

TFG

PINTURA CONTEMPORÁNEA.
PECADOS CAPITALES. SERIE PICTÓRICA

Presentado por Fernando Ruiz Herrero
Tutor: Francisco Javier Claramunt Busó

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

AGRADECIMIENTOS

A Mónica, por ser mi gran apoyo y aguantar mis locuras artísticas, mis cambios de humor y mis altibajos emocionales durante más de 4 años. A M^a Ángeles y Ramón, por permitirme invadir su casa y su comedor durante tantos días sin quejarse jamás por ello. A Sergio, porque sin apenas darme cuenta ha pasado a ser como un hermano para mí. A Conchi, por ser esa abuela a la que tanto echo de menos. A mi padre, por su inmensa paciencia. A Javier Claramunt, por su dedicación y por haber dejado una huella artística en mí que me acompañará durante toda la vida.

ÍNDICE

- 1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE**
- 2. INTRODUCCIÓN**
- 3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**
- 4. CLAVES DE LA OBRA**
 - 4.1. TEMÁTICA
 - 4.2. RECURSOS
 - 4.2.1. *Fragmentación*
 - 4.2.2. *Acumulación*
 - 4.2.3. *Superposición*
 - 4.2.4. *Ironía*
 - 4.2.5. *Cita*
 - 4.2.6. *Repetición*
 - 4.2.7. *Símil. Paradoja*
 - 4.2.8. *Metáfora*
 - 4.4. ASPECTOS FORMALES
 - 4.5. TÉCNICA
- 5. REFERENTES**
 - 5.1 REFERENTES PICTÓRICOS
 - 5.1.1. *Giorgio DE CHIRICO*
 - 5.1.2. *Edward HOPPER*
 - 5.1.3. *ERRÓ*
 - 5.1.4. *David SALLE*
 - 5.1.5. *Sigmar POLKE*
 - 5.1.6. *Ana PETERS*
 - 5.1.7. *Ángel CHARRIS*
 - 5.1.8. *Equipo LÍMITE*
 - 5.1.9. *Juan CUELLAR*
 - 5.1.10. *Ben FROST*
 - 5.1.11. *Cuqui GUILLÉN*
 - 5.1.12. *Oscar GUTIERREZ*
 - 5.2 REFERENTES ICONOGRÁFICOS
- 6. DESARROLLO DE LA OBRA**
 - 6.1 SERIE DIGITAL
 - 6.2 SERIE *PECADOS CAPITALES*
 - 6.3 SERIE *SIETE*
- 7. CONCLUSIONES**
- 8. BIBLIOGRAFÍA**

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este Trabajo Final de Grado está formado por una parte práctica que consta de tres series, una digital y las otras dos pictóricas: *Pecados Capitales* (compuesta por 7 cuadros) y *Siete* (compuesta por 2 cuadros), así como de una memoria escrita a modo de reflexión.

Estas obras tienen en común un elemento vertebrador en torno al cual giran todas ellas: los Pecados Capitales como excusa para realizar 3 series cerradas en la que los cuadros comparten estrategias propias del pop y de la pintura de la posmodernidad (fragmentación, superposición, cita, ironía, eclecticismo), así como la apropiación de recursos iconográficos procedentes de los *mass-media*, dando como resultado obras en las que el contraste, la espectacularidad icónica y la mezcolanza de distintos registros gráficos y pictóricos está muy presente.

PALABRAS CLAVE: SIETE, PECADOS, PINTURA CONTEMPORÁNEA, FRAGMENTACIÓN, SUPERPOSICIÓN, CITA, IRONÍA, ECLECTICISMO

2. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Grado está formado por una parte práctica que consta de tres series, una digital y las otras dos pictóricas: *Pecados Capitales* (compuesta por 7 cuadros) y *Siete* (compuesta por 2 cuadros), así como de una memoria escrita a modo de reflexión.

Surge como resultado de una serie de cuadros que realicé en 2014 para la asignatura de *Estrategias de creación pictórica*, donde empecé a tomar contacto con la pintura contemporánea de una forma más consciente e intencionada, y gracias a la cual sentí la necesidad de experimentar, apropiándome de la iconografía de los *mass-media* en la aplicación de los recursos habituales del pop-art y de la pintura de la posmodernidad (David Salle, Sigmar Polke) y en la búsqueda de un resultado visual de impacto, con una elevada pregnancia visual y fuerte contraste para captar la atención del espectador.

Las principales influencias y fuentes iconográficas que me han sido de gran utilidad para la exploración y posterior desarrollo del proyecto han sido los cómics, los videojuegos, el cine, la televisión o la publicidad, así como la ilustración, el grafiti y el arte digital, además de la influencia de artistas plásticos como David Salle, Sigmar Polke, Ben Frost, Ángel Charris o el Equipo Límite.

Esta memoria escrita está dividida en varios capítulos:

- **Objetivos y metodología**, donde se exponen una serie de objetivos generales, tanto de su parte práctica como teórica, así como de la metodología utilizada para alcanzar dichas metas.
- **Claves de la obra** donde se abordarán los planteamientos y características principales de las series presentadas, así como la temática de las mismas, los recursos (tanto pictóricos como retóricos) utilizados para su realización, los aspectos formales (la simetría, el color y el contraste cromático) y la técnica (acrílico).
- **Referentes**, donde se diferencia entre las fuentes o referentes iconográficos empleados o citados en las obras realizadas, y los referentes pictóricos que han influenciado este trabajo. En el primer caso, se analiza el criterio de selección y del método de combinación, superposición o mezcla de estos elementos en los cuadros. De los referentes pictóricos se intenta destacar los rasgos o características y en qué medida han influenciado o interesado para la realización de la obra. A su vez, se diferencian los pictóricos de los iconográficos, analizando (en ambos casos) sus rasgos principales, lo que me interesa de cada uno de ellos, así como los aspectos de los mismos que están presentes en la obra.
- **Desarrollo de la obra** muestra la evolución mediante la cual se ha llegado hasta la obra final. Se empieza hablando de la *Serie Digital*, la cual sirvió de precedente para la realización de la serie *Pecados Capitales*.

Por último dentro de este capítulo, y gracias a las dos series anteriores, se trata la serie *Siete*, que guarda un nexo de unión con las anteriores, conservando cierta esencia de las mismas.

- **Conclusiones**, a modo de reflexión final, tanto de la parte práctica como de la parte escrita, a partir del análisis de los resultados obtenidos ante los objetivos planteados.

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Aunque aquí hemos separado, para facilitar su exposición y comprensión, la reflexión escrita de la parte práctica, es importante que subrayemos que entre ambas se ha desarrollado una conveniente relación de retroalimentación: la que se establece entre obra y memoria, entre acción y reflexión, ya que la memoria escrita se iba realizando a la vez que la obra pictórica.

OBJETIVOS:

De la obra:

– Generales:

- Realizar 3 series de cuadros (una digital y las otras dos pictóricas) empleando estrategias habituales del pop-art, y de la pintura de la posmodernidad (fragmentación, superposición, cita, ironía, eclecticismo), así como recursos iconográficos procedentes de los *mass-media*.
- Crear las bases que permitan asimilar los fundamentos de los procesos de creación pictórica e iniciar la construcción de un lenguaje propio.

– Específicos:

- Realizar bocetos digitales para comprobar la viabilidad de las series antes de llevarlas a cabo.
- Usar recursos propios de la pintura posmoderna, tales como la fragmentación, la superposición, el eclecticismo o la cita.
- Realizar obras de gran fuerza, contundencia y pregnancia visual, con elevada espectacularidad icónica, empleando para ello la simetría, colores saturados y contrastes de color.
- Emplear iconos de amplio potencial icónico para combinarlo de tal modo que por un lado se incite la necesidad de su decodificación por el espectador, al tiempo que se le niega la lectura única a favor de la polisemia, decodificaciones o significados múltiples.

De la memoria:

- Reflexionar y explicar con la mayor coherencia posible el proceso creativo, las claves y la relación con los referentes de la obra para potenciar su entendimiento y lograr así optimizar su evolución y desarrollo.

METODOLOGÍA:

De la obra:

- Encontrar y partir de un elemento vertebrador, de un nexo de unión entre todas las obras que permitiera tanto cohesionarlas formal y estilísticamente como servir de *leit-motiv* o potenciador creativo (temática los Pecados Capitales o el siete)
- Búsqueda, procesamiento, recopilación y selección de imágenes y elementos iconográficos.
- Estudio y generación de alternativas de combinación y composición de los elementos icónicos anteriores mediante bocetos digitales (*Serie Digital*)
- Búsqueda, selección y estudio de referentes pictóricos. Para ello, ha sido de gran utilidad la visita de exposiciones (Mavi Escamilla, Teresa Tomás, Cuqui Guillén, Ana Peters, Colectivos artísticos valencianos....)

-Empleo de técnicas digitales (para la *Serie Digital* y para bocetos de las demás obras) y uso del acrílico para la materialización de la obra pictórica.

De la memoria:

-Búsqueda, estudio y asimilación de fuentes bibliográficas y pictóricas para fundamentar este TFG.

4. CLAVES DE LA OBRA

Con el fin de entender mejor los aspectos y planteamientos fundamentales de la obra a la cual hace referente este Trabajo, se aborda aquí algunas cuestiones en relación a la temática, los recursos (tanto pictóricos como retóricos) utilizados para su realización, los aspectos formales y la técnica empleada.

4.1. TEMÁTICA

Aunque el tema tratado, en una de las dos series pictóricas de éste Trabajo, hace referencia a los Pecados Capitales, vinculados a "*cuestiones religiosas, históricas, económicas, sociales o artísticas, entre otros factores propios del mundo actual*"¹, en realidad no pretendo aportar nada a ésta temática como tal, ni realizar ninguna reflexión sobre ello. Como ya se menciona en el apartado Metodología, más bien lo que pretendía era buscar un elemento motivador que me sirviera de excusa para centrarme en los aspectos creativos, plásticos y formales y pintar una serie de cuadros cuyo número de obras estuviera cerrada desde el principio (siete).

Quizá este desinterés por realizar alguna reflexión o aportación de índole moral o social sobre los Pecados Capitales, entendidos como catalogación de los vicios como fin educativo de la moral cristiana, se justifique en esta frase de Mandeville: "*la sociedad que hoy conocemos, vive gracias a los vicios*"². De algún modo, los Pecados se han ido adaptando a los tiempos en los que vivimos, a la vez que nosotros nos hemos ido adaptando a ellos, y están presentes en nuestro día a día. Quizá por ello, simplemente no los vemos, o no queremos verlos.

En cualquier caso, y como ya he dicho, este pretexto me sirvió para realizar una serie de obras que tuvieran en común un elemento vertebrador, un nexo

¹ SAVATER, F. *Los siete pecados capitales*. España:DEBOLSILLO,2013.p.9.

² Bernard Mandeville fue Filósofo, médico, investigador y economista (Rotterdam 1670 – Hackney, Inglaterra, 1733) autor de varias obras satíricas de notable éxito, entre las que se destaca "*La fábula de las abejas: o, vicios privados, virtudes públicas*", a la que pertenece esta cita que hemos extraído de SAVATER, F. *Ibíd*

de unión entre todas ellas, que obligara a mantener unas constantes formales en la serie y alejara de la dispersión.

Por otro lado, también se pretendía el alejamiento de fines ilustrativos, narrativos o intenciones semánticas unidireccionales a favor de la polisemia y la libre interpretación por parte del espectador al observarlas. Una interpretación o desentrañamiento de sentido a la que intentamos impulsar imbricando un conjunto de elementos icónicos, no solo visualmente potentes, sino también potencialmente significantes. De manera similar a David Salle, a pesar de que ese potencial signifiante impulsa e incita a su lectura narrativa, a ser desentrañado su sentido o significado, su imbricación no construye una intencionada narrativa o significado. Más bien, se da un vacío de significado y el sentido de la obra se resiste a ser explicado.

A esta complicación en la trama de referentes y, sobre todo, a que no exista ningún otro lugar al que recurrir más allá del cuadro, Salle le otorga la capacidad de resistencia a la mirada, *“el deseo de hacer obra que soporte un tiempo de contemplación prolongado”*³.

En el caso de la última serie, *Siete*, ésta con menos obras que la anterior, sigue estando presente esa necesidad de buscar una justificación para establecer una unión de contenido entre todas las obras de la misma, en las cuales se siguen reflejando aspectos de la primera, utilizando recursos comunes en ambas series para que, al final, ambas puedan acabar unificándose.

4.2. RECURSOS

Para realizar las dos obras pictóricas he utilizado una serie de recursos, tanto pictóricos como retóricos, que me han ayudado a alcanzar los objetivos que tenía marcados desde el inicio de las mismas.

4.2.1. Fragmentación

Recurso utilizado en la pintura postmodernista, mediante el cual el cuadro pasa a ser una pantalla de proyección de imágenes de variada procedencia, construyendo una unidad mediante fragmentos y convirtiendo la propia superficie del soporte en un espacio multidimensional en el que una diversidad de signos e iconos se combinan y se enfrentan: una “multiventana” de carácter heterogéneo y aleatorio en la que tienen cabida tantas realidades como el artista quiera representar.

En mi caso, vivo el concepto de “multiventana” de una forma natural ya que la percepción fragmentada de la realidad forma parte de mi cotidianidad. Hemos

³ David Salle, *Interview with David Salle*. NY, Vintage, 1987. p.46, citado en POWER, Kevin: texto del catálogo David Salle. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1992.

aprendido a convivir con esa tradición con total normalidad puesto que, hoy en día, está presente en diversos ámbitos y aspectos de nuestra sociedad y cotidianidad: estamos acostumbrados a ver la televisión a la vez que miramos el móvil, o a tener diversas pantallas abiertas en el ordenador para tenerlo todo más a mano.

En la posmodernidad *“los recursos propios de éste periodo eran la superposición, la seriación, la fragmentación y la cita”*⁴, por lo que, para ahondar en el uso que David Salle hacía en sus obras de la fragmentación, tanto espacial como estilística, utilizaré las metáforas de “campo” y “pantalla” tal y como lo hace Kevin Power: Interpretamos la palabra “campo”, en términos físicos, como *“un espacio abierto que acepta todo cuanto entra en él, donde las cosas son coherentes (no de un modo lógico o fácilmente explicable), sino porque emanan de un solo ser y se presentan con intensidad”*⁵. Por otro lado, la imagen de “pantalla” se define como *“un fondo plano y sin profundidad sobre el que Salle proyecta sus estratos de imágenes, registrando profundidades superficiales creando nuevos efectos de perspectiva”*⁶.

La fragmentación estilística viene marcada por la convivencia de fuentes, iconos, imágenes, estilos, códigos y resoluciones gráficas y pictóricas heterogéneas, de procedencia dispar en el mismo espacio pictórico. En nuestro caso, buscamos además que se manifieste esta disparidad provocando o buscando el contraste, la diferencia a nivel gráfico de los distintos elementos pictóricos que aparecen en la obra.

4.2.2. Acumulación

La acumulación, pictóricamente hablando, es la acción de agrupar o amontonar diversos recursos y elementos pictóricos sobre la superficie del cuadro.

*“La acumulación sería un resultado alegórico, es decir, la sucesión de fragmentos unidos por un hilo desconocido”*⁷. De ésta misma manera, los elementos que se van acumulando en todas las obras no necesariamente están unidos por un hilo argumental, narrativo o semántico, puesto que no buscan otra cosa que interactuar entre ellos a nivel formal, influyendo en el ritmo.

⁴ JAMESON, F. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991, p.112

⁵ POWER, K. *Tres machos americanos sin maquillaje: Jackson Pollock, James Lee Byars y David Salle*. DOSSIERS FEMINISTAS, 2002, num.6,p.100

⁶ *Ibíd*

⁷ LARA BARRANCO, Francisco J. *En los ochenta la posmodernidad*. Revista del Departamento de Historia del Arte,1994, num. 7, ISSN 1130-5762

Craig Owens⁸, haciendo referencia a la acumulación como recurso, recurre al símil matemático de una sucesión numérica: *“Si un matemático viera los números 1,3,6,11,20, reconocería el significado de la progresión, porque sería para él una sucesión con significado (...) Sin embargo, si se desconoce dicho fundamento, la sucesión de números es contemplada solo como sucesión, sin orden específico y sin significado.”*⁹

Esta acumulación y superabundancia no solo es el reflejo del bombardeo icónico al que estamos sometidos pues, al igual que lo comentado en el apartado de Temática, es otro recurso que favorece la resistencia a que el cuadro sea vaciado con rapidez por la mirada, a que sea consumido y rápidamente olvidado por la inercia bulímica a la que nos somete dicho bombardeo de imágenes permanente.

4.2.3. Superposición

Si nos fijamos en la superposición o yuxtaposición de elementos dentro de un mismo soporte nos puede dar la sensación de que siempre queda algo que se nos resiste, algo que imposibilita en cierta medida el encaje total y perfecto de todos los elementos de la obra. Se trata de superposiciones neutras en las cuales los diversos elementos pictóricos de la obra nunca se mezclan entre sí, sino que se van solapando con los anteriores como si se tratara de dibujos realizados en hojas de acetato, en capas yuxtapuestas, como un palimpsesto. *“Ésta sucesión de incongruencias que interrumpe y anula la concepción unitaria de la obra va destinada a subrayar el sinsentido de las cosas, a impugnar las falacias de la representación y a desafiar la noción misma de casualidad.”*¹⁰

4.2.4. Ironía

La ironía toma conciencia del uso del lenguaje. Por lo tanto, podemos decir que nos encontramos con una figura que tiene una estrecha relación con la subjetividad, mediante la cual *“es fundamental que el receptor capte la ironía puesto que, si esto no ocurre, la intención pierde su funcionalidad.”*¹¹

La ironía en sí es fácilmente reconocible como recurso, o al menos debería serlo. Otra cosa distinta es el mensaje que se encierra detrás de dicho recurso, ya que puede ser interpretado de tantas maneras como personas capten dicha ironía: *“Si pensamos en la ironía en un ámbito coloquial, la asociamos a una especie de burla disimulada, a un tono que nos dice algo pero que insinúa otra*

⁸ Editor de la revista *Art in América* y autor, entre tantos otros, del ensayo *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, 1985.

⁹ OWENS, C. *“The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”*, en *Art after Modernism*. The New York Museum, New York, 1986. p.207

¹⁰ CANGA SOSA, Manuel Á. *Travesía de David Salle en Bilbao* [catálogo], Bilbao: Exposición retrospectiva en el Museo Guggenheim, 2000.

¹¹ RUIZ, J. Ironía y arte. En: *Punto de fuga*. Chile: LOM Ediciones S.A, 2006, num. 1, ISBN: 0717-4853

*cosa, a un doble sentido a lo que se está exponiendo que, a su vez, le otorga un cierto grado de suspicacia”.*¹²

En mi caso, soy consciente de la mirada distanciada que ese ejercicio de ironía, de algún modo, pretende ejercer tanto sobre la temática que se explicita en el título de la serie (*Pecados Capitales*) como sobre los materiales icónicos y su método de combinación: el pastiche¹³

4.2.5. Cita

La cita da lugar a un intercambio de información entre las diversas imágenes que conviven en el cuadro. Así, es importante señalar que *“se ha definido la práctica de la cita como una operación visual que se ocupa en el proceso de construcción de una obra y que genera una relación con las referencias culturales del artista, aún más, cuando se corresponden con la historia del arte”.*¹⁴

De ésta manera las citas son objetos que hacen referencia a la memoria, a acontecimientos pasados que retornan a medida que vamos configurando la nueva obra, *“ya sea en su carácter ilustrativo, en su nivel de registro, ámbito temático, técnica constructiva, entre otras posibilidades”*¹⁵, permitiendo reflejar cierto nomadismo cultural y estilístico.

4.2.6. Repetición

A menudo, algunas de mis obras, están formadas por composiciones modulares, repeticiones de un mismo elemento que, a su vez, puede haber estado sometido a variaciones (rotaciones, translaciones, simetrías, cambio de escala, etc.), *“construyendo así una especie de sistema multifocal cuya apariencia cambia en función del punto de vista del observador”.*¹⁶

La repetición, a su vez, genera ritmo en el cuadro ya que, además de remarcar la importancia de un mismo elemento con respecto a la propia obra, nos sirve para definir la composición de la misma, usando éste recurso para generar una especie de recorrido visual mediante el cual jugamos con el espectador, dirigiendo su atención a aquellos puntos de la obra que nos interese.

¹² *Ibid*

¹³ Estrategia que consiste en tomar elementos de fuentes dispares (habitualmente de manera directa y sin elaboración propia, sin imprimir estilo personal) para crear una obra original.

¹⁴ TAPIA SOLÍS, G. El recurso de la cita en la pintura de Dávila. En: *Interartive ORIGINAL vs. COPY Special Issue for Interartive*. Chile: 2015, num. 75, ISSN: 2013-679X. [consulta: 2015-08-02]. Disponible en <<http://original-vs-copy.interartive.org/2015/07/cita-davila/>>

¹⁵ *Ibid*

¹⁶ MARTINEZ MUÑOZ, A. *Arte y arquitectura del siglo XX: La institucionalización de las vanguardias*. S.L. LITERATURA Y CIENCIA, 2001. p. 69

4.2.7. *Símil. Paradoja*

A través de ciertos procesos de experimentación es el propio artista quien, mediante múltiples procesos de tanteo y aproximación va descubriendo los mecanismos para que, al representar una imagen sobre un lienzo, evoque adecuadamente a la realidad. Por ello, somos en parte conscientes de lo que tenemos que hacer para aplicar estos recursos de una manera adecuada, casi mecánica, sabiendo que lo que representamos sobre un soporte no va a ser una copia idéntica de lo que vemos, pero puede evocar a ello a quienes contemplan la representación.

De ésta manera *“debemos insistir en que lo importante no es el parecido, sino la respuesta o reacción psicológica que el dibujo o pintura suscita en el contemplador”*.¹⁷

Es así donde, además de establecerse una especie de símil entre lo representado y realidad, se crea a su vez una paradoja, comentada por Ernst Gombrich en algunos de sus escritos, en los que afirma que *“una pintura se parece a la realidad, aunque la realidad no se parezca en nada a la pintura”*.¹⁸

4.2.8. *Metáfora*

La vida cotidiana y el mundo que nos rodea están impregnados de metáforas, estableciéndose una semejanza mediante la identificación de un término real a través de uno imaginario, no solo haciendo referencia al lenguaje sino también al pensamiento y a la acción. Y esto es así porque *“nuestro sistema conceptual es fundamentalmente de naturaleza metafórica”*¹⁹.

Con el uso de la metáfora no hacemos otra cosa que expresar una realidad que hace alusión a otra realidad totalmente diferente, estableciéndose una relación o similitud entre ambas. Y es que la manera en la que pensamos, lo que hacemos cada día y todo lo que experimentamos es, en una gran medida, cosa de metáforas, pero nosotros no somos conscientes de ello. Simplemente pensamos y actuamos más o menos automáticamente de acuerdo con ciertas pautas. Y eso, de manera casi inconsciente, lo vamos aplicando en diferentes ámbitos de nuestra vida.

¹⁷ MONTES SERRANO, C. *Reflexiones sobre Arte e Ilusión: La psicología de la representación en E.H. Gombrich*. p.15. [consulta: 2015-08-11]. Disponible en: < <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/refexiones-art-and-illusion.pdf>>

¹⁸ *Illusion in Nature and Art*: “La cuestión, señala Gombrich, no está en si realmente la naturaleza se parece a esos ingenios pictóricos, sino si las pinturas con esas características sugieren una lectura en relación a los objetos de la naturaleza” (p.202); al hablar de la representación del ojo sugiere lo mismo, “podemos decir que los ojos (de la pintura) se parecen a unos ojos verdaderos, aunque los ojos de verdad no se parecen en nada a su representación”.

¹⁹ LAKOFF, G. y JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. CATEDRA TEOREMA, 2005, num.9, p.39

4.4. ASPECTOS FORMALES

Los principales aspectos formales que queremos tratar en este capítulo son la simetría, el color y los contrastes cromáticos.

La simetría va directamente ligada con el equilibrio y la proporción, puesto que habitualmente usamos una simetría de eje central y vertical que determina la posición de los objetos, dentro del mismo espacio, con respecto a dicho eje. A su vez, dicha simetría, pretende conseguir una unidad que mitigue la fragmentación espacial y estilística de las obras, al establecer una jerarquía y un equilibrio de sus elementos formales a partir de la semejanza entre ellos. Dicha simetría y el uso frecuente de franjas, áreas o campos verticales constituye una composición con la claridad, fuerza visual e inmediatez perceptiva de la emblemática, como una bandera. De esta manera, el equilibrio que se establece gracias a este uso de la simetría da ritmo a la obra, facilita al espectador el orden de lectura de la misma y capta su atención.

Con el color se establece una relación con las estrategias del pop, apropiadas de los *mass-media* y la publicidad, puesto que se trata de una paleta de colores saturados, sin apenas alterar. Esta estrategia de elevar la intensidad o saturación cromática como reclamo de la mirada en un contexto donde se acumulan y superponen abundantes figuras y colores, corre el riesgo de convertir el cuadro en un caos visual. Peligro que no siempre he conseguido superar y que, con el tiempo, he aprendido la importancia de establecer áreas de descanso de color que proporcionen la jerarquía necesaria para la legibilidad visual de la obra.

El uso de una paleta de colores puros y brillantes da como resultado contrastes cromáticos que facilitan la pregnancia visual de las obras por parte del espectador, estableciéndose composiciones de variedad donde la armonía total se consigue viendo el conjunto de todos y cada uno de dichos elementos, y en la cual suele haber un factor común, un centro de interés que otorga sensación de equilibrio y estabilidad a toda la obra.

Éste centro de interés genera líneas de fuerza que, a su vez, vienen determinadas por la disposición de las formas y la combinación de los colores, disponiendo al resto de elementos de la obra a girar en torno al elemento central. Por lo general, siempre que existe un centro de interés, existe también un peso visual por el cual todos los elementos de la obra tienden a atraerse o a repelerse debido a sus características formales. En mi caso he intentado equilibrar dicho peso, ya no solo por la disposición de los elementos sobre el cuadro, sino por los colores utilizados.

El conjunto de todos estos factores desembarca en una jerarquización del espacio visual, ya que todos los elementos que aparecen en la obra no suelen

tener la misma importancia. Pero esto no es un punto en contra de cara al resultado final, al contrario, puesto que gracias a esto creo haber obtenido una gran diversidad de elementos y de relaciones que invitan a la libre interpretación de las obras.

4.5. TÉCNICA

Aunque me gusta la maleabilidad con la que se trabaja el óleo, así como las posibilidades que ofrece gracias al tiempo de secado para hacer degradados, el acrílico me ofrece resultados que con el óleo no había conseguido, puesto que lo que buscaba era conseguir colores vivos, saturados en algunos casos.

Todas las obras están pintadas con acrílico y pinceles sintéticos sobre dos tipos de soportes: contrachapado y lienzo de lino. En el caso del contrachapado, está impreso previamente con gesso acrílico, para que haya una capa “neutra” entre soporte y acrílico. De esta manera, los colores lucen mas brillantes y saturados.

Los lienzos también están imprimados y lijados para conseguir un acabado lo mas uniforme posible.

Suelo trabajar por capas. Por lo tanto, tras haber dibujado a lápiz sobre el soporte solo los elementos más alejados de los que está compuesta la obra, empiezo a dar las primeras bases de color, cubriendo toda la superficie del soporte con pinceladas mas o menos diluidas, dependiendo de lo que requiera la figura a representar.

Los demás elementos de la obra, los que van superpuestos sobre la imagen base, los realizo con capas y veladuras de acrílico con látex una vez acabada la base de color para conseguir esa sensación de superposición y apilamiento de elementos que no se conseguiría pintando a la vez todos los elementos del cuadro desde el primer momento.

Dependiendo de la factura del elemento irán mas capas o menos, puesto que no es lo mismo pintar con tintas planas, donde con un par de capas del mismo color (dependiendo de la calidad de la pintura acrílica y del resultado que queramos conseguir) lo tendríamos prácticamente solucionado, que pintar con una factura mas realista de retrato, donde suelo aplicar más capas de color (algunas mas diluidas que otras) para obtener medios tonos que den la sensación de profundidad. Y es que, para pintar retratos, suelo empezar aplicando capas con tonalidades azules y moradas que son las que, posteriormente al ir aplicándole mas capas magentas y anaranjadas encima, crean las zonas de sombras de la piel. Y así, poco a poco, con finas capas de color, vamos teniendo como resultado el tono que queramos conseguir, reforzando a nuestro antojo las zonas de luz y de sombra.

En la superposición de elementos (como indicaba anteriormente), no pinto directamente sobre el color base de la imagen que ya hay debajo. Como lo que busco es esa sensación de pegatina, de elemento que va adherido sobre el soporte, lo que hago es volver a imprimir solo la silueta de dicho elemento. Es por eso por lo que no dibujo todos los elementos que conforman la obra desde el inicio, si no que voy echando mano de ellos a medida que voy acabando las capas anteriores. Es algo así como la construcción de una escalera, en la cual no puedes ponerte a construir el siguiente peldaño hasta que el anterior no está consolidado.

En la serie *Pecados Capitales*, al tratarse de formatos tan pequeños, tuve que recurrir a la técnica del collage puesto que, si lo pintaba directamente, no iba a conseguir el efecto que quería. Lo mismo pasa con los *stickers* redondos que forman parte de otras dos obras. Recurrí a este tipo de *stickers* porque buscaba una forma redonda perfecta, para conseguir un efecto de perspectiva mediante superposición y, seguramente, si las hubiera pintado no hubiera conseguido ese resultado tan pulido y “mecánico” a la vez.

5. REFERENTES

5.1. REFERENTES PICTÓRICOS

5.1.1. *Giorgio DE CHIRICO*

Considerado el creador de la pintura metafísica, De Chirico ha sido un referente en esta serie de cuadros. Y no me refiero solo a su factura, ni a su manera de pintar, ni a su grado de ejecución. Me refiero a lo que el propio De Chirico quería transmitir con sus cuadros, en los que “*la representación de objetos como simples elementos compositivos pierden su significado real para entrar a formar parte de un espacio espectral*”.²⁰ Mediante ésta representación, se dan paso a ambientes misteriosos que incitan al espectador a formar parte de ese “*mundo metafísico con el que, a través de un ángulo visual, se puede penetrar en el conocimiento profundo de las cosas*”.²¹

Dicen que la mayoría de sus pinturas están pintadas desde la agonía que le causaban unas fuertes migrañas que tenía casi a menudo, otorgándole a sus obras un aura especial, una atmósfera mágica y misteriosa a la vez.



Canción de amor, 1914
Óleo sobre lienzo
79x59 cm.

²⁰ OLIVARES CORREA, M. *Giorgio de Chirico o la realidad poliédrica*. [Consulta: 2015-08-19]. Disponible en <<http://discursovisual.net/dvweb09/diversa/divcreaolivares.htm>>

²¹ SÁENZ, O. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México, UNAM, 1990. p.24 y sig.



The Disquieting Muses, 1916-18
Óleo sobre lienzo
97x66 cm.

Y es que su pintura atmosférica otorga ese carácter inquietante a su obra. Aunque haya muchos aspectos de su obra que me distancian de él, como la unidad espacial, estilística y simbólica, el uso de elementos arquitectónicos o de escenarios irreales con perspectivas imposibles que dan como resultado “*composiciones perturbadoras por sus elementos desiguales y ambiguos que remiten al mundo mítico de la Antigüedad*”²², de algún modo he querido transmitir esas dosis de incertidumbre, de enigma a resolver, y favorecer una respuesta abierta que hace que cada persona que mira el cuadro lo entienda de una manera completamente diferente acorde a lo que la propia obra le transmite.

La obra de De Chirico evoca “*un tiempo suspendido de misterio, a una búsqueda de la invención y la fantasía recurriendo al medio del montaje de varios fragmentos pictóricos y enigmáticos*”²³

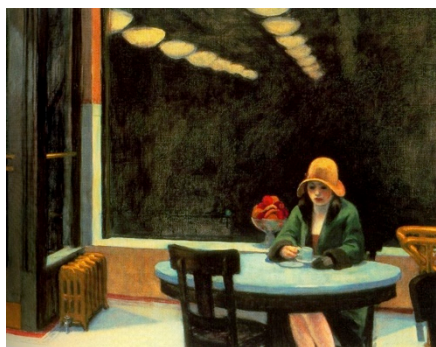
Así, es también ese recurso de montaje de fragmentos para la consecución del carácter enigmático el que también nos inspira para la realización de la obra.

5.1.2. Edward HOPPER

A Hopper se le conoce como “*el pintor del espacio, de la luz y de la soledad*”²⁴. En la mayor parte de su obra muestra paisajes urbanos “*típicamente americanos*” en los que deja entrever la melancolía y la soledad que caracteriza, según Hopper, al individuo urbano tan presente en la cultura americana del siglo XX.

Sin embargo, “*nunca hizo aparecer en ninguna de sus obras los rascacielos de arte pop posterior. A través de su obra quería pintarse a si mismo, pero nos enseñó, sin pretenderlo, la realidad del sueño americano encerrado en un frio restaurante o en una sórdida habitación de hotel*”²⁵.

Nadie sabe qué pensaba aquella mujer solitaria con abrigo verde representada en “*La Autómata*”, ni qué miraba con tanto interés aquella señorita a través de la ventana. Lo que si que sabemos es que todas ellas tienen en común ese matiz de *voyeurismo* que nos permite colarnos en la habitación sin mas explicación que la de la escena que tenemos delante de nuestros ojos. No sabremos nunca como el autor llegó hasta ese punto, pero de lo que si estaremos seguros es que es esa indiferencia la que le otorga un aspecto tan atractivo a su obra: Hooper nos hace partícipes de situaciones que se dan de



La Autómata, 1927
Óleo sobre lienzo
71x91 cm.

²² OLIVARES CORREA, M. Op. Cit.

²³ *Ibíd*

²⁴ DE PABLOS PONS, J. *La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper*. ENSEÑANZA, 2005, num.23, p.108

²⁵ *Ibíd*. p.113

puertas para dentro en las que el espectador pasa a jugar el rol de mirón, como si estuviera mirando a través de una ventana indiscreta que le muestra, sin trampa ni cartón, aquello que el autor pretende mostrar para, quién sabe, desviar su atención y jugar así con su imaginación.

Del mismo modo, en mis cuadros hay diversas ventanas mediante las cuales el espectador puede ser partícipe de varias realidades al mismo tiempo, dándole la oportunidad de poder interpretar el conjunto de la obra a su antojo.

5.1.3. **ERRÓ**

De este autor me interesan, sobre todo, las obras sobrecargadas, hiperabundantes, donde se acumulan multitud de elementos y figuras. Composiciones trepidantes, resultado del *horror vacui*, y formadas (en su gran mayoría) gracias al uso que el artista hace del collage. Un caos absoluto que se te echa encima como si de un tsunami se tratara.

Sin embargo, no todo es desenfreno compositivo en la obra de Erró, sino que hay cuadros que te invitan a respirar un poco, nunca perdiendo su esencia característica.

En mi caso, como ya indicaba anteriormente, en ocasiones he pecado de querer meter demasiados elementos en los cuadros, elementos planos y demasiado evidentes o redundantes que no aportaban nada nuevo al conjunto de las obras y que no hacían mas que saturar demasiado la composición y eclipsar su sentido visual. Por ello decidí echarme un poco atrás, coger un poco de distancia para ver las obras de más lejos, dejando que el propio cuadro me contara qué elementos eran los que realmente aportaban algo al cuadro y cuales, por el contrario, no hacían mas que desenfocar la visión que pretendía transmitir.

5.1.4. **David SALLE**

Lo que más me llamó la atención de la obra de David Salle fue la fragmentación estilística, narrativa y espacial. Dichos aspectos, en conjunto, formarían esa “multipantalla” a la que ya hemos hecho referencia y que es para Salle “*su paisaje natural, mostrándose tal y como es gracias a la integración de sus formas, las cuales surgen gracias a la una necesidad imperiosa de convertirse tanto en observador como en observado*”²⁶, permitiendo integrar diversos escenarios, varias historias distintas contadas dentro de un mismo espacio. Para ello, usa elementos característicos, como franjas longitudinales que seccionan a su antojo el espacio disponible, jugando con la percepción del espectador en función de lo que nos quiere transmitir.



Sin título, 1988
Técnica mixta sobre papel
76x56 cm.

²⁶ POWER, K. *Op. Cit.*

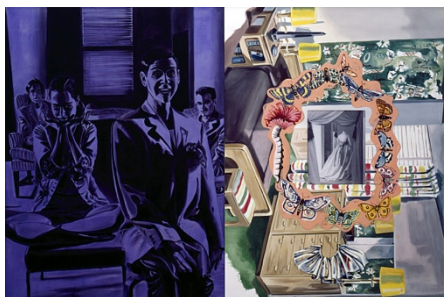


Mingus in México, 1990
Acrílico y óleo sobre lienzo
243,8x312,4 cm.

“En la obra de Salle no hay un misterio o mensaje oculto que desvelar, solo relámpagos de contenido mediante los cuales Salle fomenta la multiplicidad de interpretaciones, no llegando a apropiarse de ninguna”²⁷ dándole mucha importancia a la disposición de los elementos representados, así como a la iluminación y a la propia ambientación.

“Los cuadros de Salle son un ejercicio de calculada mezcla de lenguajes de los que hace uso sin ocultar su heterogeneidad; subrayando el carácter plural de las formas y lenguajes estructurando las composiciones en dípticos o trípticos en los que cada una de las partes no guarda relación formal o icónica con las restantes”²⁸.

Y es que eso es lo que precisamente consigue la obra de Salle, dejar patente su personalidad, *“saber marcar unas diferencias con el resto, aún manteniendo sus influencias y sus raíces”²⁹* ya que, aunque desde fuera pueda parecer una incoherente superposición de elementos provenientes de diversos ámbitos (*“mezclando el arte de los maestros antiguos con imágenes fotográficas procedentes de la publicidad, de los comics, de los dibujos animados, de las revistas pornográficas y de la cultura popular en un proceso apropiacionista y acumulativo”³⁰*) nada obedece a un plan, pero tampoco es casual ya que, haciendo uso de la citación y de la apropiación, el propio Salle alega que *“una imagen me habla de una cierta manera y me permite dar el salto imaginativo a otro tipo de imagen, y estas dos juntas me permiten dar otro salto imaginativo hacia un tercer tipo de imagen”³¹.*



Comedia, 1995
Acrílico y óleo sobre lienzo
253,8x365,8 cm.

De esta manera, me gusta jugar con los cambios de espacio, de temática o incluso de estilos dentro de un mismo cuadro, otorgándole al mismo un carácter independiente al observar cada uno de los fragmentos estilísticos, pero reforzando el significado global del mismo gracias a la variedad de elementos y facturas que forman parte de él, así como a la *“yuxtaposición de*

²⁷ Ibíd. p.101

²⁸ MARTINEZ MUÑOZ, A. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Arte del siglo XX-2. Valencia: EDITORIAL UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA.SERVICIO DE PUBLICACIÓN, 2000

²⁹ OLIVARES, R. La imagen improvisada. Entrevista a David Salle. En: *LÁPIZ REVISTA INTERNACIONAL DE ARTE*, MOLOC Ediciones S.L,1993, num 29, p.39

³⁰ GUASCH, Ana M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. ALIANZA EDITORIAL, 2005, p.361-363

³¹ OLIVARES, R. Op. Cit. p.40

*imágenes que toman forma de figuras recortadas y que se superponen arbitrariamente a las representaciones de cromatismo*³².

5.1.5. Sigmar POLKE

Aquí tenemos otro claro ejemplo de obras que, en ocasiones, tienden a la acumulación y la sobrecarga, puesto que Polke utiliza a menudo el recurso de la superposición realizando composiciones de distintos elementos para intervenir a posteriori sobre ellos.



Supermarkets, 1976
Acrílico y collage
207x295 cm.

La primera sensación que se nos puede venir a la mente al ver este tipo de cuadros de Polke es el caos, desorden o descontrol. Todo está colocado sobre el soporte, como si el autor quisiera cubrir cada recoveco blanco del cuadro para transmitirnos esa sensación de agobio. Y si, por algún casual, quedara algún hueco sin cubrir, Polke interviene directamente sobre la obra para evitar que así sea, como si su intención no fuera otra que la de no dejar indiferente a nadie.

No obstante, este modo de ejecutar esas superposiciones de figuras y elementos, formalmente me resulta muy sugerente, sobre todo por cómo resuelve los problemas de legibilidad (supera el problema de que todo se convierta en una imagen obturada, en una mancha en la que no se distingue nada) y por cómo rentabiliza las interacciones entre las diferentes imágenes que se superponen a modo de palimpsesto.

5.1.6. Ana PETERS

Aprovechando la exposición del IVAM acerca de los Colectivos artísticos en Valencia bajo el Franquismo (1964-1976), tuve la oportunidad de visitar también las *Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta* de Ana Peters en la que, con recursos procedentes del lenguaje de los *mass-media* obtuvo los instrumentos necesarios para modelar un concepto de mujer que fuese útil para los fines establecidos dentro de una sociedad de consumo. Una sociedad de consumo en torno a cual giran todas, o casi todas, las obras de ésta exposición, entre las que se incluye una serie de cuadros que hace referencia a los Pecados capitales en la que se apropia de estrategias del pop tales como la reiteración de los motivos o la apropiación de viñetas de cine, para devolver su propia visión irónica de dicha sociedad dentro de la cual la mujer es vista como un objeto de deseo y premio para el varón.



Avaricia
Acrílico y pan de oro sobre
lienzo

5.1.7. Ángel CHARRIS

Tras analizar las claves de la obra de Charris, lo que realmente me resulta de interés es su sistema de trabajo, en el que combina citas, alusiones, yuxtaposiciones y analogías, las cuales por un lado *“afirman su confianza en la*

³² MARTINEZ MUÑOZ, A. *Op. Cit*



La política del juego, 1998
Óleo sobre lienzo
200x200 cm.

*capacidad introspectiva de la pintura y por otro lo distancian de la figura del artista heroico o del vanguardista osado”.*³³

Por eso, y aunque resulte casi imposible establecer la nómina de referencias que sostienen la obra de Charris con la de otros artistas, encontramos influencias de Edward Hopper³⁴ (en donde la intimidad de los protagonistas descubre un mundo detenido de cierto aire melancólico e inquietante) y, casi con la misma incidencia, de Giorgio de Chirico. Pero el universo de Charris no se alimenta solo de pintura ya que *“tienen la misma importancia los viajes (imaginarios o no), el exotismo, la música, los decorados cinematográficos y cientos de iconos de la cultura popular”*³⁵ en los que el cómic, los videojuegos, la iconografía y el lenguaje visual, así como ciertos autores clásicos, son el coctel que en cierta medida define mi lenguaje plástico, y los cuales tiene en común mi obra con la de Charris.

La identificación pop de su lenguaje viene acentuada por la destreza del propio Charris para apropiarse de estereotipos y va directamente asociada a la mecánica del collage para orientar buena parte de sus emblemas, en los cuales está muy presente el uso intencional de la ironía, *“la cual Charris administra con letal destreza”*³⁶.

A su vez, la paleta de colores utilizada por Charris en las obras que he tomado como referencia también es algo importante a remarcar, puesto que son colores muy vivos (saturados en la mayoría de los casos) que siguen tomando la identificación del pop como punto de referencia, otorgándoles ese carácter tan personal a sus representaciones.

5.1.8. Equipo LÍMITE

Hay muchos recursos que hacen característico al Equipo Límite, uno de los mas grandes referentes a tener en cuenta dentro de la cultura pop en nuestro país, como la heterogeneidad de mezclar en su iconografía elementos procedentes de la alta y de la baja cultura, reciclando imágenes que apelan a la trivialidad *“de un discurso antimoderno, anticrítico y superkitsch”*³⁷.

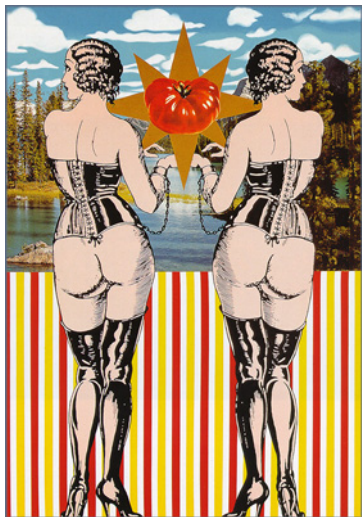
³³ NAVARRO, M. Charris. GALERIA AURAL, *Hijo de la vanguardia* [catálogo]. ARTE DENTRO DEL ARTE, Alicante, 2001

³⁴ Fernando Huici, escritor, percibe una *“consonancia espiritual de Charris con el mundo hopperiano”*. Extraído de NAVARRO, M. Charris. *Ibíd*

³⁵ *Ibíd*

³⁶ HUICI, F. GALERIA AURAL, *Tantos en Charris* [catálogo]. Alicante, 2001

³⁷ FERNÁNDEZ M. *Fashion Art*. España, 2011, ISSN: 978-84-606-5312-7



Perdí mi corazón en un autocine, 1991
Técnica mixta sobre tabla
162x114 cm.

También es característico en sus obras el uso de la simetría como parte fundamental de la composición, otorgándoles un equilibrio tan característico. Además, la propia simetría puede servir para, haciendo referencia a lo comentado anteriormente sobre la obra de Salle, marcar una cierta fragmentación con respecto al mensaje del propio cuadro.

En sus comienzos hay un uso constante del método collage (haciendo uso de elementos externos como es el caso de las fotocopias, sobre las cuales posteriormente coloreaban) que, poco a poco, va cediendo paso a un montaje pictórico caracterizado por la seriación o la incorporación de elementos populares y cañís que hacen que las obras del Equipo Límite rebosen de ese aire tan chic y, a su vez, tengan un protagonismo provocador, revelando un valor añadido a nivel de lenguaje.

"La suave ironía del Equipo Límite, con su estallido colorista y el convencionalismo de su pulcra imaginería pop camina en paralelo con el simbolismo implícito en su iconografía. Su trabajo siempre ha sido colectivo ya sea por medio de la pintura en común, ya sea en un trasiego continuo de cuadros de la una o la otra, pero -hasta ahora- seguían siempre un trabajo previo de dibujo. En la actualidad trabajan con más libertad, todavía con el trasiego de cuadros pero prescindiendo ya del dibujo, con lo que el proceso ha pasado a convertirse en un diálogo de posibilidades abiertas³⁸".

5.1.9. Juan CUELLAR

Para mí, la obra de Cuellar y la del propio De Chirico van cogidas de la mano, ya no tanto por el carácter formal, sino por el misterio, a la par que extrañeza, que nos rodea al plantarnos delante de una de sus obras. Lo que De Chirico resuelve a golpe de pincel, representando perspectivas casi imposibles que se van abriendo paso entre un ambiente denso, Cuellar lo representa haciendo uso de estrategias del Pop con una factura más propia de Warhol: uso de colores saturados y nítidos, de tintas planas en alguno de los casos, y de recursos retóricos para acentuar aun más ese misterio al que aludía al principio.

Cuellar tiende a borrar la identidad de aquellos que representa en sus cuadros, eliminando cualquier huella externa para dejar paso a una impronta propia fácilmente reconocible sin la necesidad de observar las caras, muecas o expresiones de aquellas figuras que forman parte de la composición formal.

Me llama la atención el contraste obtenido al combinar imágenes *vintage* a las cuales, pese a seguir manteniendo la misma función para la que fueron creadas (solo que ahora, están situadas en un contexto diferente), se les da un aire moderno dependiendo de la propia factura, obteniéndose composiciones



Suburbial dream, 2010
Óleo sobre tabla
15x15 cm.

³⁸ FERNÁNDEZ M. Ibíd.

heterogéneas al combinarse con otros elementos de igual o diferente interés pictórico, que quizás por si mismas transmiten poco pero que, sabiéndolas combinar, dan ese aire actual con ciertos destellos nostálgicos.

5.1.10. Ben FROST

Quizás sea el referente mas directo que he tenido para la realización de esta serie, ya que me identifico con su obra de una manera que va mas allá de lo puramente formal. A veces sus obras pecan de sobrecargadas pero, casualmente, eso es algo que me atrae de la obra de Frost: ese apilamiento de elementos (aparentemente dejados caer sin mas), que roban cualquier ápice de aire a la obra, transmitiendo esa sensación agobiante causada por el bombardeo incesante de estímulos visuales. De ésta manera, Frost busca *“la forma de representar el caos habitado por todos nuestros iconos comerciales y de la cultura popular, mezclándolos con una buena dosis de guerra biológica para crear un entorno de variedad perversa”*³⁹.



Sniff Death/Hang Love, 2009
Acrílico y collage sobre lienzo

A mi parecer, hace una perfecta combinación de los recursos formales para dar ese distintivo propio a cada una de sus obras, ya sea usando collage, o descargando botes de spray de una gran diversidad de colores sobre combinaciones imposibles de elementos procedentes de los *mass-media*, nutriéndose directamente de la esquizofrenia mediática.

5.1.11. Cuqui GUILLÉN

Junto al ya mencionado Equipo Límite, la carrera en solitario de Cuqui Guillén (una de las integrantes del Equipo Límite que ahora trabaja en solitario produciendo obras que siguen desprendiendo cierto aroma del Equipo Límite, pero con aires renovados y actuales) es uno de los principales y más directos referentes de nuestro trabajo.



Bains de Mer, 2014
Acrílico y óleo sobre lienzo

De este modo, destacaría el sentido compositivo de sus obras, sobre todo al conseguir ese aspecto de plenitud y amalgama, sin renunciar a la ornamentación pero logrando una excelente jerarquía y equilibrio que evita la sensación de sobrecarga. Además, valoro muy positivamente cómo emplea diferentes recursos pictóricos como los ya mencionados en esta memoria, su pulida técnica (especialmente los acabados y la sutileza de sus degradados), y el control y elección de paleta cromática.

5.1.12. Oscar GUTIÉRREZ

Artista que utiliza unas imágenes que me recuerdan un poco a Francis Bacon, por eso de representar las figuras deformadas y moldeadas a su antojo, como si de trozos de carne se tratase. El propio Gutiérrez tiene un lenguaje

³⁹ CÉSAR, J. *El esquizofrénico arte de Ben Frost : Donde la cultura popular y el caos se hacen uno.* APOLORAMA. [consulta: 2015-08-21]. Disponible en < www.apolorama.com/2013/02/ben-frost-arte-pop-caotico/>



Travestismo cómico
Acrílico y óleo sobre lienzo

similar en sus obras, realizando mezclas imposibles con fragmentos de distintos personajes y elementos, unificando la factura de todos ellos y ensamblándolos jugando como le viene en gana con la composición de los mismos.

Todo esto dan como resultado obras figurativas, en ocasiones casi abstractas, de gran impacto visual que, en cierta medida, es un poco lo que yo ando buscando: esa combinación que hace que un cuadro te atraiga hasta el punto de pasarte un buen rato delante de él intentando descifrar lo que te está contando. Ya sea por los colores utilizados, por la disposición de las formas o por la elección de los elementos que en él aparecen, lo que realmente pretendo con mi obra es transmitir esa extraña sensación que hace que, incluso aunque tú no quieras, no puedes dejar de darle vueltas intentando encontrar un sentido lógico a todo ese bombardeo de estímulos.

5.2. REFERENTES ICONOGRÁFICOS

Desde bien pequeño, me pasaba las tardes llenando hojas de bloc de dibujo copiando las portadas de los comics de Mortadelo y Filemón. Y eso, a día de hoy, creo que se nota.

Nunca he sido un niño de pasarme horas delante de la televisión viendo dibujos animados, ni de pasar las horas muertas jugando a la videoconsola. Mas bien he sido una persona bastante selectiva en ese aspecto, sabiendo escoger qué elementos retener y cuales no. De la misma forma, no me vale cualquier elemento iconográfico para usarlo en mis obras, ya que tienen que tener un significado emotivo y personal para mi, un vínculo con mi infancia y con las distintas fases de mi vida.

Al igual que David Salle, mi obra pretende lograr semejante heterogeneidad de recursos pictóricos e iconográficos de diversa procedencia, (en mi caso mayoritariamente de los *mass-media*), así como establecer una colisión, contraste y oposición entre ellas, una mezcolanza de registros gráficos estilísticamente distintos. Personalmente me interesa bastante el contraste que se establece al descontextualizar imágenes *retro*, combinándolas a su vez con recursos gráficos actuales procedentes del mundo de la publicidad o de la ilustración digital.

Y es que creo que ahí juega un papel muy importante el abanico de sensaciones que nos define a cada uno y que, a su vez, ha sido el que ha sabido condicionarnos a lo largo de nuestra vida.

6. DESARROLLO DE LA OBRA

6.1. SERIE DIGITAL

Lo que denomino *Serie Digital* es un conjunto de obras acerca de los Pecados Capitaes, realizadas digitalmente con uso del photoshop e impreso sobre papel.

Inicialmente, su función era la de servir solo de boceto para la serie *Pecados Capitaes*. Pues, a pesar de tener bastante claro cada uno de las obras que la iban a componer, normalmente prefiero comprobar su viabilidad antes de plasmarlas en el lienzo.

Conforme los iba realizando y, quizá debido al cuidado que estaba poniendo en su realización o factura pictórica, opté por darles autonomía y considerarlos como una serie de obras en sí mismas, como obra definitiva.



Lujuria
Ilustración digital impresa sobre papel



Gula
Ilustración digital impresa sobre papel



Avaricia
Ilustración digital impresa sobre papel



Pereza
Ilustración digital impresa sobre papel

Ira
Ilustración digital impresa sobre papel

Envidia
Ilustración digital impresa sobre papel

Soberbia
Ilustración digital impresa sobre papel

6.2. SERIE *PECADOS CAPITALES*

Aunque la *Serie Digital* haya pasado a formar parte de la obra definitiva, la idea era plasmar esos “bocetos digitales” sobre 7 lienzos de gran tamaño, desechando dichos bocetos una vez que la obra estuviera acabada.

Fue entonces cuando realicé un ejercicio de contención, un ejercicio que consistía en tomar decisiones esporádicas a medida que iba realizando la obra, en lugar de “reproducir” o ejecutar fielmente y cambiando de escala esos bocetos. Para ello trasladé lo etéreo de lo digital a 7 obras de pequeño formato, sirviéndome éstas para darme cuenta (en algunas ocasiones) de la excesiva saturación de elementos con la que contaban algunas de las obras y, a su vez, para decidir qué elementos irían y cuales no, así como la técnica que emplearía en cada fragmento diferenciado de cada una de las obras. En cierta medida, buscaba otorgar a las mismas sensación de unidad, ese nexo de unión que fuera capaz de englobar todas las obras en una sola.

Una vez realizadas las 7 obras de pequeño formato, me pareció más interesante, a la par que motivador, seguir experimentando por la misma línea de exploración resultante al tener claro el objetivo hacia el cual me quería dirigir, que no volver a reiterarme repitiendo las 7 obras simplemente ejecutándolas en soportes de mayor tamaño.



Lujuria
Acrílico sobre contrachapado
19x24 cm.



Gula
Acrílico sobre contrachapado
19x24 cm.

Avaricia
Acrílico y stickers sobre
contrachapado
19x24 cm.



Pereza
Acrílico y stickers sobre
contrachapado
19x24 cm.

Ira
Acrílico y collage sobre
contrachapado
19x24 cm.



Envidia
Acrílico sobre contrachapado
19x24 cm.

Soberbia
Acrílico sobre contrachapado
19x24 cm.

6.3. SERIE SIETE

Fue así como surgió esta última serie, totalmente inesperada desde un primer momento, pero realizada a partir de esa necesidad interior de seguir por el camino que el proyecto por sí solo me había ido marcando. Simplemente quería ser capaz de jugar con los elementos que habían estado ahí desde el principio, buscar una excusa (como ya he ido indicando a lo largo de la memoria) para encontrar un vínculo común en torno al cual girara la propia obra en sí, y cuya finalidad no era otra que la de experimentar de una forma intencionada para pintar los cuadros que conforman éste trabajo.

El siete como epicentro de ésta obra, ya que todo gira en torno a él. Un número que ha servido de motivación para escarbar y encontrar un puente entre ambas series. De tal modo, en la fase de documentación, la complejidad ha estado en buscar elementos y referentes iconográficos relacionados con éste número en cuestión. Así, la disposición sobre el lienzo no es baladí, los elementos no han sido dejados caer sin más, sino que viene determinada por los aspectos formales tratados con anterioridad para que el resultado final guarde un equilibrio entre lo que quiero representar y cómo lo quiero representar.



Siete-1
 Acrílico sobre lienzo
 60x81 cm.



Siete-2
 Acrílico sobre lienzo
 54x81 cm.

7. CONCLUSIONES

Lo que en principio iba a ser una sola serie compuesta por 7 cuadros, ha derivado al final en 3 series, una digital y las otras dos pictóricas, íntimamente ligadas y que han servido para observar una notable evolución del Trabajo Final a lo largo de todo el desarrollo del mismo, tal y como estaba concebido desde un primer momento.

Mediante la experimentación que he llevado a cabo para la realización de todas las series, el trabajo ha ido cogiendo forma por si mismo, sirviéndome para profundizar en aquellos referentes (tanto pictóricos como iconográficos) cuyos recursos y cuya obra pictórica han sido de gran utilidad para desarrollar aquellos aspectos que quería transmitir, obteniendo cuadros de gran fuerza y pregnancia visual.

Se trata de 3 series de cuadros que guardan un vínculo entre ellas, lejos de profundizar en cualquier temática, concebidas con la única razón que la de pintar: realizar cuadros que me permitieran volcar todos aquellos recursos pictóricos, iconográficos y visuales que he ido absorbiendo a lo largo de mi vida.

Y es que lo interesante va viniendo sin darnos cuenta a medida que crecemos, porque vas conociendo aspectos inexistentes hasta ese momento para ti,

descubriendo ámbitos que dan otro enfoque a todo aquello que ya conocías y que, casi inconscientemente, van complementando todos esos recursos que tenías almacenados. A mi me ha pasado algo parecido con el mundo de la pintura y de la ilustración puesto que, gracias a varias asignaturas impartidas en los últimos años de carrera, se me ha brindado la posibilidad de conocer un gran número de artistas que hacen suyos elementos tan nuestros, para después pasarlos por su filtro personal y acabar regalándonos una obra rica en aspectos y matices.

Esto me ha servido para, a partir de observar la factura de los artistas que tomo como referentes, buscarle un lugar a toda esa iconografía heterogénea a la que recorro en mis obras: recortes de cómics o ilustraciones de revistas antiguas, personajes de series infantiles o videojuegos, referencias al mundo del cine, marcas publicitarias, ilustraciones digitales, citas a otros artistas mediante la descontextualización de fragmentos de sus obras...

Y es en ésta diferencia donde reside el encanto, porque si te atreves a juntar imágenes retro de los años 50 con ilustraciones digitales, observarás la gran diferencia (no solo temporal) que existe entre ellas pero, que a su vez, puede jugar a tu favor si lo que buscas es realizar una obra rica en contrastes. Si, por el contrario, pretendes unificarlo todo para equilibrar así el tono de tu discurso, son elementos tan agradecidos que nos permiten nivelarlos a nuestro antojo para conseguir entre todos los componentes una armonía perfecta, a pesar de la diferencia de origen del que provienen cada uno de ellos.

Por eso me gusta tanto beber de la cultura popular, de todo lo referente a lo *mass-media*, porque la considero una fuente inacabable de elementos, de iconos e imágenes que vamos encontrando día a día en nuestro camino y que, aparentemente, carecen de importancia.

En conclusión estoy satisfecho, no solo con el trabajo realizado sino con la evolución que tanto el trabajo como yo hemos experimentado a lo largo de la realización del mismo, puesto que me ha servido para seguir investigando y descubrir aspectos de la pintura contemporánea que desconocía. De éste modo, esto no hace mas que motivarme para continuar desarrollando mi obra siguiendo la línea que he ido marcando con la realización de éste ejercicio.

8. BIBLIOGRAFÍA

- SAVATER, F. *Los siete pecados capitales*. España:DEBOLSILLO,2013
- SALLE, D. *Interview with David Salle*. NY, Vintage, 1987
- JAMESON, F. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1991
- POWER, K. *Tres machos americanos sin maquillaje: Jackson Pollock, James Lee Byars y David Salle*. DOSSIERS FEMINISTAS, 2002, num.6
- LARA BARRANCO, Francisco J. *En los ochenta la posmodernidad*. Revista del Departamento de Historia del Arte,1994, num. 7
- OWENS, C. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", en *Art after Modernism*. The New York Museum, New York, 1986
- CANGA SOSA, Manuel Á. *Travesía de David Salle en Bilbao* [catálogo], Bilbao: Exposición retrospectiva en el Museo Guggenheim, 2000.
- RUIZ, J. Ironía y arte. En: *Punto de fuga*. Chile: LOM Ediciones S.A, 2006, num.1, ISBN: 0717-4853
- TAPIA SOLÍS, G. El recurso de la cita en la pintura de Dávila. En: *Interartive ORIGINAL vs. COPY Special Issue for Interartive*. Chile: 2015, num. 75
- MARTINEZ MUÑOZ, A. *Arte y arquitectura del siglo XX: La institucionalización de las vanguardias*. S.L. LITERATURA Y CIENCIA, 2001
- MONTES SERRANO, C. *Reflexiones sobre Arte e Ilusión: La psicología de la representación en E.H. Gombrich*
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. CATEDRA TEOREMA, 2005, num.9
- OLIVARES CORREA, M. *Giorgio de Chirico o la realidad poliédrica*
- SÁENZ, O. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México, UNAM, 1990
- DE PABLOS PONS,J. *La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper*. ENSEÑANZA, 2005, num.23
- MARTINEZ MUÑOZ, A. *De Andy Warhol a Cindy Shermann*. Arte del siglo XX-2. Valencia: EDITORIAL UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA.SERVICIO DE PUBLICACIÓN, 2000
- OLIVARES, R. La imagen improvisada. Entrevista a David Salle. En: *LÁPIZ REVISTA INTERNACIONAL DE ARTE* ,MOLOC Ediciones S.L,1993, num 29
- GUASCH, Ana M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. ALIANZA EDITORIAL, 2005
- NAVARRO, M. Charris. GALERIA AURAL, *Hijo de la vanguardia* [catálogo]. ARTE DENTRO DEL ARTE, Alicante, 2001
- HUICI, F. GALERIA AURAL, *Tantos en Charris* [catálogo]. Alicante, 2001
- FERNÁNDEZ M. *Fashion Art*. España, 2011
- CÉSAR, J. *El esquizofrénico arte de Ben Frost : Donde la cultura popular y el caos se hacen uno*. APOLORAMA