista popular, “del pueblo”, puesto que su obra iba dirigida para este, nutriendo su obra del imaginario popular mexicano. Sus obras más populares son las que hablan sobre la muerte, en las cuales los personajes eran esqueletos, representando lacras, miseria, y mandatarios políticos.



**Fig. 45** Guadalupe Posada. *Calavera catrina*. (Sin fecha)

---

<sup>15</sup> Carta de Ensor a Louis Delattre, 4 de agosto de 1898, cit. En <sup>1</sup> De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza ed. 3ª ed. Col. Alianza Forma 7. 1983, p. 37





**Fig. 46** Guadalupe Posada. *La calavera oaxaqueña*. Sin fecha

Las largas sombras que se proyectan sobre el escenario, hacen pensar que el foco lumínico se encuentra detrás de los pequeños personajes de la derecha. El efecto provocado en la imagen es de angustia, tensión, lejanía. A la vez nos da una sensación de calma, y de silencio sepulcral. Este alargamiento de las sombras nos remite a la obra de Giorgio de Chirico (Fig 47 y 48).



**Fig. 47** Giorgio de Chirico. *L'énigme d'un jour* 1914



**Fig. 48** Giorgio de Chirico. *Piazza d' Italia*.1913

En esta última obra del autor, la acidez cromática del cielo, en tonos verdes, junto a la dramatización y estilización de las sombras proyectadas, son un ejemplo claro de referente a nivel estético de nuestra obra *Saludamos al líder*. En nuestro caso, la utilización de estos colores fue el intento de, como en la obra *K-kaos*, de representar tensión en la imagen, esta vez, la tensión producida por la calma, el silencio sepulcral al cual nos traslada la representación de las largas sombras, en las que en una masa, en la cual se distingue el líder por ir más adelantado, contempla la gran figura del colosal mandatario.

El trono es el asiento donde se sentaba el poder real o el dios. Este alzaba la figura del que lo ocupara por encima de los demás. Se utilizaba en las ceremonias de coronación y por eso fue asociado al poder real. Simboliza la unidad estable y la síntesis entre el cielo y la tierra. En nuestro caso, a la par del poder dictatorial que nos remite la esvástica, también tiene que ver con el poder eclesiástico, puesto que el personaje lleva en la mano izquierda a modo de bastón una cruz, (Fig.49) como los papas.





**Fig. 49** Papa Francisco. 2013

El trono fue utilizado por Beksinski en muchas de sus obras (Fig. 50 y 51), del cual ya hablamos en la pintura *K-kaos*). Aparte de la corona el cetro era el símbolo más evidente del poder, semejante al bastón de mando militar. Solía ser de madera noble, o en su defecto de oro. Antiguamente el cetro, era un bastón, utilizado para caminar, y los pastores lo utilizaban para guiar el ganado. Es por esto que se le asocia la función de protección de la masa de los súbditos.



**Fig. 50** Beksinski. *Sin título*. Entre 1970-1980



**Fig. 51** Beksin. *Sin título*. Entre 1970- 1980

# K-kaos

*K-kaos* (Fig. 52) es una obra que mide 160 cm de alto por 80 de ancho, realizada en el año 2012. La técnica utilizada es óleo sobre tabla. La imagen tiene carácter narrativo ya que a simple vista se puede ver que en ella está ocurriendo una acción. La cuestión es simple, y literal: en la parte inferior, se puede ver un cúmulo de gente que huye despavorida (Fig. 53). En la parte superior del mismo se observan unas aves de extraña apariencia, que en realidad son hombres disfrazados de pájaro (Fig. 54). Estos están sobrevolando las cabezas de la masa, mientras los de abajo huyen pues literalmente están defecando sobre ellos. Frente tal suceso la gente lo único que puede hacer es huir despavorida, intentando evitar lo que les viene encima.

La composición hace que miremos el cuadro en tres pasos. Lo primero que llama la atención es la masa que huye. El segundo plano lo forma la ciudad, en la que el punto de fuga se sitúa más o menos en el eje central de la obra. Por último se ven los pájaros, lo cual hace que se comprenda la acción ejecutada en el cuadro.

La situación de pánico podría equipararse a las imágenes difundidas en los últimos meses en las cuales la policía carga contra manifestantes, y a estos, lo único que les queda es huir (Fig. 55). El hecho de que el "ataque" provenga del cielo, nos remite a los bombardeos de la guerra (Fig. 56), o, debido al cromatismo y las luces de las farolas, a las películas de *serie b* en las cuales las naves espaciales abducen a la gente (Fig. 57).



**Fig.52** *K-Kaos*. Óleo sobre tabla. 160 x 80 cm. 2012.





Fig. 53 Detalle.



Fig. 54 Detalle





**Fig. 55** Carga policial contra manifestantes en Valencia.



**Fig. 56** Rober Capa. 1936



**Fig. 57** Byron Haskin. *War of the worlds*. 1953.

La gestualización de la masa frente al "ataque aéreo" que está sufriendo expresa terror, angustia y asco. La deformación de los rostros en algunos casos es mayor que en otros, y entre más cercano está el personaje en el cuadro, más se potencian los detalles escatológicos, (granos, dientes amarillentos deformados, salpicones de heces...). El cúmulo de personajes nos remite al pintor flamenco El Bosco y su obra *Cristo con la cruz a cuestas* (Fig. 58), de la cual no se sabe exactamente la fecha de creación, pero se estipula que fue entre 1510 y 1535. En la tabla, poblada de rostros grotescos, se representa una cruel multitud ante la humanidad de Cristo, el cual camina hacia el que será su final. Destaca la serenidad del rostro de Cristo frente a los rostros desencajados de ira, rabia y locura de los que le llevan de camino a la muerte. Las figuras se proyectan sobre un plano único, con lo cual toda perspectiva es abolida. El Bosco utiliza lo grotesco y la deformación para representar la maldad de los personajes. La intensidad cromática de las pieles

plasma la rabia, la locura y los malos sentimientos de esta muchedumbre guiada por la maldad. Los tonos grisáceos de la piel recuerdan a cuerpos sin vida, mientras que las muecas, y los tonos purpura y rojizos la rabia y el odio.



**Fig. 58** El bosque. *Cristo con la cruz a cuestas*. (entre 1510 y 1535).

Entre nuestros referentes está Goya, con sus pinturas negras. En la obra *La romería de San Isidro* (Fig. 59) de 1819-1823, los gestos de algunos de los personajes nos remiten directamente a nuestro trabajo. La obra de Goya representa a un grupo de personajes en la noche, ebrios, cantando con los rostros desencajados. Por los ropajes que visten, y comparándolo con los eclesiásticos, y señores vestidos con sombreros de copa, se puede decir que son de clase social humilde, paralelismo que tendría que ver con nuestra pintura, ya que los que reciben la basura de los de arriba son el pueblo llano. Goya deshumaniza las figuras formando un grupo informe, en el que destaca el personaje de la derecha, mirando al cielo mientras canta, lo que nos remite al personaje principal de nuestro cuadro, al igual que las caras de "terror", y el hecho de que algunas miren al cielo.



**Fig. 59** Goya. *La romería de San Isidro*. 1819-1823

El caos en la ciudad en la obra de Grosz alude directamente nuestra obra. (Fig. 60 y 61). La saturación de los tonos rojos, las luces, y la profundidad de la ciudad, que esta misma forma la convierte en un barullo arquitectónico. George Grosz evolucionó desde dibujos caricaturescos hacia visiones urbanas apocalípticas y violentas con una politización bastante clara. Se integró en el movimiento de izquierdas que se denominó *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). La Alemania de después de la primera guerra mundial, sumida en la derrota, con las consecuencias que ello conlleva, llevó a un estado de revanchismo, desagrado y desorden social. La situación no es la misma en nuestro país comparándola con la actualidad, pero algo coincide: la sensación de desagrado. Kandinsky en su prólogo a *De lo espiritual en el arte* afirma que *toda obra de arte es hija de su tiempo*. Los artistas de aquel momento se dedicaron a plasmar la realidad que vivían, retratando mutilados, prostitutas y demás. Esto dejó patente el desagrado del momento histórico en el que vivían, dejando atrás especulaciones estéticas.



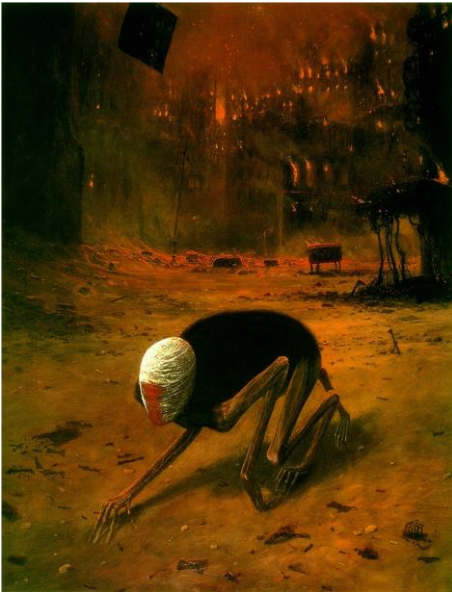


**Fig. 60** George Grosz. *El entierro del poeta Oskar Panizza*. 1917-1918.



**Fig. 61** George Grosz. *Explosión*. 1917.

La atmosfera provocada por la saturación del color del cielo, el cual está pintado con tonos rojos, naranjas, amarillos y rosas, nos lleva directamente a la idea de "caos". Recuerda a un incendio en la noche, una explosión, un ataque aéreo, un bombardeo, da igual el motivo, lo importante es que no tiene un color natural. Esta tensión visual me remite a la obra de Beksinski, pintor polaco nacido en 1929 y fallecido en el año 2005, que creó imágenes perturbadoras, mostrando un mundo surrealista y post-apocalíptico, pormenorizando escenas de muerte, putrefacción, paisajes repletos de calaveras, figuras deformadas y desiertos. (Fig.62 y 63) Estas pinturas, bastante detalladas, muestran su marcada precisión y perfeccionismo. Beksinski expresaba, *"Deseo pintar de la misma forma como si estuviese fotografiando los sueños"*. La obra afirmaba que algunos de sus trabajos eran indecifrables; en su opinión, estos guardaban un tema optimista e incluso humorístico. En ocasiones expresaba que no sabía el significado de sus propias obras y no le interesaba en lo posible hacer interpretaciones. Siendo consecuente con esto, no proporcionó títulos a sus pinturas y dibujos.



**Fig. 62** Beksinski. *Sin título*. 1970-1980



**Fig. 63** Beksinski. *Sin título*. 1970-1980



Los dos ejemplos anteriores nos interesan por el fuerte cromatismo que utilizan en su obra, ya que nos remite a la idea de caos que representamos en la obra *Kkaos*. Como anteriormente hemos mencionado, el cielo de color rojo nos hace recordar las imágenes de grandes incendios o bombardeos. Este fuerte cromatismo, un tanto inusual en la paleta de un cuadro pintado al óleo, viene de la utilización de colores saturados, buscando la máxima acidez posible en los colores utilizados. La búsqueda de ello se debe a que mis inicios en la pintura fueron en el *graffiti*. Antes de empezar mi formación académica comencé a experimentar con el aerosol. La gama de aerosol hace unos años no era tan extendida como en la actualidad. A ello se suma que debido a la falta de presupuesto, cuando tenía la oportunidad de comprar material, siempre elegía colores llamativos, y pensando en poder utilizarlos para el mayor número de intervenciones posible. Finalmente, esta gama se convirtió en mi paleta personal. El resultado ha sido que he trasladado la gama pictórica del spray, a la pintura de caballete, consiguiendo que la acidez cromática y la saturación formen parte de mi pintura.

# Concentración

*Concentración* (Fig. 65) es un mural pintado en 2012, con la técnica pictórica del spray sobre pared. El mural estaba situado en el Instituto Francés de Valencia, y fue una intervención realizada como parte del *festival internacional Incubarte*. El tamaño del muro eran 2 metros de alto por 6 de ancho aproximadamente. Debido al cromatismo del cielo, el punto de fuga acentuado por los edificios que se pierden con la profundidad, y el cúmulo de gente que ocupa el primer plano, nos recuerda de una forma directa a la obra *K-kaos* de esta misma serie.



**Fig.64** *Concentración*. Spray sobre pared. 2 x 6 m aprox. 2012.

El mural fue realizado más o menos un año después del comienzo del movimiento 15M. La idea de cúmulo es representada de nuevo, pero esta vez con más libertad a la hora de representar a la masa, entre la cual se mezclan personajes humanos, animales humanizados o monstruos. Algunos de los

personajes están dotados de una gran carga simbólica, ya que de una manera más directa o indirecta remiten su moralidad-carácter a través del aspecto físico.

Como obra influyente en este aspecto destacaríamos al Bosco en *Tríptico de las tentaciones de San Antonio*. En el tríptico el Bosco plagó la obra de personajes infernales híbridos, mezcla de animales conocidos y seres desconocidos en forma de incubo. No son los típicos demonios a la que la imaginería religiosa nos tiene acostumbrados (Fig. 65 y 66). Son personajes carnalescos. El autor alude al mundo del inconsciente, la herejía y la alquimia, desvelándonos el lado oscuro de nuestra mente. Con ello el Bosco realiza alegorías moralizantes hablando de la decadencia de su tiempo. También encontramos personajes parecidos en la obra *El jardín de las delicias*, del mismo autor.



Fig. 65



Fig. 66

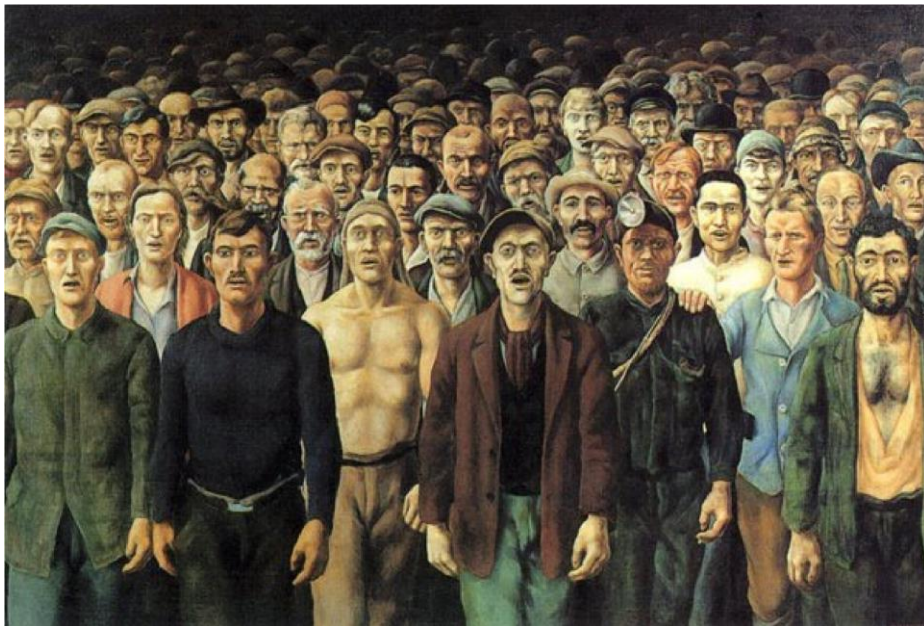
Fig. 65, 66 El Bosco. *Las tentaciones de San Antonio*. 1505-1506

La concentración que se quiere representar en el mural es de carácter político, como forma de protesta, la unión del pueblo. La inmortalización de la protestas social es un tema que ha sido tratado con anterioridad por otros autores, inmortalizando los momentos históricos de los que han sido partícipes, caracterizando sus obras por un fuerte contenido social. El objetivo de esta pintura no es retratar a nadie, sino intervenir en la realidad, contribuyendo a la transformación de esta. En las tres queda patente el desagrado generalizado del

gentío: la tristeza, el enfado, las miradas clamando al cielo, la desesperación, son características que se repiten tanto en las obras de carácter político de Antonio Berni, *Manifestación* (Fig. 67); Otto Griebel, *La internacional* (Fig. 68); en los murales de Diego Rivera del palacio Nacional de México (Fig. 69) como también en nuestra pintura.



**Fig. 67** Antonio Berni. *Manifestación*. 1934.



**Fig. 68** Otto Griebel. *La internacional*. 1930.





**Fig. 69** Diego Rivera. *Murales del Palacio Nacional, México DF. 1929-1951*

En 1899 Ensor se representó rodeado de máscaras (Fig. 70). El autor, siempre expresó la decadencia de la sociedad en la que vivía a través de la pintura. El mundo burgués le causaba rechazo, y lo representaba a través de máscaras de ocultaban sus más oscuros aspectos, como su falsedad, la mentira y a los que ocultan la verdad de quienes son. La mediocridad de los que le rodeaban en una sociedad que se dedicaba a aparentar quedó plasmada en la obra de este autor. De igual manera pasa en la obra del mismo autor *La intriga* (Fig. 71), y *La entrada del Cristo de Bruselas* (Fig. 72). En esta última obra Ensor parodia la relación entre la iglesia y su relación con el poder. La obscenidad y la fanfarria carnavalesca están latentes en la escena, en la cual el público participa eufórico, recibiendo al poder terrenal, al poder celestial. Los participantes de nuevo se caracterizan por ocultar su cara de nuevo bajo máscaras, escondiendo su aspecto real.





**Fig. 70** James Ensor. *Autorretrato con máscaras*. 1899.



**Fig. 71** James Ensor. *La intriga*. 1911



**Fig. 72** James Ensor. *Entrada del Cristo de Bruselas*. 1888

La idea de asociar aspectos morales a la fisionomía del cuerpo nos lleva directamente a Giovan Battista Della Porta, a su obra *De humana physiognomia* (1586). En este libro dice que el poder divino manifiesta en los rasgos físicos del humano, analogías con el mundo animal, dependiendo del carácter-personalidad de la persona. Establecía que el alma de las personas se reflejaba en el rostro de estas (Fig. 74)

Polemón y Adamancio atribuyen a la figura del tonto insensato una cabeza estrecha y puntiaguda. Y los que tienen la cabeza puntiaguda no tiene vergüenza. Alberto con bastante crudeza: la cabeza de una longitud impudicamente excesiva es signo de descaro, y en la parte de delante, de insolencia. Y si cabe compararlo con algún animal, se parece a los pájaros de uñas curvadas. Pero yo creo que estos pájaros de uñas curvadas son los cuervos y las codornices, que tienen la cabeza puntiaguda y son sumamente llamativos.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Giovan Battista Della Porta. *De humana physiognomia*, II, 1 1610



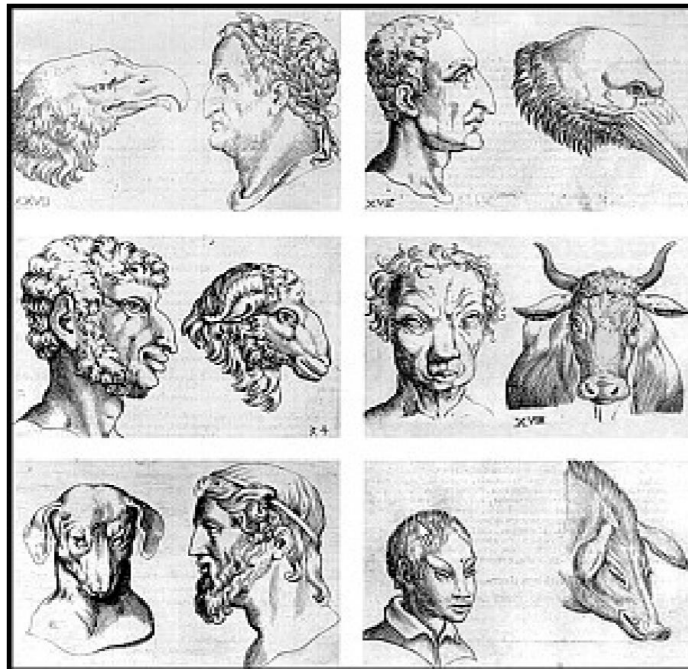


Fig. 74 Della Porta. *De humana physiognomia*. (1610)

Como ya hemos dicho antes, algunas de las características morales, se reflejan en las características físicas de los personajes, pasando incluso a ser híbridos entre persona-animal.

En la Fig. 75 nos encontramos a un personaje misterioso, que a primera vista da la sensación de que oculta algo. Sus ojos son tapados por la sombra que proyecta su sombrero, a la par que se tapa lo que puede con la gabardina. Además, su larga y afilada nariz, que recuerda a la del personaje pinocho, nos remite a la mentira. La máscara fue utilizada por Ensor para retratar a las personas que ocultaban su verdadera identidad, como en *autorretrato con máscaras* de 1899.



Fig 75. *Concentración*. Detalle.



La Fig.76 es una calavera, las cuales Ensor utilizaba en su obra *esqueletos luchando sobre un hombre ahorcado* , por ejemplo, para representar la decadencia de una sociedad muerta, el mismo motivo que le llevó a utilizar esqueletos con vida a Guadalupe Posada en su prolífica obra.

**Fig. 76** *Concentración*. Detalle.

En la Fig. 77 se muestran un perro y un gato. Este tiene los ojos bien abiertos mientras que el perro (policía) ataca. La obediencia del perro amaestrado contrasta de nuevo ante la pasividad del gato, a los cuales siempre se les ha asociado la idea de desobediencia, independencia, sin olvidar que cuando se hace que se ofusquen, sacan las uñas y atacan. Es por eso que ocupan estos dos personajes un lugar principal en esta obra.

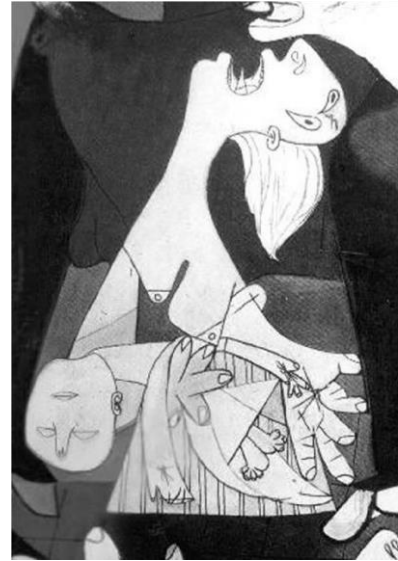


**Fig. 77.** *Concentración*. Detalle.

La Fig. 78 es la que sobresale por encima del gentío. Su mirada clamando al cielo nos recuerda a las de las obras de carácter social revolucionario que hemos mencionado con anterioridad. Además, la desesperación de la pose, nos remite a la figura femenina que agarra a su hijo muerto en la obra de Pablo Picasso, *Guernica* (Fig. 79) del año 1937. El hecho de que vaya vestida de sevillana, El gesto, las lágrimas, y el contexto histórico del mural, nos hace pensar en la España de nuestro tiempo, la cual pide ayuda hundiéndose en la miseria.



**Fig. 78** *Concentración*. Detalle.



**Fig. 79** Pablo Picasso. Detalle. 1937

La Fig. 80, el buitre, con su traje de adinerado, el burgués. Este animal en tiempos antiguos fue símbolo de buen agüero, pero su figura ha sido asociada a la codicia, a la avaricia y a la crueldad.



**Fig. 80** *Concentración*. Detalle.



## El perro flauta

*El perro flauta* (Fig. 81), es un tríptico iniciado en el año 2012, y finalizado en el año 2013. Cada parte mide 40cm de alto por 40 cm de ancho, midiendo un total de 120cm de ancho por 40 cm de alto. La técnica utilizada es óleo sobre lino, montado sobre chapa de madera. El tríptico, separado por el marco realizado exclusivamente para la obra, separa cada una de las partes, haciendo del tríptico una especie de “viñeta” en la que se muestra una acción en tres tiempos.



**Fig. 81** *El perro flauta*. Óleo sobre lino montado en tabla. 40 x 120cm. 2013.

Hemos ironizado con la palabra *perroflauta*, tomándola al pie de la letra: el perro es utilizado como flauta, utilizando como boquilla el ano del perro, soplando hasta hacerlo sonar, con resultado indecoroso para el “músico”.

La palabra *perroflauta* es un término despectivo que se utiliza para referirse a las personas que se dedican a ganarse la vida tocando algún instrumento, de aspecto parecido a los “hippies”, que en algunos casos van acompañados de perros (Fig.82). Además el término es utilizado también para referirse a cualquier tipo de persona de aspecto “estrafalario”, “descuidado”, fuera del modelo social estético establecido. En España, debido a los acontecimientos que se han vivido a partir del movimiento social 15M, (Fig. 83) los políticos y demás detractores del movimiento se han apropiado del término, utilizando el término de una manera peyorativa, metiendo en el mismo saco a cualquier grupo social, tribu urbana o persona que se postule en contra del

sistema actual. El 15M es un movimiento social surgido en 2011, que consiste en ocupar el espacio público en señal de protesta por las carencias de un sistema bipartidista, en el que el poder se pasa entre dos grandes partidos. El movimiento se declara antisistema, y pretende dar voz y opinión a todo el que quiera participar. Algunos partidos se han aprovechado de esta situación haciendo alardes de oportunismo. Actualmente el movimiento sigue existiendo en pequeños reductos.



**Fig.82** "Perroflauta".



**Fig. 83** Acampada 15M en Madrid, 2011

La palabra ha sido utilizada tanto en los medios de comunicación que se ha perdido el significado inicial del término. Los medios de información simpatizantes del sistema han demonizado al "enemigo", manipulando a su público haciendo creer que todo partícipe del movimiento 15M es una persona radical de izquierdas, antihigiénica, vaga, carente de estudios, que se pasa el día bebiendo alcohol y consumiendo sustancias estupefacientes. Los criterios de ideología, estética, y conducta de este movimiento no simpatiza con las ideas de "los bien pensantes", por lo tanto todo medio de información a su servicio ha sido utilizado para propagar estas ideas. La demonización del enemigo se ha practicado siempre en épocas de conflicto por parte de los dos bandos como acción publicitaria, intentando convencer al pueblo de cuál es la opción que han de respaldar. En el primer ejemplo (Fig. 84) el comunismo es representado como una calavera que siembra muerte, y en el segundo, (Fig. 85) el fascismo es representado como una serpiente a punto de ser aniquilada por un obrero. En la actualidad, ideología aparte, el enemigo antisistema es representado como antihigiénico.



**Fig. 84** Cartel de la guerra civil Española, año 1936-1939, del frente nacional.



**Fig. 85** Cartel anarquista, año 1936-1939

La obra se compone de tres partes, dependientes entre sí, puesto que por separado pierden el sentido, pasando a ser meros retratos. Han sido pintados para mostrarse en conjunto, en un orden determinado, representando una acción: interpretando literalmente el término “perroflauta” utilizando el perro como si de una flauta se tratase, soplando por el ano del animal. La imagen podría haber sido representada en un formato único, sin separaciones, pero decidí utilizar el marco exterior a modo de separación entre cada paso de la acción, a modo de viñeta.

El artista urbano Escif, en la intervención realizada en el Instituto Francés de Valencia, en el año 2011, muestra la acción de lanzar un cóctel molotov, en siete pasos (Fig. 86). El hecho de que la intervención plasme la acción fraccionada por tiempos, además del acto de rebeldía representado en la acción del mural y el contexto cultural de discordia social generada por la indignación del pueblo, hacen que el trabajo de este artista sirva como referente para nuestra obra.





**Fig. 86** Escif. *Intervención en el Instituto Francés de Valencia*, 2011.

La ironía política, y el uso de la viñeta, formando tres escenas dentro de la misma obra, son utilizadas por Mister Kern, en su obra *Viva la revolución* del año 2011 (Fig. 87), pintada con acrílico sobre tela. La pintura está formada en dos partes, pudiendo separar las partes, cambiando el significado de esta.



**Fig. 87** Mister Kern. *Viva la revolución*. 2011

En el caso del pintor colombiano Fernando Botero, la forma de sus conocidos personajes, caracterizados por su gran volumetría, ha hecho que su arte haya adquirido una estética propia. Las temáticas que trata en sus obras son universales, contemporáneas o del pasado, caracterizándose por utilizar el color como la escuela veneciana del renacimiento, y en especial, las de temática contemporánea, por su ironía, y como en el caso al que nos referimos, por ser una feroz crítica política. La obra *Abu Ghraib 43* (Fig. 88) es una crítica hacia el gobierno de los Estados Unidos, debido a los maltratos y vejaciones que han sufrido los presos en la cárcel iraquí de *Abu Ghraib*. Es extraño que este pintor realice obras de carácter político, pero en el caso utiliza la pintura como forma de denuncia hacia los Estados Unidos, ya que además la inauguración de las 79 piezas que forman la serie fue en Washington. En la obra en cuestión, Botero utiliza el tríptico para representar la situación de tortura en la cárcel de *Abu Ghraib*, mostrando una acción fraccionada en tres partes.



**Fig. 88** Fernando Botero. *Abu Ghraib 43*. 2005

La acción fraccionada en formatos separados, esta vez en dos partes, es utilizada por Norman Rockwell para representar la ida y la venida de una familia que va a la playa con su coche, en la obra *lendo y viniendo* (Fig. 89) de 1947. El paso del tiempo queda patente en el cansancio que muestran los personajes, el cambio de luz, de diurna a nocturna, y el cambio de perfil desde donde posan los personajes.





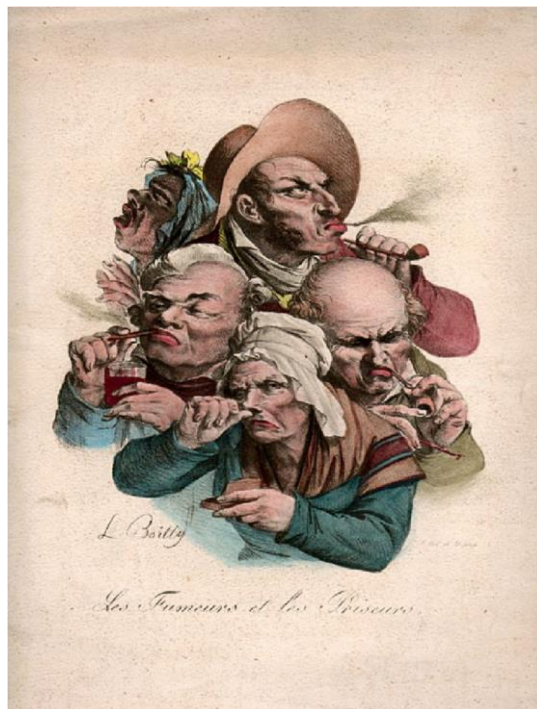
**Fig. 89** Norman Rockwell. *lendo y viniendo*. 1947.

Bacon también hizo uso del tríptico en diversos estudios de retrato, como en el caso de *tres estudios para un retrato de Lucian Freud* (Fig.90). La forma de pintar del autor, hace pensar en movimiento, como si en el momento de pintarlo el modelo estuviera moviéndose. Esto y el cambio de pose nos remiten a nuestra obra.



**Fig. 90** Francis Bacon. *Tres estudios para un retrato de Lucian Freud*. 1962.

Formalmente, la obra de Louis Leopol Boilly, dibujante y pintor francés que vivió entre los años 1761 y 1845, tiene muchas similitudes con el personaje representado, ya que en la ilustración *Les Fumeurs et les Priseurs* (Fig. 91) se nos muestra a algunos personajes con gestos un tanto obscenos, como la señora que está tocándose la nariz de la imagen. La bajeza del pueblo llano es aquí inmortalizada, tratando a este de rústico, mezquino, y soez.



**Fig. 91** Louis Leopol Boilly. *Les Fumeurs et les Priseurs*. 1824

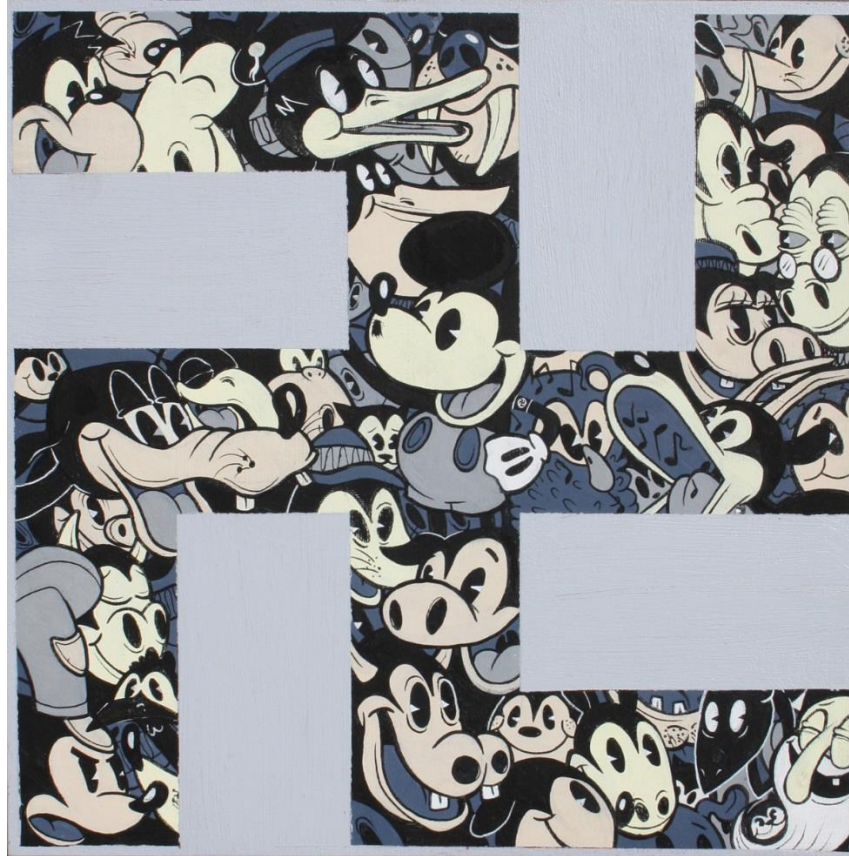
# Inofensivos molinillos infantiles

*Inofensivos molinillos infantiles* son dos obras realizadas una en 2012 y otra en 2013. El tamaño de las dos es de 40cm alto por 40 cm de ancho, habiendo sido pintadas sobre, madera con acrílico y rotuladores con base al agua. En las dos imágenes se representa un cúmulo, el cual ha sido recortado con planos uniformes de color para que se refleje la silueta de una esvástica. Las dos contienen personajes infantiles, la de tonos rosáceos (Fig. 92), de mi propia invención, y la de tonos grisáceos, de la conocida factoría *Disney*, en sus comienzos (Fig. 93). El objetivo de la imagen es de ironizar sobre el contenido de la imagen usando personajes infantiles para ocultar el verdadero y grave significado que conlleva debido al pasado histórico, consiguiendo que la imagen pueda resultar “amable” a pesar de en realidad, ser una esvástica.



**Fig. 92** Inofensivos molinillos infantiles (1). Técnica mixta sobre tabla. 40 x 40 cm. 2012





**Fig. 93** Inofensivos molinillos infantiles (2). Técnica mixta sobre tabla. 40 x 40 cm. 2012

Para conseguir el efecto de que la pintura sea del agrado del público, mostrando simpatía hacia los personajes que forman la imagen, a pesar de que en realidad son la máscara de lo que realmente oculta, (la esvástica nazi), hemos rellenado esta de seres entrañables, como si de algo inofensivo se tratara. Con ello se pretende llegar tanto al público infantil (como si de propaganda de adoctrinamiento se tratase) como al público adulto. Sobre esto se en el libro *Patologías de la imagen* Roman Gubern (2004) en el capítulo que le dedica a *Mickey Mouse*:

En 1943 Konrad Lorenz estableció la morfología anatómica que desencadenaba la afectividad adulta hacia los niños pequeños: tamaño menor de la cabeza respecto al tronco, frente abombada, ojos grandes, extremidades cortas y gruesas, formas corporales redondeadas, mofletes sobresalientes, etc. (...) ...en el diseño de *Mickey* (...) predominaron en cambio las formas circulares, suaves y cálidas. En efecto, la estructura geométrica de su cabeza estuvo formada por tres círculos, dos como orejas y otro como cara, con un suave apéndice ascendente en forma de pera. Su

esqueleto formal fue fiel al que se ha llamado “estilo en O”, que Disney utilizó frecuentemente para estructurar sus personajes, como su caballo *Oracio*.

El discurso *disneyano* constituye una propuesta, técnicamente muy elaborada y competente, de hedonismo pre libidinal, basado en la ley del mínimo esfuerzo perceptivo, psicológico e intelectual.<sup>17</sup>

El uso de estos factores, ya sea mediante la apropiación de los personajes de Disney, o a la hora de crearlos de mi inventiva, consiguen que el espectador vea amable, o carente de importancia a lo que verdaderamente representa. Con ello conseguimos maquillar la realidad, tergiversando el mensaje mediante el contenido, hecho que se podría comparar a la manipulación informativa de los medios de masas. *Goebbels* afirmaba que la propaganda política debía esconder el nombre de “propaganda política”:

La mejor propaganda no es aquella que se revela abiertamente a sí misma: la mejor propaganda es la que trabaja de modo invisible, penetra la totalidad de la vida sin que el público tenga conocimiento de la iniciativa propagandística.<sup>18</sup>

El carácter irónico queda patente a la hora de haber “mancillado” el símbolo que representa una ideología autoritaria, que creía en la superioridad de su raza, dando un aire “viril”, utilizando personajes infantiles y entrañables, a modo de burla e ironía.

Hitler afirmaba haber diseñado la bandera nazi con la esvástica, un símbolo muy antiguo que ya aparece en la cerámica del neolítico y que representa gráficamente la rotación en torno a un eje y es, por lo tanto, un símbolo energético y viril.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Gubern, Román. *Patologías de la imagen*. Barcelona. Anagrama. 2004. Pag. 30,31

<sup>18</sup>Ib. Pág. 254

<sup>19</sup>Ib. Pág. 253



La imagen creada puede interpretarse como “adoctrinamiento” para un público infantil, pero también el adulto simpatiza con los personajes representados, causando empatía. Con la primera, (Fig. 92) se intenta causar empatía con el espectador mediante la ternura de estos, y en el segundo (Fig. 93), se han utilizado personajes Disney de manera oportunista, ya que tiene más peso emotivo si se utilizan personajes reconocibles por todos. Hitler en su libro *Mein Kampf*, (1926) afirmaba:

“Presentaciones que, por su efecto brutalizador, están prohibidas en Alemania, tales como las corridas de toros, pueden ser admitidas para su distribución en el extranjero.” Lo que demuestra que la propaganda no estaba reñida con el oportunismo.<sup>20</sup>

De manera oportunista se consigue la aprobación del espectador, apropiándonos de un símbolo, ridiculizándolo, y haciendo uso de sus medios propagandísticos para llevar nuestro mensaje al público. Empatizamos con la conciencia infantil del espectador, con personajes sencillos, haciéndole ver un símbolo que causó terror como algo inofensivo.

Toda acción de propaganda tiene que ser necesariamente popular y adaptar su nivel intelectual a la capacidad receptiva del más limitado de aquellos a los que está destinada. De ahí que su grado netamente intelectual deba regularse tanto más hacia abajo, cuanto más grande sea el conjunto de la masa humana que ha de abarcarse. (...) toda propaganda eficaz debe concretarse sólo a muy pocos puntos y saberlos explotar como un apotegma hasta que el último hijo del pueblo pueda formarse una idea de aquello que se persigue. En el momento en que la propaganda sacrifique ese principio o quiera hacerse múltiple, quedará debilitada su eficacia por la sencilla razón de que la masa no es capaz de retener ni asimilar todo lo que se le ofrece.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Ib. Pág. 287

<sup>21</sup> Hitler, Adolph. *Mi lucha*. Ávila .1937, Pág. 106-107

El objetivo de la bandera nazi, uno de los cuales era provocar a la izquierda (por la utilización del rojo), además de símbolo elegido para representar su superioridad racial, es tergiversado en la obra, puesto que la esvástica ha sido volteada hacia el lado contrario, y en ningún caso cumple con los objetivos que Hitler escribe en su obra *Mi lucha*. La dignidad que simbolizaba para los creyentes de esta ideología es convertida en motivo de mofa.

Habíamos elegido el color rojo para nuestras proclamas después de minuciosa y honda reflexión, buscando provocar a los de la izquierda y hacer que montasen en cólera, para así verse inducidos a concurrir a nuestras asambleas, aunque sólo fuese con la intención de molestarnos; más, de este modo nos daban por lo menos la ocasión de hacerles escuchar nuestra palabra (...). Vemos en nuestra bandera nuestro programa: en el rojo, la idea social del movimiento; en el blanco, la idea nacionalista y en la esvástica la misión de luchar por la victoria del hombre ario y, al mismo tiempo, por el triunfo de la idea del trabajo productivo, idea que es y será siempre antisemita.<sup>22</sup>

Por otra parte, el uso de los personajes de Disney a la hora de rellenar una de las esvásticas, hace apología al oscuro pasado de Walt Disney, el cual simpatizó con regímenes fascistas europeos antes de la segunda guerra mundial. En la misma época asistió a mítines del partido pro-nazi estadounidense *German American Bund*. Walt Disney dejó patente su carácter antisemita, racista, y machista en muchas de sus películas, creándose aún en la actualidad estereotipos raciales o sexistas que causan discordia en las películas de su compañía.<sup>23</sup>

Anteriormente hemos hablado del oportunismo, y de este también se aprovechó Walt Disney. En su corto *Three little pigs* de 1933, quedó patente su carácter antisemita, cuando el lobo, vestido de judío, intenta entrar en la casa haciéndose pasar por vendedor. En la segunda versión de 1941, el enemigo judío es cambiado por el nazi, convirtiéndose así en un corto de propaganda política antinazi. En los dos casos, queda patente quien es el enemigo.

---

<sup>22</sup> Ib. Pág 255 y 260-261

<sup>23</sup> Miren los vídeos en el link: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/11/cultura/1321031223.html>

Walt Disney desmentía su simpatía hacia los regímenes de extrema derecha europeos, y lavando su imagen, ayudó a la causa americana en la Segunda guerra mundial con una serie de cortos en contra del régimen nazi. En *Der Fuehrer's Face*, (corto de 1943 en el que el protagonista es el pato Donald), muestra la adoctrinación del régimen fascista hacia sus soldados, y la esclavitud a la que son sometidos. Finalmente el personaje despierta de la pesadilla, y se da cuenta de que se encuentra en “su amada patria”, América.

En el corto titulado *Education for death* de 1943, se muestra como los ciudadanos alemanes son adoctrinados desde la infancia para ser fanáticos del régimen.

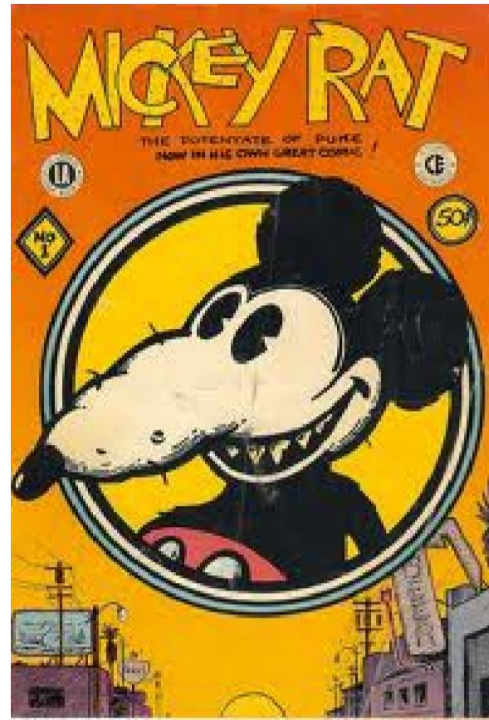
La apropiación del personaje posiblemente más conocido del mundo ha sido utilizado por numerosos artistas desde hace mucho tiempo atrás, como en el caso del personaje creado por Robert Armstrong *Mickey rat* (Fig. 95). El autor era un dibujante americano de cómic *underground*, siendo *Mickey rat* su creación más exitosa, sacándose cuatro números entre 1972 y 1982. El personaje de Armstrong fue utilizado para hacer pegatinas en contra del racismo de Disney (Fig. 94).

Como último referente querría citar la gran producción de carcelería antifascista creada en España durante el periodo de la guerra civil (Fig. 98 y 99). En ellos se demoniza al enemigo, ridiculiza o destruye, en un intento de levantar al pueblo en contra del enemigo, utilizando la esvástica coincidiendo en el encuadre con una composición semejante a la empleada en las piezas de nuestra producción aquí analizadas.

*Inofensivos molinillos infantiles*, sirve de nexo de unión entre la serie *Suciedad* y la serie *Plano*, por su temática satírico-social y por estar realizada plásticamente como las obras de la siguiente serie



**Fig. 94** Pegatina antirracista. Año desconocido



**Fig. 95** Robert Armstrong. *Mickey rat*. 1972



**Fig. 96** Max Papeschi. *Nazi Fucking Mouse* 2009



**Fig. 97** Max Papeschi. *Nazi Sexi Mouse*. 2009



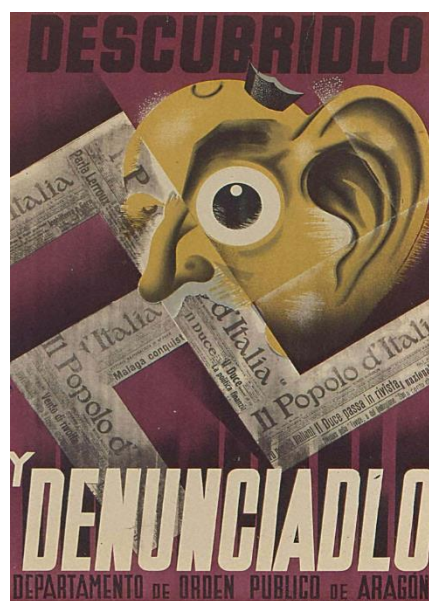


Fig. 98 y 99 Cartelería antifascista. Anónimos. 1936-1939

## 2.2.3 Procesos y técnicas

*Suciedad* está compuesta por 6 obras: 3 óleos, 1 pinturas mural y 2 ilustraciones.

Las 3 pinturas al óleo se caracterizan por mezclar elementos que provienen de la fotografía con otros procedentes de mi propia imaginación. Esto quiere decir que el referente fotográfico es moldeado más aún que en la serie anterior, reinterpretando aún más los cromatismos y formas de los personajes. La reinterpretación de los elementos fotográficos se mezclan con escenarios y seres originados a partir de mi imaginación.

Los soportes son chapas de madera que han sido imprimadas con media creta, partiendo del color blanco. La técnica utilizada es óleo velado con *liquin*, menos en la pintura *El perroflauta*, en la cual el soporte es lino, montado sobre la chapa, y el óleo está velado con barniz *dammar*.

En el mural titulado *Concentración* los personajes no parten de referente fotográfico, son improvisados sobre la pared. La técnica utilizada es aerosol, siendo el soporte de color rojo con el cual se le dio el color base.

En *Inofensivos molinillos infantiles*, los personajes provienen en el primer caso de nuevo de mi propio imaginario, y en el segundo, de una apropiación de los personajes *Disney*.

Han sido imprimados con *gesso*, y posteriormente se le ha dado una base acrílica. Sobre esta base se realizan los detalles con los rotulados al agua marca *posca*. Por último se reserva la parte de la esvástica con cinta de carroceros, y lo demás es cubierto con acrílico, creando la esvástica.

# 2.3 Plano

## 2.3.1 Conceptos

Desde las fantasías imaginadas en el siglo I hasta los expresionistas abstractos americanos, nos afanamos en entretener el vacío con figuras ridículas e insostenibles.

**Luis Puellas. 2012**

La libertad creativa a la hora de crear seres imaginarios, deformes, de carácter grotesco, son las características principales de esta serie. Los animales han sido personificados, sobre fondos planos, en los que la diferencia entre figura y fondo queda patente. *Plano* es una serie que tomando como referente el estilo grotesco decorativo, produce una serie en la que la exageración, la deformidad, el gusto por lo insólito y el uso estridente del color son los protagonistas de la misma. La manera de realizar los grutescos en el pasado (aunque sea etiquetado de arte decorativo, en sentido peyorativo) es llevada al presente, buscando realizar figuras lo más insólitas posible, pero con un lenguaje actual, como afirmación del pasado en el lenguaje pictórico actual.

El arte contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. En contraste, el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente al arte moderno en general.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Danto. Arthur. *Después del fin del arte*. Paidós. Barcelona. 1999 Pág. 34-35

El *grutesco* fue un estilo ornamental destinado a decorar mediante frescos las habitaciones de templos y palacios, descubiertos en el siglo XV en las ruinas del Emperador Nerón, en los cuales los seres creados provenían de la imaginación del ser humano. Al igual que en nuestras ilustraciones, la búsqueda de lo exagerado, ridículo, inverosímil, y recargado, son características propias de dicho estilo.

El grutesco es una especie de pintura licenciosa y muy ridícula, que los antiguos empleaban para ornamentación de ambientes cuya naturaleza no requería de otra clase de pinturas. Se representaban extravagancias de la naturaleza, abortos de monstruos, según el capricho y la fantasía del artista. Se ven así representaciones inverosímiles (...). A mayor despliegue de extravagancia por parte del artista, mas elogio y admiración se le tenía.<sup>25</sup>

Fué a partir del siglo XVI, en Italia, imitando la moda ornamental descubierta en las grutas del emperador Nerón, cuando el grutesco pasa del fresco a otro tipo de técnicas, invadiendo la arquitectura. Los nuevos pintores imitaron las técnicas antiguas, desarrollándolas. Lo inverosímil y fantástico ocupaba las temáticas del estilo grotesco ornamental. El referente es transformado al gusto del artista, conservando algunos rasgos de su apariencia inicial. La imaginación es la que produce las figuras y las formas, con la exageración de rasgos, la hibridación, las figuras imposibles... Nuestra manera de abordar estas obras es la misma. Partiendo de la imaginación se reinterpretan personajes, en los que la deformación fantástica hace mella en unas figuras en las que lo insólito es el principal aliciente de las imágenes. En el pasado la habilidad imaginativa, la imagen creada que no buscada la mimetización de la realidad, era tachada de sueños de los pintores y mala pintura.

Imaginarse una cosa sin observación de una razón suficiente significa, en rigor, soñar o fantasear... sin embargo, los pintores poetas y compositores poco hábiles, a menudo se sirven de esta facultad y de este modo dan a luz nada más que monstruos que podrían llamarse ensueños de gente despierta. Como ejemplo de pueden servir los grotescos de los primeros, y las disparatadas fábulas de los segundos.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Vasari Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, traducción de varios autores, Cátedra. Madrid. 2002. Pág. 81

<sup>26</sup> *Stücke aus den ersten Gründen der gesamten Weltweisheit*, Dt. Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, tomo 2, pag. 217. (Tr. de Wolfgang Kayser, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires. Ed. Nova. 1964

La función de los grotescos en este tiempo era meramente decorativa: no expresaban contenido alguno, carecen de carácter narrativo, actuando cada imagen por separado. *Plano* es una serie de personajes provenientes de la inventiva, que a pesar de lo grotesco, bajo y zafio de estos, pretende conseguir que la obra resulte cómica para el espectador, recurriendo a recursos asignados a la bajo y pueril.

Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva (...) <sup>27</sup>

La evolución acontecida en nuestra obra, pasa de un lenguaje pictórico muy elaborado con la pintura al óleo a uno más rápido y contundente. La elaboración de volúmenes y la mezcla de colores son cambiadas por el plano con línea. El modelo como referente es dejado atrás, no usándose en esta serie, siendo la libertad a la hora de dibujar y plasmar seres inexistentes características de la obra.

Se asiste de este modo a un estatuto de libertad para la imagen, o mejor, para lo imaginario: para lo que solo existe en la imaginación y, por lo tanto, ajeno a las leyes comprobatorias de la realidad. (...) El dominio de lo imaginario posee un régimen de suficiencia ontológica que le permite plena libertad a cambio de su inexistencia en lo real. <sup>28</sup>

La asimilación por nuestra parte de dichos conceptos, nos lleva a una serie de 10 cuadros, en los que la inventiva a la hora de dibujar ha sido lo que ha motivado la obra. Como antiguamente con los grotescos, se ha intentado llegar a una solución en la que la exageración, lo escatológico, lo insólito y la originalidad, sean lo más importante de la obra. Mediante el análisis histórico de lo grotesco se ha podido observar que las ideas antiguas a la hora de crear y las nuestras en esta serie son similares. A partir de aquí, la obra también absorbe referentes de la ilustración, en especial el comic *underground* americano.

---

<sup>27</sup> Baudelaire, Charles. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Paris 1855 Tr.. *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, visor, 1988 Pág.34-35

<sup>28</sup>Luis puelles, VV.AA *el factor grotesco*. Nada bajo los pies. Málaga. Museo de Málaga. Pág. 46



Las 10 obras son independientes entre sí, es decir, que no dependen de las demás para justificarse. El nexo de unión entre ellas es estilístico, ya sea en el dibujo, en cómo han sido abordadas, o en la estridencia del color. No necesitan narración alguna, y el contenido es inexistente, como pasaba con los grutescos: su intención es meramente la de crear formas inverosímiles. Se podría decir que *Plano* es una especie de grutesco actual, en la que se remarca una cierta ironía en sus personajes, estilísticamente actuales, y en lo visual, socialmente incorrectas. Como dato final, decir que la elección del nombre *Plano*, además de ser una referencia a los planos de color de los personajes, es un juego entre las letras, ya que si se ordenan en distinto orden, forman mi apodo, *Napol*.

## 2.3.2 Análisis y referentes. Obras

### Serie “Plano”

*Plano* son una serie de ilustraciones, realizadas con pintura acrílica y rotuladores al agua sobre madera. La serie tiene un total de 10 de ilustraciones, siendo ocho de 81 cm de alto por 60 de ancho y las dos restantes de 90 cm de ancho por 40 de alto. Después de la serie anterior, de trasfondo satírico-político, usando como nexo de unión las obras *Inofensivos molinillos infantiles* llegamos a esta serie de ilustraciones. *Inofensivos molinillos infantiles* comparte con la serie anterior el trasfondo político y satírico, pero a simple vista se puede apreciar un cambio en el lenguaje pictórico, puesto que la pintura al óleo velada es sustituida por las manchas planas, recortadas y tramadas con línea valorativa negra. *Plano* carece de trasfondo, y el nexo con *Inofensivos molinillos infantiles* es estilístico. De nuevo volvemos, como en la primera serie, al “arte por el arte”. Siendo una forma personal de conmemorar el estilo de comic *underground*, referente absoluto de mis personajes.



**Fig. 100** *Sin título*. Técnica mixta sobre tabla. 81 x 60 cm



**Fig. 101** *Sin título*. Técnica mixta sobre tabla. 81 x 60 cm



**Fig. 102** *Sin título.* Técnica mixta sobre tabla. 81 x 60 cm



**Fig. 103** *Sin título.* Técnica mixta sobre tabla. 81 x 60 cm





**Fig. 104** *Sin título*. Técnica mixta sobre tabla. 81 x 60 cm



**Fig. 105** *Sin título*. Técnica mixta sobre tabla. 81 x 60 cm





**Fig. 106** *Sin título*. Técnica mixta sobre tabla. 81 x 60 cm



**Fig. 107** *Sin título*. Técnica mixta sobre tabla. 81 x 60 cm

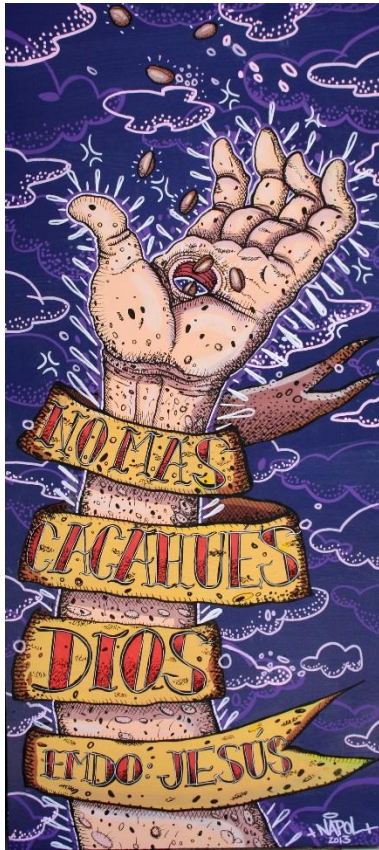


Fig. 108 y 109 Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 90 x 40 cm

El género de historieta *underground* nace en los años 60, de manera paralela a las grandes editoriales de Estados Unidos. El género se caracteriza por ser políticamente incorrecto, (el sexo, las drogas y la revolución, eran temáticas que no estaban bien vistas por la sociedad de aquel entonces) rompiendo con los cánones establecidos. La más popular de este género fue *Zap-book*, de Robert Crumb, que vio la luz en San Francisco a comienzos de 1968, convirtiéndose en el máximo referente del *underground* siendo *Fritz the cat* uno de sus más populares personajes. (Fig. 110) En los siguientes números colaboraron más artistas, como Víctor Moscoso, Rick Griffin, S. Clay Wilson, Robert Williams y "Spain" Rodríguez. Las entregas fueron caracterizadas por su gran obscenidad, llegando algunas a ser censuradas o denunciadas. Con el tiempo este tipo de historieta fue aceptada socialmente abriendo nuevos caminos dentro del cómic, creándose en los años 80 al cómic alternativo. Este se aleja de las típicas temáticas americanas, los superhéroes y la fantasía heroica. Los historietistas, ante la problemática de divulgar en un mercado saturado, se encontraban con la dificultad de encontrar editores dispuestos a



publicar su obra. Las publicaciones más importantes de este género fueron *Raw* y *Weirdo* (de Robert Crumb). *Raw* publicó la obra de dibujantes europeos, mientras que *Weirdo* mostraba a la par fotomontajes y muestras de arte marginal de la época.

Robert Crumb es el máximo referente de esta serie de ilustraciones. Su lenguaje políticamente incorrecto ha sido calificado como apolítico, violento, y sexista, entre otros. Encontró el éxito con el cómic *underground*, después de haber trabajado como dibujante para varias empresas. Su traslado a San Francisco en 1968, le llevó a fundar *Zap-Book*, considerado como la obra que dio origen al movimiento. La transgresión que ofrecía en sus páginas, en algo que hasta entonces había sido ideado solamente para el público juvenil provocó un movimiento contracultural al que se unieron otros dibujantes. Hasta la fecha sigue con su producción, habiendo conseguido el reconocimiento y aceptación del *underground* por parte de las instituciones artísticas, pasando a formar parte del ámbito museístico habiendo participado en exposiciones en el Moma, y en 2013, en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París en la que se le dedica una exposición retrospectiva.

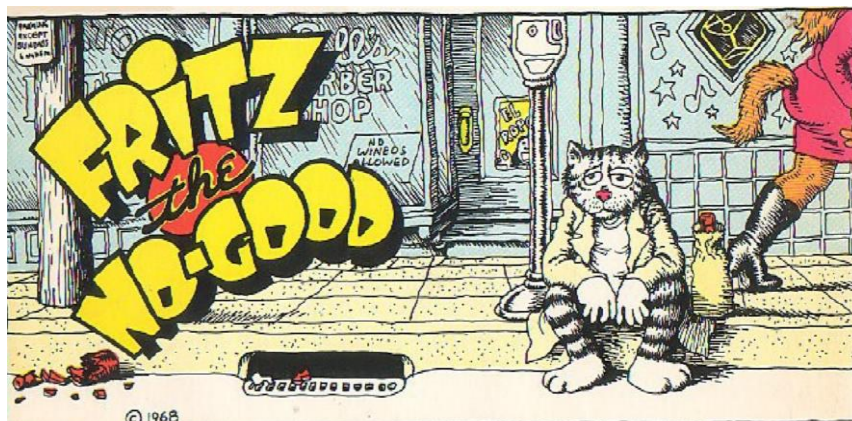


Fig. 110 Robert Crumb. *Fritz the cat*. Detalle.



Fig. 111 y 112 Robert Crumb. *Detalles de cómics underground.*

Los personajes de Edd “Big Daddy” Roth (Fig. 113), con ojos saliéndose de sus cuencas, dientes afilados, y estética agresiva nos remiten a los de nuestra obra, en especial *Rat fink*. Dicho personaje fue creado como la antítesis de Mickey Mouse, en 1962, en paralelo al nacimiento del comic *underground*.

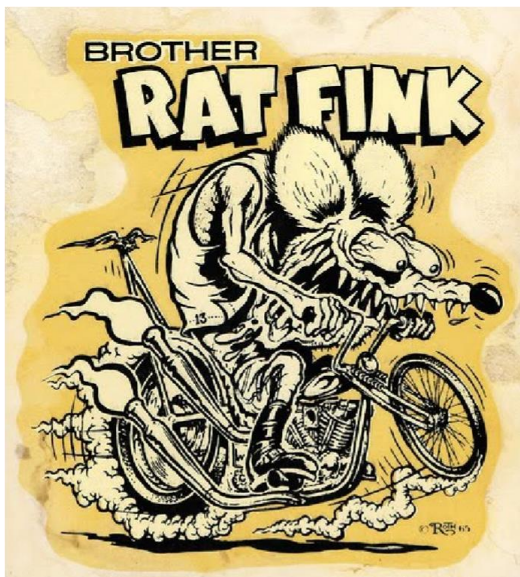


Fig. 113 Edd “Big Daddy”Roth. *Rat Fink*. 1965

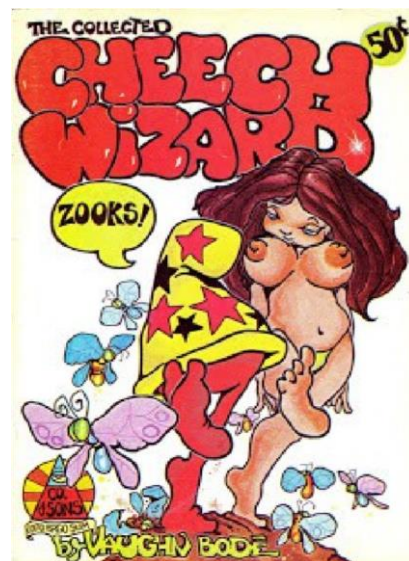


Fig. 114 Vaughn Bodé. *Cheech Wizar*. 1972



De la misma escuela de los anteriores es Vaughn Bode, siendo su más famoso personaje es *Cheech Wizard* (Fig. 114), publicado durante los años 70, un mago al que solo se le ven las piernas por su gran sombrero, siendo sexo y alcohol algunas de las temáticas que abordaban.

El éxito del cómic *underground* llevó a la saturación del mercado, produciendo el nacimiento en los años 80 de la historieta alternativa, siendo las publicaciones más importantes *Raw* y *Weirdo*. Algunas series de dibujos animados de los años 90 han recibido una fuerte influencia por parte de la cultura *underground*. Las series animadas *Ren & Stimpy* (Fig. 115) y *Beavys & Butthead* (Fig. 116), son un claro ejemplo. La primera fue ideada para el público infantil, pero era tan soez y grotesca que fue cancelada por la cadena, habiendo sido reeditada en 2005 para el público adulto. *Beavys & Butthead* fue creada directamente para el público adulto, consiguiendo gran éxito. El estilo de dibujo, el lenguaje soez, y lo políticamente incorrecto son factores que reinan en las dos series, siendo la actitud y el estilo de dibujo de dichos personajes un referente en nuestras ilustraciones.



**Fig. 115.** Secuencia de *Ren & Stimpy*



**Fig. 116** Secuencia de *Beavis & Butt-head*

*Ren & Stimpy* tenía la peculiaridad de que no escatimaba en detalles escatológicos, y no dudaban en representar literalmente detalles de dudoso gusto para el público infantil, mediante *zooms* que se acercaban al detalle. (Fig. 117 y 118).





**Fig. 117 y 118** Secuencia de la serie *Red & Stimpy*. Detalles del zoom.

En el año 1999 se empieza a emitir la serie *Bob Esponja* (Fig. 119), siendo ya pensada para agradar al público infantil como al adulto, debido a que ciertas insinuaciones no son entendidas por el público infantil. *Bob Esponja*, toma referentes del cómic *underground*, ya que como en *Red & Stimpy* los zooms en los que se ven con todo lujo de datos detalles escatológicos, son un recurso frecuente en la serie (Fig. 120). A ello se le suma lo absurdo de las “aventuras” de los protagonistas y las situaciones. La aceptación por parte del ámbito artístico de Robert Crumb habiendo expuesto su obra en museos, y la aceptación social tanto del cómic *underground* como sus derivados animados en la sociedad actual, reflejan el triunfo y la aceptación de lo políticamente incorrecto por parte de la sociedad.



**Fig. 119** El personaje *Bob Esponja*



**Fig. 120** Secuencia de la serie *Bob Esponja* en la que se aplica el zoom.

## 2.3.3 Procesos y técnicas

La serie *Plano* está compuesta de un total de 10 ilustraciones en las que destaca el fuerte cromatismo y las formas planas recortadas por línea negra valorativa.

Los personajes de esta serie parten de mi imaginación, (menos en el caso de Mickey Mouse, que es una reinterpretación), siendo inicialmente dibujados en una libreta. Tras esto eran pintados con rotuladores, y una vez se conseguía el resultado buscado, se proyectaban sobre el soporte final.

El soporte es chapa de madera, la cual es imprimada con gesso. Sobre el gesso, se pinta con la pintura acrílica. Después, con los rotuladores con base al agua, se recortan las formas, dándole más detalle a la imagen. Por último, la línea valorativa negra se encarga de cerrar las formas, siendo estas tramadas con líneas y puntos para dar el efecto de “claroscuro” de forma tosca. Plano es la negación de la técnica utilizada en las series anteriores, ante el laborioso proceso que conllevan las demás obras, destacando por su rápida ejecución en comparación al trabajo anterior.

# **3. Exposición de la obra**

A continuación se muestra una serie de fotografías realizadas en la exposición realizada en el espacio *La mutante* en Valencia, inaugurada el día 20 de junio de 2013. La exposición titulada PLANO aglomeraba un total de 12 ilustraciones y 8 pinturas, pudiéndose ver la totalidad de la obra realizada para el presente proyecto, además de una de las pinturas realizadas anteriormente.

El motivo por el cual la exposición fue llamada PLANO se debe al cambio de orden de las letras del nombre con el que firmo los cuadros: *Napol*. La exposición fue separada como en las series comentadas anteriormente, estando en un lado la 1ª y la 2ª serie y en la pared frontal la 3ª, como si estuvieran enfrentadas. *Plano* se presenta como un alter ego de *Napol*, enfrentándolos en el espacio expositivo, en el que la pintura al óleo velada emulando volúmenes hace frente a las formas planas recortadas por la línea valorativa negra.



Fig. 121. Exposición 1





Fig. 122. Exposición 2



Fig. 123. Exposición 3



**Fig. 124.** Inauguración

# **4. Conclusiones**

La intención con la que se ha abordado este proyecto es partiendo del trabajo realizado durante los anteriores años de licenciatura, generar una nueva producción, mejorando técnicamente y buscando que sea de contenido más grotesco si cabe que la anterior. Para ello se eligió la metodología 4, dándole mayor importancia a la parte práctica que a la teórica, para acabar consiguiendo el objetivo final: la exposición de las pinturas, como conclusión final del trabajo.

La investigación teórica desempeñada mediante libros que analizan históricamente la evolución del término grotesco ha servido de enriquecimiento de nuestra obra a nivel técnico y conceptual, partiendo de un trabajo realizado de manera intuitiva, en la cual la única motivación era realizar algo diferente que lo que realizaban mis compañeros de clase. Aparte del análisis histórico, la búsqueda de referentes en cuanto a imágenes se refiere, ha abierto el camino de una posible futura investigación hacia una nueva producción pictórica.

La búsqueda de referentes pictóricos, y el estudio de los contextos, nos ha llevado desde una obra falta de temática *Deformes*, con el objetivo único de exagerar los rasgos de los retratados, a una de marcado carácter social, *Suciedad*. Posteriormente hemos acabado por recurrir a un lenguaje plástico distinto, de tintas planas, hartos del uso del laborioso óleo. La tercera serie, *Plano*, carece de temática, como los antiguos *grutescos*, pero no olvidemos que uno de los principales objetivos era el desarrollo de la técnica, y esta serie, en lo que a nivel personal se refiere es un gran paso: la síntesis de los volúmenes a través de los planos de color y la línea tramada. Aunque la técnica es distinta en algo coinciden: el carácter grotesco de la imagen.

A pesar de que nuestro objetivo sea realizar una producción pictórica y no un trabajo teórico sobre el concepto de lo grotesco, una de las conclusiones certeras a la cual hemos llegado a través de este TFM es que “lo grotesco” es algo que no se puede definir con exactitud. ¿Quién determina que es grotesco y lo que no? Habrá personas que vean la producción pictórica realizada y piensen que no es grotesca. Nos encontramos ante un campo demasiado extenso,



debido a que algo es grotesco o no dependiendo de la educación recibida, el momento histórico en el que se vive, la religión, el régimen político, la ley, la edad... “lo grotesco” es algo que depende tanto de la personalidad, que hemos acabado interpretando el tema desde mi propia vivencia, es decir, desde los límites que se han atribuido en mi educación sobre lo que está bien y lo que está mal, de mi contexto social, la religión que se me ha impuesto y demás factores, todo esto a favor de realizar una obra que yo como creador de imágenes considere de carácter “grotesco”, en contra de lo políticamente correcto.

A pesar de haber llegado a dicha conclusión, este trabajo no es un TFM teórico sobre el concepto ni la historia de lo grotesco, aunque la información recibida en busca de teorías y citas nos ha ayudado a la hora de realizar y contrastar nuestra obra plástica con algunas obras de la historia del arte que consideramos que comparten con la nuestra ciertos referentes temáticos, estilísticos o formales. Los ensayos realizados sobre la historia del término nos han servido de apoyo para lo que pretendíamos desde un principio: realizar una producción pictórica original.

La conclusión final del trabajo ha sido la realización de una exposición pictórica con la obra ejecutada durante el periodo de realización del presente trabajo, cumpliendo con el objetivo principal por lo que se inició el mismo. Es por ello que la mayoría del tiempo se ha dedicado a producir plásticamente en vez de a escribir, siendo este trabajo teórico una “excusa” para realizar la obra pictórica que se mostraría en mi exposición en solitario el 20 de junio de 2013 en el espacio *La mutante* de Valencia y posteriormente en el mes de octubre del mismo año en la sala *Tattoo Gallery* de Barcelona.

# **5. Bibliografía**

- BATJIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidiós, 1999
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal. 1989.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Random House Mandori, 2007
- FERNANDEZ, Beatriz, *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de publicacions. 2004
- GOMBRICH, Ernst, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seis Barral, 1968
- GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid. Ediciones Akal. 1989
- GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*.
- Buenos Aires, Ed. Nova, 1964
- SIMMEL, Georg: *La significación estética del rostro, El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 1998.

- VASARI Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos, traducción de varios autores*, Madrid, Cátedra, 2002
- VVAA, *El factor grotesco*, Málaga, Museo Picasso de Málaga, 2012
- VÁZQUEZ, Alonso. *Invitación a la estética*, México, Debolsillo, 1992

# Lista de figuras

Fig. 1 Pág.12	Fig. 26 Pág.36	Fig. 51 Pág.58	Fig. 76 Pág.75	Fig. 101 Pág.99
Fig. 2 Pág.13	Fig. 27 Pág.37	Fig. 52 Pág.60	Fig. 77 Pág.75	Fig. 102 Pág.99
Fig. 3 Pág.14	Fig. 28 Pág.37	Fig. 53 Pág.61	Fig. 78 Pág.76	Fig. 103 Pág.99
Fig. 4 Pág.15	Fig. 29 Pág.39	Fig. 54 Pág.61	Fig. 79 Pág.76	Fig. 104 Pág.100
Fig. 5 Pág.20	Fig. 30 Pág.41	Fig. 55 Pág.62	Fig. 80 Pág.76	Fig. 105 Pág.100
Fig. 6 Pág.23	Fig. 31 Pág.41	Fig. 56 Pág.62	Fig. 81 Pág.77	Fig. 106 Pág.101
Fig. 7 Pág.24	Fig. 32 Pág.42	Fig. 57 Pág.62	Fig. 82 Pág.78	Fig. 107 Pág.101
Fig. 8 Pág.25	Fig. 33 Pág.42	Fig. 58 Pág.63	Fig. 83 Pág.78	Fig. 108 Pág.102
Fig. 9 Pág.26	Fig. 34 Pág.42	Fig. 59 Pág.64	Fig. 84 Pág.79	Fig. 109 Pág.102
Fig. 10 Pág.26	Fig. 35 Pág.43	Fig. 60 Pág.65	Fig. 85 Pág.79	Fig. 110 Pág.103
Fig. 11 Pág.27	Fig. 36 Pág.43	Fig. 61 Pág.65	Fig. 86 Pág.80	Fig. 111 Pág.104
Fig. 12 Pág.28	Fig. 37 Pág.43	Fig. 62 Pág.66	Fig. 87 Pág.80	Fig. 112 Pág.104
Fig. 13 Pág.29	Fig. 38 Pág.44	Fig. 63 Pág.66	Fig. 88 Pág.81	Fig. 113 Pág.104
Fig. 14 Pág.30	Fig. 39 Pág.44	Fig. 64 Pág.68	Fig. 89 Pág.82	Fig. 114 Pág.104
Fig. 15 Pág.30	Fig. 40 Pág.50	Fig. 65 Pág.69	Fig. 90 Pág.82	Fig. 115 Pág.105
Fig. 16 Pág.31	Fig. 41 Pág.52	Fig. 66 Pág.69	Fig. 91 Pág.83	Fig. 116 Pág.105
Fig. 17 Pág.31	Fig. 42 Pág.52	Fig. 67 Pág.70	Fig. 92 Pág.84	Fig. 117 Pág.106
Fig. 18 Pág.31	Fig. 43 Pág.53	Fig. 68 Pág.70	Fig. 93 Pág.85	Fig. 118 Pág.106
Fig. 19 Pág.32	Fig. 44 Pág.53	Fig. 69 Pág.71	Fig. 94 Pág.90	Fig. 119 Pág.106
Fig. 20 Pág.32	Fig. 45 Pág.54	Fig. 70 Pág.72	Fig. 95 Pág.90	Fig. 120 Pág.106
Fig. 21 Pág.33	Fig. 46 Pág.55	Fig.71 Pág.72	Fig. 96 Pág.90	Fig. 121 Pág.109
Fig. 22 Pág.34	Fig. 47 Pág.55	Fig.72 Pág.73	Fig. 97 Pág.90	Fig. 122 Pág.110
Fig.23 Pág.35	Fig. 48 Pág.56	Fig.73 Pág.no	Fig. 98 Pág.91	Fig. 123 Pág.110
Fig.24 Pág.36	Fig. 49 Pág.57	Fig.74 Pág.74	Fig. 99 Pág.91	Fig. 124 Pág.111
Fig.25 Pág.36	Fig. 50 Pág.57	Fig.75 Pág.74	Fig. 100 Pág.98	



