

**TFG**

---

**DEGÜELLO**

**LAS IMAGENES Y EL INCONSCIENTE**

**Presentado por Agustín Moreno**

**Tutor: Javier Claramunt**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

# ÍNDICE

## Introducción

1.Objetivos y metodología	5
1.1. Objetivos generales	5
1.2. Objetivos concretos	6
1.2.1 Del trabajo práctico	6
1.2.2 Del trabajo escrito	6
1.3 Metodología	6
1.3.1. Metodología de la parte escrita	6
1.3.2. En el apartado práctico	7
2. Conceptualización de la obra	8
2.1. Introducción	8
2.2. El archivo	8
2.3. El archivo y el inconsciente	9
3. El archivo y mapa mental	10
3.1.El archivo y mapa mental como registro de la actividad mental	10
3.2. Organización y selección de las piezas del archivo	11
3.3. Referentes paranoias y rimas	12
3.4. Campo semántico, hilo(s) conductor(es)	13
4. Propuesta expositiva: mapa mental y obra	14
4.1.Formato	15
5.-Antecedentes	16
5.1. Desarrollo Degüello	18
6. Claves de la obra realizadas	20
6.1.El signo plástico, aspectos formales	20
6.2. El viñetaje	20
7. Contextualización - referentes	21
7.1. Del archivo	21
7.2. De las obras realizadas	21
7.2.1 Entonación.	21
8. Referentes conceptuales/formales	22
8.1. Autores	23
9. Reproducciones	27
9.1Degüello	27
10. Conclusiones	34
11. Bibliografía	36
11.1 Índice de imágenes	37

## RESUMEN

La producción que se presenta es un trabajo en proceso.

La problemática a la que me enfrento es generar un discurso que se escribe con el hacer, creando relaciones paradigmáticas entre cuadros, imágenes y textos que forman mi alrededor. Apoyado de un mapa mental genero de un modo intuitivo rimas de imágenes que conectan con la herencia pictórica, imágenes encontradas y experiencias personales.

Inconscientemente imito, cito y me apropio de esas imágenes que colecciono, proyectando mi propio yo sobre ellas, y por lo tanto, aportándoles inevitablemente un contenido diferente.

### **PALABRAS CLAVE:**

Cuerpo, contenido, tradición, aislamiento, drama, siniestro, archivo.

## ABSTRACT

The production is presented is a work in progress.

The problem which I face is to generate a discourse that is written to make creating tables paradigmatic relations between images and texts that are around me. Supported mental map of a genre intuitively rhymes that connect images with pictorial heritage, found images and personal experiences.

Consciously or intuitively imitate, quote and I appropriate those images that I collect, projecting my own self on them, and therefore, inevitably giving them different content.

### **Keywords:**

Body content, tradition, isolation, drama, sinister, file.

## INTRODUCCIÓN

Degüello es mi Trabajo Final de Grado en la Facultat de Belles Arts de San Carles, de la Universitat Politècnica de Valencia. Se trata de un trabajo de doble vertiente; por una parte práctico, principalmente compuesto por dibujos de grandes formatos como teórico, donde explico aquellos hallazgos en cuanto a la conceptualización de la obra.

Las inquietudes que aparecen en el campo semántico son conceptos sobre los que he trabajado en el curso 2012/2013; Degüello nace de la renovación y continuación de un proyecto ya existente con el fin de profundizar en aquellos campos que pertenezcan al concepto y discurso como actualizar el lenguaje plástico.

En esta producción he intentado en todo momento servirme de las asignaturas impartidas durante el periodo formativo de 4º grado. En él he decidido aplicar todos los conocimientos adquiridos durante los anteriores cursos proyectando mis intereses referidos a lo pictórico/gráfico. He usado principalmente el lápiz grafito como herramienta, que me proporciona la capacidad de transmitir directamente el gesto y registrar diferentes calidades que el carboncillo y el lápiz conté no han podido proporcionarme.

He abordado el proyecto tomando la obra previa como el cimiento. Sin embargo, aquellas lecturas y discurso original se han visto cambiados de dirección. Gracias a las lecturas de los libros y aportaciones de profesores durante el curso, he ido atisbando las claves y objetivos en mi proyecto, que paradójicamente las han ampliado en vez de concretar.

Mi trabajo, motivado por las pulsiones de vida y muerte, toma al ser humano como cuerpo contenedor/contenido y su relación con lo espiritual y lo animal. Siento gran interés en la tradición pictórica (casi enfermiza), formando nexos entre las figuras de mis dibujos y la de otros artistas e imágenes que me encuentro, ya sean en internet como en libros. Esta relación (cercana a la apropiación) se da de un modo inconsciente, ejercitando métodos propiamente surrealistas para que se den, y se produce en la realización de mis propias imágenes, en el resultado y a posteriori, refrescándose constantemente las significaciones.

Este fenómeno no es estrictamente metapictórico, pues se mezclan vivencias propias, tanto del inconsciente como de la cotidianidad más reciente. Este inconsciente del que hablo propicia que, en estos semas entre imágenes y textos, se repitan obsesiones de un modo reiterativo.

Aunque en el trabajo, la praxis se de simultáneamente a la teoría, siendo un círculo vicioso, la estructura del cuerpo teórico se organiza de un modo ordenado, explicando la metodología empleada en la doble vertiente, el desarrollo del trabajo práctico y el proceso conceptual,

siguiendo una narrativa lineal para comprender los conceptos que se han ido solapando al trabajo práctico. He partido de un trabajo anterior, sin embargo no se trata la prolongación de este, sino que se ha usado como punto de partida para poder elaborar una obra totalmente nueva, formando una historia de imágenes, símbolos, recuerdos e ídolos que se lleva gestando desde el 2012. Obviamente he descartado ideas y líneas estéticas en pro de focalizar mis energías en un trabajo que responda a una madurez y complejidad conceptual que se correspondan a las premisas de lo que requiere el TFG, siempre desde un punto de vista personal pero flexible.

El cuerpo teórico describe, desde el principio, el mecanismo por el cual he llegado a usar las imágenes encontradas para la creación de una iconografía propia. En él se amalgama las bases de mi discurso, que, apoyandome en ellas, intento explicar el prisma a través del que miro y como selecciono y uso las imágenes.

Una vez explicado el proceso se explicara el signo plástico y su papel que tiene en relación al discurso/entonación.

Le precede referentes formales/conceptuales, capítulo crucial ya que en él intento arrojar luz sobre la herencia artística y los semas en común, tanto formal como conceptualmente, e influencias directas de otros autores. Concluye con mi propia producción.

Degüello se compone por una serie de dibujos de formatos variados, de gran dimension en general. Se presentará acompañado (completado) por un mapa mental, construido de reproducciones, textos, de fotografías de otros artistas y propias, y pequeños dibujos, que registra las relaciones conceptuales/formales de las que hemos hablado, ampliando la polisemia de mi obra.

# 1. Objetivos y metodología

## 1.1. Objetivos generales

- Ejecutar una producción y una propuesta expositiva en el que se integre la obra realizada (dibujos, pinturas, bocetos), reproducciones de imágenes (fotos propias, ajenas, cuadros de otros pintores) fragmentos de textos (propios y ajenos), un archivo en forma de mapa mental cuya temática gira en torno al ser humano, el cuerpo, lo espiritual y lo animal.
- Realizar una memoria escrita a modo de reflexión sobre el trabajo práctico
- Establecer un dialogo entre lo teórico y lo practico, encontrando una retroalimentación entre la realización de la obra, el estudio de otros autores y la escritura.

## 1.2. Objetivos concretos

### 1.2.1 Del trabajo práctico

- En la obra realizada encontrar y usar diferentes registros plásticos, expresivos y técnicos que aporten diversidad acorde al planteamiento general del mapa mental y a la vez que posean rasgos en común que permitan la cohesión formal y estilística
- Localizar y elegir componentes del archivo que se presenta como mapa mental
- En el archivo, organizar la estructura e interrelaciones entre los componentes de lo que será el mapa mental
- Intentar que dicho mapa mental explique acote o clarifique mis planteamientos e intereses, a modo de hilo conductor en el discurso.

### 1.2.2 Del trabajo escrito

- Consolidar, ampliar criterios y encontrar claves que potencien el discurso plástico y poético de la obra a través de la lectura y la reflexión.
- Localizar elementos (imágenes, textos obras...) para que participen de un modo activo en el proceso creativo y que, en su acumulación, provoquen nuevas lecturas o posibilidades en la red de interrelaciones del mapa mental, ampliando la polisemia de los significados.
- Realizar una serie de reflexiones y estudios que se recogen en esta memoria, pintando y escribiendo a la vez para lograr una retroalimentación, consolidando, ampliando criterios y encontrando claves que potencien el discurso plástico y poético.

## 1.3 Metodología

A continuación describiré la metodología empleada para conseguir los objetivos de cada apartado:

### 1.3.1. Metodología de la parte escrita

A lo largo del TFG la producción se ha ido alternando con la lectura de textos de autores que me han ayudado a configurar poco a poco un discurso entorno al proceso creativo en referencia al inconsciente. Estas lecturas se han solapado a la práctica artística, ayudándome a comprender mecanismos primitivos que ya usaba para la creación y, por ende, profundizar en ellos, sumándose estrategias innovadoras en el proceso.

*Retórica de la pintura*<sup>1</sup> me ha ayudado a comprender aquellos mecanismos retóricos que ejercemos a diario. A partir de él he aprendido que el arte es un lenguaje codificado a través de un código blando, es decir, un lenguaje de delimitación imprecisa, el contenido del canal (en

---

1 Carrere, Alberto; Saborit, José. *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000

este caso nuestro trabajo) es vago o laxo, dando lugar a altos niveles de polisemia y ambigüedad y he ahondado en lo referente a las relaciones paradimáticas, aquellas relaciones que se producen in absentia entre dos o más figuras, en nuestro caso, principalmente icónicas.

En *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*<sup>2</sup>, de Salvador Dalí, he encontrado las claves en la selección de imágenes y creación de un campo semántico o gramática personal, que aporta tanto al trabajo escrito (poética y discurso) como al práctico (proceso creativo).

Estas herramientas han dado como fruto una colección de imágenes y textos que, de algún modo, me han ayudado a establecer un hilo conductor. A través de la lectura de *Autobiografías visuales: del archivo al índice*<sup>3</sup> y *Arte y archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*<sup>4</sup>, ambos de Ana Maria Guasch esta colección se ha convertido en un archivo, que toma forma de mapa mental. Una de las principales características de este archivo es el non finito, es decir, se trata de un trabajo en constante proceso de crecimiento, expandiendo el discurso de mi trabajo.

### 1.3.2. En el apartado práctico:

En el trabajo práctico se han ido aplicado aquellas conclusiones de ese feedback entre lo teórico y lo práctico.

La idea de archivo en proceso surgió al hacer una revisión a la obra y material que había configurado en los últimos años de carrera; aun a pesar de su dispersión y ambición de abarcar diferentes temáticas y registros estilísticos, formales, plásticos o formales, comparten cierta unidad que se puede detectar en el conjunto.

Esta colección de significantes, configurados previamente a través de un pensamiento paradigmático, a medida que crece, apunta a una cierta dirección.

Sentí la necesidad de archivar estas relaciones como hilo conductor de los conceptos y motivaciones que me han llevado a la práctica, dándole forma de mapa mental. Esta selección ha estado marcada por la relación entre el archivo e inconsciente, estableciendo un puente entre *la teoría del inconsciente de Sigmund Freud*<sup>5</sup> y la necesidad de archivar y almacenar imágenes. Por todo ello, el proceso que se ha seguido para concluir en el uso del archivo y la construcción este es de carácter

---

2 Dalí, Salvador, *El mito trágico del «El Ángelus» de Millet*. Tusquets, Barcelona, 1989

3 Guasch, Anna Maria. *Autobiografías visuales: del archivo al índice*, Siruela, Madrid, 2009

4 Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 2011

5 Villagrán, José María. *El pensamiento estético en la obra de Freud* Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq. Vol. XII. N° 41, España, 1992

serendípico, intuitivo-azaroso, e incluso paranoico-crítico tanto en la selección de sus elementos como en la realización de las obras, herramientas surrealistas. En este archivo en progreso se da cabida imágenes (fotos propias, ajenas, cuadros de otros pintores) y fragmentos de textos (propios y ajenos). Al contemplar la obra separada de este mapa me dí cuenta que las posibilidades polisémicas y discursivas se reducían, por lo tanto, aun a pesar de ser explicados por separado se presentarán en combinación, siendo un proyecto de exposición in situ (dependiendo de las posibilidades del espacio esta combinatoria se configurará de un modo u otro)

Todos estos pasos los enumero de forma superficial, pues se volverán a tratar, de un modo más profundo, en el capítulo conceptualización de la obra, ya que comprendo que juegan un papel importante tanto en la metodología como en el discurso de mi obra.

## **2. Conceptualización de la obra**

### **2.1. Introducción**

A continuación desarrollaré el concepto del archivo, el inconsciente, el mapa mental y su relación con el proceso creativo. Estos conceptos merecen ser explicados punto por punto, centrándose en la metodología seguida para desarrollar el trabajo, ya que esta juega un papel activo en el discurso.

El cuerpo de de la conceptualización de la obra empezará por explicar el archivo y sus características en el campo creativo. A continuación en el epígrafe mapa mental explicaré como el archivo toma forma de mapa mental. Seguirá un breve capítulo en el que se ahondara en aquellos mecanismos propiamente surrealistas que hemos citado (serendipia, azar, método paranoico crítico e inconsciente).

Por último en el capítulo Del pensamiento paradigmático al archivo despejaré dudas respecto a las codificaciones de carácter blando que rigen las relaciones.

He de confesar que, partiendo de una metodología anti racional y casi fisiológica, es de gran esfuerzo el analizar su funcionamiento y razonarlo. Este ejercicio atenta contra la esencia de la misma metodología de trabajo

### **2.2. El archivo**

Los ejemplos más célebres de archivo son el montaje literario de Walter Benjamin, montaje visual de Aby Warburg y los archivos fotográficos de los fotógrafos alemanes August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch.



Estos precedentes han marcado dos principales *modus operandi* de archivo; el que regula, de un modo sistematizado (bajo una fuerte codificación), de carácter taxonómico o topográfico y el que aprovecha los mecanismos propios de la creatividad y de la acción artística (bajo una codificación blanda), proceso en el que se almacena y a la vez se deshecha, más cercano a un organismo vivo, actuando aparentemente sin ley.

Ana María Guasch los difiere como “el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, y el archivo basado en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización.”

6

En los 60, el archivo como arte prolifera, pudiendo encontrar ejemplos de ambos casos. Mientras que proyectos como los de Thomas Ruff o Andreas Gursky se ubican en el primero, principios regidos por homogeneidad/continuidad, tomo como ejemplo Richter, principal referente en mi trabajo en torno a la obra y archivo, de lo contrario. Richter practica el archivo desde mecanismos no regularizados, buscando las antítesis de los términos que definen a los anteriores, heterogeneidad/discontinuidad.

Como ya he dicho, la idea de archivo en mi obra surge a medida que avanzo en el trabajo práctico, acompañado de las lecturas. No se trata de un método racionalizado que propicie la creatividad, más bien pertenece a la búsqueda serendípica. Puedo afirmar que el nacimiento del archivo en mi proyecto está estrictamente relacionado a aquellas herramientas surrealistas que uso en el proceso creativo.

En el archivo que planteo en Degüello, la posición que tomo es cercana a la de G.Richter. Un archivo de codificación blanda -ya que la metodología de trabajo gira en torno a herramientas surrealistas- parecido a un organismo vivo, que se expande y se contrae, un trabajo constantemente en proceso; alimentándose de estímulos visuales o conceptuales, produce una retroalimentación con la obra que genero, ayudándome a crear mi propia iconografía.

### 2.3. El archivo y el inconsciente

El archivo en el acto creativo y en este trabajo en concreto se explica desde un punto de vista psicoanalista; se caracteriza por la analogía entre inconsciente y memoria. Para ejemplificarlo Freud habla de la pizarra mágica, en ella podemos dibujar con la ayuda de un lápiz, sin embargo el dibujo desaparecerá en la superficie, quedando la marca en la parte interna, dejando tan solo la huella.

7

Siendo una metáfora aristotélica (la memoria es lo que la super-

---

6 Guasch, Anna Maria. Arte y archivo, op. Cit., p.15

7 *Ibid*, p. 16

ficie de la pizarra como el inconsciente es la parte interna en la que se deja la huella después de dibujar) nos explica que la memoria es capaz de imprimir sobre el inconsciente, siendo los recuerdos olvidados pero las “impresiones” duraderas.

En palabras de S.Freud “la profusión de imágenes constituye el medio por el cual las ideas asequibles se organizan de forma tal que ciertos pensamientos demasiado turbadores para serlo, pudieran penetrar en la consciencia. Estos pensamientos, a su vez, serían indicativos de que existe algo dentro de nosotros que no puede ser conocido.”

<sup>8</sup> La necesidad de almacenar está por lo tanto enlazada a la idea de inconsciente, y las imágenes que almaceno son, de algún modo, aquellas obsesiones y pensamientos que me interesan, en un plano personal.

## 3. El archivo y mapa mental

### 3.1.El archivo y mapa mental como registro de la actividad mental

La idea de archivo está latente en forma de mapa mental.

Tony Buzan (1942), escritor británico es uno de los máximos defensores del uso del mapa mental como herramienta cognitiva, que la describe como “[...] una expresión del pensamiento irradiante. (Que irradia: radiante = Lo que resplandece) A través del pensamiento irradiante, recibimos la información, sistema de procesamiento del cerebro. Esta información se dispersa y puede moverse en diferentes direcciones.”<sup>9</sup>

A diferencia de un mapa conceptual, en el que se dispone de un modo jerárquico y lógico una serie de significados conceptuales (codificación rígida) que responden a preguntas o problemáticas concretas, el mapa mental carece de estructura u orden establecido permite recoger de un modo orgánico aquellos “significados conceptuales” que se desee, relacionándose de un modo no lineal, semejante al modo en el que pensamos (codificación blanda)

La analogía del funcionamiento del mapa mental con el pensamiento paradigmático refuerza la metodología ya expresada sobre la profusión de imágenes, transcribiendo el inconsciente imaginario en el que me muevo de un modo efectivo que, dadas sus características, es difícil de verbalizar.

Ordenar estos estímulos (imágenes y textos) que se relacionan con mi obra en un mapa mental ha supuesto el descubrimiento de una herramienta cognitiva, permitiéndome encontrar un hilo conductor.

Como ya he dicho, hilo conductor o campo semántico se orques-

<sup>8</sup> Villagrán, José María. Op. Cit., p. 58

<sup>9</sup> Buzan, Tony, El Libro de los Mapas mentales, Urano, Barcelona, 1996

ta bajo una codificación blanda, alterando por contexto sintagmático (in presentia) los significados, por lo tanto podemos describirlo como un palimpsesto, en el que todavía conserva huellas de otra escritura anterior (imágenes de cuadros, fotos o textos que forman el mapa mental) en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe (nuevos significados por superposición de significantes).

### 3.2. Organización y selección de las piezas del archivo

A continuación explicaré aquellos procesos y criterios que he aplicado para la elaboración de mi propia obra.

Los conceptos clave son:

- Serendipia
- Inconsciente
- Surrealismo
- Método paranoico-crítico

Como vengo insistiendo, el uso y tratamiento de las imágenes ha sido fuertemente influido por el surrealismo. Bajo este lema he desarrollado una metodología en el que el azar y el hallazgo fortuito me permitan avanzar. A través de la búsqueda serindípica (descubrimiento fortuito), desde la liberación del inconsciente para la profusión de las imágenes, he interrelacionado las obsesiones que en el archivo almaceno (paranoia), pudiendo, a posteriori, aplicar juicios formales/conceptuales y comprender sus relaciones (crítica), creando un hilo conductor.

A través de la lectura del libro ya citado *El mito trágico del <<Angelus>> de Millet*<sup>10</sup> he podido comprender este mecanismo, que toma por nombre método paranoico-crítico, patentado por S.Dalí. En él nos explica este fenómeno tomando como leitmotiv el cuadro del Angelus (1857-1859) de Jean-François Millet, que le persigue, tanto en visiones como camuflada de acciones mecánicas en las que se metamorfosea; examina el cuadro y hace un repaso histórico que parece más evidenciar esa obsesión que situarla en un contexto, relacionándolo con su vida personal y sexual.

“El método paranoico crítico es un método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la objetivización crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes.”<sup>11</sup>

En el momento paranoico, que sucede de forma involuntaria, es el que propicia a que se den relaciones azarosas, blandas. En el momento crítico, a posteriori analizamos ese suceso, aplicando una suerte de lógica y proyección personal (lo que veo/lo que quiero ver), juzgando los resultados. De este modo podemos ver o elegir aquellos caminos, provocándose una serendipia activa.

<sup>10</sup> Dalí, Salvador, *El mito*, Op. Cit

<sup>11</sup> Dalí, Salvador; Parinaud, André. *Confesiones inconfesables* Título original : *Comment on devient Dalí*, trad. Hervás Marco, Ramón, Bruguera, París 1973



**Fig nº 1** Salvador Dalí, Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos. 1938. Óleo sobre madera, 19.2 x 24.1 cm

En este proceso Dalí relaciona objetos y experiencias que aparentemente no tienen semas en común. Estas relaciones se transportan al cuadro directamente, creando dobles o triples imágenes (**Fig. nº 1**). En mi obra sin embargo esta relación se da de un modo paradigmático (in absentia), esta relación se recoge en el mapa mental. (fig nose-qué aun)

Concluyendo:

-En ambos casos el inconsciente juega un papel importante, pero mientras que él acuña al método de carácter científico y lo ejerce de un modo activo, por lo tanto, sistematizado, yo lo sufro de un modo fisiológico e involuntariamente, somatizando estas manifestaciones psicológicas en nuevas imágenes.

-En ambas las relaciones se rigen por códigos extremadamente blandos. -La metodología que plantea Salvador Dalí genera una doble o múltiple imagen, que se desarrolla en un mismo cuadro, a diferencia de él, en mi caso esta “doble” o “múltiple” imagen se da en el plano abstracto (in absentia).

-En Dalí estas relaciones se dan en el mismo cuadro, quedando concluidas. En mi obra estas rimas, al ser archivadas y repartidas a modo de mapa mental quedan siempre activas, renovando las obras anteriores y propiciando la creación de nuevas.

### 3.3. Referentes paranoias y rimas

Una vez he explicado como se dan estas relaciones ahora explicaré las conexiones de sentido que articulan los componentes del archivo.

En la carrera he ido cultivando esta fascinación por las imágenes, que ha tomado un importante protagonismo en mi obra, ya pertenezcan a la herencia pictórica como encontradas (internet, revistas, libros).

Es de uso habitual en las artes plásticas tomar prestado del archivo de imágenes de la historia las poses, composiciones o temas, sin que ello suponga visitar los textos o cuadros. En este caso, este saqueo a la herencia pictórica no es imitativo, ni una citación en el sentido estricto de la palabra; el tratamiento de las imágenes que doy va más allá. Estos semas en común se manifiestan de un modo paradigmático (in absentia) entre imágenes y mi obra, que de algún modo son convocadas en mi mente, a veces de carácter formal o conceptual.

Al ser de naturaleza laxa, es decir, que aquellas rimas que encuentro en común no responden a la lógica se pueden, una vez integradas en el mapa mental a posteriori, racionalizar y encontrar un hilo conductor, e inclusive si somos atrevidos, una constante.

“Como sostiene Sven Spieker, el archivo en artistas como Gerhard Richter, Susan Hiller, Onkawara, Hanne Darboven o Bernd&Hilla

Becher, no es ni un simple conjunto de reglas abstractas ni un depósito de información: más bien es una gramática o un modelo cuyas reglas se relacionan directamente con los discursos que ayudan a formular. [...] el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades.”<sup>12</sup>

Las imágenes que manejo se manifiestan in absentia con las que produzco, se metamorfosean, intercambian, y a su vez se intercambian los significantes y significados, creando nuevas lecturas que por situación sintagmática (organizado en el mapa mental) el espectador descodifica.

Al igual que el proyecto de Gerard Richter ya citado “Atlas”, una de las características principales es el “work in progress”, no finito, un trabajo de recopilación en constante evolución. Esto permite que las ideas u obra anterior sigan participando de forma activa, refrescando su contenido y ayudando en el desarrollo de futuras aportaciones, una retroalimentación en proceso constante.

### 3.4. Campo semántico, hilo(s) conductor(es)

Como ya he dicho estas relaciones son fruto del inconsciente, lo que hace la lectura y comprensión crípticas o difíciles. José María Villagrán, en *El pensamiento estético en la obra de Freud (1992)*<sup>13</sup> explica sobre el inconsciente, arte y lo siniestro:

“el desvelamiento de lo oculto en la temática siniestra, análogamente a lo que, de manera extensiva, se producirá en toda obra artística (27). Tomando como base los cuentos de Hoffmann, analiza las características del concepto “Unheimlich” (lo que causa temor o angustia. lo inquietante) y de las situaciones que pudieran provocar este sentimiento (tema del doble, de la muerte, las fuerzas ocultas, etc.). Para Freud, lo siniestro será la forma de angustia que es provocada por algo reprimido que retorna.”

La palabra Unheimlich posee una doble acepción: por un lado expresa lo familiar, lo no extraño. lo íntimo; por otro. lo secreto, oculto. furtivo. clandestino, misterioso. Haciendo un repaso al compendio de imágenes que forman obra y archivo se puede deducir un hilo conductor, una atracción por ciertos temas e imágenes muy intuitiva. No es de extrañar que el concepto Unheimlich se repita, no solo en los fondos negros que ocupan, a veces, la mayor parte del formato, sino en la idea del bodegón, en el que los trozos de carne (ya se humano como animal) se presentan sin vida o el retrato, que, como sabemos, su origen surge de la crónica de la existencia; la necesidad de trascender o el recordatorio de ausencia, algo familiar, íntimo y a la vez misterioso.

El ruido y lecturas libres coincidencia de códigos entre destinatario y destinatario resulta difícil, se producen así asociaciones pro-

12 Guasch, Anna María, *Arte y archivo*, op.

13 Villagrán, José María, *Op.*

visionales e inestables entre los planos de la expresión y de contenido, dándose la polisemia, fundamental para que el espectador forme sus propias relaciones conceptuales y formales, aunque estas aparenten ser difíciles de verbalizar.

## 4- Propuesta expositiva: mapa mental y obra

Una vez hemos descrito el tratamiento de las imágenes y la naturaleza del trabajo surge una duda razonable, si la obra que se ha realizado tiene suficiente peso individual como para presentarse como piezas exentas, y la nebulosa que conforma el mapa mental para la elaboración de las mismas piezas pertenece a una experiencia única y personal, ¿qué motivo lleva a exponer la obra como un panel que junta la metodología y el resultado final?.

La capacidad de significación del panel en conjunto es mayor. En efecto, el espectador no está obligado a encontrar las interacciones visuales/conceptuales que yo veo en mi trabajo, no obstante, puede compartir similitudes que pertenecen a la superficie, elaborando su propia experiencia que dependerá tanto de su cultura como inconsciente. La pintura se puede usar como lenguaje, y todo espectador, activa o pasivamente intentará encontrar, superando la riqueza de la superficie un canal en el cual el código y el mensaje estará regido por sus propias normas (que dependiendo de la información que baraje a priori la experiencia podrá ser de mayor riqueza).

Hans Peter Feldmann, prólogo de su álbum 1941 (1944) explica “[...] parece como si entre las imágenes singulares de una página, de una página doble o del álbum en su totalidad hubiera conexiones directas. Pero no es el caso. Las imágenes se disponen según las leyes del azar. Es el cerebro, que busca relaciones o historias detrás de las compilaciones de imágenes, el que las encuentra. Se trata de una función permanentemente activa”

14

El espectador, como observador/realizador, hace su lectura a raíz del conjunto de significantes, partiendo del conocimiento de que un significante puede relacionarse con varios significados. Al ser un sistema de codificación blando (signo de delimitación imprecisa de sus unidades expresivas, el contenido resulta vago y la relación entre ambos es inestable, dando lugar a altos niveles de polisemia y ambigüedad), la experiencia será individual, aunque al compartir unos códigos culturales semejantes las lecturas no podrán ser tampoco muy alejadas de las posibles intenciones.

El mapa mental no solo acompaña sino que complementa la obra, añadiendo una pequeña chispa de incertidumbre que abre puertas. Me interesa dejar mi trabajo con un final abierto jugando con la polisemia, como el degüello de una película, el anunciamiento de algo, la calma que precede a la tormenta.

#### 4.1.Formato

El formato del mapa mental es cambiante y depende del espacio expositivo para su planteamiento, por lo tanto es difícil adjuntar una imagen que pueda definir el mapa mental que se configurará junto a la obra a modo de panel. A continuación muestro el mapa mental desarrollado, en estado embrionario. (fig. nº 2) relacionando imágenes (fig. n3) (fig nº4), texto y obra (fig nº5). Éste, en la presentación oral, tomará otra forma y tamaño, ampliándose en relación a los trabajos realizados y tamaño. Al ser un montaje in situ dependerá de las posibilidades del espacio.

Figura nº 2 Mapa mental



Figura nº 3 detalle



Figura nº 4 detalle



Figura nº 5 detalle



**Fig. nº 6**, sin título, 2012. Óleo sobre tela, 50x50cm

**Fig. nº 7**, Tres estudios para javier, 2012. Óleo sobre tela, 80x100cm



**Fig. nº 8**, Sin título, 2013. Óleo sobre tela, 95x130cm



## 5.-Antecedentes

Es importante, antes de repasar la obra producida para este Trabajo Final de Grado, hacer un análisis de la obra previa, para entender aquellas motivaciones del desarrollo de Degüello y su evolución.

La idea surgió en el año 2013/2014; desarrollé una serie de cuadros sin título, en los que la cita era muy explícita. Imitando el universo de Francis Bacon y las carnes (**Fig. nº 6**)  
 “Ese tipo que pinta trozos de carne asquerosos”<sup>15</sup>

En los aspectos formales ya buscaba la presencia de la plasticidad y la gestualidad, siempre desde el buen hacer.

Inicialmente, con la pieza Tres estudios para Javier ya aparecen las claves que desarrollo a lo largo de Degüello, no incluye escenografía, el valor plástico es importante y se nota en cierta medida el gesto del hacedor (**Fig. nº 7**).

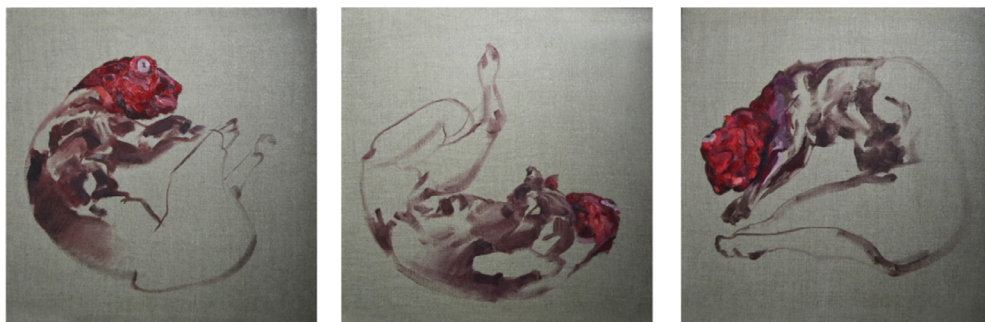
Durante los siguientes cuadros al óleo repetí el motivo de los trozos de carne, siempre pensando en el género del bodegón, el retrato, el cuerpo/ contenido, influido por autores como Francis Bacon, Javier Palacios y Santiago Ydañez entre otros (**fig. nº 8**).

La serie estaba pensada para ser ampliada comocatapulta de este proyecto, pero no avanzaron, puesto que la entonación era demasia-



do alegre e impersonal. Antes del cambio de dirección de la obra dí con una línea figurativa que quería continuar, tres estudios para autorretrato (**fig nº 9**).

**Fig. nº 9**, Tres estudios para autorretrato, 2013. Óleo sobre lino, 50x50cm (c.u.)



En ella también se elimina el fondo (viñetaje), las carnaciones son resueltas a base de pinceladas, aguadas y empastes. A diferencia de las anteriores obras el signo plástico es casi protagonista, que se concentra en el retrato del conejo en distintas posiciones (movimientos)

El tono emocional ha cambiado. Mi implicación en la obra es mayor, y el proceso para llegar a esta imagen es diferente.

Tiene estrecha relación con “La trucha”(1872)<sup>16</sup> (**fig.nº 10**), de Gustave Courbet. En el bodegón nos presenta un ejemplar de esta especie siendo arrastrado por un anzuelo enganchado a su boca. En la inscripción que aparece en la esquina inferior izquierda se puede leer “Courbet in vinculis faciebat”, es decir, Courbet lo hizo estando en prisión. A raíz de esta inscripción se puede interpretar el bodegón como un autorretrato, en el que el autor representa su propio encarcelamiento, esa “caza” a la que había sido sometido.

Siguiendo este referente fui sumando imágenes que me pudieran sustituir in absentia, para hacer un retrato sin rostro, proyectándome en lo que pinto. Recurrí a las carnaciones con las que estaba trabajando paralelamente, pero con la diferencia de usar el conejo como leitmotiv.

Al margen de simbología del conejo y atribuciones populares -Los hebreos consideraban la liebre y el conejo animales impuros. En el Deuteronomio se dice al respecto: no comeréis lo que solamente rumian ni los que solamente tienen la pezuña dividida y el pie hendido; [...] el conejo, que rumia, pero no tiene la pezuña dividida, es inmundos para vosotros, mientras que el folclore popular, en base a su fertilidad ha creado el mito del conejo de pascua, símbolo de la renovación de la naturaleza. Y en ocasiones son liebres las que adoptan actitudes humanas y cazan a hombres sometidos a los instintos más básicos, como puede apreciarse en algunos marginalia de libros miniados moralizantes donde



**Fig.nº 10**, Gustave Courbet, La trucha, 1872. Óleo sobre tela, 65,5x 98,5 cm



**Fig. nº 11** Antónío López, Conejo desollado, 1972. Óleo sobre tabla, 53x60,5cm

**Fig. nº 12** Santiago Ydañez, sin título. 2011. Acrílico sobre tabla. 60x60 cm

se representan escenas de lo más grotescas.<sup>17</sup> - la elección del conejo fue por recuerdos de infancia en el campo, donde vi como se degollaban cerdos, como se descabezaban gallinas y como se desollaban los conejos. En él se reúnen el cuerpo/contenido, dentro/fuera y la polisemia de sus lecturas.

“somos carne, somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal”<sup>18</sup>

A esta relación conceptual de retrato sin rostro, a medida que se ejecutaba (en proceso) se fue sumando otros cuadros como el famoso Conejo desollado de Antonio López (**Fig. nº 11**), de Santiago Ydñaez(**Fig. nº 12**), la estela de carnes que bien conocemos de Francis Bacon otros. Estas relaciones se provocaron tanto antes de realizar el cuadro como en su proceso, en el que, a medida que la imagen que pintaba cobraba forma se metamorfoseaba con cuadros e imágenes que había visto o estaba descubriendo; lo asumí como parte del proceso creativo, me llevándome a tomar decisiones diferentes en la ejecución y, una vez terminado, ampliar la polisemia del contenido.

Este es el punto de inflexión entre el trabajo anterior y el que quería desarrollar realmente, en él se reúnen las claves para tomar una posición en mi discurso, y por lo tanto, en mis cuadros.

Las asignaturas “Estrategias de creación pictóricas”, “Retórica visual” y “Retrato”, impartidas por Javier Claramunt, Jose Saborit y Rosa Artero respectivamente, fueron clave en los antecedentes, ayudándome a la ampliación de referentes y la indagación pictórica.

### 5.1. Desarrollo Degüello

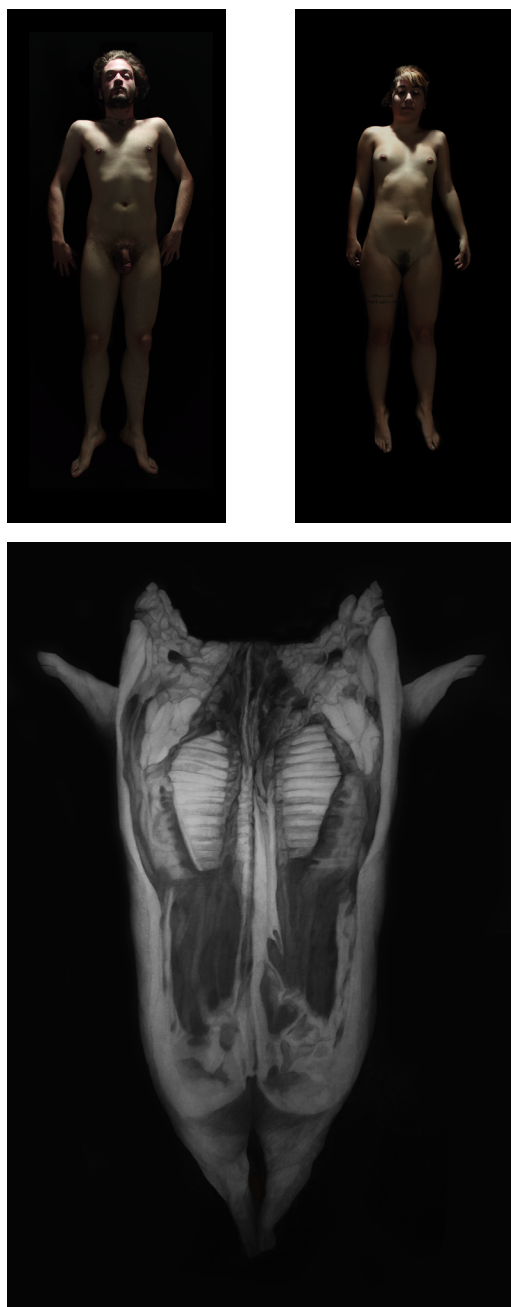
Durante el desarrollo de esta producción he estado buscando una vía gráfica que permitiera registrar la gestualidad de los trazos.

Seguí indagando en la figura del cuerpo, tanto animal como humano; inicialmente, pensando en el TFG como una serie acotada y concreta, realicé una serie fotográfica (**Fig. nº 13**), a raíz de las relaciones que iba logrando de las imágenes que guardaba. Las fotografías, que encajonan la figura en un formato como si de ataúd se tratara, fueron impresas a gran escala.

Estas fotografías asentaron las “normas” que iba a seguir para realizar el trabajo. Acoté conscientemente los recursos para focalizar las energías en la producción y en la actividad creativa, lograr una coherencia estética que diera peso al trabajo y evitar perderme; no obstante, la limitación de los recursos me ha permitido profundizar en el lenguaje, siendo más exigente con el resultado.

<sup>17</sup> Rodríguez Peinado, Laura. Revista digital de Iconografía Medieval, vol. III, Nº5, Madrid, 2011, p. 11-21

<sup>18</sup> Sylvester, David. Entrevistas con Francis Bacon, polígrafa. Barcelona, 1977. Basado a su vez en tres días de grabación y filmación que realizó la BBC en mayo de 1966.



**Fig. nº 13** Agustín y Eva, Fotografía digital impresa en papel fotográfico, 2013, 175x80cm

**Fig. nº 14** Sin título, 2013 grafito sobre papel encolado en tabla. Óleo sobre tabla, 53x60,5cm

Las “normas” ya estaban establecidas. Acoté conscientemente los recursos para focalizarme en la producción y en la actividad creativa, lograr una coherencia estética que diera peso al trabajo y evitar perderme; no obstante, la limitación de los recursos me ha permitido profundizar en el lenguaje, siendo más exigente con el resultado. Las normas básicas eran el fondo negro y viñetaje extremo de las figuras.

Empecé encolando papel sobre madera en gran formato, usando el carboncillo para desarrollar las figuras y el acrílico negro, aplicado en finas capas alrededor de ellas, para lograr esa sensación barroca (fig nºx crucifixión).

A partir de ahí el trabajo tomó una dirección formal, el dibujo. Comencé encolando papel sobre madera en gran formato, usando el carboncillo para desarrollar las figuras y el acrílico negro, aplicado en finas capas alrededor de ellas, para lograr esa sensación barroca (**Fig. nº 14**).

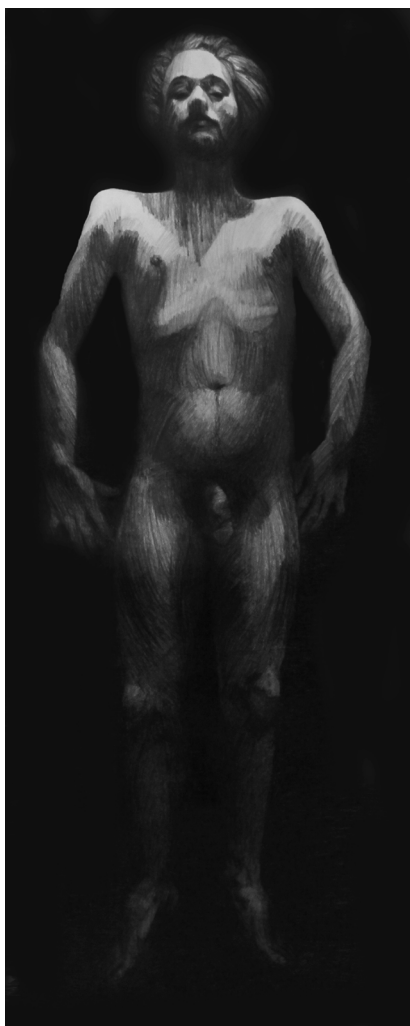
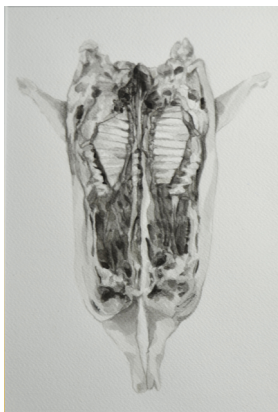
La idea partía de un dibujo a tinta china previo (**Fig. nº 15**), de pequeña dimensión. Pretendía ser un homenaje a uno de los primeros referentes, Francis Bacon, sin demasiadas pretensiones, usando el tema de la crucifixión y los animales desollados, tema desarrollado en el anterior año de carrera. No quedé satisfecho, la imagen había quedado fría, no me sentía cómodo trabajando con el carboncillo por capas, ocultándolas.

No obstante seguí buscando diferentes posibilidades, distintos lenguajes y recursos gráficos para expresarme bajo las normas establecidas mientras empezaba a recopilar imágenes que me ayudaran a generar nuevas piezas.

Una vez superada la creencia del dibujo como acotación del tema a pequeña escala usando papel en grandes dimensiones decidí continuar el trabajo entorno al lápiz grafito (herramienta que había usado durante todo el curso para realizar estudios previos a piezas más terminadas), que me permitía dejar el trazo directo en el papel, en dimensiones parecidas a las de la primera pieza.

Desarrollé, partiendo de las fotografías anteriores un dibujo a gran escala, resuelto con el lápiz grafito (**Fig. nº 16**), dibujo que me dio las claves de la producción que presento.

A partir de ahí los esfuerzos por desarrollar un proyecto sólido han ido encaminados entorno al cuerpo, contenedor/contenido a la vez que he desarrollado el mapa mental ya citado, con el que me he ayudado a seguir un hilo conductor que da coherencia.



**Fig. nº 15** Estudio para crucifixión, 2013. Tinta china sobre papel, 20x29 cm

**Fig. nº 16** Yo, 2013. Lápiz grafito sobre papel, 1,80x80 cm

## 6. Claves de la obra realizadas

### 6.1. El signo plástico, aspectos formales

El trabajo práctico que da pie a este Trabajo Final de Grado está compuesto principalmente por una serie de dibujos de formatos variables.

Como he comentado anteriormente, uno de los objetivos ha sido buscar un lenguaje y entonación en el que me sintiera cómodo. Esa técnica ha sido el lápiz grafito, con el que he logrado transmitir los movimientos de mi mano, muñeca, brazo y cuerpo.

En la **Fig. nº 16** podemos ver como, más cercano al garabato, encuentro en el hacer un forcejeo entre los conocimientos anatómicos y la emergencia del ritmo. La gestualidad me permite volcarme en la ejecución de la obra no solo conceptualmente sino físicamente. Esta factura concede a los dibujos una calidez característica, una apelación emocional al espectador. Por otra parte los rallados pueden ser “húmedos” como sucede en el detalle o más secos, como podemos observar en este otro detalle (fig.º plano detalle degüello), teniendo más posibilidades de expresión con el medio. Esta factura concede a los dibujos una calidez, una apelación emocional al espectador.

El papel registra de un modo sincero cada trazo. Es importante, trabajando bajo estas premisas, no parar de rallar una vez se ha empezado a trabajar a menos que se encuentre un silencio (una potente luz) o una transición suave, un lugar de reposo. De lo contrario se puede notar parones, “bajadas emocionales” que afectan al plano de la expresión. Si se comete un error y se borra para rectificar se notará, ya que se quebraría el ritmo, a parte que los lápices que uso son muy blandos, de modo que al borrar ya nunca se podrá recuperar el blanco del papel, y las transparencias serán ligeramente más oscuras que las de su alrededor.

La energía invertida en los dibujos se nota, y si uno ha requerido trabajo de más, o se ha dejado reposar demasiado -siendo imposible retomar el tono emocional- pierde calidad, se “falsea”.

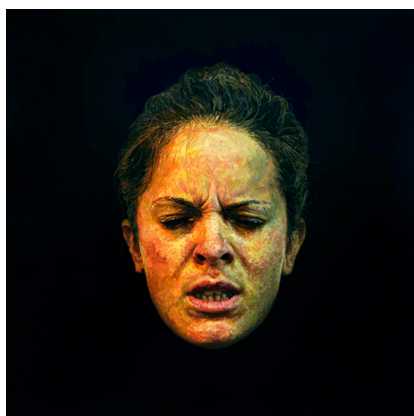
### 6.2. El viñetaje

El viñetaje, como podemos leer en el *Tratado del signo visual*<sup>19</sup> “Consiste en una supresión parcial o total de lo que rodea al sujeto, eventualmente con degradados”, es decir, la supresión del fondo en pro de dar protagonismo y potenciar la figura/as que se representan, en mayor o menor grado.

La ausencia de elementos en el fondo ha sido usada desde el movimiento pictórico Barroco, y en la actualidad el viñetaje sigue siendo



**Fig. nº 17** Alexander tinei, what a dream 2014. Óleo sobre lienzo 60x50 cm



**Fig. nº 18** Javier Palacios, Process absence (Zeitgeist), 2012. Acrílico y óleo sobre madera, 198 x 198cm

signo de contemporaneidad.

El uso del vacío da una fuerza expresiva de lo representado, ya que no hay ruido que pueda distraer al espectador.

Podemos ver en un gran número de cuadros figurativos que se realizan en la actualidad la supresión del fondo. Las figuras, recortándose sobre un fondo plano o semiplano, niega toda referencia de lugar y tiempo, eliminando todo aquello que pudiera considerarse narrativo. La obra no se entiende como mimética sino como concepto, como sucede por ejemplo con los retratos de Alexander Tinei (**Fig. nº 17**), o los rostros de Javier Palacios (**Fig. nº 18**) en los que las referencias espaciales son casi nulas, focalizando la representación de los personajes, tal y como sucedía en el tenebrismo, sumidos en atmósferas dramáticas.

## 7. Contextualización - referentes

### 7.1. Del archivo

Sin que sirva como excusa y para ser honesto no he partido de referentes concretos para usar el archivo al contrario de lo que ocurre en mi obra. Ha sido una conclusión que ha seguido el curso natural de esa deriva serendípica, y por lo tanto solo tengo la referencia concreta de Gerard Richter, que expone su archivo de un modo ordenado, parecido a un catálogo. Sin embargo el descubrimiento del mapa mental como método cognitivo me permite reflejar mi archivo de un modo superpuesto y conectado, de un modo más orgánico y libre actuando como lenguaje expandido de la pintura.

### 7.2. De las obras realizadas

#### 7.2.1 Entonación.

Las obras de arte siempre han respondido a un contexto (época, lugar e historia) concreto.

Un pintor Español y Valenciano debería pintar el mar, la playa o la famosa luz que tan bien la ha hecho Sorolla, pero dado el siglo en el que vivimos, la información, la literatura y sobre todo las monografías, catálogos y exposiciones de artistas que, en otra época, por circunstancias geográficas y económicas no hubiéramos tenido acceso, se puede dar el caso variopinto de un artista Valenciano de pensamiento Nórdico que se siente más cercano al expresionismo, el romanticismo y la exaltación de los sentimientos. Definiendo, por la RAE la palabra drama, perteneciente a las palabras claves obtenemos la entonación. según la Real Academia Española drama es descrito como "Suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente."<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Real Academia Española, Diccionario de la lengua Española, DRAE, 22ª Edición, Madrid, 2001

De los tres generos mayores -tragedia comedia y drama- me he instalado en el tercero como lenguaje y atmósfera de las escenas que represento, de la mano del inconsciente se manifiesta lo siniestro o “Unheimlich”.<sup>21</sup>

Para transmitir esos sentimientos uso las valoraciones, en escalas de grises, fuertemente contrastadas por un foco a menudo cenital (que recuerda a una luz teatral). Con ello logro un impacto visual, el rostro es atacado por una luz que deja las cuencas de los ojos, la parte inferior de la nariz, los labios y el cuello bañados en negro, y el resto del cuerpo en grises, a veces sumergiéndose en el vacío del negro que ocupa el fondo, como una transición a la muerte.

Los cuerpos humanos se mezclan con los animales y se plantean a menudo desnudos, accesibles y vulnerables, vivos o fríos.

## 8. Referentes conceptuales/formales

Para ver, antes se ha visto, cuando experimentamos una manifestación visual innovadora (objetos que no hemos visto antes, pero que conocemos por experiencias anteriores su tipología, como un cuadro, una camiseta, el nuevo diseño de un coche, etc) recordamos, reconocemos, es decir, asociamos. A este fenómeno lo llamamos pensamiento paradigmático. En la pintura es común el tipo icónico, el genero, estilo, las figuras o temas etc, estas magnitudes pictóricas pertenecen a nuestra propia imaginería cultural. Para hacer, hay que ver/haber visto.<sup>22</sup>

En mi trabajo, como ya he declarado en el capítulo conceptualización de la obra, los referentes juegan un papel activo. A diferencia de ser objetos de estudio, ajeno a nuestra producción pasan a formar parte, de algún modo, de nuestra obra.

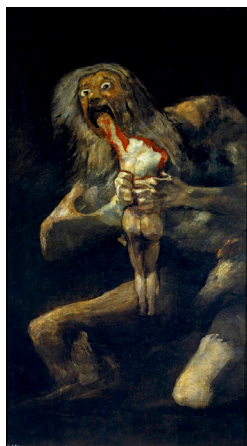
En el archivo se dan cita diversos autores de la herencia artística, que a su vez son mis referentes. De ellos que me alimento, saqueando y apropiándome de sus conclusiones, que pasan a ser nuevas dudas, introduciendo sus discursos en el mío, o viceversa, logrando un micro cosmos de reverberaciones, de rimas.

Si observamos la obra que conforma Degüello, tal y como apuntaba en el epígrafe referentes paranoias y rimas, somos capaces de encontrar referencias morfológicas/conceptuales en las obras de la mayor parte de mis referentes, mezclandose con imágenes encontradas. Siempre, en los trabajos creativos, ha sido común retomar temáticas de otros autores, dotándolas de un punto de vista personal. Este modus operandi me ha permitido desarrollar de un modo involuntario la metodología ya presentada.

---

21 Villagrán, José María, Op. Cit., p. 56

22 Carrere, Alberto; Saborit, José. Op. Cit., p. 119-120



**Fig. nº 19** Francisco de Goya, Saturno devorando a un hijo, 1819-1823. Óleo sobre revoco trasladado a lienzo, 146 cm x 83 cm



**Fig. nº 20** Santiago Ydñez, Sin título, 2010. Óleo sobre tela, 75x75 cm



**Fig. nº 21** El beso, 2014. Lápiz grafito sobre papel, 50x65 cm



**Fig. nº 22** Imágen encontrada (fuente internet)

A través de las **Fig. nº 19; 20; 21; 22** podemos apreciar estos mecanismos de relaciones paranoico-críticos. Podría seguir analizando cada obra, ejemplificando combinatorias hasta el infinito, pero es en el montaje del panel (obra y mapa mental) donde se experimentará.

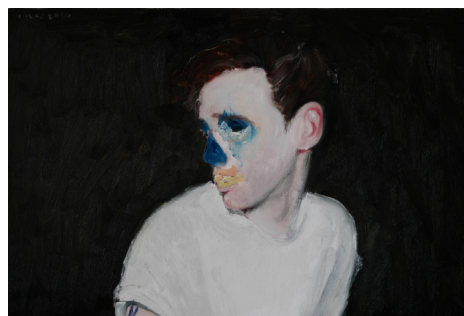
## 8.1. Autores

A continuación haré una descripción de una selección reducida - los autores los que han sido clave- que han influido en la obra producida.

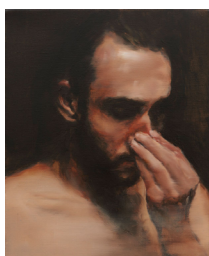
Alexander Tinei (fig nºx), que trabaja con imágenes encontradas, jugando con el enrarecimiento dando a veces al signo plástico más importancia que el icónico. Al margen de los grados de iconicidad, lo que me interesa de este artista es una de las constantes que se repiten en mi trabajo, el fondo negro. Sus personajes, sumergidos en oscuras atmósferas (**Fig. nº 23**), nos dejan intuir algo, se convierte así en una apelación al espectador. Es más que un retrato o un cuerpo (**Fig. nº 24**), hay algo más, pero no podemos saber muy bien qué.

**Fig. nº 23** Alexander Tinei, Sleeping glasses, 2012. Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm

**Fig. nº 24** Alexander Tinei, Blue nose, 2010. Óleo sobre lienzo, 40 x 60 cm



Lo mismo sucede con Borremans. Trabajando con una figuración



**Fig. nº 25** Michaël Borremans, *The Wind*, 2011. Óleo sobre lienzo, 42 x 36 cm

**Fig nº 26** Michaël Borremans *Man Holding his Nose*, 2007. Óleo sobre lienzo, 36 x 30 cm oil

**Fig. nº 27** Santiago Ydañez, *Sin título* 2011. Óleo-madera. 50x15 cm Unidad.

Santiago Ydañez, *Sin título* 2003. acrílico sobre tela. 150x150cm

más elaborada, genera una sensación atmosférica de un mundo interior que se expresa a través de imágenes de un gran potencial narrativo e impactante.

Su trabajo parte de la fotografía como apunte para la obra pictórica o gráfica,

Trabaja con la recuperación/cita, la revisión de artistas que han influido en su obra y en su modo de ver la pintura, usando una paleta corta y una pincelada que nos remiten a Velázquez (pintor esencial para cualquier artista) Caravaggio, -dos de mis artistas favoritos también-.

A través del retrato (**Fig. nº 25 ; Fig nº 26**), que va más allá del mero retrato, queriendo formar un universo propio, un prisma a través del cual analiza y transforma tanto su alrededor como las imágenes fotográficas que manipula. Me atrae la figura humana, la poética y misterio de las imágenes que forma con ellas.

Otra constante ha sido el cuerpo, como carne. Esa visión nórdica de artista expresionista, desgarradora y personal me la aporta -paradójicamente- Santiago Ydañez, pintor Español.

En él la carne, el cuerpo (**Fig. nº 27**) y lo animal (**Fig. nº 28**) son lo mismo.

“Crecí en un pueblo muy cerca del Parque Natural de la Sierra de Segura, donde la vida y la muerte, humana y animal, estaban casi entrelazadas. Mi madre, por ejemplo, era muy buena cocinera y desollaba un conejo o descabezaba una gallina mientras te contaba cualquier cosa de alguien del pueblo”<sup>23</sup>

Sus cuadros acostumbran a presentar protagonistas aislados, retratados por un encuadre fuertemente frontal, que añade impacto y apela al espectador.

La irritación visual es su mayor característica. Las pinceladas, acumuladas forman rostros que no difieren de animales, paisajes o imaginería cristiana. Conceptualmente, la mirada con la que confronta lo terrenal, lo romántico y lo espiritual es parecida a la mía, quizá por el contexto geográfico, la educación cristiana que hemos recibido (fui a catequesis, en el caso de Santiago Ydañez fue monaguillo a los 8 años, donde ambos hemos tenido contacto directo con la imaginería cristiana, santos etc) y la experiencia de la caza. Lo español y lo nórdico se mezclan.

Buscando información sobre artistas que trabajasen en torno al dibujo en gran formato encontré dos, que si bien son muy diferentes, han sido de ayuda en la producción.

Los explicare cronologicamente empezando por Aaron Duval y su proyecto “Aguas negras” (**Fig. nº 28 ; Fig nº 29**).

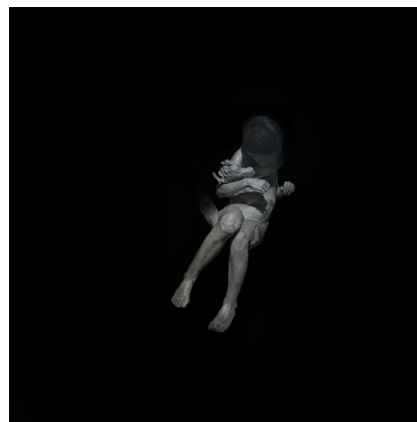
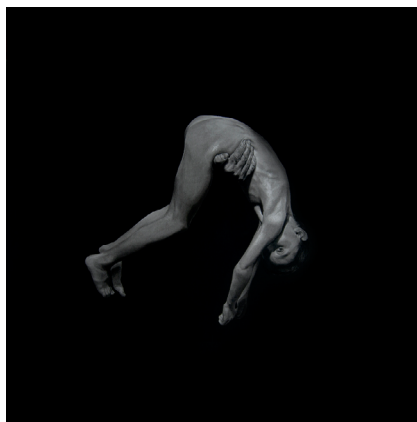


**Fig. nº 28** Aaron Duval, Composición #2#, 2012 [serie Ludus Puerum]. Técnica mixta sobre papel encolado a tabla, 150x150 cm

**Fig. nº 29** Aaron Duval, Composición #3#, 2013 [serie Ludus Puerum]. Técnica mixta sobre papel encolado a tabla, 150x150 cm

**Fig. nº 30** Rinus Van de Velde, It's the only thing, 2012, lápiz sobre papel, medidas desconocidas

**Fig nº 31** Rinus Van de Velde, Sin título, 2011, lápiz sobre papel, medidas desconocidas.



En él la figura protagonista es el niño. Al margen de la temática lo que me concierne de este trabajo es el conocimiento anatómico y el buen hacer.

En un principio tomé a Aaron Duval como referente formal en una de las primeras obras del proyecto “Degüello” (**Fig. nº 14**) imitando su modos operandi, encolando al igual que él el papel sobre tabla, trabajando la figura con carboncillo y el fondo con acrílico negro, integrando la figura en él.

Más tarde, una vez había empezado a usar el lápiz grafito conocí a Rinus Van de Velde 1983. Si había titubeado con la decisión de hacer dibujos como obra final él me ayudó a posicionarme. Su obra son dibujos de gran formato, resueltos con un gran nivel de iconocidad. Confirmó, a nivel gráfico mis decisiones en cuanto al grafismo. Acostumbra a escribir leyendas a modo de pedestal en sus dibujos, incluyéndolas como parte de la obra, un recurso que puede potenciar la polisemia (**Fig. nº 30 ; Fig nº 31**).



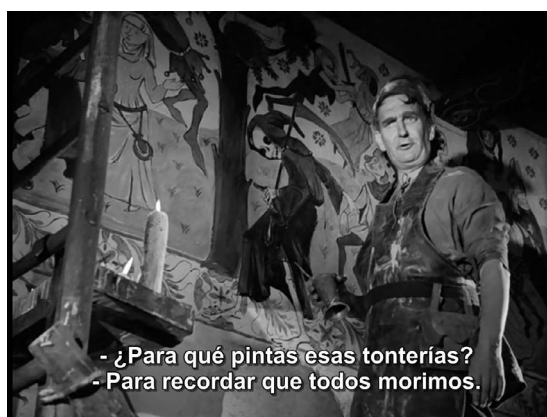
**Fig nº 32** El séptimo sello, 1957, película, 96 minutos. Ingmar Bergman, Suecia. Frame 58:10

**Fig nº33** El séptimo sello, 1957, película, 96 minutos. Ingmar Bergman, Suecia. Frame 16:55

También el cine y la literatura han influido mi trabajo. En El séptimo sello<sup>24</sup>, película sueca de 1957 dirigida y escrita por Ingmar Bergman (1918-2007), podemos ver como, a través de una partida al ajedrez (**Fig. nº 32**), el personaje principal, como el resto, reflexionan de la vida, la muerte y la espiritualidad, a veces desde un punto de vista inhumano, animal.



Vemos en esta película a esa figura nórdica del pintor de la que hablaba al principio (**Fig. nº 34**). A través de sus manos, nos narra las dos pulsaciones más importantes, la de vida y la de muerte. Formalmente hablando, el dramatismo de las luces en el blanco y negro son elementos de interés que se dan cabida en mi obra.



La lectura de autores como el Alemán Gottfried Benn, (1886-1956) me ha marcado a la hora de representar los cuerpos. Escritor y médico, escribió bajo la influencia expresionista *Morgue und andere Gedichte* (Morgue y otros poemas), donde describe los cadáveres que entran en el hospital, sin vida, y las autopsias. Los analiza y describe con un realismo exacerbado, con una exaltación de los sentimientos.

## 9. Reproducciones

### 9.1 Degüello

#### **Requiem**

Dos, en cada mesa. Hombres y mujeres  
entrelazados. Cercanos, desnudos , sin sufrimiento.  
El cráneo abierto. El pecho partido en dos. Cuerpos que así  
paren por última vez.

Cada una de las tres palanganas, repletas: de cerebro a testículos.  
Y el templo de Dios y el establo del demonio  
ahora pecho contra pecho en el fondo de un balde  
se mofan del Gólgota y el pecado original.

Los otros, en ataúdes. Todos recién nacidos:  
piernas de hombre, pechos de niño y cabello de hembra.  
Vi, a dos amancebados de antaño  
yacer allí, como si estuviesen recién paridos.<sup>25</sup>

---

25 Benn, Gottfried, *Morgue y otros poemas*, trad. Rojas, Daniel, Cinosargo, España, 2012 p.9



**Fig. nº 34**  
Yo, 2013  
Lápiz grafito sobre papel  
1,80x80 cm



**Fig. nº 35**  
Eva 2014  
Lápiz grafito sobre papel  
1,93x80 cm



**Fig. nº 36**  
Degüello, 2014  
Lápiz grafito sobre papel  
95x95 cm



**Fig. nº 37**  
I must, 2014  
Técnica mixta sobre papel  
95x95 cm  
**Fig. nº 38** Detalle



**Fig. nº 39**  
El beso  
Lápiz grafito sobre papel  
85x60 cm





**Fig. nº 40**  
Mártir  
Lápiz grafito sobre papel  
70x35 cm

## 10. Conclusiones

Desde el principio tuve claro el deber de desarrollar un proyecto práctico sólido, acompañado por una serie de reflexiones que aportasen coherencia y cohesión.

Una de las claves ha sido, en vez de plantear preguntas y resolverlas, aprovechar conclusiones anteriores, tanto mías, partiendo de un trabajo realizado en el curso 2012/2013 como de otros autores para plantear nuevas preguntas, nuevas variables, siempre en una deriva controlada. Partiendo de la srendipia y el inconsciente como herramientas he ido descubriendo poco a poco conceptos, proceso y referentes, que han sido posibles gracias a la alternancia entre reflexión, lectura y práctica.

En cuanto a los objetivos marcados, pasaré a analizarlos y evaluar su resultado:

Objetivos del apartado teórico

- Desarrollar una metodología personal.
- Realizar una serie de reflexiones y estudios que se recojen en esta memoria, pintando y escribiendo a la vez para lograr una retroalimentación, consolidando, ampliando criterios y encontrando claves que potencien el discurso plástico y poético.
- Organizar aquellas imágenes y textos que participen de un modo activo en el proceso creativo en un mapa mental.

Estos objetivos se han ido cumpliendo al unisono mientras la producción avanzaba.

Una de las emergencias fue desarrollar un proceso en el que encontrar un feedback entre las imágenes y conceptos que me interesaran que me ayudaran a realizar imágenes.

Como ya he dicho la alternancia entre la producción, la lectura y la reflexión ha dado pie al archivo en forma de mapa mental, donde almaceno aquellas imágenes y textos que, formal/conceptualmente me ayudan a configurar mi propia iconografía.

Esta metodología ha enlazado obra y referentes, pasando a ser parte del discurso y la conceptualización de la obra elaborada, ampliando la polisemia de las posibles lecturas .

Es por ello por lo que decido presentar la obra y el mapa mental a modo de panel en la exposición oral, para tener una experiencia global de esa nebulosa de significantes/significados de la que ya he hablado.

### Objetivos del apartado trabajo práctico

#### Búsqueda de referentes

-Partiendo de trabajos anteriores elaborar una serie de obras concreta y acotada, cuyo fundamento girase entorno al ser humano, el cuerpo y el animal, encontrando a su vez una vía formal para expresarme.

Degüello se ha podido hacer gracias a haber desarrollado en los anteriores cursos algunos conceptos que se han rescatado y redireccionado. Me ha permitido edificar los cimientos de este proyecto.

Partía de un proyecto que a nivel técnico o discursivo estaba incompleto. La acotación de los recursos plásticos, una vez había encontrado un acabado gráfico con el que me sintiera cómodo, me ha permitido acelerar la producción. La búsqueda de referentes me han ayudado a encontrar y reafirmar caminos conceptuales y técnicos.

Parte del objetivo principal fue el de realizar una obra concreta y acotada, que cumpliera las características de una serie. Este compromiso no se ha podido dar, pues a medida que se ha desarrollado el trabajo se ha ido ampliando la iconografía y se ha ampliado el archivo. Este objetivo "fallido" es un ejemplo más de la búsqueda a través de la serendipia y la flexibilidad, especies que pueden mutar una idea original en múltiples variables; la extensión de las temáticas ha constituido lo que parece el principio de una investigación. Admitiendo esta característica, he aprendido a administrar el tiempo y el trabajo para presentar un Trabajo Final de Grado honesto, con unas bases sólidas

Realizando las conclusiones puedo decir que este fracaso ha sido en verdad un resultado positivo, consecuencia de la metodología aplicada, con la que he avanzado, elaborando un discurso y obra más interesantes de lo que hubiera sido una serie.

## 11. BIBLIOGRAFIA

- Benn, Gottfried. Morgue y otros poemas, trad. Rojas, Daniel, Cinosargo, España, 2012
- Bergman, Ingmar, El séptimo sello, 102 min, Svensk Filmindustri, Suecia, 1957. ISBN - 9780874847024
- Buzan, Tony. El Libro de los Mapas mentales, Urano, Barcelona, 1996
- Carrere, Alberto; Saborit, José. Retórica de la pintura. Ediciones cátedra, Madrid, 2000
- Dalí, Salvador; Parinaud, André. Confesiones inconfesables Título original : Comment on devient Dalí, trad. Hervás Marco, Ramón, Bruguera, París 1973
- Dalí, Salvador. El mito trágico del <<El Ángelus>> de Millet. Tusquets, Barcelona, 1989
- De Bruyn, Guido, Michaël Borremans: A Knife in the Eye, 52:11 min, 2009. ISBN 978-3 -7757-1589-8
- Grupo π. Tratado del signo visual, Cátedra, Madrid, 1993
- Guasch, Anna Maria. Autobiografías visuales: del archivo al índice Siruela, Madrid, 2009
- Guasch, Anna Maria. Arte y archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 2011
- Guardia, Elena. Revista Mussa, vol. I, Nº26, Granada, 2013
- Rodríguez Peinado, Laura. Revista digital de Iconografía Medieval, vol. III, Nº5, Madrid, 2011
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua Española, DRAE, 22ª Edición, Madrid, 2001
- Sylvester, David. Entrevistas con Francis Bacon, polígrafa. Barcelona, 1977.  
Basado a su vez en tres días de grabación y filmación que realizó la BBC en mayo de 1966.
- Villagrán, José María. El pensamiento estético en la obra de Freud Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq. Vol. XII. Nº 41, España, 1992

## 11.1 Lista de imágenes

<b>Fig. 1-</b> Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos. Salvador Dalí	12
<b>Fig. 2</b> Mapa mental, Agustín Moreno	15
<b>Fig. 3</b> Mapa mental (detalle), Agustín Moreno	15
<b>Fig. 4</b> Mapa mental (detalle), Agustín Moreno	15
<b>Fig. 5</b> Mapa mental (detalle), Agustín Moreno	15
<b>Fig. 6</b> Sin título, Agustín Moreno	16
<b>Fig. 7</b> Tres estudios para javier, Agustín Moreno	16
<b>Fig. 8</b> Sin título, Agustín Moreno	16
<b>Fig. 9</b> Tres estudios para autorretrato	17
<b>Fig.10,</b> La trucha, Gustave Courbet,	17
<b>Fig. 11</b> Conejo desollado, António López	18
<b>Fig. 12</b> Sin título, Santiago Ydanez	18
<b>Fig. 13</b> Agustín y eva, Fotografía digital impresa en papel fotográfico, Agustín Moreno	19
<b>Fig. 14</b> Sin título, Agustín Moreno	19
<b>Fig. 15</b> Estudio para crucifixión, Agustín Moreno	20
<b>Fig. 16</b> Yo, Agustín Moreno	20
<b>Fig. 17</b> What a dream, Alexander tinei	21
<b>Fig. 18</b> Process absence (Zeitgeist), Javier Palacios	21
<b>Fig. 19</b> Saturno devorando a un hijo, Francisco de Goya	23
<b>Fig. 20</b> Sin título Santiago Ydanez	23
<b>Fig. 21</b> El beso, Agustín Moreno	23
<b>Fig. 22</b> Imágen encontrada (fuente internet)	23
<b>Fig. 28</b> Composición #2#, Aaron Duval	25
<b>Fig. 29</b> Composición #3#, Aaron Duval	25
<b>Fig. 30</b> It's the only thing, Rinus Van de Velde	25
<b>Fig. 31</b> Sin título, Rinus Van de Velde	25
<b>Fig. 32</b> Ingmar Bergman, El septimo sello, Frame 58:10	26
<b>Fig. 33</b> Ingmar Bergman, El septimo sello, Frame 16:55	26
<b>Fig. 34</b> Yo, Agustín Moreno	28
<b>Fig. 35</b> Eva, Agustín Moreno	29
<b>Fig. 36</b> Degüello, Agustín Moreno	30
<b>Fig. 37</b> I must, Agustín Moreno	31
<b>Fig. 38</b> I must, Detalle, Agustín Moreno	31
<b>Fig. 39</b> El beso, Agustín Moreno	32
<b>Fig. 40</b> Mártir, Agustín Moreno	33