

TFG

SILENCIOS

OTRA FORMA DE OPRESIÓN

Presentado por **Mónica Belmar Martínez**

Tutor: **Luis Armand Buendía**

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

El TFG *Silencios* trata de enmarcar el contexto que envuelve a la alumna dejando mostrar el lado más esclavo de los procesos sociales actuales.

El presente trabajo tiene un carácter práctico apoyado a partir de una base teórica basada tanto en una teoría histórica, como reflexiva; sobre la que indagaremos para hablar de los entresijos de la persona tanto como individuo como colectivo.

La idea de este proyecto comienza a gestarse en el mes de octubre del 2014, pero no es hasta principios del 2015 cuando se toma plena conciencia del papel que se pretende desempeñar y se pasa a su pleno desarrollo.

Palabras claves: Pintura, censura, socio-político, grito, opresión, individuo, colectivo.

The TFG *Silencios* frames the context that surrounds the student, showing the side slave more of social actual processes.

This work has a practical nature supported on theoretical basis based on a historical theory and reflective on which we will investigate to discuss the intricacies of the person as an individual and collective.

The idea of this project begins to take shape in October 2014, but not until early 2015 when she is fully aware of the project paper and started to do its full development.

Keywords: Painting, censorship, sociopolitical, scream, oppression, individual, collective.

PREFACIO

En primer lugar y antes que nada debo decir que soy incapaz de transcribir los sentimientos y fuerzas que me llevan a realizar la producción pictórica de este proyecto. Parece que estemos atados a las palabras, que algo carece de sentido si no somos capaces de trasladarlo a frases conexas. Hay quien pueda pensar así, desde mi punto de vista no son capaces esas conexiones entre palabras e imágenes debido a que las palabras nunca podrán llegar a abarcar toda la vida de una obra, son incapaces de hacer relucir los sentimientos ocultos del artista al pintar, porque quizá ni el artista mismo sea consciente de ellos, lo que no quiere decir que no los sienta.

Las palabras tienen las limitaciones del propio lenguaje y vocabulario, mientras que las ideas provienen de reflexiones y ellas proceden de continuas turbaciones de pensamiento, cientos de ideas que conectan, aumentan y perecen en segundos, y sería imposible poder ser capaces de desentrañarlas, y poder expresar todas ellas en frases con sentido.

Por todo ello lo que pueda dejar por escrito en este documento no será más que una mera ilusión de lo que realmente quiera transmitir.

Es necesario mencionar antes de que el lector entre de lleno en la teoría de este proyecto que cuando haga menciones a mi persona lo haré refiriéndome a mi misma como “artista”, quiero aclarar que, que me atribuya este nombre no es por narcisismo, ni por creencias de producir una obra exuberante, sino porque me parece el más conveniente teniendo en cuenta el significado del que dota Van Gogh a la palabra:

“Mauve me reprocha por haber dicho: <<Yo soy un artista>>, pero no me retracto, porque es evidente que esta palabra lleva implícita la significación de <<buscar siempre sin encontrar jamás la perfección>>. Es precisamente lo contrario de << ya lo sé, ya lo he encontrado>>. Esta frase significa, por lo tanto, que yo sepa: <<Yo busco, yo persigo, y lo hago con todo mi corazón”¹

Por último siento la necesidad de aclarar que mi obra no surge, como os querré hacer creer en las próximas páginas, de la impotencia de las situaciones actuales, no surge del impacto negativo que tenga la sociedad junto al poder en mí. Mi obra surge de un modo mucho más individualista e interna; que nada tiene que ver con lo que entendemos por el mundo real, se trata en primera instancia de una obra autobiográfica, una necesidad de pintar para poder luchar con mis propios demonios.

¹ Van Gogh, Vincent. *Cartas a Theo*, pág. 100

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Conceptos.....	5
1.1.1 El Individuo y su alienación.....	5
1.1.2 El colectivo y la sociedad.....	6
1.1.3 La censura.....	6
1.1.4 Theatrum Mundi.....	7
1.1.5 Estratificación social.....	8
1.2 Contexto histórico.....	8
1.2.1 Salones alternativos a los oficiales.....	8
1.2.2 El realismo socialista.....	9
1.2.3 Arte degenerado.....	10
1.2.4 España: La dictadura de Franco.....	11
1.2.5 Panorama Actual.....	12
1.4 Referentes.....	13
1.4.1 Escuela vienesa.....	13
1.4.2 Edvard Munch.....	13
1.4.3 “El Guernica” de Picasso.....	14
1.4.4 Lucian Freud.....	14
1.4.5 Chema López.....	14
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	15
2.1 La técnica.....	15
2.2 El referente fotográfico.....	16
2.3 Las escenas.....	16
2.4 En cuanto a los modelos.....	16
3. CUERPO DE LA MEMORIA.....	17
3.1. Serie <i>silencios</i> en conjunto con <i>La voz del pueblo...</i>	18
3.2. <i>Fuego interno</i>	22
3.3. <i>Soberbia y lucha</i>	25
3.4. Serie <i>Espacios intransitados</i>	28
3.5. <i>Tortura visual</i>	32
4. CONCLUSIONES.....	35
5. BIBLIOGRAFÍA.....	36
6. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	39



[Fig. 1 y 2] Máscaras teatrales de la Antigua Grecia.

1. INTRODUCCIÓN

El recorrido por esta base teórica pretende ser una aclaración de las ideas que llevan a la artista a desarrollar la práctica pictórica.

Dividido en cinco grandes bloques, comenzaremos tratando los conceptos más relevantes que encontraremos dentro de las obras para no perdernos en el desarrollo de las ideas posteriores; una vez asimilados estos conceptos continuaremos con una visión más general de lo que es la censura y cómo se ha ejercido a lo largo de la historia del arte, buscando momentos en los que no se ha dejado expresar el arte y que creemos necesario tratarlos para que el lector comprenda el posterior análisis de las obras desde una mirada más crítica.

1.1 CONCEPTOS

Como hemos comentado, antes de adentrarnos en el tema que nos concierne, sería necesario tratar algunos de los conceptos, a los que constantemente haremos alusión dentro del proyecto, para así poder facilitar su lectura. Conceptos que deben ser claramente entendidos para poder continuar con las explicaciones y reflexiones que nos atañen.

1.1.1. El individuo y su alienación

En primer lugar desde un punto de vista de concepto histórico cabe diferenciar el *individuo* de la *persona*.

El concepto de *Persona* “viene del latín, quien lo tomo del etrusco, *phersu* y este del griego *prospora* = máscara”², pues en la Antigua Grecia el término se refería a una máscara usada por un personaje para sonar más fuerte [figuras 1 y 2], estas máscaras estaban provistas de dibujos en las que en cada una se expresaba un sentimiento y en ellas el orificio de la boca hacia resonar la voz, permitiendo así a las filas más lejanas poder escuchar la representación.

Individuo tiene su origen en el latín *individum* y alude a algo que no puede ser dividido, una unidad independiente; un sujeto concreto que se opone a lo universal con ideas y pensamientos propios que lo hacen un ser único e irrepetible.

² DICCIONARIO ETIMOLÓGICO [Consulta 2015/06/13] Disponible en: <<<http://etimologias.dechile.net/?persona>>>

Quedémonos con la idea del individuo como sujeto único con sus propias ideas y reflexiones. En la teoría es así como funciona cualquier ser humano, pero en la práctica nos encontramos con discrepancias, pues nos topamos con individuos que denominamos como *el hombre alienado*.

“La palabra alienación viene del latín *alienatio* y significa acción y efecto de producir alguna pérdida de la propia identidad”³ El término *alienación* se emplea dentro de distintas disciplinas, pero a nosotros nos interesa su tratamiento dentro de la sociología y la psicología⁴.

Cuando hablamos de alienación nos referimos a algo propio del sujeto que percibe como ajeno a él, se trata de la pérdida del sentimiento de la identidad propia de la persona. Según el psicoanálisis este fenómeno no sólo ocurre en enfermos mentales, pues puede ocurrir en personas aparentemente sanas al llevarlas a ciertas condiciones extremas⁵; así como también puede ser un efecto social debido a un sistema en el que no se le permite a los sujetos pensar libremente.

Por tanto, dentro de este proyecto cuando hablemos de *persona* lo haremos para referirnos, acogiéndonos a la idea del concepto de la antigua Grecia, a alguien “falso” que metafóricamente mantiene una máscara para no dejar ver su Yo real; hablemos de *individuo* para referirnos al ser pensante con ideas y reflexiones propias; y el *hombre alienado* para tratar a aquellos individuos que no son capaces de desarrollarse completamente debido a una fuerza superior a ellos.

1.1.2. El colectivo y la sociedad

Cuando hablamos de *colectivo* nos referimos a un grupo de individuos que comparten ciertas ideas o intereses; o se encuentran en unas circunstancias determinadas que los unen, por lo que puede considerarse como una agrupación social.

Dentro de este proyecto cuando hablemos de *colectivo* nos referiremos en la gran mayoría de los casos a la *sociedad*, no en su totalidad, sino para referirnos a la parte de la sociedad oprimida que necesita un cambio para poder expresarse sin que haya represalias posteriores.

³ DICCIONARIO ETIMOLÓGICO [Consulta 2015/06/13] Disponible en: <<<http://etimologias.dechile.net/?alienacio.n>>>

⁴ Dentro de la historia el término *alienación* ha sido muy utilizado en la filosofía marxista refiriéndose al trabajador como clase oprimida, entendiendo que el sujeto está alienado al perder su identidad convirtiéndose en mano de obra en beneficio del capital, sus acciones no le pertenecen y por tanto son consideradas anulaciones de su propia identidad.

⁵ Para Sigmund Freud la *alienación* supone la represión del individuo para poder ser considerado un ser social, se produce mediante la asimilación de normas y una moral social que provoca la represión de los instintos primarios del individuo en beneficio de la sociedad.



[Fig. 3] QUINO. Tira cómica del cómic *Mafalda*.

1.1.3. La censura

La palabra censura proviene del latín y se refería al “cargo público del censor, llamado así porque era el magistrado encargado de elaborar periódicamente, mantener al día y publicar en el *census*. Pero su cargo también conllevaba la potestad de eliminar del censo a quienes hubieran perpetrado graves actos delictivos, crímenes, delitos de alta traición o conductas consideradas altamente lesivas para la decencia pública. De ahí el valor actual de censura como eliminación.”⁶ Por ello cuando hablamos de censura hablamos de la supresión, prohibición o limitación de las expresiones y/o derechos del individuo o de cierto colectivo. El contenido censurado suele referirse normalmente a motivos políticos, ideológicos, morales o religiosos bajo el pretexto de poder considerarse como ofensa o dañino para otros individuos o para la sociedad.

1.1.4. *Theatrum Mundi*

«No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo
que muda el aparato por instantes
y que todos en él somos farsantes»⁷

El concepto de *Theatrum Mundi* aparece ya en la antigüedad Clásica pero va adquiriendo nuevos valores y matices según el tiempo en la historia y en la ideología en el que se aplique. Se trata de un tópico literario que expone que la vida no es más que un teatro en el que cada individuo adopta roles para representar su papel, siendo meras marionetas, puesto que la idea es que: en la sociedad el individuo no importa por lo que es, sino por el rol que él representa, convirtiéndose la realidad en un mero escenario.

Los filósofos griegos fueron los primeros en comparar el mundo real con un teatro permanente, Platón expuso esta idea en su libro VII de *La República* en *el mito de la caverna* donde reconoce a los prisioneros como marionetas con un rol determinado dentro de la sociedad y controlados por un tercero; creyendo ellos vivir en la realidad cuando solo perciben las sombras.

Aristóteles también reconoce el *Theatrum Mundi* diciendo que la tragedia y la comedia son muy parecidas a la vida real y que todo depende de la percepción de quien lo ve. Pero solo es el comienzo, a lo largo de la historia cantidad de personas importantes han tratado el tema como: Petronio, Pierre Boaistuau, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Cervantes...

⁶ DICCIONARIO ETIMOLÓGICO [Consulta 2015/06/13] Disponible en:
<<<http://etimologias.dechile.net/?censura>>>

⁷ Fragmento de la obra *Enquiridión o Manual* de Epicteto traducido al castellano por F. Quevedo



[Fig. 4] QUINO. Tira cómica. "Menos mal que el mundo arde siempre por otro lado."



[Fig. 5] Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866. Óleo sobre lino. 40 x 55 cm

1.1.5. Estratificación social

La estratificación social es el medio por el cual aparecen las desigualdades sociales en cuanto a bienes y poderes. Se trata de jerarquizar la sociedad en distintos peldaños; dotando a los más altos de amplios poderes, considerados actualmente por su poder económico. Mientras que aquellos de menor poder adquisitivo ocupan los peldaños inferiores.

Este concepto surge con el asentamiento de los pueblos nómadas y la aplicación del sedentarismo y ha ido evolucionando y cambiando desde entonces rigiendo las relaciones entre las categorías de los individuos.

La idea es clara, los individuos que conforman los estamentos inferiores se encuentran al servicio de aquellos que pertenecen a los estamentos superiores; apareciendo las confrontaciones entre clases y el deseo de acabar con los mandatos abusivos que no permiten a los individuos tener una vida plena.

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO

1.2.1. Salones alternativos a los oficiales

En 1863 promovido por Napoleón III tras el estrepitoso número de obras rechazadas por el jurado para la exposición del *Salón de París* del mismo año, surge una exposición con las obras rechazadas anexo al Salón oficial, la idea era que el público tuviera la oportunidad de juzgar la calidad de las obras y no un jurado. La exposición fue nombrada como *Salon des refusés* en la que numerosas obras seguían las tendencias impresionistas. Muchos críticos y el público ridiculizaron y se mofaron de las obras expuestas.

El rechazo por parte del jurado del salón de París se debía a sus tendencias clasicistas que marcaban un conjunto específico de directrices que se debían seguir, desechando todo aquello que fuera innovador o modernista.

En 1884 motivado por otro rechazo de numerosas obras en el *Salón de París*, fundan *la Société des Artistes Indépendants* teniendo como lema "*Sans jury ni récompense*"⁸, entre los miembros de esta Sociedad encontramos a Gauguin, Cézanne, Pissarro, Signac... el objetivo que pretendían era presentar sus obras directamente al juicio del público como se expresa en el artículo 1 de los estatutos de la Sociedad:

*"La Société des Artistes Indépendants basée sur le principe de la suppression des jurys d'admission, a pour but de permettre aux artistes de présenter librement leurs oeuvres au jugement du public"*⁹

⁸ "Sin jurado ni premios"

⁹ "La Sociedad de Artistas Independientes basada en el principio de la abolición del jurado de admisión, tiene como objetivo permitir a los artistas a presentar libremente sus obras al escrutinio público"



1.2.2. El realismo socialista

El realismo socialista es una corriente estética que pretende dar a conocer los problemas sociales y las vivencias de las personas por medio del arte, exalta a la clase trabajadora, con la intención de convertir en héroe al trabajador.

Por tanto, nace con un noble propósito, pero lamentablemente dogmáticos y oportunistas utilizaron esta corriente en su beneficio: Iósif Stalin lo declaró el único modo artístico autorizado para reflejar el proceso revolucionario en 1932 con la promulgación del *Decreto de reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas*. Tenía un propósito social desde una óptica optimista e idealizada, que proporcionara la imagen de un futuro glorioso de la URSS bajo la era comunista [Fig.6]; El proletariado se encontraba en el centro de los ideales comunistas y por tanto sus vidas eran dignas de estudio. La conversión del realismo socialista en política oficial del Estado Soviético surge por el rechazo del partido comunista hacia los estilos modernos como el impresionismo, el surrealismo, el dadaísmo y el cubismo, que eran declarados manifestaciones artísticas burguesas con principios subjetivistas y anticomunistas, denunciados como decadentes, degenerados y pesimistas. Con este pretexto todo arte formalista y progresista fue censurado, impidiendo el acceso al pueblo de la mayor parte del arte y literatura extranjera, considerada desprovista de importancia para el proletariado. Bajo estas nuevas imposiciones artistas rusos que se encontraban en pleno auge artístico tuvieron que exiliarse por realizar obras que no cumplieran con las directrices del arte del realismo socialista.

El realismo socialista no se impuso para los museos, galerías ni coleccionistas particulares. Se declaraba anticomercial, puesto que la introducción de esta corriente coincidió con la abolición del mercado dejando como único consumidor existente al Estado. Su función debía ser útil, accesible a las masas con las pretensiones de educarlas y dirigirlas en el socialismo, con la finalidad de crear lo que por Lenin fue denominado “*El nuevo Hombre Soviético*”¹⁰. “*La idea esencial no era para nada indigna, dado que su objetivo era profundizar en la sociedad socialista, la lucha revolucionaria y la clase obrera. No obstante, el modo en que llegó a ser política oficial sí fue lamentable*”.¹¹

Tras una rígida aplicación durante más de veinte años, causando un grave daño a la libertad de expresión, las restricciones artísticas se ven relajadas

¹⁰ Escrito en la lengua origen “новый советский человек “ transliterado como “*novy sovetsky chelovek*” se trata de un hombre nuevo, emancipado, revolucionario, dueño de su propio destino, constructor del mañana y triunfador sobre sus instintos más bajos; adherido al marxismo-leninismo y que trata la propiedad pública con respeto.

¹¹ ECU-RED. *Realismo socialista* [consulta: 2015/02/24] Disponible en: <<http://www.ecured.cu/index.php/Realismo_socialista>>

considerablemente en 1953 tras la muerte de Stalin, pero el estilo artístico oficial permanece vigente hasta la disolución de la Unión Soviética en 1991.

Grandes personajes socialistas critican duramente el realismo socialista¹² como el marxista húngaro Georg Lukács que propuso el *realismo crítico* como alternativa o André Breton junto a León Trotski que publicaron en 1938 su *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* realizando una crítica radical al arte soviético; O el Che Guevara que también critica la rigidez del movimiento por la imposibilidad de crecer como ser humano al condenar el arte anterior al proceso revolucionario:

*“¿Por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista “la libertad”, porque esta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva”*¹³

La Unión Soviética exportó el realismo socialista a casi todos los demás estados socialistas, de los cuales se encuentra vigente todavía en Corea del Norte, ya que comenzó bajo el gobierno de Kim Il-Sung que lo definió como el instrumento más importante en la movilización de las masas, y continua hoy con su hijo Kim Jong-il, actual *líder supremo* del país.

1.2.3. Arte degenerado

O *Entartete Kunst* según la expresión alemana, fue el título que se le dio a una exposición organizada por el régimen nazi en Munich en 1937; La exposición estaba compuesta por obras que representaban el arte moderno, tales como Otto Dix, Max Ernst, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Edvard Munch... artistas que en aquel momento no eran reconocidos y que posteriormente tuvieron un gran impacto en la historia del arte. Las obras se encontraban expuestas caóticamente, acompañadas de textos ridiculizándolas y del precio desorbitado que las autoridades alemanas anteriores habían pagado por ellas¹⁴.

El fin que se pretendía con esta exposición era manipular la opinión pública a favor del régimen nazi, desprestigiando y acusando el arte moderno de connotaciones o influencias bolcheviques y judías. Puesto que era un peligro para la nación alemana la materialización de ideas opuestas al régimen, el arte moderno fue prohibido en todo el territorio alemán. Con esta idea, la exposición viajó por numerosas ciudades de Alemania y Austria.

A su vez, con un día de diferencia, en la misma ciudad se presenta la exposición de “arte heroico” llamada *Gran exposición de Arte Alemán* que

¹² Artistas muralistas mexicanos como Siqueiros, Rivera y Orozco también fueron influenciados por el estilo, caracterizados por un claro compromiso social y vinculados con las ideologías socialistas, pero alejados de todo dogmatismo ruso.

¹³ CHE GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 1975.

¹⁴ Cabe destacar que estas obras fueron compradas en un momento en el que el pueblo alemán sufría las reparaciones de la guerra y la crisis económica de 1929.



[Fig. 7] Fotografía de la entrada a la exposición de arte degenerado.



[Fig.8 y 9] Fotografías del interior de la exposición *Entartete Kunst*

seguía una línea más tradicional y que supuestamente exaltaba los valores de “sangre y tierra”, pureza racial, militarismo y obediencia. Con este acontecimiento el público tenía la oportunidad de comparar y elegir entre aquella exposición caótica y “degenerada” y la exposición “pura y heroica”.

En la inauguración de la *Gran exposición de Arte Alemán* el discurso de Hitler en lugar de centrarse en la exposición patriótica, lo dirigió incitando a la multitud al odio hacia el arte moderno: “De ahora en adelante... pueden estar seguros... toda aquella... pandilla de charlatanes, diletantes y falsificadores de arte serán recogidos y liquidados”¹⁵

Lo que comenzó como un templo para el arte alemán se convirtió en un espacio de exhibición ostentosa y un mercado de pinturas mayoritariamente mediocres imitando el género del S.XIX.

*“It was clear to Hitler that there was no place for avant-garde art in the new German culture being forged by him and his party. But less clear was the criteria for a new German art that would embody the National Socialist ideology.”*¹⁶

1.2.4. España: La dictadura de Franco

Tras la Guerra Civil y con Francisco Franco como jefe de Estado, los intelectuales de la época: escritores, pintores, reporteros, dramaturgos, cineastas... debían elegir entre ajustar sus obras a lo permitido por la ley o exiliarse para no ser condenados, pues la mayoría eran leales a la República y con un claro compromiso político. Los artistas que decidieron quedarse era denominados como “*exilio de interior*” que puesto que su producción artística era indiferente a los ideales del fascismo podían convivir con el régimen, ya que para ellos no representaban una clara amenaza u oposición; pero esta convivencia no fue fácil debido al aislamiento con respecto a las ideas y tendencias europeas. Destacados entre este grupo fueron: Salvador Dalí, Miró, Tapes, Chillida, Vicente Aleixandre...

En esta etapa surgen dos colectivos artísticos importantes, con pocos años de diferencia, que pretenden hacer resurgir el arte en España desde distintas perspectivas: El grupo el Paso y el Equipo crónica

El Paso surge en 1957 con el propósito de terminar con el estancamiento del arte en España, renovando el panorama artístico que la guerra había

¹⁵ RAVE, Paul Ortwin. *Kunstdiktatur im Dritten Reich*. Ed. Uwe M. Schneede. Berlin: Argon Verlag, GmbH. n/d. Pág. 101

¹⁶ “Estaba claro para Hitler que no había lugar para el arte de vanguardia en la nueva cultura alemana forjada por él y su partido. Pero menos claro fue el criterio para un nuevo arte alemán que encarnaría la ideología nacionalsocialista” GINDER, Úrsula. *Munich 1937: The Development of Two Pivotal Art Exhibitions* [Consulta 2015/02/23] Disponible en: <<<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/133c/133cproj/04proj/GinderNaziArt047.htm>>>



[Fig. 10] Eugenio Merino. *Always franco*, 2012. 200 x 60 x 60 cm



[Fig. 11] Equipo crónica. *El intruso*, 1969. Acrílico sobre lienzo.

paralizado. La vida del grupo fue breve, de tres años, pero muy productiva, renovaron las corrientes artísticas y aunque el colectivo lo formaban artistas muy diversos, entre los que se encontraban Saura, Serrano y Millares, seguían una línea expresiva agresiva e intensa, con colores reducidos siguiendo el gestualismo abstracto o la pintura de acción experimentando con los materiales y las texturas.

El equipo crónica nace en 1964 con un carácter crítico y de crónica social y política, denunciando la realidad de su tiempo y transmitiendo un mensaje político-social mediante el arte incorporando la ironía. Rechazaban el informalismo y el expresionismo abstracto. En sus obras incorporaban imágenes conocidas de pinturas, fotos, carteles o collages, muchos de los temas inspirados en el siglo de Oro con recursos del Pop Art pero con poca alegría debido a la sombra del franquismo.

1.2.5. Panorama actual

Actualmente las libertades negadas y condicionadas a gran escala ya no se dan, pero esto no quiere decir que estemos libres de censura, pues aparece escondida detrás de ciertas afirmaciones como “no es de buen gusto” “podría ofender a ciertas personas” y estos casos son relativamente frecuentes cuando hablamos del arte y sus formas de expresión.

Lo realmente terrible dentro de este terreno es que las obras son censuradas bajo la premisa de ofensa hacia ciertas personas o colectivo, cuando en realidad el artista no pretende ofender a nadie, sino provocar una reflexión en el espectador por medio de un personaje u objeto al que todos le reconocemos y atribuimos ciertas ideas y valores con los que se identifica, “Lo peor de las censuras en este país es que no se pueden demostrar”¹⁷.

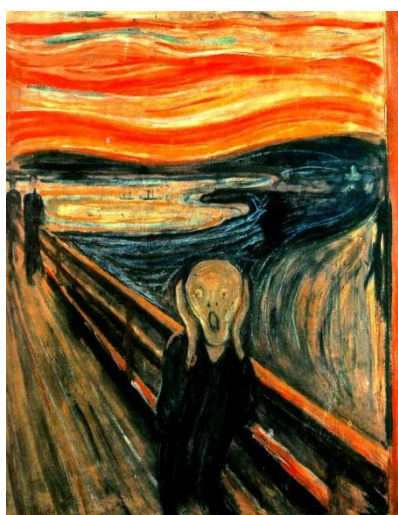
Uno de los casos más claros lo encontramos con la obra “*Always Franco*” [Fig.10] de Eugenio Merino que exhibió en ARCO 2012 y por la que la Fundación Nacional Francisco Franco denunció al artista. En este caso se representa a Franco no por su persona, sino por la idea y valores que representa dentro de la sociedad, pretendiendo el artista así promover una reflexión.

Pero desgraciadamente no nos encontramos con un caso aislado, podríamos enumerar múltiples obras denunciadas y retiradas de exposiciones como en el caso de “*Not dressed for conquering*” de Ines Doujak o exposiciones enteras censuradas como es el caso de Fernando Bayona, María Cañas, Paco Peregrín entre otros, al igual que artistas censurados como Nuria Güell, Santiago Serra o David Trullo.

¹⁷ BERMUDEZ, Adonay. *¿Censura artística en España?* [Consulta: 1/05/2015] Disponible en: <<<http://www.cyanmag.com/cultura-exposiciones/censura-artistica-en-espana-desmontando-arco-y-la-condena-silenciosa/>>>



[Fig. 12] Fachada del pabellón de la Secesión de Viena en el que se puede ver coronado por la frase: "Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit" que quiere decir: "A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad"



[Fig. 13] Edvard Munch. "El grito" 1893. Pintura al temple, al aceite y pastel. 91x74 cm

1.3 REFERENTES

Estaremos de acuerdo en que la realización de este apartado del proyecto es un trabajo arduo, pues como bien sabemos, somos todo aquello que hemos vivido y aprendido, es difícil realizar un escrito reducido en el que poder exponer las máximas influencias. Por tanto nos decantaremos por recopilar artistas modernos y contemporáneos dentro del campo de las bellas artes que hayan producido obra que comparta ideas y visiones con las de este proyecto.

1.3.1. Escuela Vienesa

La escuela de Viena surge como consecuencia de un proyecto de renovación artístico emprendido por la *Secesión de Viena* que pretendía fomentar la actividad artística y el interés por el arte.

*"Es necesario establecer el espíritu de las exposiciones sobre una base puramente cultural, libre de carácter mercantil [...] y en última instancia se estimula a las esferas oficiales a que se preocupen más por el cuidado de las obras de arte"*¹⁸

Este espíritu reivindicativo que se respira en la escuela [Figura 12] es del que nos servimos para poder exponer las ideas generalizadas del proyecto; nos servimos también de ciertos integrantes de la escuela que resultan de interés para el proyecto debido a su ejecución y sus formas de entender la obra de arte, tales como: Gustav Klimt y Egon Schiele.

1.3.2. Edvard Munch

Es indispensable hablar de Munch, o más bien de su obra más conocida, *el grito*, al tratar este proyecto; puesto que la relevancia de "el grito" [Figura 13] en esta producción pictórica es innegable. Para poder entender el interés que despierta esta obra son muy acertados los siguientes escritos de Munch de 1892 que relatan la angustia que se produce momentos antes del estallido; escritos que darán pie a la creación de esta obra suya tan singular:

*Iba caminando con dos amigos por el paseo, el sol se estaba poniendo, el cielo se volvió de pronto rojo. Yo me paré, cansado me apoyé en una baranda, sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego. Mis amigos continuaban su marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo y sentía que un alarido infinito penetraba toda naturaleza.*¹⁹

¹⁸ Fragmentos de la carta que escribió Gustav Klimt tras ser elegido presidente de la nueva *Asociación de Artistas Austriacos*.

¹⁹ BISCHOFF, U. *Edvard Munch 1863-1944 cuadros sobre vida y muerte*. Madrid: Taschen, 2011



[Fig. 14] Pablo Picasso.. *Guernica*, 1937. Óleo sobre lienzo. 3'5 x 7'8 m

Sería difícil escribir la idea de las obras que nos conciernen de una forma más expresiva, refleja a la perfección el sentido del que dotamos a los personajes de los cuadros. Puesto que es el inundarse de un sentimiento opresivo-nervioso que no nos deja pensar con claridad, alterando incluso nuestras percepciones y contra el que deseamos combatir.

A su vez la influencia de Munch también viene por la atribución de distintas cualidades a sus personajes en base a las edades.

1.3.5. *El Guernica (1937), Pablo Picasso*

Fue pintado en 1937 con una clara intención Política, fue encargado a petición de la República Española para ser expuesto en el Pabellón Español durante la Exposición Internacional en París en 1937. Plasma el bombardeo de Guernica durante la Guerra Civil española para llamar la atención por la causa republicana. Se trata de un cuadro que, aunque aluda a un momento y lugar específico no contiene detalles de tal situación, sino una idea más genérica del horror que provoca la guerra. Lo interesante para nosotros en esta obra por afinidad con el proyecto es la representación del horror y la expresividad que adquieren las figuras, incorporando simbolismos dentro de la obra, a la vez que dota la escena de más dramatismo al jugar con la habitación y las expresiones sin cromatismos.

1.3.3. *Lucian Freud*

De Freud nos interesa sobre todo las obras realizadas en su primera etapa (hasta principios de los cincuenta que empieza a madurar su propio estilo) en ellas aparecen personas retratadas con ojos grandes y brillantes, su estilo es delicado preservado un gran encanto.

En cuanto a la forma de ejecución, la forma de abordar los cuadros, encontramos similitudes con las obras que representan este proyecto. La realización de retratos a partir de una forma de abordar delicada y amorosa con la obra, con gran detalle.

1.3.4. *Chema López*

Chema López trata el tema de la opresión y la idea de mal en su tesis doctoral: "*Representación de las relaciones de poder: un estudio a partir de la propia actividad pictórica*" a partir de muy diversas formas, como es la comparación que realiza entre los políticos y las mafias. Su tesis ha sido un gran referente en este proyecto por la cantidad de conceptos expuestos que han dado pie a desarrollo de las obras.

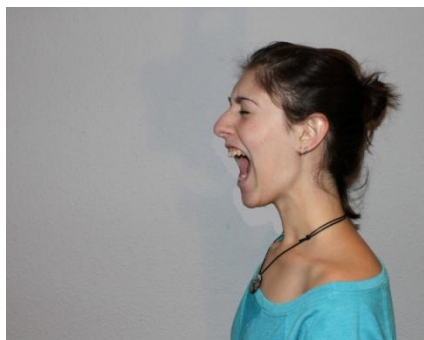
Sus pinturas reflexionan sobre la idea de poder, analizándolas como algo que no puede desprenderse de la violencia y del mal.



[Fig. 15] Lucian Freud. *Girl with leaves*, 1948. Pastel sobre papel gris. 41x30 cm



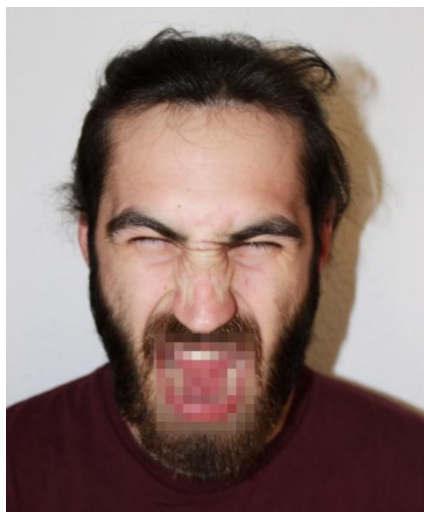
[Fig. 16] Chema López. *Mal de ojo*, 1999. Óleo sobre lino. 90cm diam.



[Fig. 17] Fotografía de la que se parte para realizar el cuadro *Fuego interno*.



[Fig. 18] Fotografía de la que se parte para realizar el díptico *Soberbia y lucha*.



[Fig. 19] Fotografía de la que se parte para realizar el cuadro *La voz del pueblo*.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este documento pretende ser el punto de apoyo a partir del cual desarrollar una producción pictórica personal ligada a los temas sociales actuales que conciernen a todos nosotros, tanto como individuo como sociedad. La propuesta explora y desarrolla cinco obras pictóricas que tratan los temas de la censura, la libertad de expresión limitada en la sociedad contemporánea y más aún, ligadas con el propio individuo, como la autocensura que este se ejerce a sí mismo y como representación de un colectivo. La idea es aportar una vista crítica de la sociedad actual haciendo hincapié en las consecuencias psicológicas de las opresiones actuales.

2.1 LA TÉCNICA

Dentro del proyecto los formatos elegidos para cada obra son diversos en cuanto a tamaño, ajustándonos en todos los casos a las formas rectangulares o cuadradas, esto viene dado por la forma que creemos más conveniente dar a cada propuesta para la mejor lectura de aquello que se quiere resaltar y expresar; Dejando, de momento, al margen el juego que pueda suscitar posteriormente a la hora del montaje de la exposición.

En todos los casos el soporte utilizado son tablas de contrachapado de 5mm, el motivo se debe principalmente a que el soporte resulta cómodo a la hora de ser ejecutado y el ahorro económico es considerable con respecto al lino, pero también nos atrae más este material debido a su rigidez; mientras que el lino es más manejable, plegable y flexible, el contrachapado nos aporta ese estado de rigidez inamovible que juega con el sentido de los cuadros.

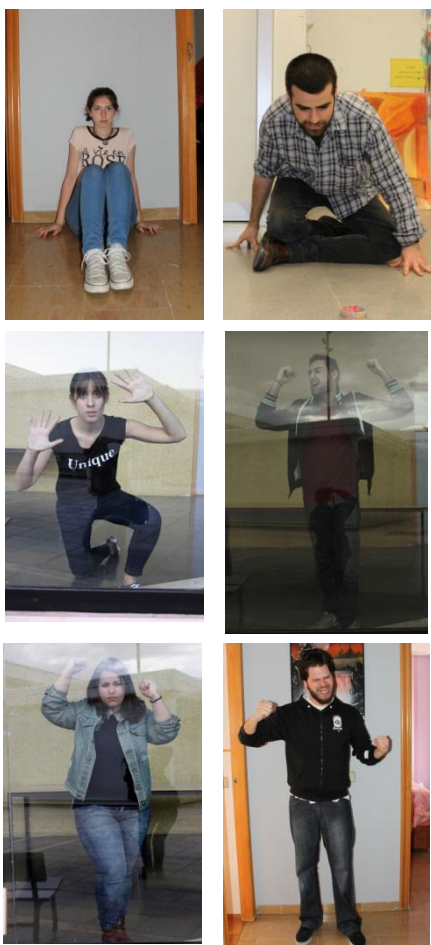
La elección de la pintura al óleo se debe a la afinidad por ella, un medio con el que ofrecer numerosos efectos entre los que nos decantamos por los acabados detallistas y delicados invitando al espectador a acercarse y adentrarse en la obra, aún produciendo un choque por la agonía de los temas tratados.



[Fig. 20] Fotografías de las que se parte para realizar la serie *Silencios*



[Fig. 21] Fotografía de la que se parte para realizar el cuadro *Tortura visual*.



[Fig. 22] Fotografías de las que se parte para realizar la serie *Espacios Intransitados*.

2.2 EL REFERENTE FOTOGRÁFICO

Dentro del proceso de ejecución previo a la realización de la obra, encontramos imprescindible el referente fotográfico; Utilizando modelos que bajo ciertas directrices incorporan una pose u otra hasta que nos satisfaga el resultado. En la ejecución de la obra se trata de ser fiel a la fotografía, salvando, claro está, las distancias; Puesto que en la pintura podemos elidir o enfatizar ciertas partes para conseguir un mayor efecto y una narración más directa.

Por tanto esta parte del proceso adquiere gran importancia en este proyecto; Por lo usual la fotografía recoge un criterio ya establecido con anterioridad, pero también se encuentran casos en los que se deja más espacio a la improvisación.

2.3 LAS ESCENAS

Como se podrá observar, encontramos una clara elisión del fondo en todas las obras. Esto está motivado en todos los casos por la importancia de prescindir de un espacio concreto y temporal buscando así dotar al retrato de un mayor impacto en el espectador. Si en cambio incorporásemos un fondo definido y delimitado a las obras, el espectador dispersaría su atención por el cuadro, quitando importancia a la figura principal.

A su vez, el sentido de un fondo atemporal y abstracto nace con la pretensión de despreciar una ubicación en un contexto histórico concreto (aunque el proyecto trate los temas de la sociedad actual, son temas tan amplios y repetitivos a lo largo de la historia que podrían ser aplicados en cualquier otro contexto) pudiendo, el espectador, sentirse identificado con los sentimientos expresados en la obra aunque este pertenezca a generaciones futuras, ya que la expresión inmortalizada le recreará una situación que extrapolará a sus propias vivencias.

2.4 EN CUANTO A LOS MODELOS

Los modelos utilizados para las obras pertenecen al círculo de amistades de la artista, por tanto en todos los casos existe una conexión artista-modelo.

Todos los modelos se encuentran dentro de las edades comprendidas de 21 a 25 años, esta elección no es arbitraria, pues al igual que muchos otros autores que enfocan ciertos valores a cada etapa de la vida, la representación de la juventud aproximándose a la edad adulta se traduce en la edad crucial en la que se desea el cambio, se adquieren unos valores que comportan a las personas unas intenciones claras y en cierta forma *revolucionarias*.



[Fig. 23] *Obediencia mutilada*, 2014. Óleo sobre chapa. 20'5x13'2cm

3. CUERPO DE LA MEMORIA

“Que miren con atención mis últimos cuadros (si es que siguen teniendo un corazón para sentir) y verán cuanto sufrimiento resignado hay en ellos. ¿Es que un grito humano no significa nada? [...] ¿Qué quiere?, amigo, estoy en una fase tan desilusionada que hoy no puedo evitar gritar”²⁰

El retrato ha sido utilizado a lo largo de la historia para recordar y plasmar a gente poderosa e importante dotando a estos de un aspecto sereno y poderoso. Queremos cambiar esta percepción dando mayor importancia no al poderoso, sino al oprimido e “insignificante” para mostrar el cansancio y la rabia acumulada a lo largo de la historia. En este sentido la obra que veremos a continuación se encuentra en su totalidad representada por retratos y me gustaría poner en mi boca las palabras de Van Gogh cuando dijo: “Prefiero pintar los ojos de los hombres a las catedrales, porque en los ojos hay algo que no hay en las catedrales, aunque sean majestuosas y se impongan; el alma de un hombre, aunque sea un pobre vagabundo o una muchacha de la calle, me parece más interesante”²¹

En el proyecto que nos atañe, mostramos con los retratados la idea de la rabia directa a la vez que la idea de resentimiento. La rabia directa es aquella que debemos poseer y expresar para poder tener una buena salud mental. Es aquella que muchas veces callamos y no sacamos a relucir consumiéndonos por dentro y convirtiéndolo en resentimiento.

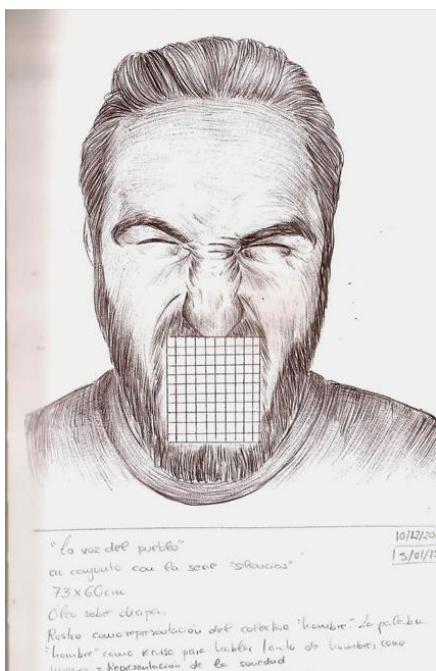
La moral del resentimiento la encontramos muy extendida dentro de la sociedad occidental, pues según Nietzsche nos viene de la doctrina judeo-cristiana, al asumir que la debilidad del esclavo se traduce en virtud y su cobardía en temor a Dios; sustentada a partir del odio hacia los nobles. Por tanto la moral del resentimiento surge con las religiones, que convierten al hombre libre y noble en pecador; y al esclavo y temeroso en el hombre “bueno” sufridor en la tierra para ganarse el cielo.

Esta idea de rabia y resentimiento es la que mediará en todas las obras expuestas y hará de hilo conductor; utilizando la fotografía como referente, se analiza, distorsiona o reemplaza para que puedan emerger las ideas que deben predominar, por ello el sentido de la acción de la pintura en vez de utilizar la fotografía como un fin y no como medio, puesto que “en materia de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda coacción, que no se deje bajo ningún pretexto imponer moldes”²²

²⁰ GAUGUIN, Paul. *Escritos de un salvaje*, noviembre de 1889. Pág. 71

²¹ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Pág. 231

²² TROTSKY, BRETON y RIVERA. *Por un arte revolucionario e independiente*. Pág. 36



[Fig. 24] Boceto a bolígrafo de *La voz del pueblo*. 20x15cm

3.1. SERIE *SILENCIOS* JUNTO *LA VOZ DEL PUEBLO*

La libertad y la obediencia están siempre en permanente enfrentamiento debido a la confrontación entre la ética (vinculada a lo individual) y la moral (vinculada a lo colectivo) que solo se reconcilian haciendo coincidir el sistema de valores del individuo con el código moral de la sociedad, sustituyendo así la acción libre por el acto disciplinario²³.

Tras siglos de confrontaciones hemos llegado a asumir ciertos valores morales como propios sin siquiera cuestionarlos, creemos ser conscientes y propietarios de todas las ideas y pensamientos que tenemos pero no es así, estamos cohibidos por años de disciplina. Aceptamos ciertas ideas como verdades incuestionables, puesto que desde pequeño aprendemos a “esto es malo, esto es bueno” “esto se hace, esto no se hace” y pocas veces son las que paramos a cuestionarnos el porqué de las cosas.

Los cuadros que conciernen a esta sección siguen la idea de la ruptura con las imposiciones, representan el momento de histeria tras el descubrimiento de las preguntas sin respuestas, todo aquello interiorizado y ahora expuesto a debate. El renacer de personas que deciden no “pasar por el aro” y acatar las normas sin una explicación sólida que las abale.

Se trata de dos obras unidas, una de ellas, la serie *Silencios*, que consta de nueve piezas de 24 x 19 cm cada una, componiendo un rectángulo de tres piezas por fila que la suma de su totalidad tiene las mismas dimensiones que la segunda obra, *La voz del pueblo* de 73 x 60 cm. [Fig.25]

Hablamos de ellas como un conjunto separable debido a que cada parte de la obra podría ser entendida sin necesidad de la otra. Pero al unir las reflexiones que extraemos es mucho más amplia y con mayores matices.

En estas obras la importancia, el primer impacto, recae en los pixeles que aparecen en cada uno de los rostros; se trata de la utilización de la figura retórica de la elipsis que consiste “en la cancelación de una o varias magnitudes del enunciado, dotadas de cierta autonomía, que a partir de ciertas formas de contexto pueden – y en cierto sentido, deben – ser mentalmente recuperadas. Se detecta en el enunciado una falta, una ausencia que el espectador es invitado a <<rellenar>>, reconstruyendo mentalmente y a partir de los elementos presentes una magnitud ausente, sin cuya <<invocación>> (y <<presencia>> mental) el enunciado perdería niveles de significación”²⁴, de esta forma la elipsis parcial viene dada por la incorporación de los pixeles, queriéndonos hacer reflexionar y meditar sobre el porqué de su

²³ La conciencia moral que trata Freud, un conjunto de prohibiciones y valoraciones negativas que nos inculcan reprimiendo ciertos contenidos psíquicos provocando la idea de culpa, consecuencia de la socialización.

²⁴ CARRERE, A; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Pág. 264



[Fig. 25] Fotografía de la exposición *Pausa, instantes preservados* de enero del 2015. Composición de *La voz del pueblo* con la serie *Silencios*.

utilización. Con ello hablamos del tema de la censura, de la imposibilidad de hablar y expresarse, expresiones inquietantes que tratan de decirnos algo pero no son capaces, pues les es negada esa libertad de expresar su ánimo y sentimientos [represión].

A su vez esta incorporación en un rostro es muy utilizada en los medios de comunicación y por ello las obras evocan a ese poder de masas, queriendo provocar en el espectador una reflexión entre si son incorporados para proteger la identidad de la persona en momentos de flaqueza o para evitar ver el sufrimiento de los demás y así crear la ilusión de un sistema que funciona con una población aparentemente satisfecha.

En la Serie *Silencios* aparecen personas mostrando algún tipo expresión con connotaciones negativas en las cuales el gesto más descriptivo es censurado mediante pixeles. En esta serie se pretende captar los diferentes aspectos del sufrimiento de la persona como individuo, es decir, como persona única; valorando las diversas acciones y la no relación de unos con otros. Consiste en un juego de comprender a cada individuo por su estado propio y aislado, haciendo aflorar las preocupaciones y sentimientos individualistas de cada uno, tan diferentes según las distintas percepciones que entiendan de la vida en relación con su persona.

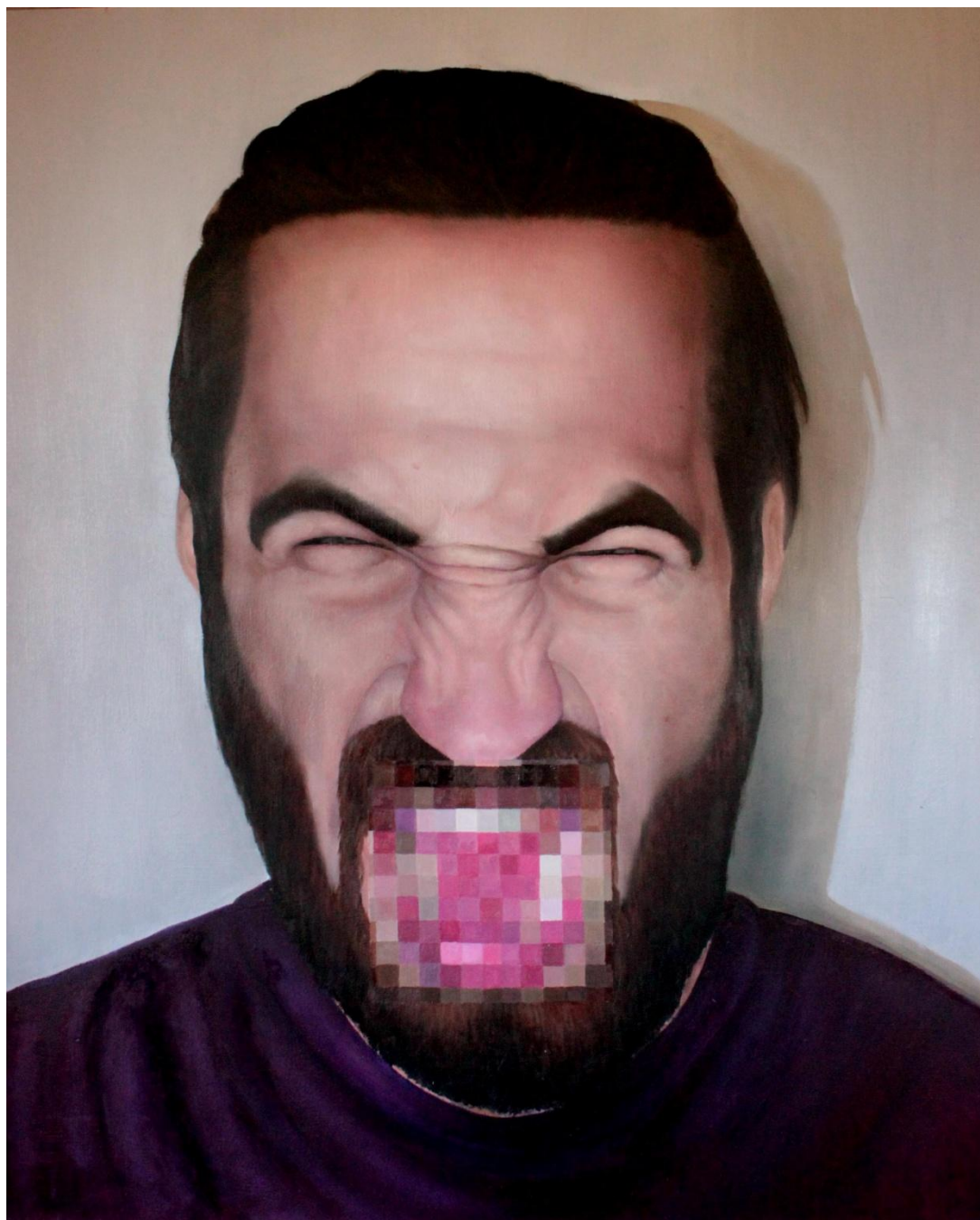
En *la voz del pueblo* en cambio, Encontramos una única persona con un grito poderoso y claro, dirigido directamente al espectador, tratado así para hacer una llamada de atención. Esta obra pierde todo sentido individualista, pues la aparición de una sola persona física es entendida como una metáfora, puesto que es la representación de la masa, representa el *Volksgeist*²⁵, formado de la unión de todos los individuos que pretenden un único propósito colectivo. Debe ser entendido como que “el sentimiento de igualdad entre los individuos que forman la Masa es tan fuerte que llega a generar un nuevo cuerpo. Además, también crea una nueva mente, que no tiene que coincidir con la de cada uno de los individuos. Los sentimientos y las ideas de todos los miembros se orientan a una misma dirección. Una sola pasión común anima la masa. Se forma un alma colectiva, la conciencia individual es sustituida por otra superior única, más fuerte y común.”²⁶

²⁵ Palabra alemana que quiere decir como “el espíritu/alma del pueblo”, se trata de aquello esencialmente bueno e intrínseco propio del pueblo.

²⁶ LÓPEZ, Chema. *Representación de las relaciones de poder: Un estudio a partir de la propia actividad pictórica*. Valencia: Editorial UPV, 2004



[Fig. 26] Serie *Silencios*, 2015. Óleo sobre chapa. 24 x 19 cm (c.u)



[Fig. 27] *La voz del pueblo*, 2015. Óleo sobre chapa. 73 x 60 cm

3.2 FUEGO INTERNO

“Todos los instintos que no tienen salida, a los que alguna fuerza represiva les impide explotar hacia el exterior, se vuelven hacia dentro: esto es lo que yo llamo interiorización del hombre... Éste es el origen de la mala conciencia”²⁷

Como se trata en el capítulo segundo de *La sociedad del cansancio*, La sociedad del S.XXI ya no es disciplinaria (donde abundaban las cárceles, psiquiátricos, cuarteles y fábricas) sino de rendimiento (gimnasios, bancos, aviones, centros comerciales...) Los proyectos, las iniciativas y la motivación reemplazan las prohibiciones, el mandato y la ley.

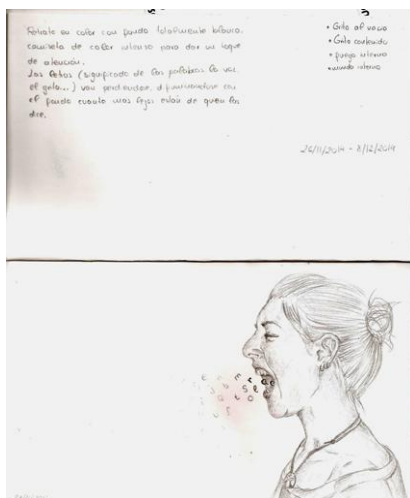
En esta nueva forma de sociedad las personas se consumen a si mismas sin ser conscientes de ello, son sus propios enemigos; mientras que la antigua sociedad disciplinaria regida por el “No” produce locos y criminales, la sociedad del rendimiento produce depresivos y fracasados.

El cambio se produce debido a que la positividad del poder es más eficiente que la negatividad del deber. La negatividad tiene un efecto bloqueante e impide un crecimiento ulterior, el sujeto de rendimiento es más rápido y productivo que el de obediencia. El exceso de positividad se manifiesta como un exceso de estímulos, informaciones e impulsos. La habilidad del *multitasking* tan dominante en estos tiempos no es un avance sino una regresión, es una técnica de atención imprescindible para la supervivencia de los animales salvajes. Esto conlleva a no sumergirse en un estado contemplativo completo hacia una actividad, teniendo que estar siempre alerta. Los logros culturales de la humanidad, entre los que aparece la filosofía, se deben a una atención profunda y contemplativa, esta es reemplazada progresivamente por la hiper-atención: atención dispersa por el acelerado cambio de tareas, fuentes de información y procesos. Puesto que “la violencia de la positividad no es privativa, sino saturativa; no es exclusiva sino exhaustiva. Por ello, es inaccesible a una percepción inmediata”²⁸

En esta nueva sociedad se huye del aburrimiento profundo, medio sin el cual no crearíamos e inventaríamos, puesto que sólo con el aburrimiento profundo nos surge la idea y la necesidad de cambiar tal aburrimiento, si no llegamos a este punto no sentimos la necesidad de innovar. De esta forma es como la sociedad de hoy en día está cambiando al individuo, haciéndole una persona multi-tarea que ya no puede disfrutar del silencio y la soledad por su falta de actividad, creamos una sociedad en la que el pensar está siendo sustituido por la acción y los impulsos.

²⁷ NIETZSCHE, F. *Más allá del bien y del mal*, Pág.107

²⁸ BYUNG-CHUL, H. *La sociedad del cansancio*, pág. 23



[Fig. 28] Boceto a lápiz de *Fuego interno*. 30 x 20cm

Este cambio produce una alteración en el individuo, puesto que este siente la necesidad innata de relajarse y evadirse, pero la sociedad le “prohíbe” hacerlo con una movilidad constante. Se siente frustrado por una sociedad abocada a la producción en la que más vales cuanto más produces y por tanto cuanto más rápido y más cosas a la vez puedas hacer. Y aparece el enfrentamiento de acciones e ideas que provocan alteraciones e impotencia en el individuo, “incluso Nietzsche, que reemplazó el Ser por la voluntad, sabe que la vida humana termina en una hiperactividad mortal, cuando de ella se elimina todo elemento contemplativo”²⁹

Fuego interno trata la idea de los gritos al vacío, los gritos a la nada, la rabia contenida que surge de la necesidad de silencio y de reflexión negadas por el ajetreo urbano, provocando el estancamiento del ser. La pérdida del tiempo dedicado a un estado contemplativo que termina por provocar la anulación de la persona como individuo pensante y único que genera el resentimiento como “sentimiento psíquico de venganza que debido a la impotencia de quien lo sufre, es aplazado eternamente, lo que provoca un “envenenamiento” del ánimo que deriva en la falsificación de los valores y en la abyección de los ideales.”³⁰

La obra tiene unas dimensiones de 52 x 81 cm en la que se debe analizar a partir del conjunto de tres partes: el retrato, las letras expulsadas y la anulación de fondo mediante el color blanco. Debe comprenderse como un cuadro completamente metafórico, pues la utilización del grito como rabia, no es en sí un grito físico, se trata de la representación de un grito inexistente; el grito representa una situación de exasperación en la que el individuo no se ve capaz de continuar. A su vez, las letras que expulsa son utilizadas como símbolos, representan las palabras, pensamientos y conocimientos necesarios para la evolución del ser anulados por la sociedad del rendimiento, provocando esa rabia y ese “grito interno”; y por último la elipsis retórica la encontramos en el fondo completamente blanco que hace la función de metáfora del silencio, dejándonos ver como las palabras van perdiéndose en el silencio sin ser escuchadas por nadie. En sí esta idea ya provoca una reflexión, pero también contiene la idea de un mundo imaginario, una representación irreal, una ensoñación, algo que jamás va a poder ser realizado y que solo es posible en nuestra mente.

La obra busca hacer una llamada de atención al espectador y hacerle reflexionar sobre aquellas cosas que silencia.

²⁹ BYUNG-CHUL, H *La sociedad del cansancio*, pág. 38

³⁰ BYUNG-CHUL, H. *La sociedad del cansancio* pág. 54



[Fig. 29] *Fuego interno*, 2014. Óleo sobre chapa. 52 x 81 cm



[Fig. 30] Boceto a bolígrafo de *Soberbia y lucha*. 30 x 20 cm

3.3 SOBERBIA Y LUCHA

Las rivalidades y luchas de clases han sido predominantes a lo largo de la historia, las clases inferiores se ha encontrado sucumbidas y alienadas por el sistema impuesto. Dejándolos únicamente con dos opciones: rebelarse rechazando su miseria o no hacer nada. Tenemos que apuntar que “las épocas revolucionarias no son interrupciones de la historia sino, al contrario, las únicas en las cuales verdaderamente transcurre la historia, las únicas en las cuales la historia es lo que es (progreso, avance)”³¹, pues estas luchas son las que hacen avanzar hacia la sociedad utópica, son necesarias para poder abrir mentes y resurgir de las cenizas, más inteligentes y conscientes de las necesidades de todos.

Para ello hay que despertar las conciencias, pues el pueblo tiende a permanecer en un estado de ensoñación hasta que una acción les hace despertar de su letargo y pasan a reivindicar sus derechos negados. “El sujeto solo puede emerger de la sociedad, es decir, de la lucha que en ella tiene lugar. La posibilidad de su existencia depende de los resultados de la lucha de clases, que se revela como productora a la vez que producto de la fundación económica de la historia”³²

“El austriaco Ludwing Gumplowing, había publicado su libro *la lucha de las razas*, en 1883. En él defiende que no son los individuos los que entran en conflicto entre sí, sino los grupos. Cuyos intereses enfrentados desembocan en una lucha constante por la existencia que implica la eliminación mutua. Afirma que el Estado no se creó para fomentar el bienestar entre los seres humanos, sino que tiene su origen histórico en la conquista de unos pueblos sobre otros.”³³ El sistema opresor por el que han surgido las confrontaciones y reivindicaciones a lo largo de la historia ha sido distinto en cada época, pero siempre coinciden los mismo factores: el poder (y las clases superiores) abusan del pueblo y les “esclavizan”, imponiéndoles su doctrina; el pueblo sucumbe, hasta que un día deciden no aguantar y se unen para poder acabar con el sistema opresor y imponiéndose como nuevo poder, y como un bucle vuelve a empezar.

Pero cuando hablamos de luchas y batallas no necesitamos un conflicto físico, pues todos los días libramos estas batallas de forma mental, es algo con lo que convivimos. Pues nos encontramos expuestos a multitudes de gente y, como individuos, cada uno de nosotros tenemos nuestros propios valores e ideales que entran en conflicto con otros individuos de nuestro entorno.

³¹ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Pág. 22

³² DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Pág. 60

³³ LÓPEZ, Chema. *Representación de las relaciones de poder: Un estudio a partir de la propia actividad pictórica*. Valencia: Editorial UPV, 2004

Soberbia y lucha es un díptico realizado al óleo en contrachapado de unas dimensiones de 50 x 81 cm cada uno. En él se puede ver el estamento superior e inferior muy bien marcado y delimitado.

El representar a dos mujeres en esta obra tiene el mismo sentido que cuando analizamos *La voz del pueblo*, no se trata de individuos en sí mismo, ni tampoco recoge únicamente a las mujeres; se trata de la figura retórica de la metonimia que consiste en “aquellas operaciones en las que una magnitud sustituye a otra manteniendo con ella una acción de contigüidad”³⁴ [el individuo por el colectivo, en este caso] es decir, tratamos a cada una de las partes como la representación de todos los individuos que conforman ese grupo social.

El análisis completo de este díptico se entiende al ser expuesto, pues estas dos obras no se relacionan colgándose a una misma altura una al lado de la otra, sino que la primera parte del díptico (*Soberbia*) se encuentra muy por encima que la segunda parte (*lucha*) provocando que el espectador para contemplar la obra realice una diagonal visual entre las dos, metaforizando la idea de ascensión o descenso, exponiendo así la conclusión del conflicto.

La pertenencia a cada estamento social está marcado por los colores, las formas y las intensidades. *Soberbia* se encuentra en un contexto libre y tranquilo con colores brillantes y formas horizontales, sinuosas y onduladas que dan una sensación de estabilidad y despreocupación, mientras que *lucha* aparece en un lugar triste y apagado con muchas verticales, con las que inconscientemente nos viene la idea de pinchos y por tanto situaciones de dolor, provocando un estado de angustia y desesperación.

Entre las dos figuras se encuentra un choque, pues *Lucha* mira hacia arriba levantando incluso la cabeza para poder ver a *Soberbia*, este gesto a la vez que nos dice que está claramente por debajo de ella, simboliza la insurrección; el levantar la cabeza para mirarle también se entiende como una forma de rebeldía y de deseo de combatir teniendo confianza en su victoria, mientras le lanza un gran grito desesperado para que le escuche y sea consciente de su presencia y situación. *Soberbia* en cambio se hace por no enterada tapándose los oídos con los cascos, pero se aprecia como la mira de reojo, este acto declara que siente miedo y trata de aislarse esperando a que todo pase, a la vez que levanta un poco la cabeza como símbolo de prepotencia, provocándola aun más.

³⁴ CARRERE, A; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Pág.303

Esta situación es la que se ha repetido a lo largo de toda la historia, esta es la idea principal que se desea transmitir con la obra, pero sabemos que estos actos representados pueden interpretarse como mucho más individualistas, siendo el espectador el creador de una nueva historia a partir de la observación (recuerdo de jefe-empleado, profesor-alumno, gobierno-ciudadano...) o incluso puede representar la bifurcación del Yo, expresando los dos lados opuestos de una misma persona que entra en combate consigo misma.



[Fig. 31] *Soberbia y lucha*, 2015.
Óleo sobre chapa. 50 x 81 cm (c.u)



3.4 SERIE *ESPACIOS INTRANSITADOS*

Las personas somos individualistas y egocéntricas, lo que hace que no nos sintamos cómodos dentro de grupos amplios, y por tanto dentro de la sociedad, pues en ella perdemos nuestra propia identidad pasando a ser “uno más”, una idea que tratamos de no pensar, pero nos condiciona. Por ella surge ese malestar social, el querer hacerse notar y elevarse por encima de otros y por ella nos sentimos tan intimidados cuando se ve alterado nuestro espacio vital, “Canetti cuenta que nada teme más el ser humano que ser tocado por lo desconocido. La rapidez con que nos disculpamos cuando entramos en involuntario contacto con alguien, la ansiedad con que se esperan las disculpas, todo este nudo de reacciones psíquicas en torno al ser tocado por lo extraño, en su extremo inestabilidad e irritabilidad, demuestra que se trata de algo muy profundo que nos mantiene en guardia y nos hace susceptibles de un proceso que jamás abandona al hombre una vez que ha establecido el límite de su persona.”³⁵

Estos sentimientos encierran una idea de aislamiento con respecto a lo que nos rodea, no nos sentimos partícipes de ello y por tanto tampoco cómodos. Nos encontramos observándonos a nosotros mismos en tercera persona, nos vemos movernos por las aceras e interactuar con los viandantes, pero no podemos sentir todas estas situaciones cotidianas como “nuestras” porque carecen de interés para nosotros, se realizan solamente porque lo establece un código, la moral creada para poder vivir en sociedad, y ocultan unas necesidades de conducta distintas más acordes con nuestro ser.

La serie *Espacios Intransitados* trata de forma intimista las necesidades negadas del Yo en beneficio de su disposición como ser social, pues el individuo siempre entra en conflicto debido a sus intereses individualistas con respecto a los intereses sociales, terminando por sucumbir convirtiéndose en un *sujeto social*³⁶.

La idea de sometimiento es representada en la serie por seres encerrados en cubículos, cajas de cristal de los que no pueden escapar, una cárcel con ventanas desde la que únicamente puedes observar lo que sucede alrededor sin poder intervenir. Esta serie pretende hacer comprender las necesidades de los individuos, de su Yo interno contra la sociedad, individuos que comienzan a despertar de su letargo.

Pretende ser la lectura de una evolución positivista tanto dentro de la serie como con las obras anteriores de este proyecto, el despertar del individuo tomando conciencia de que se encuentra como en una cárcel desde la que puede presenciar todo pero no puede interactuar, el hombre alienado como

³⁵ LÓPEZ, Chema. *Representación de las relaciones de poder: Un estudio a partir de la propia actividad pictórica*. Valencia: Editorial UPV, 2004

³⁶ La palabra sujeto tiene la significación de “sometido”

tantas veces se ha nombrado en la historia. Nos quiere hacer ver la evolución de ese despertar que nos conduce a diferentes etapas narradas en los cuadros hasta al fin conseguir romper con todo, aspirando a la libertad verdadera terminando con toda forma de opresión. Para poder entender los pasos de esta liberación cada obra se encuentra diferenciada en dos partes, la acción que realiza el sujeto dentro de su habitáculo y la acción que se desarrolla enfrente de este que se ve reflejada en el cristal frontal.

La serie consta de seis piezas, todas ellas realizadas en contrachapado con unas dimensiones de 20 x 20 cm cada uno, con un bastidor gordo para aportar más sensación de caja al dar profundidad al objeto físico. Las obras están realizadas a partir de una primera capa de imprimación azul acrílica, sobre la que pintamos con óleo la figura y pequeñas formas geométricas para dar efecto de cristal; una vez seco se aplica a toda la obra una veladura blanquecina en sentido diagonal para hacer un efecto de semi-transparencia y por último realizamos la imagen del reflejo mediante una transferencia con disolvente.

Las obras de esta serie tratan la psicología de una persona resentida con la sociedad. “El resentimiento es una autointoxicación psíquica con causas bien definidas. Es una actitud psíquica permanente, que surge al reprimir sistemáticamente la descarga de ciertas emociones y afectos, los cuales son en sí normales y pertenecen al fondo de la naturaleza humana; tienen por consecuencia ciertas propensiones permanentes a determinadas clases de engaños valorativos y juicios de valor correspondientes”³⁷. Mediante la evolución descrita pictóricamente, tratamos como el individuo pasa por determinadas fases desde que empieza a ser consciente de lo condicionado que se encuentra, hasta ser capaz de liberarse de todo ello.

Por orden ascendente de las fases:

- *El despertar*: el individuo logra salir de su letargo y se da cuenta de que se encuentra encerrado y consumido por su propia forma de vida. En el reflejo aparecen dos personas intercambiando dinero simbolizando la corrupción, el desnivel social, la necesidad... el motor y a la vez opresor del mundo en el que vive.
- *Miedo y cuestionamiento*: analiza donde se encuentra, continúa con la mente dispersa sin llegar a tomar conciencia de lo que ocurre, se siente un extraño. En el reflejo aparece una tumba sin nombre con una cruz, representación de la religión y de la muerte, dos efectos paralizantes en el ser humano.

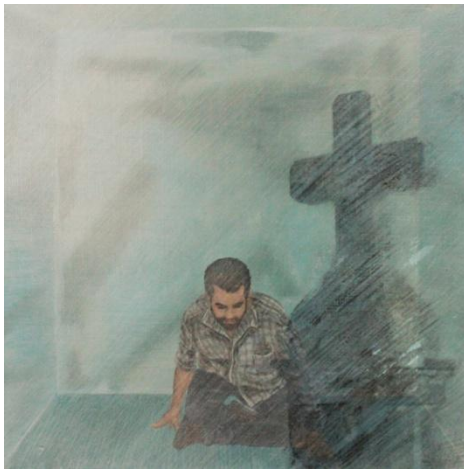
³⁷ LÓPEZ, Chema. *Representación de las relaciones de poder: Un estudio a partir de la propia actividad pictórica*. Valencia: Editorial UPV, 2004

- *Observación y asimilación:* Es consciente de su destino y de su encerramiento, de ser un observador pasivo y comienza a ver a través del cristal de una forma más limpia, sin opiáceos, esta nueva conciencia y forma de observación le produce un gran temor y no comprende el mundo exterior, el miedo de esta nueva forma de visión le paraliza, incapacidad de actuar. En el reflejo aparece una aglomeración de gente manifestándose, representación de la toma de conciencias y la opresión ejercida por la sociedad.
- *Furia y descontrol:* el estado de negación por el sufrimiento que le produce el estar encerrado y la observación sin poder actuar y rebelarse provoca en el encerrado una gran rabia que en un ataque de histeria decide utilizar la fuerza para salir del habitáculo sin resultados. Aparece en el reflejo él mismo, pero no como reflejo, como una persona distinta y ajena contra la que debe combatir.
- *Reflexión y conocimiento:* Se para a pensar y reflexionar sobre su situación tratando de conducir esa rabia hacia algo productivo, se encuentra agotada y perdida pero decide no rendirse y empieza a reflexionar sobre el porqué. En el reflejo aparece una familia cogida de la mano, no como símbolo de cariño incondicional y estabilidad, sino como sumisión y herencia, puesto que esta ensoñación que vivía y de la que ahora despierta es debido a las enseñanzas y a la cultura arraigada de la sociedad que va traspasándose durante generaciones.
- *Romper con lo establecido:* Tras pasar por todas las fases anteriores va desprendiéndose de esa visión esclava al servicio del poder y toda esa rabia es conducida directamente hacia su liberación, el reflejo representa la metáfora de esta, pues aparece un cielo en el que las nubes se van disipando y se empieza a ver los rayos de luz (el conocimiento ulterior).

Cada fase está representada por un individuo distinto para perder el sentido de individuo único, siendo una liberación al alcance de cualquiera que empiece a hacerse preguntas de las que no encuentre respuestas sobre sus conductas sociales. El cubículo de cristal en el que debería verse reflejado todo su entorno (ubicándose en un contexto) es eliminado para hacer el efecto de un mundo no regido por la materia, el fondo abstracto carente de objetos representa la idea de un mundo interior, como podría ser el de las ideas; la persona encerrada no es una persona física, sino la personificación de su conciencia y su pensamiento.



[Fig. 32] *El despertar*, 2015. De la serie *Espacios Intransitados*. Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm



[Fig. 33] *Miedo y cuestionamientos*, 2015. De la serie *Espacios Intransitados*. Óleo sobre chapa. 20x20 cm



[Fig. 34] *Observación y asimilación*, 2015. De la serie *Espacios Intransitados*. Óleo sobre chapa. 20x20 cm



[Fig. 35] *Furia y descontrol*, 2015. De la serie *Espacios Intransitados*. Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm



[Fig. 36] *Reflexión y conocimiento*, 2015. De la serie *Espacios Intransitados*. Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm



[Fig. 37] *Romper con lo establecido*, 2015. De la serie *Espacios Intransitados*. Óleo sobre chapa. 20x20 cm



[Fig. 38] Serie *Espacios intransitados*, 2015. Óleo sobre chapa 20 x 20 cm (c.u)



[Fig. 39] Imagen de la *Naranja mecánica*, 1971 de Stanley Kubrick

3.5 TORTURA VISUAL

“Únicamente en ciertos momentos de especial intensidad se iluminan, en la historia del arte, las condiciones benéficas del Mal a través de la mirada cruel. Podríamos afirmar que la mirada cruel constituye la esencia misma de la pintura tal como la entendemos e incluso que si no hubiera Mal no existiría intensidad ni sublime belleza” Antonio Saura

La sociedad tal y como la conocemos tendría que ser entendida como un espectáculo, personas que se mueven al son de una misma sintonía que carece de verdad, que carece de principios. “El espectáculo entendido en su totalidad, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, una decoración sobreañadida. Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real.”³⁸ Estamos tan sobreexpuestos a la maldad y a la contaminación visual que la deseamos sin provocar ningún tipo de malestar en nosotros, convivimos con la violencia y la explotación. “La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético”³⁹

Al observar la obra *Tortura visual* inconscientemente nos viene a la memoria la escena de la película *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, en la que Alex es escogido para un experimento que pretende acabar con la satisfacción que siente por la ultraviolencia a partir de obligarle a ver películas con un aparato de tortura enganchado a los parpados. Tras unos minutos de visualización y pasado su primera fase de goce por el sufrimiento ajeno nos cuenta: “Yo empecé a encontrarme verdaderamente enfermo, pero no podía cerrar los vidrios, intente después torcer la mirada, pero ni aun así me pude escapar del punto de mira de esa película "sacadme de aquí, quiero vomitar, necesito vomitar.”⁴⁰

Continuando con la analogía de la serie anterior, lo que Alex nos estaba contando es que había sentido un renacer interior, sus percepciones sobre el mundo habían sido modificadas y eran demasiado duras para él. Este renacer pretende hacerse visible también en la obra que nos concierne, a partir de la representación de una persona asustada a la que le obligan a ver algún tipo de escena que le provoca sufrimiento, escenas que no se dejan reflejar en el cuadro para incitar al espectador a recrear a partir de sus propios miedos las imágenes que le están haciendo observar. Para así reflexionar sobre ellas y analizar sus propios temores.

³⁸ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Pág.39

³⁹ BENJAMIN, Walter. *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

⁴⁰ KUBRICK, Stanley. *La naranja mecánica*, 1971 tiempo: 1:10:30 – 1:11:09



[Fig. 40 y 41] Bocetos con distinta posición de las manos de *Tortura visual*.

Al contrario que en *La naranja mecánica*, el método de tortura es mucho más básico, pues son dos personas las que la sostienen, con esta caracterización de personajes evocamos la idea de que el sufrimiento de la humanidad lo provoca la propia humanidad, y la lucha que emprendemos unos contra otros.

Echando una vista rápida diríamos que son las manos de torturadores, y por tanto, gente de mal que sólo desea el sufrimiento de los demás. Pero, ¿y si la cosa no fuese tan sencilla? Sí, podemos decir que son torturadores, pero ¿y si esta tortura la realizan por un bien superior?, ¿por quitar la venda de los ojos y dejar ver la realidad tal y como es para así sea cual sea su elección tener plena conciencia de que lo que elige es por lo que es y no por lo que cree que es? “Los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos correremos el riesgo de dejar de conocer,”⁴¹ pero el camino al conocimiento nunca fue fácil, “El atractivo del conocimiento sería muy pequeño si en el camino que conduce a él no hubiera que superar tanto pudor.”⁴²

Tortura visual tiene unas dimensiones de 100 x 81 cm, realizada en óleo sobre contrachapado y con unos colores entre los que prevalecen los tonos rojizos para dotar a la escena de esa sensación de incomodidad y temor, en contraste con unos ojos blancos y vibrantes que captan la mirada del espectador, alterando así a este y reconociendo su propia mirada de terror dentro de ella. Pretende ser, también, una reflexión sobre si “quitarse la venda”; como siempre se ha dicho “la verdad tiene un precio” y la mayoría de las veces muy elevado. El camino al conocimiento no es placentero, pero debemos pensar si estamos dispuestos a recorrerlo o por el contrario preferimos quedarnos en nuestra zona de confort, viviendo de forma que tenemos la ilusoria sensación de ser felices pero pensando en que “no sabremos decir nunca qué es lo que nos encierra, lo que nos cerca, lo que parece enterrarnos, pero sentimos, sin embargo, no sé qué barras, qué rejas, qué paredes.”⁴³

La obra, como conclusión de este proyecto, tiene una visión positiva; pues a lo largo del transcurso por este proyecto el hilo discursivo ha pasado desde un estado inicial cohibido en el que no se podían expresar las ideas por el condicionamiento de la sociedad al despertar de la mente, de la ensoñación que produce la creencia de necesidades que solo eran velos de insatisfacciones creadas por el propio ambiente social. “El espectáculo es ese mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir.”⁴⁴ Pero si aspiramos al verdadero conocimiento seremos capaces de levantarnos y quitarnos las cadenas de la mediocridad social. Pues

⁴¹ GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión*, pág 7

⁴² NIETZSCHE, F. *Mas alla del bien y el mal*, Pág.91

⁴³ VAN GOGH, V. *Cartas a theo*, pág. 68, escrito en julio de 1880

⁴⁴ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Pág.44

la sociedad nos adormece mediante bombardeos de imágenes y eslóganes con falsas promesas, estamos tan expuestos a las luces, las sonrisas falsas y las banalidades impuestas por la sociedad que no nos percatamos de el mal que provocan, “la violencia de la positividad no es privativa, sino saturativa; no es exclusiva sino exhaustiva. Por ello, es inaccesible a una percepción inmediata”⁴⁵ apoderándose de nosotros confundiéndonlo con necesidades innatas. “En una fase de penuria nos preocupamos de absorber y de asimilar. En una fase pletórica el problema consiste en rechazar y en expulsar. La comunicación generalizada y la superinformación amenaza todas las defensas humanas.”⁴⁶



[Fig. 42] *Tortura visual*, 2015. Óleo sobre chapa. 100 x 81 cm

⁴⁵ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo* Pág 23

⁴⁶ BAUDRILLARD en *La sociedad del cansancio* Pág. 52

4. CONCLUSIONES

La documentación empleada para el desarrollo de esta memoria no está directamente relacionada con los conocimientos adquiridos en la carrera, pero si son ideas que han empezado a tener relevancia en la mente de la artista debido, justamente, a su transcurso en la facultad.

A estas alturas el lector atento ya habrá podido comprobar que cada frase dicha esconde un marcado carácter intimista; este proyecto, tanto su parte práctica como teórica aquí tratada ha servido de gran ayuda a la artista para comprender sus propias necesidades y enfrentarse a sus propios temores, pues como “Freud afirmaba, a través del arte, el deseo homicida inmanente a todo ser humano se realiza plenamente, saliendo fuera del reprimido inconsciente y provocando el consiguiente desahogo,”⁴⁷ este proyecto a terminado por constituir ante todo una terapia, una forma de canalización de los miedos hacia formas productivas pues “no quiero de ninguna manera suprimir el sufrimiento; porque a menudo es lo que lleva a que los artistas se expresen con mayor energía.”⁴⁸

Lo más complejo a la hora de la realización del TFG ha sido poder conectar distintas ideas y que entre ellas se encuentre una relación lógica para poder explicar las imágenes. Utilizar el arte como un instrumento de reflexión es un trabajo arduo, pues aquello que nos incita a pintar son fuerzas superiores a nuestro análisis. Durante el proceso, por supuesto, hemos ido aprendiendo y evolucionando, tomando conciencia que no somos los mismos que hace unos meses cuando comenzamos, y ahora dar fin a esta etapa nos deja con una sensación de vacío “la melancolía de las cosas acabadas.”⁴⁹

Solo cabe decir que una vez terminadas y expuestas las pinturas, estas pertenecen al espectador; se desprenden del artista y las interpretaciones ya no son solo las suyas. Haciendo que “un signo solo llega a adquirir el significado que el emisor pretende conferirle si el destinatario acepta esa pretensión.”⁵⁰

⁴⁷ LOPEZ, Chema. *Representación de las relaciones de poder: Un estudio a partir de la propia actividad pictórica*. Valencia: Editorial UPV, 2004

⁴⁸ VAN GOGH, V. *Cartas a theo*, Pág. 179

⁴⁹ NIETZSCHE, F. Más allá del bien y el mal. Pág. 245

⁵⁰ PARDO, J.L. Prólogo de *La sociedad del espectáculo*. Pág. 20

6. BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones

ARTAUD, A. *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Madrid: Fundamentos, 1977

BISCHOFF, U. *Edvard Munch 1863-1944 cuadros sobre vida y muerte*. Madrid: Taschen, 2011

BRETON, A; TROTSKY, L; RIVERA, D. *Por un arte revolucionario e independiente*. Madrid: El viejo topo, 1999

BYUNG-CHUL, H. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012

CANDELA, I. *Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Editorial, 2007

CARRERE, A; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000

CENTRE CULTURAL LA NAU. Chema López: *Un conte de fantasmes per adults* [Catálogo] Valencia: Trobades, 2014

COETZEE, J.M. *Contra la censura, ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debate, 2007

DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2012

FACUNDO, T. *Formas artísticas y sociedad de masas: Elementos para una genealogía del gusto*. Madrid: A. Machado Libros S.L, 2001

FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2000

FRANCASTEL, P; GALIENNE. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978

FREUD, S. *Paranoia y neurosis obsesiva*. Madrid: Alianza Editorial: 2013

FREUD, S. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2013

FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993

GAUGUIN, P. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2015

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2008

- HAN, B. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, 2012
- HUGHES, R. *Lucian Freud, paintings*. London: Thames & Hudson, 2003
- HUGHES, R. *La cultura de la queja: Trifulcas americanas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994
- HUGHES, R. *A toda crítica: Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997
- LÓPEZ FERNANDEZ, J.M. *Representación de las relaciones de poder: un estudio a partir de la propia actividad pictórica*. Valencia: Editorial UPV, 2004
- MOREAUX, A. *Anatomía artística del hombre: compendio de anatomía ósea y muscular*. Madrid: Norma, 2005
- MORO, T. *Utopía*. Madrid: Alianza Editorial, 2012
- NIETZSCHE, F. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1992
- NIETZSCHE, F. *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 1972
- VAN GOGH, V. *Cartas a Theo*. Madrid: Alianza Editorial, 2014
- WHITFORD, F. *Egon Schiele*. Londres: Thames & Hudson, 1988

Webs

- ARTEHISTORIA. *Secession de Viena* [Consulta: 2015/02/24] Disponible en:
<<<http://www.artehistoria.com/v2/estilos/93.htm>>>
- BLOGDIARIO.COM. *Arte ruso, realismo socialista* [Consulta: 2015/02/24]
Disponible en:
<<<http://arterusouv.blogspot.es/1294587480/realismo-socialista/>>>
- CENTRO DE FLORIDA PARA TECNOLOGÍA EDUCATIVA. *Degenerate art*
[Consulta: 2015/02/23] Disponible en:
<<<http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/arts/artdegen.htm>>>
- DICCIONARIO ETIMOLÓGICO [Consulta: 2015/06/13] Disponible en:
<<<http://etimologias.dechile.net/>>>
- ECU-RED. *Realismo socialista* [Consulta: 2015/02/24] Disponible en:
<<http://www.ecured.cu/index.php/Realismo_socialista>>
- EL PAÍS. *El 'realismo socialista' domina en la URSS desde hace medio siglo*
[Consulta: 2015/02/24] Disponible en:

<<http://elpais.com/diario/1982/04/26/cultura/388620010_850215.html>>

GINDER, U. *Munich 1937: The Development of Two Pivotal Art Exhibitions* [Consulta: 2015/02/23] Disponible en: <<<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/133c/133proj/04proj/GinderNaziArt047.htm>>>

HELLER, M. *El hombre Nuevo Soviético* [Consulta: 2015/02/26] Disponible en: <<<http://defenderlapatria.com/el%20hombre%20nuevo%20sovietico.pdf>>>

KONWLEDGER. *Nuevo hombre soviético* [Consulta: 2015/02/26] Disponible en: <<<http://es.knowledger.de/0517345/NuevoHombreSovietico>>>

MARTÍNEZ VERÓN, J. *Entartete Kunst (arte degenerado)* [Consulta: 2015/02/23] Disponible en: <<http://www.artecreha.com/El_Arte_y_su_mundo/entartete-kunst-arte-degenerado.html>>

MUSEO REINA SOFÍA. *Guernica* [Consulta: 2015/04/04] Disponible en: <<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>>>

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

[Fig. 1]. Máscara teatral de la Antigua Grecia.....	5
[Fig. 2]. Máscara teatral de la Antigua Grecia.....	5
[Fig. 3]. QUINO, imagen de la tira cómica <i>Mafalda</i>	7
[Fig. 4]. QUINO, imagen de la tira cómica <i>Mafalda</i>	8
[Fig. 5]. Gustave Courbet, <i>El origen del mundo</i> , 1866. Óleo sobre lino.....	8
[Fig. 6]. Aleksandr Gerasimov. <i>Lenin en la tribuna</i> , 1930. Óleo sobre lino.....	9
[Fig. 7]. Fotografía de la entrada de la exposición Entartete Kunst.....	11
[Fig. 8]. Fotografía del interior de la exposición Entartete Kunst.....	11
[Fig. 9]. Fotografía del interior de la exposición Entartete Kunst.....	11
[Fig. 10]. Eugenio Merino. <i>Always franco</i> , 2012. 200 x 60 x 60 cm.....	12
[Fig. 11] Equipo Crónica. <i>El intruso</i> , 1969. Acrílico sobre lienzo.....	12
[Fig. 12]. Fotografía de la entrada del pabellón de la Seccession de Viena.....	13
[Fig. 13]. Edvard Munch. <i>El grito</i> , 1893. Pintura al temple, al aceite y pastel. 91x74 cm.....	13
[Fig. 14]. Pablo Picasso. <i>Guernica</i> , 1937. Óleo sobre lienzo. 3'5 x 7'8m.....	14
[Fig. 15]. Lucian Freud. <i>Girl with leaves</i> , 1948. Pastel sobre papel. 41x30cm	14
[Fig. 16]. Chema López. <i>Mal de ojo</i> , 1999. Óleo sobre lino. 90 cm diam.....	14
[Fig. 17]. Fotografía para realizar el cuadro <i>Fuego interno</i>	15
[Fig. 18]. Fotografía para realizar el díptico <i>Soberbia y lucha</i>	15
[Fig. 19]. Fotografía para realizar el cuadro <i>La voz del pueblo</i>	15
[Fig. 20]. Fotografías de las que se parte para realizar la serie <i>Silencios</i>	15
[Fig. 21]. Fotografía para realizar el cuadro <i>Tortura visual</i>	16
[Fig. 22]. Fotografías de las que se parte para realizar la serie <i>Espacios Intransitados</i>	16
[Fig. 23]. <i>Obediencia mutilada</i> , 2014. Óleo sobre chapa. 20'5x13'2cm.....	17
[Fig. 24]. Boceto a bolígrafo de <i>La voz del pueblo</i> . 20x15cm.....	18
[Fig. 25]. Fotografía de la exposición <i>Pausa, instantes preservados</i> de enero del 2015. Composición de <i>La voz del pueblo</i> con la serie <i>Silencios</i>	19
[Fig. 26]. Serie <i>Silencios</i> , 2015. Óleo sobre chapa. 24 x 19 cm (c.u).....	20
[Fig. 27]. <i>La voz del pueblo</i> , 2015. Óleo sobre chapa. 73 x 60 cm.....	21
[Fig. 28]. Boceto a lápiz de <i>Fuego interno</i>	23

[Fig. 29]. <i>Fuego interno</i> , 2014. Óleo sobre chapa. 52 x 81 cm.....	24
[Fig. 30]. Boceto a bolígrafo de <i>Soberbia y lucha</i>	25
[Fig. 31]. <i>Soberbia y lucha</i> , 2015. Óleo sobre chapa. 50 x 81 cm (c.u).....	27
[Fig. 32]. <i>El despertar</i> , 2015. De la serie <i>Espacios Intransitados</i> . Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm.....	31
[Fig. 33]. <i>Miedo y cuestionamientos</i> , 2015. De la serie <i>Espacios Intransitados</i> . Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm.....	31
[Fig. 34]. <i>Observación y asimilación</i> , 2015. De la serie <i>Espacios Intransitados</i> . Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm.....	31
[Fig. 35]. <i>Furia y descontrol</i> , 2015. De la serie <i>Espacios Intransitados</i> . Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm.....	31
[Fig. 36]. <i>Reflexión y conocimiento</i> , 2015. De la serie <i>Espacios Intransitados</i> . Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm.....	31
[Fig. 37]. <i>Romper con lo establecido</i> , 2015. De la serie <i>Espacios Intransitados</i> . Óleo sobre chapa. 20 x 20 cm.....	31
[Fig. 38]. Serie <i>Espacios intransitados</i> . Óleo sobre chapa. 20x20 cm (c.u).....	31
[Fig. 39]. Imagen de la Naranja mecánica, 1971. Stanley Kubrick.....	32
[Fig. 40]. Boceto a bolígrafo y rotulador de <i>Tortura visua</i>	33
[Fig. 41]. Boceto a bolígrafo y rotulador de <i>Tortura visual</i>	33
[Fig. 42]. <i>Tortura visual</i> , 2015. Óleo sobre chapa. 100x81 cm.....	34