

Lo punk como referencia expresiva en
determinada pintura contemporánea occidental

Lo punk como referencia expresiva en determinada pintura contemporánea occidental

Janire Sagasti Ruiz

Directores:

Adolfo Ramírez-Escudero Prado

Daniel Rodríguez Vázquez

Departamento De Pintura

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Diseño de cubierta, composición y maquetación: Unai Basabe.

*"Quiero agradecer a Detritus Aramburu su tiempo y sus palabras.
A Adirane Azkuenaga sus fotos y amabilidad. A David su sabiduría
y apasionamiento por todo lo relacionado con el Punk.
Y muy especialmente, agradecer a mi amigo Unai su
eterna ayuda incondicional ahora y siempre"*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN A LA TESIS.	17
1.1. <i>Las motivaciones.</i>	17
1.2. <i>Los objetivos y su desarrollo temático.</i>	22
1.3. <i>Metodología y origen del punto de vista desde el que partimos.</i>	34
1.4. <i>Hipótesis.</i>	36
2. EL PUNK: UNA VISIÓN NEGADORA.	41
2.1. <i>La doctrina del inconformismo: el Punk. La actitud.</i>	42
2.1.1. <i>Introducción: de la contracultura underground al Punk.</i>	43
2.1.2. <i>El estallido Punk.</i>	50
2.1.3. <i>El esplendor de 1980.</i>	62
2.2. <i>"¡Sentir que existimos!" El pensamiento.</i>	77
2.2.1. <i>Del pensamiento romántico al Punk.</i>	78
2.2.2. <i>El individualismo como proclama: el nihilismo y lo dionisiaco.</i>	86
2.2.3. <i>Acercamiento al concepto "pasión".</i>	92
2.3. <i>La negatividad.</i>	100
2.3.1. <i>Lo feo.</i>	104
2.3.2. <i>Lo siniestro.</i>	113
2.3.3. <i>Lo cruel.</i>	119
2.3.4. <i>Lo violento.</i>	124
2.3.5. <i>Lo perverso.</i>	128
2.3.6. <i>Lo Punk.</i>	135
2.4. <i>Anexos.</i>	138
2.4.1. <i>El manifiesto Punk.</i>	140
2.4.2. <i>Un recorrido gráfico por la época.</i>	158
2.4.3. <i>La escena vasca.</i>	181

3. PINTURA RELACIONABLE CON LO PUNK: UN IMPULSO VITAL.	205
3.1. <i>La primera impresión.</i>	208
3.1.1. El sabor de la calle. Acercamiento a los fenómenos pictóricos <i>underground</i> .	217
3.1.2. Los ecos del Dadaísmo y del <i>Pop Art</i> . Antecedentes.	233
3.1.3. Expresionismos y Neoexpresionismos.	255
3.1.4. "Gritar y hacerse oír": Basquiat y Kippenberger.	276
3.2. <i>Transgresión. La actitud creativa.</i>	311
3.2.1. Radicalismo vs. Virtuosismo.	312
3.2.2. La "indomesticabilidad". Lo azaroso como agente expresivo.	331
3.2.3. ¡Pintura y... acción! El acto creativo.	344
3.3. <i>Belleza heterogénea. Variantes procesuales de la expresividad de lo Punk.</i>	359
3.3.1. La gestualidad "enmarañada". Tratamientos gestuales informales.	361
3.3.2. La irrupción del collage: un mecanismo recurrente.	371
3.3.3. Huellas marginales. Expresiones plásticas callejeras.	384
3.3.4. Apelar a lo masivo. Fragmentación, repetición y acumulación.	394
3.3.5. Atentar el plano. Agresión y descomposición.	402
3.4. <i>"Las miserias del mundo". Temáticas generacionales acerca de lo social y lo existencial.</i>	411
3.4.1. Lo social.	415
3.4.2. Lo existencial.	432
3.5. <i>La intensidad narrativa.</i>	446
3.5.1. "El malditismo literario".	447
3.5.2. "La escritura es un icono". La palabra como medio plástico.	460

3.5.3. "Las palabras nos sumergen".	
La palabra y su potencial expresivo.	475
4. UNA EXPERIENCIA.	495
4.1. <i>Introducción - Introspección.</i>	495
4.1.1. <i>Akelarre.</i>	503
4.1.2. <i>La carne verborreica (So fucking...).</i>	521
4.1.3. <i>Mono(s).</i>	547
5. CONCLUSIONES.	583
DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA.	599

Capítulo **1**

*"El arte necesita o soledad, o miseria, o pasión.
Es una flor de roca, que requiere el viento áspero
y el terreno duro".*

Alejandro Dumas (hijo)

1. INTRODUCCIÓN A LA TESIS.

1.1. *Las motivaciones.*

Mientras realizábamos nuestro proyecto de investigación anterior, "*Desarrollo y evolución del fenómeno underground en la pintura contemporánea*"¹, descubrimos un fenómeno, en principio tangencial a la pintura, que respondía explícitamente a nuestros requerimientos en la expresividad de la propia pintura: el Punk. La descripción del fenómeno, tanto a nivel actitudinal como a nivel procesual, resolvió, finalmente, el camino del proyecto de investigación actual, englobando nuestros intereses pictóricos, y aportando el concepto que da título a nuestro trabajo. Descubrimos que existía un fenómeno pictórico estrechamente vinculado a nuestra naturaleza creativa, reunía experiencias y planteamientos relacionados con una generación determinada que nos resultaba próxima, y que demandaba ser estudiado y comprendido desde la óptica de sus procesos.

Por otra parte, la idea de esta tesis surge de la propia práctica pictórica: nuestro interés por artistas que coinciden en actitudes, caracteres y formas expresivas con los que nos sentimos plenamente identificados. Al placer que brinda la propia búsqueda se le ha sumado unas intuiciones convertidas en obsesión. Se ha tratado, en suma, de hilar conexiones y seguir algunas corazonadas.

Así, iniciamos esta investigación teniendo en cuenta las siguientes motivaciones:

1 Diploma de Estudios Avanzados (DEA). Universidad del País Vasco, Leioa, 16 de diciembre de 2010.

1. Hemos querido legitimar estéticamente los actos pictóricos cercanos al Punk. Para ello, los hemos relacionado con una **concepción negativa** del arte, asumiendo características provenientes de la llamada "estética de la negatividad" de *Theodor Adorno* (Hesse, Alemania, 1903 - Valais, Suiza, 1969). A nivel panorámico, la estética negativa de Adorno asigna que la auténtica experiencia estética tiene cuatro rasgos negativos esenciales como signo característico. De manera simplificada serían los siguientes, según el ensayo de Rodolfo Wenger Calvo²:

- a. Primeramente, la dialéctica negativa de la experiencia estética nos permite acceder a lo otro como lo otro y a lo extraño como lo extraño. Una obra de arte nos permite alcanzar lo irreal, lo contrario de la realidad. Adorno justifica el potencial de esa negación, un lugar, en definitiva, liberado de su condición cotidiana y habitual.
- b. En segundo lugar, el arte moderno auténtico resulta negativo en el sentido que se refiere al sufrimiento y produce displacer. Esto se opone radicalmente a cualquier esteticismo y arte complaciente, ligado a las intenciones de las industrias culturales contemporáneas basadas en la gratificación.
- c. En tercer lugar, el arte auténtico, por lo tanto, niega formas tradicionales y habituales de percepción y comunicación, frustrando nuestra capacidad de comprensión en su sentido enigmático, puesto que dilata su sentido más allá de su propósito efectivo.
- d. Finalmente, en toda experiencia estética auténtica nos encontramos con la negación de algunos rasgos sociales do-

2 Wenger, C., Rodolfo, *Estética de la 'negatividad' en T.W.Adorno* [Recurso en línea]. En "Perspectivas estéticas" (1 de febrero de 2011). Dirección URL: <<http://perspectivasesteticas.blogspot.com.es/2011/02/estetica-de-la-negatividad-en-twador-no.html>> [Consulta: 17 agosto 2017].

minantes. Este es el potencial crítico del arte frente a la sociedad: la obra de arte es negatividad y un enigma inconmensurable en un medio social que aspira a la dominación de lo universal, lo calculable y lo útil. El arte representa aquello que no es catalogado como habitual, constituyendo así lo diferente, lo heterogéneo.

2. Hemos pretendido defender una pintura (en los casos concretos que presentaremos a lo largo del trabajo) concebida como un medio para la **expresión y exaltación** de ciertos estados vitales y pasionales: un "vómito" pictórico enfocado hacia el mundo exterior partiendo del mundo interior. Esta idea de proyectarse "de adentro hacia afuera" la recogemos de *Giulio Carlo Argan* (Turín, Italia, 1909 - Roma, Italia, 1992), el cual mantiene que es la base del Expresionismo, diferenciándolo así del Impresionismo, al que caracteriza como un proceso "de afuera hacia adentro": *"Literalmente, 'expresión' es lo contrario de 'impresión'. La impresión es un movimiento que va del exterior al interior: la realidad (el objeto) se imprime en la conciencia (el sujeto). La expresión es el movimiento contrario, el que va del interior al exterior: es el sujeto quien se imprime a sí mismo en el objeto. (...) el Expresionismo tiene una actitud volitiva, incluso a veces agresiva"*³.

Hemos querido evidenciar igualmente lo arduo de esta concepción artístico-expresiva, que también apreciamos en esta otra cita: *"El arte está en el intento y ese modo de entender lo-que-está-fuera-de-nosotros usando sólo lo que tenemos dentro de nosotros, es uno de los trabajos emocionales e intelectuales más duros que se puede hacer"*⁴.

3 Argan, Giulio Carlo (1991), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, pp. 213-214.

4 Dora Rester. Vila-Matas, Enrique (2017), *Mac y su contratiempo*. Editorial Seix Barral, p. 23.

3. A su vez, aunque hemos partido de la pintura, hemos querido destacar el carácter **transdisciplinar** de las obras a estudiar: Así, por ejemplo, muchos de los artistas que asoman en el trabajo también quedan vinculados a los terrenos de la poesía, la *performance*, las intervenciones públicas etc., exaltando así, unas expresiones internas que parten de una necesidad que amplía los campos de la expresión. *La pintura es poesía muda; la poesía pintura ciega*, decía Leonardo Da Vinci⁵.

4. También hemos pretendido señalar el punto **performativo** de los trabajos presentados. Partimos de esta afirmación de Paul Valéry (Sète, Francia, 1871 - París, Francia, 1945): *"En toda obra se unen un 'deseo', una 'idea', una 'acción' y una 'materia'. Estos elementos esenciales tienen entre sí relaciones muy diversas, no muy simples, y a veces tan sutiles que es imposible expresarlas. Cuando así ocurre, es decir, cuando no podemos representar o definir una obra por una especie de fórmula que nos permita concebirla hecha y rehecha a voluntad, la llamamos Obra de Arte"*⁶.

Nosotros, personalmente, nos hemos centrado en "la acción", sin despreciar los otros tres elementos que atiende Paul Valéry. Este hecho nos ha llevado a hablar más del **acto pictórico** que de la propia pintura, entendiendo por extensión, el arte como un modo de actuar, una manifestación de descarga emocional. Una relación lo más estrecha posible entre los problemas de la vida y del arte.

5 La tradición clásica identificó la pintura con la poesía. Esta frase de Leonardo Da Vinci (Florencia, 1452 - Francia, 1519) es una muestra de ello. Frase que nos remonta a estas otras: Horacio (Italia, 65 a. C. - 8 a. C.) citó: *"Ut pictura poesis"* (La poesía es semejante a la pintura); Luís de Camões (Portugal, 1524 - 1580) en su obra *"Os lusíadas"* (Canto VII) escribe lo siguiente: *"(...) que en el retrato puestos veía con descripción de muda poesía"*.

6 Valéry, Paul (2005), *Piezas sobre Arte*. (Trad. José Luis Arántegui), Editorial A. Machado Libros, S.A., Col. La balsa de la medusa 100, Madrid, p. 89.

5. Dentro de los métodos a estudiar nos hemos centrado en aquellos más cercanos a la idea de **proceso**, entendiéndolo este como un quehacer en sí mismo. A su vez, dentro de este sentido procesual hemos estudiado aquellos de carácter más **vitalista**, aquellos en los que lo superior es lo individual, lo singular de cada cual, valorando principalmente la vida, la existencia. Idea que nos acerca esta cita de *Antonin Artaud* (Marsella, Francia, 1896 - París, Francia, 1948): "... *no participo en ninguna de las ideas generales sobre las cuales pudiese llegar a encontrarme con otro hombre que no sea yo mismo*"⁷. Procesos de carácter vitalista en los que no cuenta tanto el concepto generalizador sino el vivir mismo, la experiencia vital. Comportamientos concebibles como **poéticas** (de *pouien*: hacer) y que tienen, fundamentalmente, una intencionalidad operativa, más que discursiva o teórica.

En suma, por estos motivos y por nuestra pasión hacia los procesos pictóricos que creemos que engloban lo Punk en determinada pintura contemporánea occidental, comenzamos esta tesis doctoral defendiendo unas acciones pictóricas, y por lo tanto artísticas, vinculadas con el desgarrar, el desenfado, la urgencia y la necesidad, para comprender estas ideas e investigar sus relaciones ideológicas y plásticas. De nuevo, palabras de *Antonin Artaud* que nos dicen lo siguiente respecto a esta idea: "*Ya no soporto el arte bajo ningún aspecto, el arte, todo aquello que no es un golpe, una mierda, una matanza, un definitivo escobazo*"⁸.

Los discursos del Punk y sus lenguajes expresivos se convierten en el estímulo para esta investigación y para, a través de ellos, acercarnos a la experiencia pictórica.

7 *Artaud, Antonin (2012), Cartas a André Breton. Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948). (Trad. Jaume Pomar), José J. de Olañeta Editor, Barcelona, p. 38.*

8 *Ibidem, p. 82.*

1.2. Los objetivos y su desarrollo temático.

El objetivo principal de nuestro trabajo será determinar las características fundamentales de los procesos creativos de la pintura relacionable con el fenómeno Punk, que serán desarrollados a partir de los siguientes temas:

- Punto 2. Objetivo contextual y conceptual. Desarrollo de una base de datos generales sobre el movimiento Punk, ofreciendo una visión global sobre el tema, atendiendo principalmente sus valores, características y pensamiento.
- Punto 3. Objetivo relacional y procesual. Estudio de aquellos procesos creativos y expresivos en torno a la pintura relacionable con lo Punk.
- Punto 4. Objetivo práctico. Realización de una praxis pictórica personal, diferenciada en periodos y propuestas concretas, relacionada con los objetivos anteriores.

El punto 2. se titulará: **EL PUNK. UNA VISIÓN NEGADORA.**

Sus objetivos específicos serán los siguientes:

2.1. Un objetivo referido al contexto, en el que se analiza el fenómeno del Punk "*La doctrina del inconformismo: El Punk. La actitud*". Realizaremos una introducción sobre la contracultura *underground* para contextualizar en ella el fenómeno. Dicho objetivo se desgranará cronológicamente de la siguiente manera:

- 2.1.1. "*Introducción: De la contracultura underground al Punk*". Situado dentro de su contexto *underground*, investigaremos el surgimiento de dicho fenómeno, a finales de la década de 1970. Definiremos el Punk como un fenómeno de ruptura contra bases y dogmas establecidos, basado en la negativa y en el individua-

lismo. Nosotros nos centraremos en el estudio de la pintura relacionable con la expresividad Punk. El eslogan vital del "Anti todo" será un sello distintivo del fenómeno. Una estética que dará paso a la provocación y que tendrá como modo de ejecución fundamental el *Do it yourself* ("Hazlo tú mismo", *DIY* de ahora en adelante). Esta ética del *DIY* apunta a un concepto ligado con lo íntimo y lo esencial, dando cabida a acciones que parten del propio individuo o creador y que rechazan ortodoxias y el dictado de otros para las propias expresiones.

- 2.1.2. "El estallido Punk". Mostraremos su aparición pública a finales de los años setenta. El fenómeno Punk estalló a finales del año 1976 en el Reino Unido, trasladándose inmediatamente a diversos lugares de la geografía mundial, principalmente a Estados Unidos.
- 2.1.3. "El esplendor de 1980". En este punto estudiaremos la década posterior como la época principal del esplendor del movimiento y el surgimiento de una hibridación artística proveniente de su condición. Sería entonces, en la década de 1980, cuando se dio el encumbramiento del fenómeno. A finales del año 1980, el Punk, involucrado principalmente con la escena musical, fue influenciando otras ramas artísticas. Todo ello explotó en una diversificación única dentro de diferentes campos artísticos.

2.2. Un objetivo referido al estudio de determinados conceptos asociables al Punk "*¿Sentir que existimos! El pensamiento*", en el que se analiza el pensamiento romántico y su importancia a nivel contracultural con el propósito de alcanzar y situar el pensamiento Punk. Dicho objetivo será desgranado de nuevo, cronológicamente, de la siguiente manera:

- 2.2.1. "*Del pensamiento romántico al Punk*". Estudiaremos el posible trasfondo romántico y el impulso vitalista del movimiento. Pretendemos destacar el Romanticismo como un movimiento que dará paso a una revolución cultural, aclamando la individualidad, la originalidad y la diversidad como alternativa a la sociedad racional predominante. Un movimiento que proclamando la libertad, se convierte en ejemplo de contracultura rechazando lo impuesto y eligiendo un modo de vida alternativo: romántico, bohemio y anarquista. Queremos destacar su revolución y repercusión como precedente principal del pensamiento genérico *underground*, y por consiguiente, en subculturas como el Punk.
- 2.2.2. "*El individualismo como proclama*". Nos adentraremos en los idearios que proclaman el individualismo, lo singular de cada cual, lo existencial. Hablamos de un pensamiento contracultural que se comparte posteriormente entre las generaciones marginales propias del *underground*. El Punk y sus ideales nos acercan a una filosofía anarquista que se opone a los poderes autoritarios, exponiendo que estos, atentan contra el propio individuo y su libertad. Para ello, proponen, desde la desintegración total del poder predominante, dar paso a la voluntad individual. Un pensamiento vitalista que nos conduce a *Friedrich Nietzsche* (Röcken, Antigua Prusia, 1844 - Weimar, Imperio Alemán, 1900) y sus conceptos del nihilismo y lo dionisiaco, proclamando la individualidad como una máxima del ser humano, y que desarrollaremos como fundamento del pensamiento de nuestro tema.
- 2.2.3. "*Acercamiento al concepto 'pasión'*". Profundizaremos en el concepto "pasión", destacando su importancia y valor. Desde ese particular grito individualista nos adentraremos en la importancia de este concepto concreto como motor generador de la obra, determinando así los valores que determinan la pintu-

ra que estudiamos. Los aspectos emocionales serán utilizados como motor expresivo en la acción pictórica, y esos motores tienen su base en lo pasional. Desde ahí interpretamos que se desencadena la necesidad de expresión como respuesta. Nos servirá de referencia el ensayo de *Eugenio Trías* (Barcelona, 1942 - Barcelona, 2013) "*Tratado de la pasión*".

2.3. Un objetivo referido al estudio de determinados valores artísticos y estéticos "*La negatividad*", en el que se realizará el estudio de una serie de valores de corte negativo. Desde los presupuestos generales de la "*Estética de la negatividad*" de Adorno hasta su concreción en términos como *lo feo*, *lo siniestro*, *lo cruel*, *lo violento* y *lo perverso*, que se manifiestan como agentes característicos de lo Punk. Desde su posicionamiento en la negativa constante, que se transfiere desde su pensamiento hasta su estética, estos conceptos, trasladarán la negatividad al campo pictórico, ofreciéndonos cierta sensación de aversión y desconcierto, como nos dice André Breton en la siguiente cita: "*La belleza ha de ser convulsa o dejar de existir*"⁹. Este objetivo concreto será analizado de la siguiente manera:

- 2.3.1. "*Lo feo*". Estudiaremos las teorías de *Karl Rosenkranz* (Magdemurgo, Alemania, 1805 - Königsberg, Antigua Prusia, 1879), expuestas en su ensayo "*Estética de lo feo*", en el que lo feo se convertirá en parte necesaria del arte como elemento que se manifiesta contrario a lo bello, lo agradable y lo virtuoso.
- 2.3.2. "*Lo siniestro*". Nos basaremos en el ensayo de Eugenio Trías titulado "*Lo bello y lo siniestro*" en el que se nos dirá que una de las condiciones estéticas que hace que una obra sea bella es su capacidad para revelar y esconder algo siniestro.

9 Cita de André Breton del "*Manifiesto Surrealista*", 1924. Strongman, Phil (2008*), *La historia del PUNK*. (Trad. David Agustí Hernández), Ediciones Robinbook, S.L., Barcelona, p. 239.

Algo siniestro que se nos presentará, además, con rostro familiar. Para él una obra carecerá de fuerza y vitalidad de no hallarse lo siniestro presentado, sin esa presencia-velada, sugerida, metaforizada.

- 2.3.3. "*Lo cruel*". Analizaremos aquellas imágenes periféricas al buen gusto, que no encajan con el universo tradicional de las Bellas Artes, centrándonos en el caso de las imágenes crueles, las cuales resultan, a veces, muy elocuentes y ofrecen materiales muy productivos para el análisis y comprensión de una época. Por otra parte resaltaremos el hecho de que las imágenes crueles no son exclusivamente características de la pintura moderna. Para evidenciar la necesidad de representación de la propia crueldad tendremos en cuenta el ensayo de *Roman Gubern* (Barcelona, 1934) "*La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*", en la que el autor reflexiona sobre lo característico de la imagen cruel.
- 2.3.4. "*Lo violento*". Profundizaremos en las denominadas "pulsiones agresivas" de Freud. Fuerzas radicalmente desorganizadoras y fragmentadoras, donde la propia agresividad constituye una tendencia que se actualiza en conductas reales o fantasmáticas.
- 2.3.5. "*Lo perverso*". Indagaremos en torno a aquellas tendencias que no buscan agradar, edulcorar o embellecer la realidad, sino zaherir, inquietar, crear cierto desasosiego y malestar. Preguntándonos por el porqué de ese regusto por las sensaciones que nos ofrecen miedo o repulsión, o la búsqueda de emociones violentas como forma de gratificación personal.
- 2.3.6. "*Lo Punk*". Finalmente, a modo de síntesis, abordaremos una serie de valores e inquietudes, que creemos, acaban por categorizar el concepto de "lo Punk".

2.4. "Anexos". Como requisito que apoye una proyección más amplia a la contextualización general del tema, presentaremos una serie de documentación a nivel internacional, nacional y local.

- 2.4.1. "El Manifiesto Punk", del autor *Gregory Walter Graffin* (Wisconsin, Estados Unidos, 1964)¹⁰, anexo que concreta la filosofía Punk y su pensamiento. A lo largo del punto 2 del trabajo, en el marco historiográfico, nos apoyamos y rescatamos argumentos de parte de este ensayo sociocultural, por lo que finalmente lo presentamos en su totalidad para consulta y análisis completo.
- 2.4.2. "Un recorrido gráfico por la época". Se ofrecerá una visión gráfica de los contextos de la época: manifestaciones artísticas, exposiciones, locales de moda etc.
- 2.4.3. "La escena vasca". Nos centraremos en diversa documentación relativa a la escena Punk, atendiendo a las ramificaciones derivadas concretamente en Euskadi, como el denominado *rock radikal vasco*. Igualmente presentaremos una serie de documentos gráficos que creemos representativos de la floración Punk de la época. En este apartado concreto, además, presentaremos una entrevista realizada al artista vasco *Detritus Aramburu*

10 Walter Graffin III, Gregory, *Manifiesto punk* [Recurso en línea]. Revista Digital (fanzine) Nodomutante. En www.punksunidos.com.ar (2006). Dirección URL: <<http://www.punksunidos.com.ar/2006/09/manifiesto-punk-de-greg-graffin.html>> [Consulta: 20 octubre 2013]. Gregory Walter Graffin III, cantante, compositor y profesor de ciencias en la Universidad de California. Ensayo de la definición de la filosofía y cultura Punk. Parte de una colección de ensayos de análisis sociocultural. Co-fundador y vocalista de la banda de *Punk rock* californiana *Bad Religion*. Doctorado por la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York). Título de la tesis: "*Monismo, Ateísmo y la visión del mundo del naturalista; Perspectivas desde la biología de la evolución*". Año de publicación 2003. 292 páginas. (Título original: "*Monism, Atheism and the naturalist worldvision: Perspectives from evolutionary biology*"). También ha publicado "*Evolution and religion*" (2010). También es coautor junto con Steve Olson de la publicación "*Anarchy Evolution: Faith, Science, and Bad Religion in a World Without God*" (2010).

Eguizábal (Donostia, 1964) como referente directo de los años de efervescencia del Punk en nuestros territorios, y en el que percibimos una continuidad actual en sus estrategias pictóricas marcadas por el espíritu.

El punto 3 se titulará:

PINTURA RELACIONABLE CON LO PUNK: UN IMPULSO VITAL.

3.1. Un objetivo contextualizador: "*La primera impresión*". Desde su actitud de ruptura constante del ideal "anti-todo", se presentan unos mecanismos pictóricos que potencian esa voluntad de oposición. Si ante todo prima la necesidad de expresión, desde la ética *DIY*, es lógico entender el proceso de lo Punk como un sistema plástico que se vuelve anarquista. Lo haremos siguiendo a *Paul Karl Feyerabend* (Viena, Austria, 1924 - Zúrich, Suiza, 1994): "*el anarquismo estimula el progreso cualquiera que sea el sentido en que se tome este término. Incluso una ciencia basada en la ley y el orden, sólo tendrá éxito si permite que se den pasos anarquistas ocasionales*"¹¹. Los objetivos específicos tendrán estas características concretas:

- 3.1.1. "*El sabor de la calle*". Nos acercaremos al fenómeno *underground* y su influencia en la pintura, referida a la posible relación de lo Punk con determinados fenómenos artísticos y extra-artísticos procedentes de la propia contracultura.
- 3.1.2. "*Los ecos del Dadaísmo y del Pop Art*". Estudiaremos aquellas corrientes artísticas de corte negativas y agresivas junto a otras de carácter más irónico y lúdico. Partiendo de esta idea, identificaremos y argumentaremos los antecedentes que lo caracterizan. Avanzaremos que estos se remontan al movimiento Dadá por un lado, por su sensibilidad antiartística,

11 Feyerabend, Paul (2007), *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. (Trad. Diego Ribes), Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., Madrid, pp. 11-12.

desafiando las convenciones del arte y creando una práctica alternativa; y por otro lado, al Arte Pop, por profundizar en los elementos de la cultura popular para desintegrar la barrera divisoria que separa el arte más elevado a nivel institucional con una labor alternativa aparentemente intrascendente.

- 3.1.3. "*Expresionismos y neoexpresionismos*". Estudiaremos determinadas corrientes artísticas procedentes de la alta cultura relacionables con lo Punk. Tras ello, resumiremos mediante un esquema visual lo analizado hasta este momento, abarcando con ello tanto los contextos ideológicos como las influencias estéticas.
- 3.1.4. "*Gritar y hacerse oír: Basquiat & Kippenberger*". Mostraremos a dos de los artistas, procedentes de diferentes estratos sociales y culturales, que, a nuestro entender, mejor representan un impulso expresivo procedente del "espíritu de lo Punk", tanto en la forma como en el contenido de sus obras.

3.2. Un Objetivo formal-performativo "*Transgresión. La actitud creativa*", referido a la posible relación de lo Punk con características cualitativas de determinados procesos vitales en la creación artística. Variantes de procesos acordes con la actitud de negativa del ideal "anti todo" de lo Punk. Objetivo que será analizado de la siguiente manera:

- 3.2.1. "*Radicalismo vs virtuosismo*". Apuntaremos a la urgencia, la brusquedad y la inmediatez como una marca identificativa antepuesta a cualquier tipo de virtuosismo.
- 3.2.2. "*La indomesticabilidad. Lo azaroso como agente expresivo*". Estudiaremos la función del azar, la improvisación, la aleatoriedad y lo imprevisible como valor procesual contrario a otros procedimientos sistemáticos y previsibles.

- 3.2.3. "*¡Pintura y ...acción!*". Concebiremos el valor performativo y experimental del acto artístico como sello de una experiencia propia, singular e irrepetible.

3.3. Un objetivo de carácter formal-técnico referido a la utilización de recursos procedimentales "*Belleza heterogénea. Variantes procesuales de la expresividad de lo Punk*". Atenderemos el siguiente orden:

- 3.3.1. "*La gestualidad enmarañada. Tratamientos gestuales informales*". Estudiaremos como determinados expresionismos radicales, inclinados a la acción, a través de la salpicadura, la gestualidad y los salvajismos, conforman unas imágenes pictóricas llenas de energía táctil, visual y psicósomática. En ellas intervienen el cuerpo del artista, las técnicas aplicadas de manera volitiva y la propia fantasía de manera fluida y contundente.
- 3.3.2. "*La irrupción del collage. Un mecanismo recurrente*". Junto con los principios basados en la acción, "*la action painting*" (estudiado en el apartado anterior), veremos otras poéticas cercanas al "objeto encontrado", en las que ya no se tratará de indagar en el subconsciente profundo, sino en el inconsciente contradictorio y enfermizo de la existencia cotidiana, combinando el gesto con cosas reales variadas, manipulando el pasado y utilizando sus deshechos. Asumiendo el carácter marginal y de "deshecho" a la que la sociedad ha empujado a una serie de artistas.
- 3.3.3. "*Huellas marginales. Expresiones plásticas callejeras*". Ahondaremos en aquellas expresiones más socorridas que nos mostrarán el sustrato vital e ideológico que late en las escenas callejeras: amoralismo, resignación, cinismo, nihilismo, decep-

ción respecto a los viejos ideales etc., fruto de una carencia de expectativas.

- 3.3.4. "*Apelar a lo masivo. Fragmentación, repetición y acumulación*". Trataremos de estudiar unos recursos procedimentales recurrentes de la expresividad asociable a lo Punk, basados en valores "masivos" relacionados con el exceso, sobrepasando así los límites de lo ordinario o de lo lícito.
- 3.3.5. "*Atentar el plano. Agresión y descomposición*". Profundizaremos en unos recursos que atienden a valores de ruptura y de quebrantamiento, intentando evidenciar sus valores "atacantes", posicionándose en una postura alejada de una disposición formal.

3.4. Un objetivo de carácter semántico referido al cuestionamiento del concepto de representación dentro de la imaginería de lo Punk "*Las miserias del mundo. Temáticas de lo social y lo existencial*". Estudiaremos dos tipos de contenidos principales: por un lado, lo social, y por otro lado, lo existencial.

- 3.4.1. "*Lo social*": se intentará evidenciar el intento de reflejar el ritmo frenético de las urbes, los conflictos de cada día, las desigualdades sociales, queriendo dar respuesta a lema "*No future*".
- 3.4.2. "*Lo existencial*": se intentará transmitir vivencias desgarradoras y angustiosas, así como otras más íntimas y líricas, bajo el principio del lema "*Do it yourself*" como vía de escape frente a las angustias derivadas de la propia existencia.

3.5. Un objetivo de carácter narrativo referido a la importancia y a la influencia del lenguaje y de la literatura en las obras plásticas, "*La intensidad narrativa*", donde estudiaremos los siguientes apartados:

- 3.5.1. "*El malditismo literario*". Estudiaremos los antecedentes de escritores y poetas que se han significado por la intensidad de sus poesías y sus prosas como el ya mencionado Antonin Artaud, o *Louis-Ferdinand Céline* (Courbevoie, Francia, 1894 - París, Francia, 1961) entre otros.

Destacaremos, asimismo, la importancia de la palabra escrita y su disposición en las obras, analizándola de la siguiente manera:

- 3.5.2. "*La escritura es un icono. La palabra como medio plástico*". Abordaremos lo recurrente de la palabra escrita como recurso aplicable, participante de un enunciado ecléctico de la plasticidad asociable a lo Punk.
- 3.5.3. "*Las palabras nos sumergen. La palabra y su potencial expresivo*". Ahondaremos en la poética de un tipo de representaciones cercanas a lo Punk, destacando su gran carga potencial y su trasfondo emocional.

El punto 4 se titulará: **UNA EXPERIENCIA.**

Sobre esta base, trataremos de describir adecuadamente una experiencia pictórica personal relacionable con el fenómeno de lo Punk, diferenciándolo de otros actos pictóricos.

Nos centraremos en el desarrollo de propuestas que vamos compaginando a medida que trabajamos la parte teórica y reflexiva de la tesis. Indagar en los procesos expresivos de lo Punk se convertirá en el trabajo principal de esta parte del proyecto. Investigar y reflexionar, desde un punto de vista **experiencial destacando su dimensión pasional**, para desarrollar así nuestra propia obra.

Atendiendo al concepto de "experiencia" observamos las siguientes citas en las que podría basarse nuestro propósito práctico y su, necesaria, respuesta creativa:

Jose Luis Casado (Lasarte-Oria, Gipuzkoa, 1940) dice lo siguiente: "*La experiencia se padece*"¹².

Antonin Artaud vuelve a decirnos lo siguiente: "*Aquí es donde se rebela toda mi fisiología dado que no veo que haya en el mundo cosa a la cual se pueda ser 'iniciado'. Cualquier experiencia es resueltamente personal*"¹³.

Por su parte, el pintor *Philip Guston* (Montreal, Canadá, 1913 - Nueva York, Estados Unidos, 1980) narra lo siguiente: "*Según mi experiencia, un cuadro no se hace en absoluto con pinturas y colores. No sé lo que es la pintura, ¿quién sabe lo que provoca el deseo de pintar? Podrían ser cosas, pensamientos, un recuerdo, o sensaciones que no tienen nada que ver directamente con el propio cuadro. Puede provenir de cualquier cosa, una chuchería, algún detalle observado o que ha sorprendido, y también, naturalmente del cuadro anterior*"¹⁴.

La práctica pictórica que proponemos, a nivel general, se constituye a partir de dos lenguajes expresivos con los que nos sentimos identificados y con los que trabajamos en continua interconexión: pintura y poesía, que nos acercan, a su vez, a una con-

12 Jose Luis Casado "Experiencia y experimentación". En VV.AA. ((2007) *Práctica y teoría en la pintura*. Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, p. 26.

13 Artaud, Antonin (2012), *Cartas a André Breton. Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948)*. (Trad. Jaume Pomar), José J. de Olañeta Editor, Barcelona, p. 39.

14 *Philip Guston. One Shot Painting. De un solo aliento* (2001). IVAM - Institut Valencià d'Art Modern. Editorial Aldeasa, p. 119.

cepción de transdisciplinariedad. Queremos aportar unas maneras de expresión que pueden llegar a abrir nuevos conceptos y caminos dentro de un universo pictórico. El punto 4 será desglosado de la siguiente manera:

- 4.1.1. "Akelarre" (2013). Una serie de obras donde la capacidad expresiva de los materiales reciclados se vuelve indispensable.
- 4.1.2. "La carne verborreica (so fucking...)" (2014). Una continuidad expresiva del proyecto anterior a nivel material, diferenciado, sin embargo, por una temática concreta dominante en el acto pictórico: la cama y sus contextos.
- 4.1.3. "Mono(s)" (2015). Este conjunto de obras se articula desde un proceso profundamente reflexivo a nivel vital que activa una respuesta creativa que trata de responder esos estados. La polisemia de la palabra "mono" va asociando múltiples concepciones a nivel plástico y semántico.

El punto 5 se titulará: **CONCLUSIONES** y pretenderá ser un final a medio camino entre lo que tendría que ser un epílogo y una conclusión de la investigación realizada.

El punto 6 se titulará: **DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA.**

1.3. Metodología y origen del punto de vista desde el que partimos.

En el origen de nuestro punto de vista está el querer destacar y defender las posibilidades artísticas que tienen cabida en una pintura con características afines a lo Punk. Estas características que asumimos desde el principio, y que pretendemos ampliar, matizar y complejizar a lo largo de esta investigación, creemos que son las siguientes:

- La reivindicación e importancia de una pintura que no se base en formalismos técnicos sino que anteponga unos códigos y lenguajes cercanos a la estética de lo Punk y su anarquismo. Que ello encuentre cabida en un contexto artístico.
- La importancia de la pintura que nace de un discurso visceral, dejando en total libertad la necesidad y la urgencia expresiva como un lenguaje plástico utilizable y valorable. Utilizar la pintura como un medio expresivo, no únicamente como técnica aplicada. Concebirla como motor generador que reivindica un estímulo pasional de necesidad que nos guíe hacia la expresión artística. Y que esa necesidad se sirva de cualquier cosa. Teniendo en cuenta a Feyerabend cuando dice: "*El único principio que no inhibe el progreso es: Todo Sirve*"¹⁵.

En cuanto a la metodología a emplear, a lo largo de nuestro trabajo, se dirigirá en el siguiente orden, que va desde lo general a lo concreto:

- Búsqueda de fuentes y documentación sobre el tema central. Realizaremos una recopilación y una selección de valores relacionados. Habiendo establecido para ello periodos que nos dan estructura y organización de tiempos.
- Análisis argumentado y contrastado de dicha información para comenzar con el cuerpo escrito del trabajo. Todo ello documentado con imágenes que ayuden a la comprensión de la labor teórica y que dé notoriedad a una tesis de pintura como la que venimos realizando.
- A nivel práctico, nuestra experiencia se centrará en crear unas propuestas expresivas mientras realizamos la investigación teó-

15 Feyerabend, Paul (2007), *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. (Trad. Diego Ribes), Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., Madrid, p. 7.

rica, recopilando, mediante diversa documentación, nuestros procesos, para poner en orden todo lo documentado y transcribirlo.

1.4. Hipótesis.

La cuestión principal de esta investigación yace en el estudio de los procesos creativos que giran en torno a la expresividad vinculable a lo Punk en la pintura. De qué modo identificar un proceso creativo, en el marco pictórico, que atienda al fenómeno. Proponemos las siguientes hipótesis:

- Realizar un estudio que identifique un proceso creativo, en el marco pictórico, que atienda al fenómeno de lo Punk, y que a su vez, pueda identificarse con la fenomenología *underground*, como alternativa contracultural y confrontación de las corrientes predominantes.
- Nos planteamos una consideración amplia de la influencia de lo Punk, más allá del fenómeno sociocultural y su gran repercusión musical: identificamos el legado de lo Punk en la expresividad pictórica. Podría ser que lo Punk estuviese en una constante renovación de sus expresiones, identificadas en diversos artistas y su proceso pictórico: ya sea en plena periferia del contexto Punk y su explosión; en pleno auge en los años ochenta; o en la actualidad. Lo que sí parece posible es acercarnos a una cartografía de sus ecos aún tangibles.
- Nuestra hipótesis principal: la identificación de la negativa Punk que establece unas maneras expresivas de radicalidad vinculadas al *DIY* como respuesta ante la necesidad de expresión. De qué manera esas expresiones se vuelven estrategias subversivas, acordes con su pensamiento, como intento de escapatoria y confrontación frente a la problemática social y existencial.

Una investigación teórica y práctica que consiga demostrar nuestra hipótesis sobre una pintura que, para responder la necesidad de expresión, recurre a una metodología regida por el *DIY* y los procesos creativos asociables a lo Punk. En la pintura que investigamos, los artistas, utilizan la experiencia pictórica para responder la necesidad urgente de expresión, dando evidencia de que la importancia del fenómeno no reside tan solo en "qué decir con la pintura" sino en la acción de "ese pintar" como parte de una obra que obvia las complejidades técnicas y que reposa en valores como la urgencia y la rudeza. Se antepone la acción vital a la composición tradicional.

Partimos de un enfoque pasional que se expresa con una estética bruta y desenfadada, cercana a un anarquismo propio de lo Punk y sus múltiples registros, y como bien nos dice el crítico y comisario de arte *David G. Torres* (Barcelona, 1967): "*el Punk no se reivindica intelectual, sino intuitivo, y debe entenderse como mecanismo de innovación a la manera que enunció Zappa cuando dijo que 'sin desviarse de la norma, el progreso es imposible'*"¹⁶.

16 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*. 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 99.

Capítulo 2

"La vida no es otra cosa que arder en preguntas.

No concibo la obra al margen de la vida".

Antonin Artaud

2. EL PUNK: UNA VISIÓN NEGADORA.

En este punto del trabajo analizaremos principalmente la esencia negadora del fenómeno Punk y su desarrollo contextual y conceptual.

En un primer apartado estableceremos una interpretación de su carácter y pensamiento que nos permita comprender su actitud a la hora de enfrentarnos al acto pictórico. Trataremos de establecer un acercamiento a la contracultura para situar el Punk dentro de su contexto *underground*. Tras la aproximación a la cultura *underground* analizaremos propiamente la actitud Punk. Para ello hemos establecido dos puntos principales de análisis: por un lado el estallido Punk, como punto de partida del movimiento a partir de 1976; y tras ello, profundizaremos en la década de 1980 como periodo representativo del encumbramiento del fenómeno y sus diversas ramificaciones.

En un segundo apartado realizaremos un estudio del fenómeno Punk, basándonos en su actitud y carácter. Realizaremos una investigación del sentimiento romántico, rescatando los ideales de nuestro fenómeno, y matizando el posible trasfondo romántico y vitalista relacionable. Desde su posicionamiento vitalista, trataremos una aproximación al estudio del individualismo como proclama. Nos acercaremos al pensamiento de Friedrich Nietzsche y su concepción de lo *dionisiaco* y el *nihilismo* como conductores de un posicionamiento que proclama la voluntad del individuo. Además, desarrollaremos un acercamiento al término *pasión*. Un concepto profundamente activo que trataremos de vertebrar con nuestro tema, relacionándolo con la intensidad de la creación.

En un tercer apartado propondremos un estudio de los conceptos asociados con la imagen del Punk y su visión negadora. Estableceremos un acercamiento de las adjetivaciones que hacen referen-

cia a los contenidos y propuestas del fenómeno, y a sus valores de corte negativo, donde estudiaremos las teorías de ciertos autores en relación a estos valores vinculables al fenómeno y sus características.

Para finalizar la investigación, sobre la actitud Punk y su ideario, presentaremos unos anexos a este punto del trabajo. Trataremos de realizar una revisión documental del fenómeno y sus manifestaciones, concluyendo así con una comprensión general de su carácter, pensamiento y contexto historiográfico.

2.1. La doctrina del inconformismo: el Punk. La actitud.

Desde la perspectiva del inconformismo del Punk partimos este primer punto, donde trataremos de investigar la actitud, y con ello, alcanzar una visión general del fenómeno, su contexto historiográfico y su pensamiento. Para ello nos acercamos de nuevo a esta cita de David G. Torres como un punto de partida: *"Desde esta perspectiva, el Punk es una reacción crítica al sistema. (...) El Punk implica una reivindicación de otras actitudes. Una actitud de confrontación en la que, de nuevo, la superficie es central"*¹⁷.

Para ello, en el punto 2.1.1., *"Introducción: De la contracultura underground al Punk"*, ofreceremos una introducción del contexto social del fenómeno underground. Realizaremos una comprensión del escenario contracultural para llegar a la década donde situar el fenómeno Punk y contextualizarlo. Entender sus expresiones contraculturales como ramificación de los fenómenos que abarcan la sociología underground, y de ahí, rescatar su carácter.

17 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 34.

En el punto 2.1.2., "*El estallido Punk*", estudiaremos el surgimiento del fenómeno en el Reino Unido a partir del año 1976. Nos aproximaremos a su estallido y a su expansión a otros terrenos de la geografía mundial. Del sentimiento de "No future" que inunda a la sociedad de finales de los años setenta surge un posicionamiento juvenil basado en la negativa constante como intento de escapatoria y oposición. Rescataremos su actitud reivindicativa e inconformista para entender sus valores negativos.

En el punto 2.1.3., "*El esplendor de 1980*", nos acercaremos a la década donde el fenómeno, ya expandido a otras ciudades de la geografía mundial, coincide con una fuerte revitalización de los contextos artísticos. La actitud anárquica, rebelde y inconformista es trasladada a todos los terrenos del arte. Estudiaremos su actitud en el terreno social y artístico, para llegar a una comprensión de cómo el arte se vuelve un "arma de expresión" frente a los conflictos sociales y humanos.

2.1.1. Introducción: de la contracultura *underground* al Punk.

Ofreceremos una introducción del contexto social del fenómeno *underground*. Realizaremos una comprensión del escenario contracultural para llegar a la década donde situar el fenómeno Punk y contextualizarlo. Entender sus expresiones contraculturales como ramificación de los fenómenos que abarcan la sociología *underground*, y de ahí, rescatar su carácter.

El término "*underground*" hace referencia a todo aquello que se desarrolla al margen del *mainstream* (corriente principal). Como nombre fue utilizado primeramente para designar a los movimientos de resistencia de la Segunda Guerra Mundial. Más adelante haría referencia a los movimientos contraculturales surgidos a partir de

1960. Y se ha aplicado además, a las manifestaciones artísticas y estilos de vida contrarios o paralelos a los de la cultura oficial.

Si bien una parte de la cultura inglesa del siglo XIX rechazó las transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales que la Revolución Industrial trajo consigo, el *underground* recogerá, doscientos años después del malestar romántico, una nueva revolución de la sociedad de masas y de consumo. Contra esta sociedad, surgida de la posguerra, se postularon los jóvenes norteamericanos y europeos. Surgió entonces la cultura *underground*, a partir del año 1950, enarbolando la bandera del malestar que encuentra precedentes en la Revolución Romántica¹⁸.

Estados Unidos en la década de 1950 era el reflejo de una sociedad de masas donde se forjaba un mundo de familias de apariencia "perfectas", de costumbres institucionalizadas y valores tradicionales. Un mundo lleno de conformismo social donde se ve problematizada la individualidad y libertad. Rechazando esa conformidad y la cultura predominante, los jóvenes acabarían reivindicando una liberación mental. De ahí que en esos años, un grupo estadounidense de escritores marginales y bohemios, la llamada *Generación Beat*, aparezca en escena. Entre sus figuras más representativas encontramos a Jack Kerouac¹⁹, Allen Ginsberg, William S. Burroughs y Neal Cassady.

18 En el punto del trabajo 2.2.1., "*Del pensamiento romántico al Punk*", exponemos la importancia del Romanticismo, su revolución y repercusión como precedente principal del pensamiento genérico *underground*.

19 Autor de la obra "*En el camino*", escrita entre 1948-49 y finalizada en 1951. Obra autobiográfica que escribió a lo largo de sus múltiples viajes a través de los Estados Unidos y México, dando fama a la mítica Ruta 66. Kerouac escribió incansablemente las anécdotas y experiencias de los viajes en cuadernos, y posteriormente, en 1951, completó la obra mecanografiándola en un rollo de papel continuo, sin revisiones ni pausas. Obra característica por su prosa espontánea y rápida. Considerada obra fundamental del movimiento y sagrada para el, posterior, movimiento jipi. La obra fue publicada por primera vez en 1957.

Grupo de escritores que reivindicaron nuevos valores libertarios mediante el desmantelamiento de convenciones lingüísticas y sociales. Buscaban nuevas maneras de entender el mundo²⁰ y, como los poetas románticos, vivieron muy intensamente la experiencia vital peregrinando por el mundo, ayudados por la experimentación con alcohol y drogas²¹. Fueron precursores y proclamadores de una renovación literaria mediante la crítica y el inconformismo social. Esta nueva poesía americana fue una protesta contra la sociedad de la época, y una crítica contra el propio sistema de valores mediante la denuncia del uso de las drogas duras²² entre otras.

Como apuntó *Allen Ginsberg* (Newark, Estados Unidos, 1926 - Nueva York, Estados Unidos, 1997) en un extracto de su obra "*Howl*" (Aullido): "*He visto a los mejores espíritus de mi generación destruidos por la locura, hambrientos, histéricos, desnudos, arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de la droga urgente, imperiosa...*"²³. Obra que revolucionó el panorama social de la época por la crudeza de su lenguaje.

Otra de las figuras más representativas de la Generación Beat, *William S. Burroughs* (San Luis, Estados Unidos, 1914 - Lawrence,

20 A su vez, la Generación Beat, llegó a interesarse por las filosofías orientales, introduciéndolas en occidente. Posteriormente, en la cultura jipi, las filosofías orientales cobrarían especial atención.

21 El uso de las drogas, entre la Generación Beat, amplía sus límites: cocaína, marihuana, morfina, bencedrina, mescalina, o heroína (también intravenosa) entre otras sustancias.

22 Metafóricamente, en las obras se apunta a la droga como método de control utilizado por las fuerzas del orden.

23 Ginsberg, Allen (2006), *Aullido*. Panorama narrativa, Anagrama, Barcelona, p. 13. Uno de los escritores Beat más influyentes. Tras su publicación en 1956, la obra fue prohibida. Finalmente un juez declaró que la obra del poeta poseía gran importancia social liberadora desestimando la prohibición.

Estados Unidos, 1997) nos deja la descarnada obra "Yonqui"²⁴. Obra autobiográfica, narrada en primera persona, dando a conocer abiertamente, con un lenguaje crudo, a la vez que esclarecedor, el uso de la heroína, y las consecuencias y secuelas de la adicción. En otra de sus conocidas obras, "El almuerzo desnudo"²⁵, en un extracto, nos encontramos con estas imágenes: "La enfermedad es la adicción a la droga y yo fui adicto durante quince años. (...) Tanto da que la aspiras, la fumes, la comas o te la metas por el culo, el resultado es el mismo: adicción. El traficante siempre lo recupera todo. El adicto necesita más y más droga para conservar forma humana... para espantar al mono. (...) El rostro del 'mal' es siempre el rostro de la necesidad total. El drogadicto es un hombre con una necesidad absoluta de droga. (...) Los drogadictos son enfermos que no pueden actuar más que como actúan. Un perro rabioso no puede sino morder. (...) Y la droga es una gran industria"²⁶.

Del movimiento *underground* destaca el fenómeno contracultural de la década de 1960. El crítico *Theodore Roszak Scholar* (Chicago, Estados Unidos, 1933 - California, Estados Unidos, 2011) dio a conocer el término de "contracultura" gracias a su libro de 1968 "El nacimiento de una contracultura". Podría decirse que los *Beat* fueron los padres de esa nueva contracultura californiana. Los jóvenes universitarios de California gritaron un canto de libertad. Nacía entonces la cultura *Jipi*. California se convirtió en un paraíso soleado y colorista, reivindicando el uso de las drogas blandas, la libertad sexual y racial. A consecuencia

24 Obra publicada en 1953. Obra plagada de imágenes violentas de difícil asimilación por su crudeza.

25 Publicado por primera vez en París, en 1959. Burroughs utiliza el nombre de William Lee como su *álter ego*, así como en su obra "Yonqui". De nuevo otra obra de la Generación *Beat* prohibida por los juzgados de Boston. La sentencia quedó anulada en 1966.

26 Burroughs, William (1980), *El almuerzo desnudo*. Editorial Bruguera, S.A., Barcelona, pp. 5-6-7.

de la introducción de las filosofías orientales, de manos de la Generación Beat, se dieron monasterios budistas y grandes guías espirituales. La música folk y el rock psicodélico tuvieron gran difusión gracias a la cultura jipi. De la contracultura de los 60 surgiría el movimiento *Psicodélico*.

En estos años, la noticia de que se había sintetizado una droga, el LSD, con propiedades prodigiosas, generó una nueva corriente. La palabra "psicodelia", inventada por el doctor *Humphry Osmond* (Surrey, Inglaterra, 1917 - Wisconsin, Estados Unidos, 2004) en 1956, es un neologismo formado por las palabras griegas "alma" y "manifestar", por lo que la psicodelia podría significar "lo que manifiesta el alma".

Fueron los poetas y artistas románticos y posrománticos los primeros en utilizar las drogas como medio para crear. A comienzos del siglo XIX escritores y artistas iniciaron la experiencia de las drogas buscando nuevos estados de conciencia para llegar a la experiencia artística. La ciencia ha comprobado que el uso de drogas psicoactivas estimula la parte de nuestro cerebro donde se procesa el lenguaje, provocando una estimulación de la capacidad verbal. Grandes literatos han recurrido a ellas es sus procesos creativos. Ejemplos como el poeta inglés *Thomas de Quincey* (Manchester, Inglaterra, 1785 - Edimburgo, Escocia, 1859) con su obra "*Confesiones de un inglés comedor de opio*". En Francia *Charles Baudelaire* (París, Francia, 1821 - Ibidem, 1867) con "*Los paraísos artificiales*" (dividida en dos partes principales: "*Un comedor de opio*" y "*El poema del hachís*") influencia del hachís y el opio²⁷. "*Una temporada en el infierno*" de *Jean Arthur Rimbaud*

27 Charles Baudelaire, nos dejó el gran libro de poemas "*Las flores del mal*". Con esta obra el autor nos ofreció una nueva poesía, una visión renovada del Romanticismo, una poesía moderna preocupada no solo por desnudar el alma sino preocupado por la estética de la palabra. Se considera que esta obra da comienzo al movimiento simbolista. Con esta obra, publicada en 1857, fue acusado por atentar

(Ardenas, Francia, 1854 - Marsella, Francia, 1891) es otro de los ejemplos de los precursores en utilizar las drogas como camino para la creación²⁸.

Estas experiencias psicodélicas proyectan el mundo interior de la psique, escapando a los límites de la conciencia, para percibir el mundo como un todo relacionado. Para revelar la conexión con el subconsciente, los espacios simbólicos y visionarios de la mente y la apertura espiritual, utilizaban plantas alucinógenas y enteógenas y sus derivados químicos como el LSD, la mescalina y la psilocibina. Para interpretar estas experiencias de las condiciones perceptivas se requerían unas bases filosóficas completamente distintas a las habituales. Quienes han experimentado las experiencias psicodélicas mediante sustancias alucinógenas, afirman que viven una realidad y no una alucinación porque la psique, con ayuda de la química, penetra más allá de la realidad habitual. Afirman, que se trataría de una percepción sin memoria, sin tiempo, donde solo se percibe el momento presente, el aquí y ahora, como sucede en determinadas bases filosóficas orientales.

Las personas que las han probado manifiestan que estas drogas agudizan los sentidos y comunican al cerebro no una percepción borrosa de la realidad sino aumentada de esta, por lo que las percepciones son ampliadas. Las personas que han probado sustancias psicotrópicas, afirman poder cambiar desde ese estado lo que

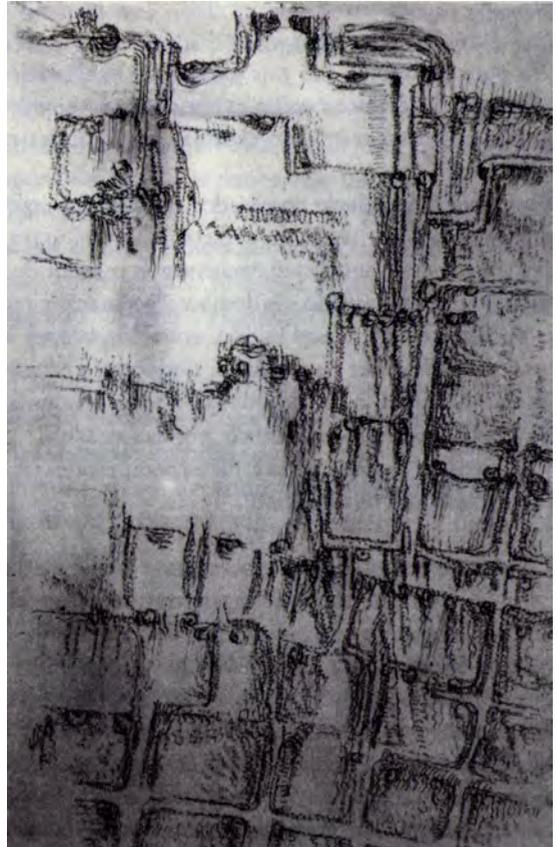
contra la moral pública. Seis de sus poemas no volvieron a ver la luz hasta 1949: "Ven, acércate a mí, alma sorda y cruel,/ adorada tigresa, monstruo de aire indolente;/ quiero hundir largo tiempo, temblorosos, mis dedos/ en la selva que forman tus espesas guedejas; ..." Baudelaire, Charles (2011), *Las flores del mal*. (Trad. Carlos Pujol), Editorial Planeta S.A., Austral, Barcelona, p. 226. Extraído de los seis poemas prohibidos.

28 Es bien conocido el hotel *Pimodan* de París donde se solían reunir poetas y pintores para mantener veladas alucinógenas.

se percibe fuera, pero no de un modo racional, sino desde las energías psíquicas del subconsciente.

Por otra parte, el pensamiento *underground* reivindicaba las corrientes esotéricas marginadas como la magia, la brujería, el animismo y el chamanismo, testimonio de los poderes mentales no racionales, como las experiencias de la psicodelia: "En una primera etapa contracultural, la droga sirvió para reproducir sucedáneos de la experiencia chamánica"²⁹.

Ya en la década de los años cincuenta del siglo XX se dio una de las primeras irrupciones del uso de sustancias psicotrópicas en las artes, de la mano del poeta y pintor Belga *Henri Michaux* (Namur, Bélgica, 1899 - París, Francia, 1984) bajo la influencia de la mescalina (img.1). A mediados de 1960 ya se utilizaba la etiqueta de "arte psicodélico" para hacer referencia a las obras creadas bajo los efectos de las drogas alucinógenas. Se trataba de hacer constar la experiencia alucinógena y repro-



1. Henri Michaux, "Dibujo mezcaliniano", 1956, tinta negra, azul y roja sobre papel, 24,5 x 15,5 cm. Museo de Bellas Artes, Valencia.

²⁹ Britto García, Luis (1990), *El imperio Contracultural: del rock a la Posmodernidad*. Venezuela, Editorial Nueva Sociedad, p. 50.

ducirla plásticamente mediante la distorsión de los sentidos, los colores vivos, los sonidos extraños, las imágenes eidéticas y reflejar, en definitiva, esos mundos explorados bajo las experiencias estridentes.

En 1967 ya se hablaba de los jipis en todo el mundo. El famoso "verano del amor en San Francisco" tuvo su reflejo, extendiéndose a otras ciudades del mundo. Con el tiempo, la propia cultura jipi pareció extinguirse arrinconada por la nueva tribu urbana del Punk. Partiendo de la idea de que tanto los jipis como los punks parten del fenómeno *underground* y por ello, de unos ideales y valores en común como la libertad de expresión, el amor libre, y la crítica a los valores establecidos, podría decirse que el movimiento Punk nació como respuesta a la cultura jipi. Los jipis se presentaron persiguiendo un estado anímico positivo en comparación con el carácter negativo de sus sucesores.

Entendemos los valores marginales del Punk cimentados en el *underground* y en la llamada contracultura.

2.1.2. El estallido Punk.

El movimiento Punk surgió a partir de la segunda mitad de la década de 1970 dentro la sociedad capitalista, industrializada, conservadora y deshumanizada de Inglaterra. Los jóvenes se enfrentaban a una sociedad en crisis. De ese sentimiento desencantado y confundido, y como respuesta a los convencionalismos y la opresión social y cultural, surgió el fenómeno Punk, que será trasladado inmediatamente a Estados Unidos.

Se da un giro mental hacia el inconformismo reivindicativo anárquico. Los rotos, descosidos, imperdibles y cremalleras nacieron

en contra del pelo largo, las botas militares contra las sandalias y la acción como protesta contra el misticismo y la alegre enajenación mental de la subcultura anterior. *"La gente era absurda, seguía llevando plataformas y el pelo largo y bien peinado, haciendo como si el mundo no existiera. Era un escapismo que me ofendía"*³⁰. El signo optimista de la cultura jipi cambió hacia la acción Punk y unos ideales basados en la negación constante. Surge un enfrentamiento radical contra los valores del sistema social estandarizado.

Contra la burguesía y su discurso autoritario dominante, los jóvenes "marginales" más desfavorecidos a nivel social, se ven implicados en una rebelión para hacer frente a los dogmas impuestos. De ese contexto surge una actitud marginal que apoya una ideología anarquista y contracultural³¹, defendiendo así, las minorías que la sociedad arrinconaba. De este enfrentamiento a nivel sociocultural, el Punk toma como lema de expresión fundamental el "anti todo" desde el sentimiento de *"No Future"*³² que inunda a los jóvenes. Esta consigna es trasladada a todos los campos de la cultura predominante. Comienza a prevalecer un orden antisistema: *"Se atienen a principios universales no escritos de la emoción humana, obvios para cualquiera, y evitan códigos de comportamiento elitistas (...). Reflexionando y actuando en una dirección contraria a la corriente de la opinión popular es decisivo para el progreso y el desarrollo humano, y una contundente manifestación del Punk (...). Esta habilidad para oponerse a los principios del momento fue*

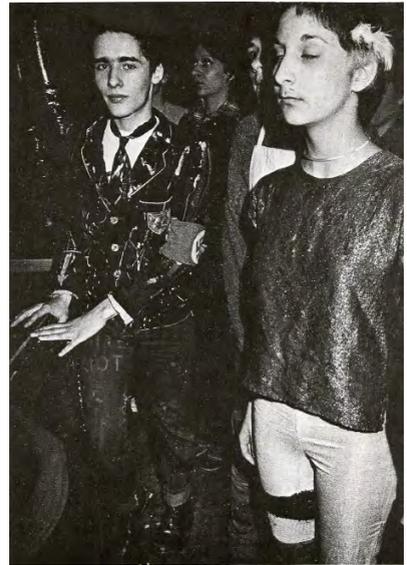
30 Cita de Johnny Rotten (cantante de los Sex Pistols). Temple, Julien (Director). (2001). *La mugre y la furia* [Documental]. Reino Unido: Jersey Shore, Nitrate Film. 09 min 56 s.

31 En el siguiente punto del trabajo, 2.2. *"Sentir que existimos". El pensamiento*", analizaremos en profundidad el pensamiento Punk.

32 Este grito se convierte en una máxima entre el fenómeno Punk. El sentimiento desesperanzador frente al futuro, y la sensación de ahogo a nivel social, convierte este grito, entonado por los "Sex Pistols" en su música, en lema constitutivo.

una pieza principal de los más grandes avances en el pensamiento humano a lo largo de la historia"³³.

Los jóvenes de los contextos más desfavorecidos inundan las calles, enfrentándose a la burguesía con una vestimenta totalmente transgresora. Los pelos desaliñados y de colores, las ropas descosidas, rotas y sucias, y las tachuelas e imperdibles, comienzan a invadir el entorno. Con ese posicionamiento en una estética, también anárquica, pareciera que los jóvenes punkis usaran el físico como un arma. Mediante la decadencia estética, en parte, se trataba de mostrar ese lado "defectuoso" de sí mismos que estaba marginado. Una actitud anticonsumista que se convertirá en subversiva. Llevar al extremo, a modo de crítica, lo que la propia sociedad ha "engendrado" como "prefabricación e imposición del efecto"³⁴. Incluso el término que da nombre al fenómeno, que adquiere el valor significativo de "desaliñado y/o basura", parece simbolizar parte de ese izamiento de bandera característico de la reivindicación Punk³⁵. Eran tiempos



2. Estética punk, 1977. Fotografía de Salvador Costa.

33 Walter Graffin III, Gregory, *Manifiesto punk* [Recurso en línea]. Revista Digital (fanzine) Nodomutante. En www.punksunidos.com.ar (2006). Dirección URL: <<http://www.punksunidos.com.ar/2006/09/manifiesto-punk-de-greg-graffin.html>> [Consulta: 20 octubre 2013]. Debido a la importancia de los valores ideológicos del movimiento, trataremos más profundamente sus ideales en los siguientes puntos de la investigación. Para leer el manifiesto completo del Punk véase el anexo 2.4.1. del trabajo "El Manifiesto Punk".

34 Eco, Umberto (2004), *Apocalípticos e integrados*. (Trad. Andrés Boglar), Editorial Debolsillo, Barcelona, p. 96.

35 En el Reino Unido, los jóvenes que hacen estallar el fenómeno Punk, recuperan el dialecto "cockney" utilizado en los barrios marginales y en los fanzines.



3. Estética Punk. Jóvenes con imperdibles perforando sus caras, 1977. Fotografía de Salvador Costa.

de gran depresión y abatimiento social, la ciudad estaba consumida por el paro. Había huelgas de recogida de basura, disturbios y gran agitación social frente a la incapacidad del Partido Laborista de poner soluciones, y todo ese estado quedaba reflejado en el entorno. Así germinó el punk, y Johnny Rotten, cantante de los Sex Pistols lo expresa así: "Ya había montañas de basura y no se daban ni cuenta. ¡Ponte una bolsa de basura por amor de dios! Así te enfrentas a ello. Eso era lo que yo hacía,

me envolvía en basura básicamente"³⁶. El hecho de renunciar a una estética estandarizada implica una resistencia frente a los convencionalismos sociales (imsg.2 y 3). Con este posicionamiento se pretende reivindicar un lugar propio en el mundo, ajeno al conservadurismo ético y moral. El atuendo de vagabundo reflejaba la pobreza, la falta de dinero, la crisis social.

La nueva condición estética pretende trasladar esos ideales "anti todo" contra los estandartes habituales de la clase media y alta. Contra la violencia inherente de ese "ciudadano" que ha absorbido los cánones de poder, de pensamiento y de comportamiento. Simbología militar o cruces gamadas, a menudo utilizadas en la estética Punk, no significaban un posicionamiento en determinado pensamiento, sino un atentado, una provocación contra la propia sociedad.

36 Temple, Julien (Director). (2001). *La mugre y la furia* [Documental]. Reino Unido: Jersey Shore, Nitrate Film. 10 min 15 s.

Vaciar los símbolos de su contenido es una manera de reflejar la autoridad de la que es participe el hombre, para reflejar, a modo de crítica, el contexto social: un estado fascista y militante a nivel mundial donde el autoritarismo impide el progreso individual del hombre y su esencia. También es una manera de replantearse el mundo que se habita y su sistema político, social y cultural. Así nos lo describe la siguiente cita:



4. Vivienne Westwood con la camiseta de muselina "Destroy" diseñada en colaboración con Malcolm McLaren, 1977.

"(...) la sociedad no es un lugar acogedor, sino violento, cruel, inhóspito. Todo son trabas, pruebas, dificultades; vivir en la sociedad es una forma de caza despiadada de unos por otros, y te pone a prueba constante tu capacidad de aguante, y tu habilidad para la defensa y la ofensiva. Y la pregunta que se hace todo adolescente es '¿me he de meter ahí?, ¿he de aceptar todo esto?' Unos aceptan sin más. Otros aceptan de forma crítica con la intención de hacer algo por cambiar las cosas. Y otros sencillamente se niegan a entrar, no quieren participar en un festín de buitres: estos son los

*violentos punkis. El punk no juega: rompe la baraja, y tiene toda la razón moral para hacer lo que hace"*³⁷.

37 Porrah, Huan (2006), *Negación punk en Euskal Herria*. Editorial Txalaparta S.L., Nafarroa, p. 28. Cita de Arturo Villate en su artículo: "Punk: combate, desesperación y suicidio", 1986-87, Revista Muskaria, números 27, 28, 29 y 30. Algorta, Bizkaia.

La aparición de esa nueva condición estética tiene su centro en la tienda de ropa "Sex" que abren la diseñadora Vivienne Westwood y Malcolm McLaren³⁸ en el 430 de King's Road, en el barrio de Chelsea, Londres (img.4). Contra los pantalones de campana, los fulares y las plataformas jipis inician una estética que en sus comienzos queda marcada por cierta influencia *Teddy boy*³⁹ (véase img.5) y que en poco tiempo da paso al cuero y a la goma como elementos de ropaje, inclinándose hacia un prototipo nuevo y descarado.

Como estrategias para enfrentar el contexto social, el fenómeno Punk propondrá diferentes vías de autogestión desde la ética del *DIY*. Así, alternativas como los fanzines o el *anti-copyright*, sin beneficio y de libre difusión, pretenden librar al sujeto del monopolio de mercado. Los fines lucrativos se rechazan para reivindicar unos fines expresivos y expansivos, a menudo benéficos.

Se manifiesta como un fenómeno sociocultural que transformó por completo la escena musical, influenciando otras expresiones como el cine, las artes o el diseño. El género *rock and roll*,

38 Mánager de los *Sex Pistols*. El grupo lleva la palabra Sex como referencia. La idea del nombre era la de "jóvenes asesinos sexys". McLaren ya era el mánager de la banda antes de convertirse en los míticos Pistols, formada por Wally Nightingale, Steve Jones, Paul Cook y Glen Matlock. En su impulso por promover su tienda de moda y producir un vehículo capaz de promover su ambición empresarial denominó el grupo *The Sex Pistols*, después de hacer una prueba a Johnny Rotten como cantante, donde este último parecía tener espasmos al cantar de una manera atípica y sumamente espontánea. Por aquel entonces ya había prescindido de Wally Nightingale, que no cubría sus expectativas. Entonces Johnny Rotten, el guitarrista Steve Jones, el batería Paul Cook y el bajista Glen Matlock, formaron los *Sex Pistols* teniendo como mánager a McLaren. Este último expuso su idea acerca del grupo con estas palabras: "Pensé que si iba a ser escultor no era imprescindible usar arcilla, pensé: puedes usar gente, y yo usé a la gente como un artista, los manipulé. Crear algo llamado los *Sex Pistols* era mi pintura, mi escultura, fueron mis pequeños raterillos". Johnny Rotten responde así a estas palabras: "Tú no me creaste, yo soy yo, existe una diferencia". Temple, Julien (Director). (2001). *La mugre y la furia* [Documental]. Reino Unido: Jersey Shore, Nitrate Film. 17 min 19 s.

39 Subcultura británica de los años 50 inspirada en la vestimenta de los dandis.

absorbido y monopolizado ya a finales de la década de 1960 por el mercado, supuso un punto de inflexión entre los jóvenes de la década posterior.



5. Los Sex Pistols por las calles del Soho londinense. Verano de 1976.
Fotografía de Ray Stevenson.

A nivel musical, el Punk, en sus comienzos, era conocido como "punk rock". Deriva, principalmente, del género del *rock and roll*. Los ritmos básicos de este se mezclan con notas sencillas de guitarra, baterías aceleradas pero de ritmo esencial, acordes simples del bajo, y sonidos distorsionados, porque se trata de "una vía de escape para una pasión y unos ideales que son demasiado radicales"⁴⁰. El *rock and roll* resucita de las manos del Punk. "El rock estridente, neurótico, terriblemente agresivo, sin florituras de ningún tipo, puesto que tampoco esta es su intención, es un rock de martillar constantemente los mismos acordes

40 Strongman, Phil (2008*), *La historia del PUNK*. (Trad. David Agustí Hernández), Ediciones Robinbook, S.L., Barcelona, p. 60.

en algún viejo garaje de extrarradio, es un rock en el que los conocimientos musicales en la mayoría de los casos están ausentes por voluntad propia, porque no se ha intentado crear un rock 'de conservatorio' sino auténticamente de barrio, de jóvenes que no pueden permitirse el lujo de unos estudios musicales y porque tampoco pretenden hacerlo"⁴¹.

Locales como "Nashville", "Vortex", "Crackers", "Roxy", "Man in the Moon", "Hope n'Anchor" o el famoso "100 Club" en Londres serían conocidos como los locales más frecuentados de la escena Punk, además de diversos lugares que emergían en las periferias. Los Sex Pistols inician un recorrido estético musical que supondrá una transgresión: "la actitud de los Pistols: una actitud que refleja su indiferencia ante los estériles parámetros musicales ('¡No sabéis ni tocar!' 'Y qué') y su adopción de una postura completamente nueva: 'No nos gusta la música... Lo que de verdad nos gusta es el caos...'"⁴². A raíz de los conciertos de los Pistols se veía a más y más gente con esa nueva estética del imperdible y el descosido, gente recién convertida al Punk, creando nuevos ambientes "radicales". Les siguieron grupos como *The Clash*, *Damned*, *Crass*, *Subway Sect*, *The Adicts*, *The Adverts*, *The Stranglers*, *The Cortinas* o *Wire* entre otros. "Nuestra música no era artística. Estábamos haciendo puto arte. El punk era arte. Todo era arte"⁴³. El político del Partido conservador, el concejal Bernard Brook-Partridge, declaró las siguientes duras palabras contra el movimiento Punk: "Estos grupos mejorarían con una muerte súbita. Los peores son los Sex Pistols,

41 Costa, Salvador (Fotografías) y Vargas, Jordi (Introducción) (1977), *PUNK*. Producciones Editoriales, Barcelona, p. 7.

42 Strongman, Phil (2008*), *La historia del PUNK*. (Trad. David Agustí Hernández), Ediciones Robinbook, S.L., Barcelona, p. 103.

43 Ididem, p. 239. Cita de Colin Newman, componente de la banda *Wire*.

son la antítesis de la humanidad, y el mundo sería un lugar mejor si ellos no existieran"⁴⁴.

En la escena americana locales como "Max's Kansas City" y el famoso "CBGB" se convierten en lugares de culto para las emergencias del Punk. Los Ramones, Velvet Underground, Patti Smith, Blondie, The Dictators, Misfits, The Stooges, The Dead Boys o The Heartbreakers, entre otros, comienzan a gestar una nueva era musical.

Dentro ya del contexto vasco, el Punk tuvo que constituirse en pleno periodo de transición, tras la muerte de Franco y aprobada la constitución española en 1977. Euskadi, en medio de una difícil situación política, o precisamente por ella, se contagió del espíritu Punk adaptándose rápidamente a su concepto de negación. Pese a la democracia, la sociedad ha de enfrentarse a una problemática política y social, que en Euskadi es especialmente delicada. Frente a ello, los jóvenes, influenciados por el Punk del Reino Unido, "Roberto recientemente ha estado en Londres currando y lo que ha visto allí a nivel musical y social le ha marcado"⁴⁵, ofrecerán la propia escena del Punk vasco, proliferando principalmente en el contexto musical, reflejando las cuestiones políticas y sociales, mientras a nivel estatal resonarían grupos



6. Una imagen del reportaje "Eskorbuto, mártires del No Future".

44 Temple, Julien (Director). (2001). *La mugre y la furia* [Documental]. Reino Unido: Jersey Shore, Nitrate Film. 44 min 48 s.

45 Ortega, Roberto (2012), *Rock y violencia Eskorbuto vol. I*. Ediciones Cota Cero, Barcelona, p. 16.



7. Portada, fanzine Zarama s.a., nº 1, Santurtzi, 1978.

como los pioneros *La Banda Trapera del Río*, *Último Resorte*, *Els Masturbadors Mongòlics* y *Desechables* en Catalunya; y en Madrid "La Nueva Ola" (primera hornada de Punk), que daría paso, posteriormente, a la conocida "Movida Madrileña".

El panorama musical vasco, ha sido, y es conocido, por su particular expresividad, creando un sonido propio, podríamos decir un "sonido vasco"⁴⁶, que comenzó a gestarse en pleno periodo Punk: "habrá que adentrarse en los ochenta para observar la proliferación de bandas punks por toda la geografía

vasca"⁴⁷. Así, a un ritmo más lento que en los países originarios del Punk, comienzan sobresalir los nombres de grupos como *Eskorbuto* (img.6), *Zarama*, *Cicatriz*⁴⁸, *RIP*, *M.C.D.*, *Cirrosis*, *Basura*, *Vómito*⁴⁹, *La polla*⁵⁰, *Hertzainak* o *Kortatu* entre otros: "Hay un

46 Con el tiempo se afianzaron diversos subestilos que fueron evolucionando autónomamente. Comenzó a consolidarse lo que con el tiempo se denominaría "Rock Radikal Vasco". La línea que parece definir lo Punk y lo que años después parece consolidarse como una música propia, el llamado "Rock Radikal Vasco" (RRV), parece estar poco definida. Por ello, desde nuestra perspectiva investigadora, hemos apostado por presentar grupos que formaron parte del contexto amplio del Punk vasco. "A principios de los 90 ya se hablaba del Hardcore Radikal Vasco, que comparte reinado en el espectro alternativo del rock vasco con el Rock Radical Vasco", Porrah, Huan (2006), *Negación punk en Euskal Herria*. Editorial Txalaparta S.L., Nafarroa, p. 165.

47 Cita de Jakue Pascual Lizarraga, de su artículo "El punk: de England a Euskadi bailando un pogo", revista *Inguruak*, diciembre de 1987. *Ibidem*, p. 127.

48 Originalmente *Cicatriz en la Matriz*.

49 Originalmente *Vómito Social*.

50 Originalmente *La polla Records*.

grupo también de sobrada reputación en la villa. Eskorbuto (...) Todo en ellos es espontáneo. Cantan aquello que conocen y son sumamente subversivos. (...) su obra es producto de una vida y experiencias reservadas para mayores de dieciocho años. Son algo más que punki maniquís como describe la revista *Muskaria* a otra gente que jamás podrá entenderlos. (...) su autenticidad va más allá que cuatro chapas y unas gafas que hagan juego con el vestuario"⁵¹. Eskorbuto podría considerarse uno de los más influyentes dentro de la escena. Así describe Iosu, el guitarra del grupo, la época: "Aquellos fueron tiempos increíbles. Como quien dice fuimos los primeros y con nuestras pintas, y el ruido que metíamos, era totalmente nuevo. Casi no teníamos ni idea, pero nuestras actuaciones eran bestiales"⁵².

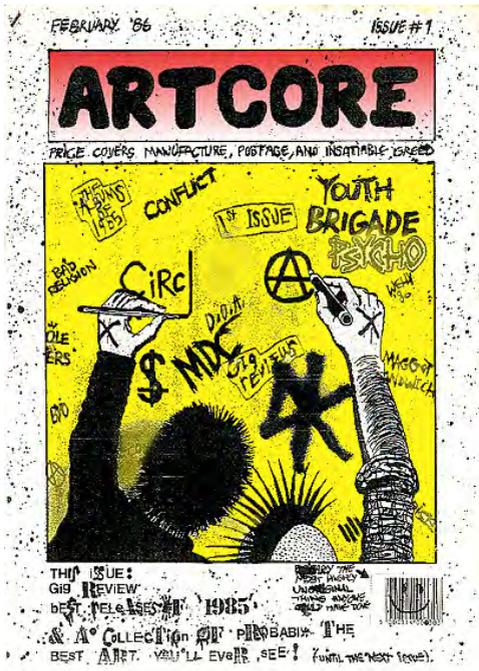
Comenzó a gestarse una oleada de grupos, locales y eventos, de marcado carácter radical, con un amplio abanico donde expresarse: casas okupas, "gaztetxes", tabernas, bares, conciertos en fiestas, etc. Las alternativas *DIY*, como los fanzines, empiezan a recorrer las calles de la geografía vasca. Una de las primeras publicaciones alternativas fue el fanzine *Zarama S.A.* desde Santutzi (img.7), el primer número vio la luz en 1978. En enero de 1980 salió el primer número de la revista-fanzine *Muskaria*. En Gipuzkoa el fanzine *Destruye* es uno de los primeros. Otro sería el *Sorbemocos* en Bilbao y el llamado *Resiste* en Gasteiz.

Del *Punk rock* originario surgen en la década de 1980 diversos subgéneros. En Estados Unidos el *Hardcore punk*⁵³, y en el Reino

51 Cita de la publicación "La Gaceta del Norte", 22 de enero de 1983. Ortega, Roberto (2012), *Rock y violencia Eskorbuto vol. I*. Ediciones Cota Cero, Barcelona, p. 60.

52 Ibidem, p. 11.

53 Diversas ramificaciones expresivas vuelven a surgir del género *Hardcore*. El *Hardcore punk* (que significa Punk duro o Punk radical) conocido sencillamente como



8. Portada del fanzine "Artcore", 1986.

Unido el *Street punk*, *D-beat* o *UK82*, se alzan como una renovación del originario Punk.

Fieles a la ética del *DIY* y al pensamiento contracultural, estos géneros se caracterizan por una expresión musical mucho más agresiva, rápida y directa como respuesta ante el aparente ralentizamiento del Punk⁵⁴. La oleada de drogadicción extendida en 1980 hizo que subgéneros como el *hardcore* reaccionaran contra la escena Punk y su implicación con las drogas y la imagen autodestructiva que transmitían.

La lentitud en la expresión musical del Punk, producto, en

la gran mayoría, del abuso de las drogas, impedían la contundente y visceral expresividad que demandaba el *hardcore*. Comienzan a consolidarse bandas como *Bad Brains*, *Minor Threat*, *Middle Class*, *Black Flag*, *GBH*, *Dead Kennedys*, *Anti Cimex*, o *The exploited* entre

Hardcore, es un género musical derivado del Punk. Este se apropia de las características y esencia del Punk musical, pero reivindicando unas ejecuciones más veloces y directas. Toma prestados los aspectos más destacables de este último: su energía, su velocidad y su agresión musical. De este género han surgido otros tantos subgéneros que hacen referencia a la influencia directa del *hardcore*. Subgéneros como: *Metalcore* = *heavy metal* + *hardcore*, *Rapcore* = *rap* + *hardcore*, *Jazzcore* = *jazz* + *hardcore*, *Skacore* = *ska* + *hardcore*, conocido entre los circuitos musicales como *Skapunk*. Estos géneros formados por acrónimos que contienen la palabra *hardcore* hacen referencia directa al Punk.

54 De ahí que, en los inicios, grupos de la escena *hardcore* fueran *Straight Edge*. Este género del *hardcore*, reaccionó comprometiéndose con un estilo de vida que excluía el alcohol, las drogas, el tabaco, y en los casos más extremos la promiscuidad, comprometiéndose incluso con el vegetarianismo. El término se dio a conocer por la banda americana *Minor Threat* en una canción con el mismo nombre.

muchos otros. Vertientes como el *hardcore melódico* o el *skate punk* derivados del *hardcore punk* configurarían una nueva etapa posterior de la mano de la mítica banda "*Bad Religion*".

Tras el estallido Punk, acontecido a partir de 1976, la década de 1980 se presenta como el máximo esplendor del fenómeno. Las dificultades sociopolíticas tan críticas, la oleada de drogadicción, el desempleo y la desesperanza de no imaginar un futuro posible, sumergen a la sociedad en un sentimiento devastador. El aspecto gótico vampírico y esa explosión de chaquetas de cuero y largas crestas llega con la devastadora oleada de heroína, dándose lo que se reconoce como la imagen uniforme de moda Punk⁵⁵. Es entonces cuando, además de musicalmente, surge una revitalización en el arte. El Punk, el *hardcore* y las diferentes divisiones musicales derivadas del fenómeno, parecen encontrar en el arte un arma de expresión contra las imposiciones a nivel social y humano. La actitud transgresora, rebelde y anárquica es trasladada a todos los campos de las artes, en un esplendor que coincide con una época difícil en todos los sentidos. A continuación realizaremos un recorrido por la década de 1980 para rescatar su actitud en el contexto social y artístico.

2.1.3. El esplendor de 1980.

El Punk, nace, como hemos dicho en el apartado anterior, como subcultura a finales de 1970 en Inglaterra, y se ramificaría en diferentes subgéneros musicales al comenzar una nueva década. Su mayor esplendor se dio con el nuevo decenio, en Estados Unidos, en la ciudad de Nueva York. "*Una de las agrupaciones locales dis-*

⁵⁵ Es a partir de 1980 cuando esa actitud uniforme converge en una moda aceptada por las industrias comerciales. Sin olvidar que el estallido Punk, a mediados de los años setenta, trataba de ser uno mismo, de elaborar uno mismo sus ropas, puesto que no había dinero para chaquetas de cuero ni productos comerciales.

tintivas fue la escena del East village de Nueva York, un producto de actitud hacia la producción *Do it yourself* que surgió en la ciudad en la mitad de la década de 1970 y que se caracterizó por un interés en formas alternativas de hacer y mostrar el trabajo y por las prácticas en las que las diferencias entre las formas de arte a menudo eran borrosas"⁵⁶.

Tras la derrota en la Guerra de Vietnam⁵⁷ la sociedad norteamericana permaneció envuelta en una continua sensación de depresión. De ese malestar el mundo del arte exploró otros caminos, nuevas formas de creación y pensamiento cercanas a la realidad de sus tiempos. En el Manhattan neoyorquino de la década de 1980 la marginación, la violencia callejera y la drogadicción coincidieron con una enorme vitalidad artística. La metrópoli se encontraba en un fuerte estado de abandono, de quiebra. Las grandes industrias que antes enriquecían Nueva York habían desaparecido⁵⁸.

Esa depresión dio paso a una considerable bajada en los precios de alquiler en la ciudad. A nivel artístico, la ciudad se revitalizó, finalmente, mediante la hibridación de un conjunto de expresiones artísticas, y Nueva York fue escenario y generador

56 Sladen, Mark y Ariella Yedgar, *Panic Attack! Art in the Punk Years*. 5 June 2007 - 9 September 2007, Barbican Centre Art Gallery, Merrell Publishers, London, p. 14. Cita original en inglés: "One the distinctive local groupings was the east village scene in new york, a product of the do it yourself attitude to cultural production that emerged in the city in the min 1970s and that was characterized by an interest in alternative ways of making and showing work and by practices in which the distinctions between art forms were often blurred".

57 Conflicto bélico que enfrentó en la península de Indochina a EE.UU y Vietnam del Sur contra Vietnam del Norte, entre 1955 y 1975. La derrota por parte de los Estados Unidos supuso uno de sus grandes fracasos y ello derivó en un gran sentimiento de frustración para la población.

58 Industrias tradicionales, principalmente la textil. Nueva York, centro de negocios y núcleo cultural del país, se vio fuertemente golpeada por el deterioro de la ciudad.

de movimientos y artistas muy importantes. En las décadas anteriores a estos años, los artistas reaccionaban contra un público adormecido y conformista, pero en 1980, finalizado en *boom* del *Pop Art*, numerosos artistas se comprometieron con una fuerte denuncia social. Su labor consistió en mostrar al público los problemas reales de la sociedad de entonces, como el sida, el racismo o la marginación.

La alianza política entre Ronald Reagan y Margaret Thatcher⁵⁹ fortaleció un movimiento conservador en Estados Unidos y Reino Unido, pero sus efectos se ampliaron más allá de las fronteras de sus respectivos países. Su cooperación desató un dominio del capitalismo, que junto con la crisis de petróleo de 1973 desencadenó un profundo estado de inseguridad y descontento social. La aparición del movimiento Punk surgió de un estado emocional desolador frente a la falta de futuro. El grito "*No future!*" del Punk fue como una oda social conjunta. El "No" fundamental del Punk se convirtió en una negativa literal como respuesta a un estado sin futuro. La crisis del petróleo, el capitalismo, el paro y el retorno a valores conservadores impuestos desataron un universo artístico marginal, desplazado e inconformista que quiso hablar de esa realidad "manchada".

Los punkis tomaron la alternativa de oponerse al sistema de una manera perceptiblemente chocante. Buscaban la acción como alternativa, no la pasividad con la que pareció responder la cultura jipi años atrás. Reivindicaban unos valores anárquicos como vía alternativa ante la sociedad y sus dogmas. Buscar nuevos recursos y formas de acción: "*Prevalecía una ética del 'házte lo tú mismo'*, *había sellos independientes editando grabaciones de bandas desconocidas, proliferaban las publicaciones independientes en forma de fanzines punks (generalmente en ediciones fotocopiadas de*

59 Figuras representativas de los modelos económicos de la década de 1970.

unos centenares de ejemplares) y prácticamente cada punk hacía de diseñador alterando su ropa con rotos y descosidos"⁶⁰. Se trata de un fenómeno reactivo de creación frente a la crudeza e imposición social, diferenciándose así de la utopía jipi. De entre esos valores destacamos el *DIY*, representativo del Punk: el impulso de acción con los propios medios (autoproducción), alejándose de instituciones de poder. Todo ello otorgará la libertad individual que se constituye como base del pensamiento *underground*.

Esa crisis de valores profunda dio lugar a diversas alternativas y logros artísticos, desencadenándose una serie de prácticas artísticas basadas principalmente en dos conceptos clave. Por un lado, El eclecticismo frente a la homogeneidad, tanto a nivel formal como de contenidos, la mezcla de estilos, la superposición de recursos plásticos, la introducción de elementos procedentes de las culturas marginales o periféricas del buen gusto, y por otro el concepto de fragmentación frente a la idea de unidad, el sinsentido de elementos contrapuestos e inconexos frente al sentido de claridad de un arte basado en la modernidad ortodoxa.

Hay quienes sitúan dichas prácticas dentro de la dominante cultural de la posmodernidad. De forma muy general podemos decir que lo Posmoderno es una postura mental que conlleva implicaciones socio-políticas además de implicaciones estéticas y éticas. Frente a la imposibilidad de sobrepasar la novedad surgida del arte moderno, se propone la reinterpretación y la resignificación frente al hecho artístico, trazando así, un corte radical contra las prácticas y el discurso de la Modernidad y sus doctrinas más ortodoxas. *"Si todo ello, desde la óptica de la moderna ortodoxia, bien podría leerse como una privatización reaccionaria del arte,*

60 Home, Stewart (2002), *El asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el letrismo a la Class War*. (Trad. Jesús Carrillo y Jordi Claramonte), Virus Editorial, Barcelona, pp.167-168.

*¿por qué no presumir también que pueda estar escorando hacia el horizonte apenas explorado de las 'necesidades radicales'?"*⁶¹. La revolución de lo interior destaca para hacer frente a una sociedad convertida en compleja y caótica, potenciando así una "modernización" interna de las prácticas artísticas.

Esta nueva época se caracteriza por la diversidad de expresiones que apoyan el individualismo, siendo estas manifestaciones, reflejo de su sociedad. El arte ha de identificarse con la vida real: *"dimensión social del extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje que caracteriza la creación artística"*⁶². Se apunta a una preocupación por el presente y lo inmediato, por lo alternativo, por el contraste de estilos y la diversidad de opciones expresivas *"sin sucumbir a los condicionamientos técnico-expresivos"*⁶³.

Las diversas manifestaciones dadas en aquellos momentos se convirtieron en híbridos para descargar la rabia contra el sistema que reprimía unos ideales de protesta y desconsuelo profundos. *"El hecho de que, tantísimos ejemplos históricos existan, que revelan un deseo de destruir el dogmatismo, nos encamina hacia una poderosa doctrina (...). El punk es la creencia de que este mundo es lo que hacemos de él, la verdad proviene de nuestra comprensión de cómo son las cosas, no del ciego apego a fórmulas acerca*

61 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 304.

62 Martín Prada, Juan (2001), *La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial Fundamentos, Madrid, p. 7.

63 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 311.

de cómo deberían ser”⁶⁴. El arte estaba impregnado de un mismo carácter común: el descontento.

El Punk se caracterizó, principalmente, por revolucionar la escena musical, pero tuvo gran influencia en la escena plástica: “Diego Cortez quiso convertir el Punk Art en la nueva moda de temporada”⁶⁵.

64 Walter Graffin III, Gregory, *Manifiesto punk* [Recurso en línea]. Revista Digital (fanzine) Nododutante. En www.punksunidos.com.ar (2006). Dirección URL: <<http://www.punksunidos.com.ar/2006/09/manifiesto-punk-de-greg-graffin.html>>. [Consulta: 20 octubre 2013].

65 Guasch, Ana María (2000), *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, p. 372. Citado en dicha publicación, haciendo referencia a la exposición colectiva en el Espacio PS1, “New York/New Wave” (1981). Diego Cortez capturó en esta exposición la nueva escena floreciente del arte, juntando manifestaciones como la música, la fotografía, la moda, los *performances* y la pintura. Estuvieron presentes Jean Michel Basquiat, Keith Haring, Kenny Scharf y Andy Warhol entre otros. Aunque las exposiciones de Nueva York serían determinantes en el comienzo del Punk (y por su repercusión nos centraremos en ellas), tras investigar hemos rescatado lo que podría definirse como la primera exposición Punk de Estados Unidos. Del 15 de mayo al 10 de junio de 1978 en la ciudad de Washington se realizó una exposición bajo el nombre “Punk Art”, en el centro alternativo *Washington Project for The Arts*, organizada por la directora del centro Alice Denney junto con la colaboración de John Holmstrom y Legs McNeil de la revista-fanzine *Punk*. Realizaron otras dos exposiciones: un evento multimedia en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York (noviembre de 1978) y una exposición en Ámsterdam, Holanda (junio de 1979), bajo el título “American Punk Art”. En el catálogo de la exposición aparecen entrevistas (interesante entrevista con Andy Warhol sobre la cultura Punk), imágenes, citas y ensayos del historiador Gerald Silk en torno a la exposición. En uno de los ensayos dice lo siguiente: “Es más bien una nueva generación de artistas, muchos de los cuales gravitaron a la escena Punk, alimentándose de la energía que emana de estos nuevos lugares de reunión de la onda del CBGB (¿el nuevo Cabaret Voltaire?), cuyo trabajo muestra afinidades con una nueva sensibilidad Wave. Y aunque en este momento sería presuntuoso bautizar un movimiento Punk Art, la energía, el caos, la anarquía, la violencia y el egoísmo de gran parte del arte contemporáneo sugiere vínculos con el Punk”. *Punk Art* [Recurso en línea]. 15 de mayo al 10 de junio de 1978, Washington Project For The Arts, Washington DC, Estados Unidos de América. En 98bowery.com. Dirección URL: <<http://98bowery.com/punk-years/punk-art-catalogue.php>> [Consulta: 18 octubre 2013]. En el anexo 2.4.2. “Un recorrido gráfico por la época”, aportamos un dossier gráfico relacionado con la época y estas cuestiones.

En la publicación de *Jennifer Clement* (Connecticut, Estados Unidos, 1960) "*La viuda Basquiat*", sobre las memorias de Suzanne⁶⁶, se relata la dura crónica del tiempo al que pertenecieron: la sociedad de Nueva York de los excesos. En la publicación se hace referencia de nuevo al curador *Diego Cortez* (Illinois, Estados Unidos, 1946), y a su influencia en la escena neoyorquina: "*Yo quería a Diego Cortez. Era muy divertido. Decía que yo era la musa de Jean. Fuimos buenos amigos. Fue Diego quien organizó la primera exposición colectiva de Jean, New York/New Wave, en un lugar llamado P.S.1, en Long Island City. A lo largo de la carrera de Jean, Diego hizo que mucha gente importante se interesara por su obra. Sin Diego, Jean probablemente nunca se hubiera vuelto famoso*"⁶⁷.

Entonces, el arte prosperaba con la degradación humana y con los continuos conflictos callejeros. En el mundo de la pintura se buscó un retorno a todo su potencial narrativo, dejando atrás los límites del Minimalismo, el Arte Conceptual y finalizada la explosión del *Pop Art*. Entonces surgieron diversas tendencias, líneas y modos de hacer enfocados hacia la pintura.

Considerables artistas de la época, que tiempo después se consagrarían en el mundo del *mainstream* artístico, comenzaron sus andaduras en las calles, creando grafitis en paredes y metros⁶⁸. Provenientes del *underground*, los artistas, se adaptaron a la pro-

66 Compañera sentimental del artista Jean Michel Basquiat.

67 Clement, Jennifer (2003*), *La viuda Basquiat. Una historia de amor*. (Trad. Guillermo Sánchez Arreola), Random House Mondadori, S.A., Barcelona, p. 65.

68 En el punto 3.1.1. "*El sabor de la calle. Acercamiento a los fenómenos pictóricos underground*" estudiaremos el contexto pictórico de la fenomenología *underground*.

paganda revolucionaria y anarquista de la escena Punk de entonces: "el do it yourself se convierte en santo y seña del underground"⁶⁹.

Todo ello explotó en una reactivación de las instituciones, galerías, clubs y asociaciones de arte situadas principalmente en los barrios neoyorquinos de Manhattan: *Lower East Side* y *East Village*. Lugares como el famoso *Club CBGB*, *Club 57*, *Now Gallery*, *8BC*, *ABC No Rio*, *Mudd Club*, *Fashion Moda* o el *New Museum* entre otros. Lugares de encuentro y culto de la música, las artes y la literatura. Se convirtieron en lugares importantes para el mundo del arte. Lugares carentes de prestigio en aquel momento, en el sentido de que no eran aceptados como institucionales. Lugares posibles para el estallido Punk. La *Now Gallery* (donde importantes artistas de la escena expusieron su obra), junto con el centro *Fashion Moda* (situada en el barrio del *Bronx*, podría considerarse que fue una de las primeras galerías de grafiti del momento), y en colaboración con la organización *Colab*, crearon la exposición, en 1980, "*The Times Square Show*", en un edificio abandonado cerca de *Times Square*, (imgs.9 y 10).

Este fue un evento que supuso un fuerte impulso para los artistas presentes, concentrándose en él distintos lenguajes artísticos. Un evento multidisciplinar donde comenzaron a tener cabida artistas de color y mujeres⁷⁰. La presentación en sociedad de un arte en bruto, de crítica social y cultural y estética decadente. El *Times Square Show* podría denominarse como "la primera muestra de arte radical de los años 80"⁷¹. Esta exposición también sig-

69 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 148.

70 La diversificación de géneros y razas, en los contextos artísticos, encuentra una especial apertura mental a partir de 1980, consecuencia de la revitalización artística. Apertura mental heredada de la contracultura jipi.

71 "*The First Radical Art Show of the '80s*", título del artículo escrito por el periodista, escritor y crítico cultural *Richard Goldstein* para el periódico *The*



9. Obras en la exposición
"The Times Square Show", 1980.

nificó, desde una mirada crítica, evidenciar la distancia entre las diferentes clases sociales. Mostraron sus trabajos a un público de bajo nivel social, un nivel semejante a quienes allí exponían, separándose de la barrera diferencial que las galerías del otro lado de la ciudad imponían. Para ello, se confeccionó una tienda en el mismo edificio, donde los objetos a vender eran de bajo coste, accesibles así a cualquier ciudadano. Asumiendo el desafío de convertir el arte privado (relacionado siempre con el *maistream* artístico y con un nivel social elevado) en un arte popular, en el intento por deshacer la barrera que los separa.

Esta exposición en el *Times Square* fue una muestra y un perfecto ejemplo de expresiones *Punk*. Una exhibición con una "estética punk salvaje" en un edificio abandonado donde apenas podía distinguirse las obras expuestas del espacio expositivo. Sumándose, además, a ese anarquismo estético y desorden visual, la ausencia de cualquier tipo de identificación de los autores, "...por lo que se rebela contra la limpieza y la impiedad de las instituciones

Village Voice (junio de 1980), en referencia a *Times Square Show*. Anderson, Samuel, *Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show* [Recurso en línea]. Revista e-misférica nº6.1. Universidad de Nueva York. Instituto Hemisférico de Performance y Política (Verano de 2009). Dirección URL: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-61/s-anderson>> [Consulta: 20 octubre 2013].

10. Obras en la exposición
"The Times Square Show", 1980.



del arte"⁷². *Times Square Show* influyó en posteriores exposiciones como, en la anteriormente citada, *New York/New Wave* en octubre de 1981 (img.11). Diego Cortez, recopiló una diversificación de lenguajes artísticos callejeros para crear esta muestra colectiva y mostrar lo más emergente del Nueva York que estaba revolucio- nando la escena en aquel momento. Se presentó la obra de muchos artistas que dieron forma al arte que estaba emergiendo, como Kathy Acker, David Armstrong, Jean- Michel Basquiat, David Byrne, Sarah Charlesworth, Henry Chalfant, Larry Clark, Arco Connelly, Jimmy de Sana, Dondi, Brian Eno, Fab 5 Freddy, Peter Fend, Futura 2000, Jedd Garet, Nan Goldin, Keith Haring, Duncan Hannah, Roberto Juárez, Bill Komoski, Greer Lankton, Lady Pink, Marcus Leatherdale, Arto Lindsay, Judy Linn, John Lurie, Lydia Lunch, Ann Magnuson, Christopher Makos, Robert Mapplethorpe, Frank Moore, Lee Quinones (LEE), René Ricard, Kenny Scharf, Kate Simon, Duncan Smith, Kiki Smith, Steven Sprouse, Ken Tisa, Harvey Wang, Larry Williams o Robin Winters.

En Alemania, mientras los cimientos del Neoexpresionismo afianza- ban sus frutos en una primera oleada de artistas, surgirían otros

72 Cita de Lucy Lippard en "*Sex and death and shock and schlock: A long review of the Times Square Show*" para la revista *Artforum* (octubre de 1980). Ibidem.



11. Imagen de las obras de
Jean Michel Basquiat en la exposición
"New York/ New Wave", 1981.

grupos de pintores. Los que destacarían posteriormente como segunda generación de neoexpresionistas alemanes, más relacionados con las experiencias urbanas que con la propia pintura. Lo que poseían en común estos artistas de Hamburgo, Colonia y Berlín era el ansia por insistir en temas sociales sin renunciar a una seña de identidad como la utilización de un lenguaje pictórico único e íntimo, la fuerza del color o los impulsos vitalistas y agresivos que envolvían sus obras de rápida ejecución.

Colonia, fue el escenario donde se gestó un grupo comprometido con unos valores pictóricos individualistas cercanos a la mentalidad Punk marginal y a expresiones propias del fenómeno. *Peter Bömmels* (Frauenberg, Francia, 1951), *Jiri Georg Dokoupil* (Krnov, República Checa, 1954), *Gerard Kever* (Colonia, Alemania, 1956), *Hans Peter Adamski* (Baja Sajonia, Alemania, 1947), *Walter Dahn* (Dusseldorf, Alemania, 1954) y *Naschberger Gerhard* (Klagenfurt, Austria, 1955) fundaron en la década de 1980 el llamado grupo de Colonia *Mülheimer Freiheit*. Un nuevo subjetivismo impregnó el estudio que compartieron en la calle del mismo nombre que daba título al grupo. El hambre de imágenes impregnó el alma de estos pintores que se debatían entre unas pinturas crudas y agresivas y la autorreflexión por el vínculo con su anterior etapa conceptual.

12. Cartel del grupo de pintores
"Heftige Malerei".



En Hamburgo, otro grupo de artistas liderado principalmente por *Albert Oehlen* (Krefeld, Alemania, 1954), junto con su hermano *Markus Oehlen* (Krefeld, Alemania, 1956), *Werner Büttner* (Jena, Alemania, 1954) y el también pintor *Martin Kippenberger* (Dortmund, Alemania, 1953- Viena, 1997) crearon una pintura más preocupada por cuestiones sociales; Ana María Guasch apunta lo siguiente en torno al grupo de Hamburgo: "... interesados en evocar una realidad aparentemente artificial y teatralizante, que daba cabida a los marginados de la sociedad, punks, rockers y homosexuales, desde la soberanía del yo narcisista arcaico"⁷³.

En la escena berlinesa se formó el grupo *Heftige Malerei* (literalmente "pintura violenta"), formado por *Rainer Fetting* (Wilhelmshaven, Alemania, 1949), *Helmut Middendorf* (Dinklage, Alemania, 1953), *Wolfgang Ludwig Cihlarz*, conocido por el seudónimo de *Salomé* (Karlshure, Alemania, 1954) y *Bernd Zimmer* (Munich, Alemania, 1948). Estos artistas de la escena Berlinesa autogestionaron una galería en Berlín, *Galerie am Moritzplatz*, donde desempeñaron sus primeras exposiciones individuales dando rienda suelta al "salvajismo" de su pintura (img.12).

73 Guasch, Ana María (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Ediciones del Serbal, Barcelona, p. 309.



13. Exposición "Finir en Beauté" en el apartamento privado del crítico Bernard Lamarche-Vadel, París, junio, 1981.

Gracias a las exposiciones celebradas en 1982: en Essen, "10 Junge Künstler aus Deutschland" (10 jóvenes artistas de Alemania); en Basilea (Suiza) "12 Künstler aus Deutschland" (12 artistas de Alemania); y posteriormente la muestra de 1984, en la ciudad de Bruselas, bajo el título "La métropole retrouvée" (La metrópolis encontrada), iniciaron el camino para el descubrimiento de la escena más primitiva alemana.

En Francia, en junio de 1981, el escritor, poeta, fotógrafo, coleccionista y crítico de arte *Bernard Lamarche-Vadel* (Avallon, Francia, 1949 - La Corixille, Francia, 2000) organizó una exposición en su apartamento privado de París donde expuso la obra de unos jóvenes artistas franceses (imgs.13 y 14): *Jean-Michel Albe-rola* (Saida, Argelia, 1953), *Jean Charles Blais* (Nantes, Francia, 1956), *Rémy Blanchard* (Nantes, Francia, 1958 - París, Francia, 1993), *Françoise Boisrond* (Boulogne-Billancourt, Francia, 1959), *Robert Combas* (Lyon, Francia, 1957), *Hervé Di Rosa* (Sète, Francia, 1959), *Jean-Françoise Maurige* (Yssingeaux, Francia, 1954) y *Catherine Viollet* (Chambéry, Francia, 1953). Con esta exposición comenzó lo que más tarde se conocería como "La figuración libre". Esta muestra presentó los dos modelos de figuración francesa, uno que seguía preocupándose por la historia del arte y sus cuestiones de tipo formal y otra figuración exenta de todo eso, más preocupada por la libertad de normas, la expresión, la esponta-



14. *Exposición Finir en Beauté en el apartamento privado del crítico Bernard Lamarche-Vadel, París, junio, 1981.*

neidad y el instinto, enfocados en resaltar las influencias del grafiti, el Arte Pop, los cómics, la música y el Punk. Una nueva pintura figurativa había nacido dispuesta a resaltar unos aspectos plásticos marginales. "(...) *mostrar ostentosamente todos los rastros de pintura (...) no una vanguardia más, (...) una muestra pictórica de fuegos artificiales, ¡una nueva pasión!*"⁷⁴.

La escena vasca también tuvo que convivir con una fuerte oleada de drogadicción. La combatividad social que se arrastraba desde la década de los años setenta por parte de la clase obrera, coincidió, en la posterior década, con un todavía más revitalizado espíritu de lucha contra la situación político-social. La lucha, cada vez más radical y violenta, iba en aumento. La imposibilidad pacífica coincidió con una fuerte sacudida de la heroína en los barrios más marginales e industrializados de Euskadi.

Situación social de crisis profunda que parece coincidir con un esplendor artístico y productivo. A nivel musical, Euskadi gestó, principalmente a partir de los años ochenta, un marco musical incomparable⁷⁵. A nivel artístico, comenzarían a surgir espacios alternativos de culto y reunión para las artes en general. El

74 Perdriolle, Hervé, extraído de la página online "*Finir en beauté*". Dirección URL: <<http://finirenbeaute.blogspot.com.es/>>.

75 Panorama musical al que nos hemos acercado en el punto anterior.



15. Alberto Urkiza, "Closing time", Safi Gallery, Berlín, 1987.

espacio independiente Arte Nativa inaugurado en 1986 y abierto hasta 1989; *Safi Gallery* (img.16) emergió a finales de la década, en 1988, de las manos de *Jose Ramón Bañales "Bada"*, *Jorge Gómez* y *Alberto Urkiza "Safi"*, tras volver de Berlín donde habían compartido un espacio creativo de trabajo bajo el mismo nombre (img.15). Con dos intensos años en activo se consolidó como lugar de encuentro para artistas como *Ramón Churruca*, *Amaia Atorrasagasti*, *José Luis Arrizabalaga*, *Mikel Escauriza*, *Arturo García "Biafra"*, *Detritus* o *Álex de la Iglesia* entre otros⁷⁶. Lugares donde la hibridación artística de la época

encontraba refugio para las diversas manifestaciones. Espacios independientes para acoger el arte y que se irían prolongando en la siguiente década.

A partir de los años noventa resonarían espacios como *Kultur Bar*, *X-Planet*, *Las chicas* o *Espacio Abisal* entre otros, esparcidos por lo barrios de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala. Barrios conocidos hoy por la constante vitalidad y la diversidad de alternativas artísticas, pero con una historia propia que parece remontarse a la década efervescente de 1980.

76 A lo largo del trabajo, a partir de los siguientes puntos, analizaremos, junto con artistas internacionales, obras de artistas de la escena vasca que, desde nuestro juicio, atienden a un lenguaje, ya sea a nivel de contenido o a nivel formal, propio de los contextos asociables al Punk y sus procesos expresivos.



16. "Saffi Buffet-aerokonzierto", Saffi Gallery, Bilbao, 1988.
Fotografía de Alberto Urkiza.

2.2. "¡Sentir que existimos!"⁷⁷ El pensamiento.

En el punto 2.2.1., "Del pensamiento romántico al Punk", trabajaremos en torno a los contenidos que forman los valores del pensamiento Punk. Trataremos la importancia del Romanticismo, su revolución y repercusión como precedente principal del pensamiento genérico *underground*, y por consiguiente, en subculturas como el Punk, acercándonos a su trasfondo romántico y vitalista, concretando esos valores ideológicos para perfilar su pensamiento y poder entender, posteriormente, su experiencia pictórica.

En el punto 2.2.2., "El individualismo como proclama", trabajaremos en torno a la corriente vitalista característica del Punk. Para ello, analizaremos conceptos como el *nihilismo* y lo *dionisiaco*, y la importancia de Friedrich Nietzsche en este discurso, como potenciadores del individualismo en una proclama por hacer del goce de la vida una máxima.

⁷⁷ "El gran objetivo de la vida es sentir, sentir que existimos, aunque sea a través del dolor". Palabras del poeta Lord Byron. Racionero, Luis (1977), *Filosofías del underground*. Anagrama, Barcelona, p. 49.

Esas mismas ideas vitalistas nos acercarán al término *pasión* punto 2.2.3., "Acercamiento al concepto 'pasión'", donde nos aproximaremos al concepto y a su fuerte potencial creativo, que nos encamina a la creación artística desde un vitalismo absoluto y que nosotros creemos vinculable con el Punk.

2.2.1. Del pensamiento romántico al Punk.

Desde el momento de la aparición de la civilización moderna, donde se estructuran los poderes jerárquicos, se inicia también un pensamiento alternativo, resistente, origen del *underground*. Este pensamiento recoge ideas y sentimientos de carácter impulsivo e irracional que se alejan apasionadamente de la estabilidad y certidumbre del pensamiento racional⁷⁸. *"El poder en su insensato deseo de reglamentar y controlar todos los fenómenos sociales, está siempre dispuesto a reducir toda actividad humana a un esquema único. La cultura, por el contrario, es el impulso creador, el arranque formativo al desnudo, al acecho de las formas, de las expresiones nuevas. La cultura descubre su vocación en la variedad y universalidad, en la misma medida en que el poder se*

78 Aunque el pensamiento racional como corriente filosófica se identifica ante todo con el Racionalismo surgido en Francia en el siglo XVII, destacado por el filósofo, matemático y científico francés *René Descartes* (1596 - 1650), dando pie al nacimiento de la filosofía moderna, el pensamiento racional tiene sus raíces en el Siglo V. a. C. griego, donde al no aceptar la mutabilidad, la creatividad, la destructividad, el cambio y el *fluir* de la naturaleza, se buscó refugio en un pensamiento estático, oponiéndose así a los cambios naturales de la existencia. El racionalismo tenía como fundamento supremo la razón, alejándose así, de cualquier conocimiento que se generase desde la experiencia sensible. Anteponer la razón a los sentidos. Asumiendo que la única base de conocimiento era el análisis razonado de los hechos y que ello, únicamente, conducía a la verdad. Como anteposición tendríamos el idealismo de Platón donde, lo ideal, del mundo sensible, prima sobre la razón. Idea que nos traslada al empirismo del discurso aristotélico, que basa su método del conocimiento humano en la experiencia. Hallar una explicación como respuesta al mundo que rodeaba a la humanidad justificando, desde la experiencia del mundo sensible, los contenidos y las causas del *fluir* de la existencia.

consagra a la adoración de formas y esquemas establecidos de una vez por todas"⁷⁹. La necesidad de un nuevo pensamiento ha llevado a lo largo de la historia a otros métodos de la utilización de la mente, donde no se buscaba una verdad hermética sino la experiencia vital y su gozo.

Estas filosofías irracionales plantearon una fusión del cuerpo con la mente, un nuevo estado de ánimo, de placer, de goce y de vitalidad. No persiguiendo una verdad absoluta se evidenciaban por experiencias y no por argumentaciones. Vivir las situaciones con la mentalidad "abierta" hacia la experiencia para dar un nuevo propósito a la sociedad y unos valores que subordinasen los medios tecnológicos a los fines humanos. La reivindicación de estas filosofías surgió en contra del monopolio de las formas de conocimiento racionales y su autoritarismo, para llegar así a la utilización de la mente de una manera renovada, con otros métodos de conocimiento al impuesto socialmente. Es así como a finales de la década de los años 50 del siglo XX, surge una reacción vitalista y marginal paralela a la corriente predominante, surge lo que se llegó a denominar el movimiento *underground*.

Al hablar de filosofía *underground* hablamos de un pensamiento heterodoxo que camina paralelo y subterráneo a lo largo de la historia y hasta nuestros días. Se basa, fundamentalmente, en la apertura de la mente hacia nuevos estados de conciencia y en la desintegración de los poderes autoritarios. Se trata por lo tanto, de una postura libertaria y antiautoritaria. Del pensamiento *underground* surgió en los años sesenta el fenómeno de la contracultura, caracterizado por la música *rock*, las drogas psicodélicas, los jipis y las comunas. Surgió en Estados Unidos, donde la sociedad de masas y de consumo predominante de la década

79 Rezler, Andre (1974*), *La estética anarquista*. (Trad. África Medina de Villegas), Fondo de Cultura Económica, México, p. 18.

anterior había llevado a la sociedad a una crisis existencial. Surgió entonces el ideal de denuncia a la sociedad predominante, mediante una revolución social, una vía alternativa al estilo de vida impuesto. *Theodore Roszak* (Chicago, 1933 - California, 2011), en su análisis sobre el fenómeno de la contracultura dice lo siguiente: "*Desde mi propio punto de vista, la contracultura más que 'merecer' atención, la 'exige' desesperadamente, puesto que yo al menos ignoro por completo dónde pueda encontrarse, además de entre esa juventud disidente y entre sus herederos de las próximas generaciones, un profundo sentimiento de renovación y un descontento radical susceptibles de transformar esta desorientada civilización nuestra en algo que un ser humano pueda identificar cómo su hogar*"⁸⁰.

Al hablar de revolución cultural y mental hay que hablar de su origen en el Romanticismo. Este no fue únicamente un estilo de expresión individual, fue un movimiento cargado de intenciones y cambios mentales encaminado hacia una revolución cultural, que dio paso a la originalidad y a la diversidad individual. Los románticos observaban cómo el autoritarismo racional del siglo XVIII se iba superponiendo en todos los contextos, y reivindicaron una nueva visión del mundo, dando prioridad absoluta a los sentimientos y a la fantasía como respuesta frente a la racionalidad de la Ilustración y contra los valores tradicionales del Clasicismo. Proclamaron el amor libre desde su descontento hacia el mundo y la vida, dando rienda suelta a las pasiones sentimentales, anteponiéndolas, así, a la razón. El rasgo revolucionario del Romanticismo, su manera de concebir la condición del hombre y su naturaleza, en una búsqueda constante por la auténtica libertad, nos acerca a pensamientos alternativos comparables a los ideales del *underground*.

80 Roszak, Theodore (1978), *El nacimiento de una contracultura*. (Trad. Ángel Abad), Editorial Kairós, Barcelona, p. 11.

Hay que destacar, desde nuestro punto de vista, la gran influencia del artista romántico *William Blake* (Londres, 1757 - Ibidem, 1827) en el pensamiento *underground*. Dicho autor fue un artista fuertemente implicado en tratar la liberación mental y social. El concepto básico de su obra fue la imaginación: una filosofía poética basada en una complicada simbología (basada en cuatro principios denominados por él mismo como *Zoas*: *Urthona* - espíritu, *Luvah* - emociones, *Urizen* - razón y *Tharmas* - sentidos). La facultad de la imaginación no seguía reglas racionales por lo que fue un concepto marginado tradicionalmente por la cultura racional. El artista decía comunicarse desde temprana edad con sujetos fantasmales que el Racionalismo no dejaría de ver como delirios. Esas visiones eran a menudo motivo central de sus obras escritas y dibujadas. Fue un visionario en una época que no permitía ningún tipo de irracionalidad, por lo que sus continuas "visiones" le llevaron al apodo de "Blake el loco". Creía en el poder del sujeto frente al objeto, en la liberación del pensamiento objetivo para dar paso a lo subjetivo, en el ser humano como creador activo y en la percepción e imaginación por encima de todo y como base para el arte y la vida. *"Blake es un poeta moderno porque es uno de los precursores de la moderna anarquía. Individualista y narciso (...) una oportunidad para cargarse a los formalistas y un argumento fuerte en favor de una creación artística que en la espontaneidad y el ultraísmo encuentra buena parte de su justificación"*⁸¹.

A lo largo del siglo XIX se mantuvo la idea de fusionar arte y vida entre los escritores y artistas plásticos ingleses: perseguir una revolución cultural basada en los principios del arte. La idea era moldear la sociedad y los románticos ingleses intentaron moldear su mundo y, precisamente, fue el poeta inglés *Lord Byron* (Londres, 1788 - Mesolongi, Grecia, 1824) quien llevó más

81 Blake, William (1992), *W. Blake. Obra poética*. Ediciones 29, Barcelona, p. 13. Extraído del prólogo de Pablo Mañe Garzón.

lejos esos ideales a lo largo de su vida. Una vida llena de protestas, revoluciones y viajes. La Revolución Romántica demandaría una nueva moral, rebelándose contra el conservadurismo y contra la alianza de las clases dirigentes. Un nuevo estado de sensibilidad hacia una nueva cultura humanística, espontánea, imaginativa e individualista era ansiada por los exponentes románticos. Lord Byron reivindicó la pasión por encima de todas las cosas, predicaba que la única posibilidad de estar realmente vivo era a través de la pasión: *"Hay momentos - intervalos deslumbrantes- en que parecemos elevarnos por encima de nuestras circunstancias; y esos momentos suceden cuando un acceso de sentimiento apasionado eleva e intensifica nuestra autoconsciencia"*⁸².

Del Romanticismo parten doctrinas denominadas posrománticas como el movimiento Simbolista y Decadentista de finales del siglo XIX. Se vuelve a proclamar la libertad contra las angustias que ofrece el mundo burgués y su sociedad, convirtiéndose en ejemplos de contracultura al rechazar lo impuesto y elegir un modo de vida romántico del que surge la *Bohemè*, que el crítico y escritor *Jaques Rivière* ya la definió como una moral *"contra la sociedad y sus costumbres, contra la jerarquía de las clases, contra la organización que los hombres se han impuesto a sí mismos; pretende derribar todo lo que hay de artificial en la vida"*⁸³. Idea que nos acerca, en cierta manera, a esta otra del manifiesto Punk de Greg Graffin: *"Cualquiera, que haya sobresalido en una multitud, palpa la verdad de la experiencia. Nadie tuvo que escribir una doctrina aceptable para el marginado, y para que éste entendiese lo que significa ser diferente. La verdad fue bastante sencilla, y esa verdad pudo ser*

82 Racionero, Luis (1977), *Filosofías del underground*. Anagrama, Barcelona, p. 49.

83 Rimbaud, Arthur (1972), *Una temporada en el infierno*. (Trad. Gabriel Celaya), Editorial Alberto Corazón, Colección Visor de poesía, Madrid, pp. 31-32.

*entendida y consensuada por todos aquellos que compartían una experiencia común*⁸⁴.

El alcohol y las drogas serán parte de esa existencia bohemia, aferrándose a una nueva vida forjada desde el inconformismo y la soledad moralmente elegida. Toman conciencia de su marginalidad y acentúan, aún más, su rechazo al mundo. Entre los padres del Simbolismo y Decadentismo tenemos a los poetas anteriormente mencionados Jean Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire; y a *Paul Verlaine* (Metz, Francia, 1844 - París, Francia, 1896) y *Stéphane Mallarmé* (París, Francia, 1842 - Valvins, Francia, 1898) entre otros. Marginales, bohemios, defensores y precursores de un pensamiento idealizador, rechazaban la sociedad deshumanizada y tajante, manteniéndose al margen de ella y optando por un *modus vivendi* contrario al establecido. Surge en la época el término "Poeta Maldito", calificativo, utilizado a partir de la obra de Verlaine "*Los Poetas Malditos*". Este calificativo, al igual que el término "malditismo", hace referencia a estos jóvenes poetas de gran talento que, rechazando las normas impuestas y con una actitud antisocial, libertaria y reivindicativa del hombre, se aferran a una sensibilidad esclarecedora creando unas expresiones transgresoras. La provocación de sus escritos, junto con sus intensas y autodestructivas vidas bien les valió el calificativo de "malditos"⁸⁵.

84 Walter Graffin III, Gregory, *Manifiesto punk* [Recurso en línea]. Revista Digital (fanzine) Nodomotante. En www.punksunidos.com.ar (2006). Dirección URL: <<http://www.punksunidos.com.ar/2006/09/manifiesto-punk-de-greg-graffin.html>> [Consulta: 20 octubre 2013].

85 En el punto de nuestro trabajo 3.5.1, "*El malditismo literario*", donde trataremos escritores significativos por la fuerza de sus escritos literarios, analizaremos con mayor detenimiento la figura de Rimbaud, junto con la de otros autores destacables, que observamos en cohesión con una determinada sensibilidad Punk.

El Punk y sus ideales nos acercan a una filosofía anarquista, que se opone a los poderes autoritarios exponiendo que estos, atentan contra el propio individuo y su libertad. Para ello, proponen desde la desintegración total del estado, dar paso a la voluntad individual y en base a ello crear un nuevo sistema. *"Una acción de guerrilla con su propia trayectoria (en el arte, más que en la música), procedente del épater le bourgeois baudelairiano"*⁸⁶.



17. Walter Dahn, "El zorro y el bebé (la libertad de Mülheim)", 1981, pintura de emulsión sobre tela, 170 x 160 cm. Propiedad Privada.

Al aplicar esos ideales románticos de impulso vitalista en la experiencia pictórica y sus maneras expresivas, obtendríamos las bases expresionistas de una pintura asociable al Punk. La pintura como una experiencia en la que no destaca tanto la obra final como el propio proceso, su experiencia. Podemos encontrar una correlación entre el pensamiento Punk y la experiencia pictórica más anarquista: aportar una experiencia concreta que no se detenga en la historia del arte y sus cuestiones de tipo formal, sino que

86 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 200.

proclame la liberación de las normas para alcanzar momentos de intensidad existencial. Construir basándonos en un fuerte impulso creador con cualesquiera que sean los medios o el conocimiento, es decir, absorbiendo el *DIY* como mecanismo creativo y como base de la expresividad.

En la publicación "*La estética anarquista*", el historiador André Reszler (Budapest, Hungría, 1933), nos acerca esta idea: "*La estética anarquista refleja, además, el pluralismo fecundo de las diferentes corrientes del pensamiento libertario. Individualista, exalta la potencia creadora, la orgullosa originalidad de cada persona. (...) un arte nuevo sin precedente en la historia del arte; o que precocine el renacimiento de un arte popular... (...) el presentimiento de un arte nuevo que liberará al artista latente en el hombre y pondrá los valores de la espontaneidad y de la imaginación en el centro de la aventura estética*"⁸⁷.

Recordemos como en el contexto histórico cultural presentábamos *Times Square Show* como una de las primeras exposiciones de arte Punk, y donde una de sus intenciones para la exposición fue precisamente la de hacer una reflexión del arte y sus circunstancias⁸⁸. *Times Square Show* se presentó como respuesta a la gran industria del arte, que inundaba la zona del Soho neoyorquino. La pintura Punk se concentra en una práctica revolucionaria, en lo que a estética nos referimos, resaltando la importancia de esa libertad creadora de la que nos habla Andre Reszler, devolviendo a la pintura la inocencia primitiva del acto creador, su espontaneidad y frescura. Proponiendo la ruptura con bases pro-

87 Reszler, Andre (1974), *La estética anarquista*. (Trad. África Medina de Villegas), Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7-9.

88 Desintegrar la barrera limitadora entre el arte y la vida. Recordemos como se creó dentro de la muestra una tienda de regalos a muy bajo coste para que cualquier ciudadano pudiera comprar su propia "obra de arte".

cedentes del arte y su historia, para adentrarse de lleno en una pintura libre de todo límite artístico, que acentúe el goce de la experiencia. Sobre esta idea Ana María Guasch cita lo siguiente en referencia a la exposición *Finir en beauté* (comienzo de los artistas que se consagrarían tiempo después en la "Figuración Libre"): "*Concebida por B. Lamarche - Vadel como una apología del individualismo, la muestra presentó a aquellos artistas que, imbuidos en ecos dadaístas, practicaban una figuración libre y popular, una figuración anticultural que fingía la ignorancia anti-histórica y autoirónica...*"⁸⁹. Una pintura que aunque intente fingir su procedencia artística, puede llegar a entenderse como una manera de rebelarse contra las bases de esta.

2.2.2. El individualismo como proclama: el nihilismo y lo dionisiaco.

Del sentimiento de fracaso moderno, y en un intento de superación, las propuestas posmodernas están influenciadas por el discurso de *Friedrich Wilhelm Nietzsche* (Röcken, Alemania, 1844 - Weimar, Alemania, 1900). El escepticismo del hombre frente a la imposibilidad de hallar una verdad existencial lo devuelve a la corriente nihilista, donde la finalidad del sentido de la vida desaparece. Escepticismo extremo que se traduce en nihilismo y que encuentra en el filósofo alemán una figura fundamental.

La condición posmoderna destaca por el eclecticismo, por la negación de toda propuesta objetiva que desde su postura nihilista, un radicalismo escéptico, parece conquistar una utopía conjunta para alejarse de los intentos racionalizadores de la Modernidad: "*Pareciera como si ante la desazón frente a la persistencia de la*

⁸⁹ Guasch, Ana María (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Ediciones del Serbal, Barcelona, p. 326.

barbarie, que tan bien se trasluce pictóricamente en la ansiedad, el descontento con la civilización o el contacto con las alegrías de la muerte y la destrucción, se suspirara por una realización de la libertad antropológica a través de lo que ya los románticos definieran como 'revolución estética'"⁹⁰.

La oda de resistencia contra todo poder autoritario, absorbida del discurso anarquista, y la reivindicación del DIY como voluntad de poder, se establece como consigna común en el movimiento Punk. Esta actitud que revela, por un lado, la ruptura contra el poder establecido y, por otro lado, la propia capacidad individual como poder de producción/creación, nos acerca al pensamiento de Nietzsche.

Desde la actitud rebelde y contracultural, donde las consignas a seguir son la subversión, la transgresión, el anarquismo y el nihilismo generados desde la máxima expresión del "No Future", nos acercamos a un pensamiento que proclama el individualismo para la liberación del hombre. *"La concepción de la voluntad de poder (se presenta) como carácter del mundo mismo (...) se trata del movimiento mismo de poner y superar, de fijar 'verdades' siempre relativas a una perspectiva y siempre superables, y necesariamente superadas en la medida en que la detención es destrucción"*⁹¹.

El nihilismo trata, en un marco amplio, de una crítica y un replanteamiento de los valores y creencias del sentido de la existencia. No hay un principio de fe capaz de ofrecer una res-

90 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 304.

91 Fuentes Feo, Javier (2007), *Un contexto heredado. Friedrich Nietzsche y el arte del siglo XX*. Cendeac, Fundación Caja Murcia, Infraleves 5, Murcia, p. 86. Citado en: Vermal, Juan Luis, *Crítica de la verdad y la mentira puras*. Revista *Silero*, Vol. 8, Septiembre de 2000, pp. 56-57.

puesta de la condición del hombre y su existencia, pues cualquier principio de fe sería "abstracto" en un sentido significativo, sin una base certera que la determine. La pérdida de fe podría definir el nihilismo. La devaluación "de lo supremo" en el discurso nietzscheano pretende hacer trascender al hombre a un nivel superior, destruyendo el ideario de valores establecidos. *"Si Nietzsche ha resultado imprescindible a lo largo del siglo XX, no lo ha sido -aunque así haya constatado en tantas ocasiones- por haber señalado la inconsistencia de base de los ídolos que regulaban la vida empobrecida de Europa, sino porque, junto a esa labor de disolución de lo enfermo y de lo sistemático, impulsó el encanto de una vida entendida como producción activa. Friedrich Nietzsche es, por ello, el generador de una apertura expansiva en el terreno del conocimiento, la moral o el arte; un filósofo capaz de fecundar otros pliegues del pensar en un tiempo cada vez más sometido a un racionalismo instrumental y a un subjetivismo atomizador patente en los modos imperantes de la comunicación y en el cálculo rentabilizador de todo lo mundano"*⁹². Un ser superior que se establezca en el lugar de Dios⁹³. Ese lugar de Dios es sustituido por un hombre que promueve un sistema de valores desde la propia voluntad de poder. Por lo tanto, es el propio hombre, cada individuo, quien se coloca en "lo supremo", en el lugar de Dios.

Pero la actitud crítica que rechaza lo establecido, que se confronta con un sistema de valores es atemporal⁹⁴. El nihilista no

92 Ibidem, p. 17.

93 "Übermensch", que significa "por encima del hombre" es el término utilizado por Nietzsche en su obra "Así hablo Zaratustra" (1883). La creencia de un ser supremo, el Dios personal procedente del ortodoxismo cristiano, queda devaluado para dar paso a "Übermensch".

94 El Marqués de Sade (París, Francia, 1740 - Charenton-Saint-Maurice, Francia, 1814), entre otros, ya en el Siglo XVIII (aunque el reconocimiento de sus escritos se produzca en el siglo XX), gracias al impulso del movimiento Surrealista, nos pone en antecedentes acerca de las cuestiones que tratamos en este apartado concreto,

responde a ningún valor de autoridad y no acepta principio alguno como superior. El Punk se constituye en esta idea. Y en la idea nietzscheana de impulsar un sistema de valores que nazca de la propia voluntad individual y rechace los imperativos: *"el deber del arte como moral del imperativo categórico es reemplazado por el arte como voluntad de vida (...) Amoralismo, escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo histórico, decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias y las ideas totalizadoras, en suma, carencia de expectativas, son algunas de las expresiones más socorridas para traslucir el sustrato que late en la actual escena artística"*⁹⁵.

La genialidad del hombre y el individualismo romántico es nihilismo en Nietzsche. *"Incluso Nietzsche, en su lucha con la dimensión infinita de lo sublime y en su voluntad titánica de reducir el universo a finitud, también en sus elementos, sin embargo, con el eterno retorno y su reclamación de lo dionisiaco está en el plano de lo sublime"*⁹⁶. En la disgregadora época romántica, el ímpetu por el vivir, esa voluntad poderosa, predomina incluso sobre sí misma. Por ello Nietzsche, antepone lo dionisiaco y el valor de la vida, a la figura de Dios y su supremacía.

cuando expresó tajantemente: *"La idea de Dios es el único mal que no puedo perdonar al hombre"*. Extraído de *"La razón de Sade"* en Blanchot, Maurice (1990). *Lautréamont y Sade*. (Trad. Enrique Lombera Pallares). Fondo de cultura económica, México, p. 17. En otra cita, en una declaración de los derechos del placer, aseguraba lo siguiente: *"No me puse a dudar. Vencí, arranqué de raíz, supe destruir en mi corazón todo lo que podía estorbar mis placeres"*. Extraído de Beauvoir, Simone de (1956*), *El Marqués de Sade*. (Trad. J. E de la Sota), Ediciones Leviatán, Buenos Aires, p. 4.

95 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 304

96 Galán, Ilia (2011), *Filosofía del caos, Estética y otras Artes*. Editorial Dykinson, S.L., Madrid, p. 44.

Es el Romanticismo, mediante su ruptura con la tradición del Clasicismo y la Ilustración, quien propone la libertad del hombre y su condición. Exalta el deseo, la subjetividad y el individualismo como sistema de independencia, anteponiéndolo a la razón, como bien manifestaba Byron. Es ese vitalismo fecundo, ese goce de placer romántico, con su subjetivismo absoluto y proclamación del yo, quien señala lo dionisiaco. Así lo advierte Nietzsche en *"El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música"*⁹⁷. El filósofo, explora los orígenes de la tragedia en la antigua Grecia hallando en ella valores irracionales anclados en lo carnal y presentes en la figura de Dionisos, Dios del vino en la mitología griega, conocido como "Dios Baco", figura inspiradora de la locura y el éxtasis. Nietzsche vincula el origen de la tragedia con la celebración de la fiesta del vino y la figura de Dionisos. En contraste aparece la figura de Apolo, y de ahí el término Apolíneo, que encarnaría los aspectos racionales y el equilibrio. Entre los antiguos griegos, la tragedia y su condición de obra dramática, era contemplada a modo de purificación de las pasiones de los estados anímicos: *"La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya de un crear artístico"*⁹⁸. El goce de la vida y la existencia, su demanda total del placer, se concentra en lo dionisiaco mediante aspectos pasionales e irracionales.

97 Primera publicación 1872. Obra conocida comúnmente como *"El nacimiento de la tragedia"*. En ella el filósofo presenta la lucha constante de la voluntad entre los instintos apolíneos y dionisiacos que configuran distintas formas de cultura. En la reunificación de estos dos conceptos antepuestos (instinto y razón) el filósofo presenta la superación del pesimismo griego desde esta forma de arte: la tragedia.

98 Cita de Friedrich Nietzsche en *"Sócrates y la tragedia"*. Extraído de Pérez López, Héctor Julio, (2001), *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Res Publica Ediciones, Estudios de Filosofía Política, Murcia, p. 147.

Lo dionisiaco se vuelve hacia el arte del placer. "La tragedia, en tanto que obra artística, 'obra artificial' ejercería el siguiente impacto en el 'paciente': lo sumiría en ciertos excesos eventuales (dominación de 'pasiones tristes' como éleos, fobos) que provocarían en el alma un desequilibrio transitorio, una enfermedad o 'locura' controlada, en razón del cual el sujeto quedaría 'liberado' al fin del experimento de esos excesos, que de esta suerte serían evacuados o purgados. El sentimiento placentero, el bienestar resultante, tendría su explicación en la terapia ocasionada por esa medicina llamada arte y en particular tragedia"⁹⁹. Una liberación de emociones y pasiones, una catarsis como la denominarían los griegos.

En esos aspectos, donde Nietzsche vertebra el vitalismo propiamente romántico asociándolo a lo dionisiaco, se corona el placer como válvula de escape para la liberación del sujeto. "Lo dionisiaco será, según el certero análisis nietzscheano, esa 'sombra' inhibida pero actuante, siempre presente en la cultura griega y en sus producciones culturales más genuinas, así la tragedia, siempre sentida a la vez como tentación y como amenaza, ese 'más allá interior' de cuya represión y demarcación cobra el griego la imagen olímpica y apolínea de sí mismo, su amor al límite, al 'nada con exceso', su obsesionada necesidad de demarcar y definir, en el pensamiento y en las obras, los principios en virtud de los cuales puede resaltar la 'forma concreta individualizada', a plena luz, sin confusión, sin indeterminación de lindes y contornos"¹⁰⁰. Lo dionisiaco refleja así el vitalismo e individualismo propio del Romanticismo y su culto constante por la vida y sus experiencias.

Las consideraciones sobre la tragedia griega y su dramatismo son para Nietzsche fuente de vitalidad y placer y un intento

99 Trías, Eugenio (1992), *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, Barcelona, p. 132.

100 Ibidem, p. 153.

radical por hacer de la vida una máxima. Esa conciencia dionisiaca recuperada por los románticos se convierte en subversiva a nivel cultural, asentando un carácter propiamente anárquico, que advertimos en el fenómeno Punk. Las corrientes vitalistas, donde la concepción de la vida es contraria al racionalismo, destacan por la lucha constante de anteponer la liberación del sujeto de todo aprisionamiento.

Como nos dice Antonin Artaud: *"... no hay realidad universal, no hay absoluto alguno por conocer y al cual necesitemos ser conducidos, es decir, iniciados. (...) No hay cosmos y cada hombre tiene su mundo para sí mismo"*¹⁰¹.

Y Theodor Adorno, nos dice lo siguiente: *"Cierto es que los artistas han aprendido, conforme iban internándose en sí mismos, a renunciar al juego infantil de la imitación de lo externo. Pero al propio tiempo han aprendido también, por efecto de la reflexión del alma, a disponer cada vez más de sí mismos"*¹⁰².

2.2.3. Acercamiento al concepto "pasión".

Partimos de la idea de que el concepto "pasión" está estrechamente vinculado con los ideales románticos y su discurso vitalista. Si un poeta romántico como Lord Byron habla del término pasión con una implicación tan culminante¹⁰³, Eugenio Trías en su libro *"Tratado de la pasión"*, analiza este término para darnos una visión cercana a la frase de Lord Byron cuando dice que "sentir la pasión" nos acerca a la autoconsciencia. Trías, en su ensayo, nos

101 Artaud, Antonin (2012), *Cartas a André Breton. Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948)*. (Trad. Jaume Pomar), José J. de Olañeta Editor, Barcelona, pp. 40-41.

102 Adorno, Th. W. (2006*), *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. (Trad. Joaquín Chamorro Mielke), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 222.

103 Véase cita 82.

presenta una idea que podría responder a la actitud creativa del fenómeno que investigamos y que parte del siguiente fundamento: la pasión como motor generador de la obra.

La pasión no es concebida como un obstáculo para la creación artística sino como un potencial para esta: el sujeto como creador. La idea de que ese sujeto apasionado (apasionado debido a un cambio previo en el estado anímico) se ve afectado en grandes transformaciones internas que le sirven para ser un creador potencial. Ese estado posibilita la apertura de estados anímicos más receptivos y sensibles que llegan a acercar a la persona a la experiencia artística: *"La fuerza perceptiva que desencadena el arte se desarrolla obviamente en ese estado: ¿No existe, como Platón ya entrevió, una unidad de destino entre la locura divina del artista o poeta y la del enamorado? Podría afirmarse que todo enamorado se da cita con el arte, siendo esencialmente artística su visión y la expresión que suele dar de esa visión. (...) O que lo artístico es, en esencia, esa singularización que la pasión hace posible en la expresión"*¹⁰⁴.

La pasión, por lo tanto, es un principio de acción que nos acerca a la experiencia del arte, siendo el artista el yo ejecutor que se expresa, ofrece y modela aquello que siente a modo de pasión. Y aún más, Paul Feyerabend, en su obra *"Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento"*, nos presenta

104 Trías, Eugenio (2006), *Tratado de la pasión*. Random House Mondadori, S.A., Barcelona, p. 49. Al comenzar los conceptos que nos acercan a las características del Romanticismo hemos expuesto que este fue una reacción contra la racionalidad impuesta por la Ilustración y el Clasicismo. Eugenio Trías menciona en su ensayo la visión que el filósofo Alemán de la Ilustración Immanuel Kant (y que nos sirve de ejemplo para comprender el pensamiento estático contra el que reaccionaba el Romanticismo) tenía sobre la Pasión. Según nos explica Trías, el célebre filósofo concebía "La Pasión" como algo impuro y enfermizo que perturba la razón y sus leyes universales: *"La pasión es para Kant, locura del alma, pero locura clínica y no divina"* Ibidem, p. 145.

de nuevo esta idea acerca de "un impulso apasionado": "... porque es el proceso el que contiene las condiciones de realización de todos los programas posibles. Antes bien, está dirigido por un vago impulso, por una pasión (Kierkegaard). La pasión da lugar a una conducta específica que a su vez crea las circunstancias y las ideas necesarias para analizar y explicar el proceso, para hacerlo racional"¹⁰⁵.

Si la tragedia griega, como hemos estudiado en el punto anterior, trata de la liberación de pasiones a modo de catarsis, en esa línea purificadora, el Punk, se sirve de lo artístico atendiendo la necesidad por expresar los conflictos generados por ese "existir", pues "el éxtasis es la más elevada unidad del dolor y el placer"¹⁰⁶. El éxtasis podría ser lo artístico, alcanzado por el malestar vital y el placer del refugio que parece encontrarse en los terrenos del arte. Una manera de rebelión mediante la expresión (pictórica en nuestro caso). "La insatisfacción y el descontento, lejos de ser enemigos de las artes, han sido con mucha frecuencia sus genios tutelares"¹⁰⁷.

La pintura se vuelve una alternativa y un medio de expresión "activo" que nace de una raíz "pasional"¹⁰⁸. Trataremos de abordar el término "pasión" como un disparador que nos adentra en la ex-

105 Feyerabend, Paul (2007), *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. (Trad. Diego Ribes), Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., Madrid, p. 10.

106 Pérez López, Héctor Julio, (2001), *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Res Publica Ediciones, Estudios de Filosofía Política, Murcia, p. 171.

107 Wind, Edgar (1967*), *Arte y anarquía*. (Trad. Salustiano Masó), Taurus Ediciones, S.A., Madrid, p. 13.

108 Resaltamos las palabras "activo" y "pasional" rescatando el término pasión de la designación oficial que se hace de él. Según la Real Academia Española de la Lengua "pasión" es un término relacionado con lo pasivo, contrario a la acción. El término también hace alusión a la perturbación o afecto desordenado del ánimo.

perencia pictórica. Un motor que genera una necesidad de expresión urgente donde nosotros rescataremos la posible relación con el Punk y el DIY. *"Vistas las cosas desde nosotros (quoad nos), ella, la pasión, es principio de acción"*¹⁰⁹.

Hablamos de pasiones que, desde la alteración de ánimo que suponen, generan una reflexión que nos lleva a la experiencia artística y *"respecto a ella, el sujeto sería efecto y resultado del poder de la pasión o consecuencia de un entrecruzamiento de distintas fuerzas pasionales"*¹¹⁰.

El término pasión se presentará entonces como un concepto profundamente activo, relacionado con la intensidad de la acción. Una intensidad derivada de padecer ciertos estados y sentires como un motor para llevar a cabo una expresión artística que responde así a los padecimientos del autor. Poniendo énfasis en subrayar las emociones y la condición mental, que no castra los impulsos interiores, las pasiones, sino que las atiende, las escucha y las utiliza para la experiencia plástica puesto que *"la creación no es una operación formal, sino biológica, vital, expuesta a azares y accidentes y prolongada por el afán de una subjetividad que quiere ampliar su libertad, sus dominios y su soltura"*¹¹¹.

Así, se atiende a pasiones/padecimientos propios del ser y su condición. De ese padecimiento surge la NECESIDAD DE RESPUESTA ante el sentimiento, y de ahí nos encaminamos a la experiencia pictórica, a la EXPRESIÓN. *"La necesidad artística brota del poder propio de la cosa singular, o es necesidad porque vincula*

109 Trías, Eugenio, (2006), *Tratado de la pasión*. Random House Mondadori, Barcelona, p. 147.

110 Ibidem, p. 37.

111 Marina, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*. Editorial. Anagrama, Barcelona, p. 193.

sin remisión la virtualidad de esa cosa y su expresión"¹¹². Se trata de padecimientos que han activado una respuesta convertida en motivo, en objeto artístico. Convertir en "artístico" aquello que sentimos. Necesidad de expresar la pasión: reconstruir la pasión. *"Son aquellas ideas singulares encarnadas o esencias propias que realizan una determinada performance de la pasión, produciéndola en vivo de forma singular y encarnada, es decir, de forma artística"*¹¹³. Hablamos de pasiones/padecimientos que necesitan ser expresados.

La propia necesidad de respuesta los vuelve activos en un contexto artístico. Y en esa respuesta derivada de "lo pasional" hallaremos eso sentido. *"Y el mismo Ruskin señala razonadamente que el valor de la producción artística se determina por la elevación del sentimiento en ella expresado. 'Interrogaos sobre cualquier sentimiento que os domine fuertemente -dice Ruskin-. ¿Puede ese sentimiento ser cantado por un poeta, puede interpretarlo de una forma elevada? Si puede hacerlo, entonces es un sentimiento elevado. En caso de que no pueda ser poetizado, o sólo pueda interpretarlo en un sentido risible, es un sentimiento bajo'. Y no puede ser de otro modo. El arte es un medio de contacto entre los hombres. Y cuanto más elevado sea el sentimiento expresado por determinada obra de arte, tanto más fácilmente logrará conseguir su misión"*¹¹⁴.

De esta manera las expresiones Punk, al ser consecuentes con un estado vital provocado por esas "pasiones padecidas", se encaminan hacia la expresión artística desde un posicionamiento que

112 Trías, Eugenio (2006), *Tratado de la pasión*. Random House Mondadori, Barcelona, p. 113.

113 Ibidem, p. 144.

114 Plejanov, Yuri (1974), *Arte y vida social*. (Trad. Jorge Korsunsky), Editorial Fontamara, Barcelona, pp. 57-58.

denominaríamos pasional. Lo que destacamos es precisamente el vínculo con lo íntimo, con las pasiones que nos encaminan a la necesidad de respuesta ante lo padecido.

Es por lo tanto, la propia necesidad la que nos adentra en lo artístico como respuesta ante lo padecido. Los impactos emocionales a los que se expone el artista son posteriormente plasmados en el cuadro a modo de visión subjetiva. Se trata de que algo que se padece nos afecte de tal manera que nos conduzca a un planteamiento artístico, que a su vez, nos conduzca a una realidad donde expresar esas pasiones. Una realidad pictórica. La pasión sentida convertida en expresión. Un embrutecimiento pictórico-plástico de circunstancias vitales y morales que nacen de un padecimiento de lo social y existencial. *"Meditar, componer, maquinar, en el seno de una animación mayúscula, indiferente a ella, al menos en apariencia, o, mejor, asumiendo, vampirizando la gran fuerza del rugido circular para convertirla en acto creativo"*¹¹⁵.

Como ejemplo podemos observar en la obra pictórica de Jean Michel Basquiat, que atenderemos como representativo de una pintura relacionable con el Punk¹¹⁶, su eterno descontento con la sociedad y el hombre: *"Si bien la asociación de la obra con circunstancias personales del artista puede facilitar en cierta forma la interpretación del cuadro, la reducción de todo lo expresado en él es a todas luces insuficiente. Y es que el tipo de figuras repite una fórmula de apasionamiento que relaciona diferentes vías de significación"*¹¹⁷.

115 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 141.

116 A partir del punto 2.3., *"La negatividad"*, y principalmente a lo largo del cuerpo del trabajo, en el punto 3. *"Pintura relacionable con lo punk: un impulso vital"*, presentaremos y contextualizaremos formalmente a estos y otros artista que podemos relacionar con una determinada actividad de la expresividad vinculable a lo Punk.

117 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p. 32.

En el caso de Martin Kippenberger, que será otro de los artistas representativos, su actitud burlesca e irónica esconde la misma carga de denuncia frente a lo social y las cuestiones morales y humanas: *"Esta ostensible virilidad parece ser la expresión de una libido muy desoladora, que se podría caracterizar psicoanalíticamente, en su sentido más amplio, como el 'ansia por algo'"*¹¹⁸. En la cita se alude a un "ansia por algo" derivado de una desolación, un ansia que es una necesidad de expresar el abatimiento por ese padecimiento. En términos propios el artista alemán cita lo siguiente: *"En realidad, uno sólo quiere hablar de sangre y de corazón. Y de ácidos gástricos"*¹¹⁹.

Otro de los artistas multidisciplinares que nos devuelve a las plásticas relacionables con el Punk, y a los continuos temas que afligen al hombre a nivel social y existencial, es Peter Doherty (Northumberland, Inglaterra, 1979): *"Pintar con su sangre expresa la intensidad con la que (Doherty) hace todo"*¹²⁰.

Intensidad que, entendemos, es igual a apasionamiento desgarrado. Cúmulo de pasiones que abren las puertas de la creación. Necesidad de expresión guiada por un contexto pasional. Un torbellino que arrasa y necesita ser expulsado como respuesta. De ahí también, que el artista, se valga de cualquier medio para expresarse. Idea que nos vincula al *DIY* como campo de actuación. Puesto que en esa

118 Kippenberger miró a Picasso (2001), 21 de Febrero - 29 de Mayo de 2011, Museo Picasso Málaga, Edición Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, p. 62.

119 Kippenberger: pinturas (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 170.

120 Michael Chambati-Woodhead, Director de la Galería Bankrobber, en referencia a la exposición del artista "Bloondwork". El universal (cultura), *Exponen cuadros de Pete Doherty ejecutados con su sangre* [Recurso en línea]. El Universal, Caracas (15 de mayo de 2007). Dirección URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6MUQz1DF7XQJ:www.eluniversal.com/2007/05/15/til_ava_exponen-cuadros-de-p_15A869333+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es> [Consulta: 10 noviembre 2015].

activación de respuesta "urgente y necesitada" los territorios de actuación tienden a ampliarse. Abarcar cualquier medio, objeto, técnica, etc., como amplio abanico de posibilidades para enfrentar la expresión. De ahí que el *DIY* sea la respuesta fundamental del proceso propio de los confines del Punk. "*Explotividad. Pocas palabras como esa reflejan la naturaleza urgente, caótica y suicida del Punk, pero también el ideario de la vanguardia y de la bandera negra, esa conexión capaz de afirmar que no hay acto de destrucción que no sea al mismo tiempo, un acto de creación*"¹²¹.

El trasfondo romántico de la actitud mental del Punk hace que se libre de formalismos y academicismos para dar rienda suelta al paroxismo que despierta de "lo pasional". Un paroxismo "activo" que nos incita a la creación. Se traduce en libertad plástica guiada por una necesidad que no atiende a reglas formales sino que toma como *modus operandi* el *DIY*, en consecuencia con la actitud urgente y necesitada del Punk. La expresión se convierte en la premisa.

Por lo tanto, los resultados plásticos tras la experiencia Punk, pueden leerse como canalizadores de los torbellinos que provienen de un quehacer pasional. La sociedad está fundamentada en valores que se consideran éticos y morales y aquello que no encaja dentro de ellos es considerado un valor "bajo". La subcultura Punk es consecuente, como contracultura *underground*, con esos valores "bajos" como éticas contrarias a las consideradas socialmente. Así el Punk, como respuesta ante los conflictos sociales y las incertidumbres existenciales del hombre, crea un abanico de temas que parten de "*las bajas pasiones, las únicas capaces de reafirmar a una subcultura*"¹²².

121 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 260.

122 *Ibidem*, p. 271.

Hemos realizado una aproximación del Punk y su pensamiento ligado a cuestiones vitalistas. Un ideario vinculado con lo emocional e íntimo, con la proclamación del individualismo. La exteriorización de los valores de su pensamiento nos acercarán a la anarquía plástica, en el sentido en que entendemos la expresión creativa como un todo relacionado. La proclama de lucha constante de la desintegración de poderes autoritarios, reivindicando el individualismo absoluto propio de un pensamiento anarquista, verá su reflejo en la pintura; pues reivindicar el *DIY* como sistema operativo obviando la tradición, es una manera de anarquizar las expresiones plásticas donde forma y contenido serán contagiados de ese espíritu.

Entendemos el Punk como un fenómeno de la expresión contemporánea que se presenta con una visión renovada de los matices románticos y su impulso vitalista, y en el que la pasión, en toda la ambivalencia terminológica, aparece como presencia altamente significativa.

2.3. *La negatividad.*

En este punto, concretaremos una concepción negativa del arte basada en la "estética de la negatividad" de Theodor Adorno y sus rasgos característicos.

La estética de Adorno está basada en la autonomía del arte. Su concepción de la libertad individual y plural y la superación del totalitarismo queda plasmada en su discurso. Su dialéctica nos ofrece una concepción de oposición entre los conceptos de totalidad y particularidad. Esta dialéctica trazada en la contraposición totalidad/particularidad nos acerca a una amplia consideración del arte y de la experiencia estética. Adorno elaboró un pensamiento, que parte de lo concreto, en oposición a lo general, desarrollado

de una manera abierta y asistemática, dando cabida a todo lo no "identificante", es decir, a "lo diferente", por formas de pensamiento culturales y sociales establecidas. Adorno identifica el "arte auténtico" como aquel que se resiste a la razón identificante (lo general, la totalidad), o como bien lo describe él mismo atendiendo a Lukács: "*ninguna obra de arte auténtica es típica*"¹²³.

De esta manera, en su discurso de "la estética negativa" nos encontramos con cuatro factores esenciales que se asumen en toda "experiencia estética auténtica" y que Rodolfo Wenger Calvo¹²⁴ identifica así:

1. La relación con una obra de arte, que Adorno identifica como "auténtica", implica toparnos con un espacio "irreal", contrario a la realidad. Un lugar liberado de los imperativos de formas habituales. En contraposición, el arte presenta lo inexistente como existente, sin embargo, esa mentira que es el arte que presenta lo inexistente como existente, significa negar lo existente en lo inexistente. Es en ese "poder de negación" donde Adorno encuentra la fuerza del arte.

2. Según los ejemplos presentados por Adorno, el arte moderno auténtico necesariamente es negativo puesto que se refiere al sufrimiento produciendo displacer, posicionándose de esta manera, en un lugar opuesto a cualquier esteticismo de arte complaciente.

123 Adorno, Th. W. (2004*), *Teoría estética. Obra completa*, 7. (Trad. Jorge Navarro Pérez), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 132.

124 Docente, Investigador y Doctor. Universidad del Atlántico, Colombia y Escuela Internacional de Doctorado de la UNED (EIDUNED), Madrid. *Estética de la 'negatividad' en T.W.Adorno* [Recurso en línea]. En "Perspectivas estéticas" (1 de febrero de 2011). Dirección URL: <<http://perspectivasesteticas.blogspot.com.es/2011/02/estetica-de-la-negatividad-en-twadorno.html>> [Consulta: 17 agosto 2017].

3. El arte auténtico niega vías de percepción y comunicación habituales. De esta manera nuestra expectativa de comprensión se ve atormentada volviéndose un enigma por descifrar, puesto que, posterga su sentido más allá de su propósito efectivo habitual.

4. Según Adorno, toda experiencia estética auténtica niega algunos rasgos sociales dominantes, adoptando así el arte "un potencial crítico" frente a la sociedad. El arte es negatividad en el sentido en que reniega de la dominación y del totalitarismo categorico general. Así se reafirma en lo diferente, lo heterogéneo, lo "no-idéntico": *"La mirada sobre esto (...), sigue la intención dirigida a lo particular en cuanto lo no-idéntico. Lo esencial está contra la universalidad dominante"*¹²⁵.

La estética de la negatividad de Adorno descubre así que la obra de arte auténtica niega la sociedad que la cobija y su propia tradición. Esta lógica negativa constituye el principio mismo de la autonomía estética. El Punk parece encarnar esas premisas adornianas y su posicionamiento en "lo particular", "lo diferente", "lo no-identificante", "lo heterogéneo", puesto que como cita Adorno: *"El momento caótico y la espiritualización radical convergen en el rechazo a la planura de las representaciones pulidas"*¹²⁶. Atendemos, de nuevo, los rasgos que se asumen en toda "experiencia estética auténtica" y su posible relación con el Punk:

1. Un lugar liberado de los imperativos de formas habituales donde "negar lo existente en lo inexistente": El punk destaca en la superficie de su imagen, de su aspecto, siendo la exteriorización

125 Adorno, Th. W. (2005*), *Dialéctica negativa. la jerga de la autenticidad. Obra completa 6.* (Trad. Alfredo Brotons Muñoz), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 163.

126 Adorno, Th. W. (2004*), *Teoría estética. Obra completa, 7.* (Trad. Jorge Navarro Pérez), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 130.

de su actitud la que lo envuelve. Es en ella donde podemos leer toda su rebeldía. La superficie del Punk representa una reivindicación, un posicionamiento socio-político que reacciona ante la corriente y el poder predominante a la manera en que podríamos denominar "no-identificante". La superficie se posiciona en lo marginal y en la negatividad mediante el estandarte "No future" que no significa otra cosa que "negar lo existente en lo inexistente".

2. Toda obra de arte auténtica representa un lugar opuesto a cualquier esteticismo de arte complaciente: Las diferentes expresiones de los mapas genéticos que conforman la negativa Punk son concebidos como una extensión de su "fealdad" o, podríamos decir, una extensión de su "contrariedad hacia lo bello". Como bien nos dice Adorno en la siguiente cita: "*Para subsistir en medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso*"¹²⁷.

3. La obra de arte auténtica niega vías de percepción y comunicación habituales más allá de su propósito efectivo habitual: El gesto de resistencia del Punk, ante la existencia de un arte al servicio del capitalismo, y la armonía y belleza idiosincráticas a la industria cultural, necesariamente implica una negativa contra esos valores, creando formas comunicativas alternativas.

4. Toda obra de arte auténtica reniega de la dominación y del totalitarismo categórico general, reafirmandose en lo diferente, lo no-identificante: el Punk supone que *lo feo estetizado* implica un antagonismo hacia lo existente, hacia la realidad. La única forma de no alcanzar a ser mera mercancía al servicio del capitalismo y las industrias culturales es generando un discurso críptico, sin concesión en lo bello y que asuma el "potencial crítico

127 Ibidem, p. 60.

del arte frente a la sociedad". *"La negatividad del sujeto en tanto que figura verdadera de la objetividad sólo puede exponerse en una configuración radicalmente subjetiva, no en la suposición de una objetividad presuntamente superior"*¹²⁸.

Así, lo feo, lo siniestro, lo cruel, lo violento y lo perverso se vuelven valores de corte "negativo" característicos de nuestro estudio concreto, concebibles como una dimensión ética de negativa en oposición a las formas dominantes de la realidad.

Desarrollaremos un acercamiento de estos conceptos que destacan como fundamentales de lo Punk, y comprobaremos de qué manera estos los podemos concebir en la pintura. Propondremos una comparativa entre imágenes propias de la fenomenología Punk con obras pictóricas asociables para establecer ciertas asociaciones desde el rasgo estético de "negatividad". Como nos acerca Eugenio Trías en esta cita: *"La belleza es un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos"*¹²⁹.

2.3.1. Lo feo.

Lo feo lo entendemos como elemento necesario que se manifiesta contrario a lo bello. Karl Rosenkranz, en su ensayo *"Estética de lo feo"*, considera que lo feo existe únicamente como negación de lo bello, es decir, que sin la idea de lo bello lo feo no es concebible. En esta oposición, lo bello atendería a la idea de *positividad*, y lo feo atendería a la *negatividad*. De esta manera el factor de lo feo se presenta como posible peligro de la naturaleza esencial de *lo bello*. Rosenkranz nos dice que un

128 Adorno, Th. W. (2005*), *Dialéctica negativa. la jerga de la autenticidad. Obra completa 6.* (Trad. Alfredo Brotons Muñoz), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 329.

129 Trías, Eugenio (1992), *Lo bello y lo siniestro.* Editorial Ariel, Barcelona, p. 43.

arte enteramente bello es "superficial", y que por extensión, para que un arte enteramente bello llegue a expresar toda su naturaleza, necesariamente ha de conllevar la idea de lo feo, sino se entendería como la idea superficial de lo "sencillamente bello". Sin embargo, lo feo no puede alcanzar a ser "sencillamente feo", no es capaz de tal autonomía según Rosenkranz, ha de darse como antítesis de lo bello: allí donde existe la profunda idea de lo bello, lo feo es capaz de manifestarse.

Esta teoría que nos acerca Rosenkranz, acerca de lo feo, la entendemos como característica del discurso de la negativa Punk. La relación con lo feo parece expresar una negación de lo positivo, de lo complaciente, de lo agradable y virtuoso, como negación de rasgos sociales dominantes (Adorno y su negatividad), dando como resultado una contraposición de la idea de lo bello. Por lo tanto, la idea trata de partir de lo bello hacia su negación, así, como bien describe Rosenkranz "como negación de lo bello lo feo comparte con él su elemento sensible"¹³⁰.

El eterno rechazo, por parte del contexto Punk, de las normas sociales (diríamos *lo bello, lo identificante*), dentro de una sociedad que se ha vuelto *fea*, no puede acabar de otra manera que atentando esa belleza a modo de estrategia subversiva. El Punk parece señalar una negación de



18. Punks, 1980. Imagen Anglo-phone Subcultures.

130 Rosenkranz, Karl (1992), *Estética de lo feo*. (Trad. Miguel Salmerón) Julio Ollero Editor, S.A., Colección Imaginarium n.º5, Madrid, p. 59.

lo positivo (lo identificante atendiendo a Adorno), porque el Punk "es el grito de la escoria, de las clases bajas, del feísmo rebelde, es decir, que no tiene tanto que ver con ser feo como con llevar la contraria"¹³¹.

El Punk se apropia justamente de ese rechazo inicial hacia su condición marginal, y ya no solo lo usa como arma sino como denuncia del propio mundo que crea esa fealdad. Su estética desenfadada, la perforación corpórea, los harapos, la devuelven a un nivel feísta (img.18) que es transferido a nivel pictórico: la heterogeneidad plástica puede ser entendida desde la sobresaturación estética de la vestimenta punk, "como si la mezcla se transformara en algo híbrido e impuro"¹³². Estas cuestiones también tienen que ver con la diferencia de clases sociales, atribuida la belleza a la clase alta, y a su esteticismo de arte complaciente, en oposición a los gustos "desagradables" de las clases bajas como bien describe Umberto Eco, en su ensayo "Historia de la fealdad": "A menudo la atribución de belleza o de fealdad se ha hecho atendiendo no a criterios estéticos, sino a criterios políticos y sociales"¹³³.

En el desasosiego de la década neoyorquina de los años ochenta, en pleno apogeo del Punk, *Jean Michel Basquiat*¹³⁴ (Nueva York, 1960 - Ibidem, 1988) se convierte en una figura representativa

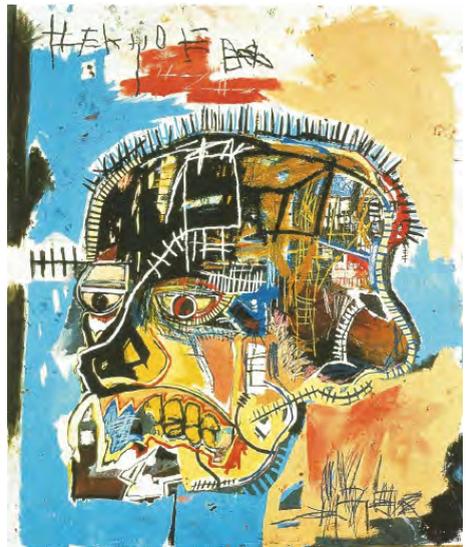
131 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 18.

132 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p 311.

133 Eco, Umberto (2011), *Historia de la fealdad*. (Trad. María Pons Irazazabal), Editorial Debolsillo, Barcelona, p. 12.

134 En el punto 3.1.4. del trabajo, "Gritar y hacerse oír: Basquiat y Kippenberger", desarrollaremos profundamente la obra del artista, junto con la del artista alemán Martin Kippenberger. Desde nuestro juicio, las expresiones plásticas y procesos que atañen a sus pinturas, y su extensión y repercusión a lo largo del tiempo, los vuelven representativos de aquello que investigamos.

de la escena. Reivindicativo, su pintura relata los acontecimientos cotidianos de su entorno suburbano neoyorkino, centrando su expresión en una fuerte crítica social. Preocupado por las temáticas del racismo y lo existencial, su obra se inunda de una plasticidad desbordante y vitalista caracterizada por una fórmula basada en la negatividad, a nivel formal y de contenido. En la obra "Cráneo" (img.19) una cabeza gigante, sobresaturada de colores, líneas y trazos, se nos presenta como un vómito feísta que emerge de los contextos callejeros. Un esquema que parece responder al entorno que rodeaba a Basquiat y a su condición de artista. "A pesar del terror que emana del cuadro"¹³⁵ la mirada de alto realismo y expresividad del rostro nos trasmite una profunda tristeza. El cuadro contiene una fealdad que lo devora todo, pero que consigue traspasar la fealdad para llegar a comunicar una profunda sensibilidad.



19. Jean Michel Basquiat, "Sin título (Cráneo)", 1981, acrílico y cera sobre lienzo, 207 x 175,9 cm, Nueva York.

La obra de Basquiat condensa diversos conceptos derivados de una negación que se transfiere a la pintura, como observamos en otra de sus obras (img.20) donde aparece lo violento. A menudo la violencia aparece tras la rabia extrema, así un grado de agresión y descontento se lee y se percibe en el cuadro. "Jean Michel Basquiat transparenta la velocidad, la rabia y la

135 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p. 64.

violencia de un periodo en el Soho de nueva York"¹³⁶. Los paralelismos que surgen entre lo violento del contenido y los referentes "infantiloides" en la obra "Sin título (Sheriff)", esa mezcla, hace que se intensifique la sensación de violencia. Pese a tratarse de una réplica de una tira de cómic, es habitual en la obra del artista el hecho de representar situaciones de violencia de su entorno directo, a modo de crítica. En este caso, mediante sencillos trazos, un prisionero pincha con un tenedor a un agente de policía. La sencillez de la obra la vuelve evocativa, pero la sangre que sale del ojo del agredido, nos acerca a una violencia directa.

Atendiendo de nuevo a Rosenkranz, este nos dice que la belleza exige límites, y allí donde las formas no están configuradas¹³⁷, surge el juicio de lo feo, por la carencia podríamos decir:

*"un dibujo defectuoso está lleno de errores que contradicen las leyes estéticas"*¹³⁸. No es por lo tanto la idea de lo feo lo que prevalece, sino una contrariedad de lo bello. Tiene que ver con el contenido de la contradicción porque *"la destrucción del es-*



20. Jean Michel Basquiat, "Sin título (Sheriff)", 1981, acrílico y cera sobre lienzo, 131 x 188 cm. Colección Privada. Gentileza de Tony Shafrazi Gallery, Nueva York.

136 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 31.

137 "Las formas geométricas y estereométricas: triángulo, cuadrángulo, círculo, prisma, cubo, esfera, etc. son bellas en cuanto a su simplicidad mediante la simetría de sus proporciones". Rosenkranz, Karl (1992), *Estética de lo feo*. (Trad. Miguel Salmerón) Julio Ollero Editor, S.A., Colección Imaginarium n.º5 Madrid, p., 62.

138 Ibidem, p. 61.

píritu pasta en lo feo, porque para ella se convierte en el ideal de su negatividad"¹³⁹.



21. Punks en King's Road, Londres, 1983. Fotografía de Ted Polhemus.

defectuoso: "Todas las formas que pueden surgir del azar y la arbitrariedad realizan fácticamente su posibilidad y la idea muestra su divinidad sobre todo por el poder con que mantiene entera la unidad de su ley en la maraña de fenómenos que se entrecruzan, en la duplicación de casualidad y casualidad, de impulso e impulso, de arbitrario y arbitrario, de pasión y pasión"¹⁴⁰. La demarcación se sitúa en la deficiencia de lo bello. Cuando la belleza se presenta defectuosa posibilita la aparición de lo feo como nos remarca la teoría de Rosenkranz.

Umberto Eco, por su parte, nos acerca la siguiente idea. "El argumento de Nietzsche es narcisísticamente antropomorfo, pero nos dice precisamente que belleza y fealdad están definidas en relación con un modelo 'específico' (...), es decir, que una cosa había de presentar todas las características que su forma debía haber

139 Ibidem, p. 93.

140 Ibidem, p. 82.

impuesto a la materia"¹⁴¹. Contra esa imposición ante lo bello, el Punk, valora la idea de Nietzsche, y contra las imposiciones y los imperativos, reacciona mediante una estética que albergará lo feo por contraposición (img.21). Por marginal que resuene la voz podemos comprender la fealdad asociada al Punk como un reflejo del drama social y humano, pues "el concepto general de lo negativo no tiene otra relación con la fealdad aparte de la de expresar algo negativo"¹⁴².

En esa línea encontramos la obra del artista vasco Florentino Aramburu Eguizábal, conocido como "Detritus". El artista, ha sido y es un referente del contexto del Punk vasco de los años ochenta. Fue reconocido por su obra de carteles de carácter reivindicativo con contenidos propios de los contextos Punk. Su plasticidad cruda, cercana al expresionismo, se mezcla con eslóganes vitales impregnados de ideales nihilistas y con "los aires tenebrosos que caracterizan su obra"¹⁴³. La mezcla de referentes, los collages y un aire feísta inundan sus propuestas (imgs.22 y 23). Pero su obra trasciende los límites de lo feo alcanzando una condición poética, porque su pintura "lo que casi siempre denota es un cierto desagrado por el vivir"¹⁴⁴. Entre el 5 de marzo y el 18 de abril de 2015, en la Ganbara de Koldo Mitxelena Kulturunea de Donostia, se presentó una exposición del artista titulada

141 Eco, Umberto, (2011), *Historia de la fealdad*. (Trad. María Pons Irazazabal), Editorial Debolsillo, Barcelona, p. 15.

142 Rosenkranz, Karl (1992), *Estética de lo feo*. (Trad. Miguel Salmerón) Julio Ollero Editor, S.A., Colección Imaginarium n.º5 Madrid, p. 59.

143 10 Obras que sintetizan a Detritus, (Redacción) [Recurso en línea]. Web Kulturaldia, Donostia (11 de marzo de 2015). Dirección URL: <<http://www.kulturaldia.com/arte/10-obras-que-sintetizan-a-detritus/>> [Consulta: 7 abril 2017].

144 Mingo, Enrique, "Mi rebeldía llega por el desagrado de estar vivo" [Recurso en línea]. Cultura, Diario Vasco (3 de octubre de 2013). Dirección URL: <<http://www.diariovasco.com/v/20131003/cultura/rebeldia-llega-desagrado-estar-20131003.html>> [Consulta: 14 marzo 2017].

"Belleza a pesar de todo". Porque el "a pesar de" implica una contrariedad, un opuesto que conduce a lo feo, en ese límite donde ambos conceptos se vuelven condicionantes uno del otro. Belleza en la obra de Detritus a pesar de la podredumbre, del caos y de la sobresaturación que transfiere la estética de su pintura.



22. Detritus, "No futuro", no fechado, técnica mixta sobre papel, 42,5 x 59 cm. Galería Arteko para la exposición "Redefinir lo real".



23. Detritus, "Mensaje nihilista. Actitud Punk", con esta frase presentan en la redacción de Kulturaldia una de las propuestas del artista. Obra expuesta en la exposición "Belleza a pesar de todo", 2015.

Otro ejemplo lo encontramos en la escena actual del Reino Unido, y en concreto en el artista Peter Doherty, el cual nos propone una pintura desgarrada propia de los excesos y las turbulencias emocionales. Su plástica fragmentaria, expresiva, gestual y ecléctica, combinada con textos, nos ofrece una imagen actualizada asociable a la energía Punk. La imagen resultante de la obra del artista se lee en la superficie del cuadro como "desechos" de una intimidad con marcado carácter turbulento. Esa turbulencia emocional parece tener cohesión con una negatividad con respecto al mundo. En la obra "Go Up Fuck The World" (img.24) los resultados fragmentarios de texto, collage, diluidos, e imágenes poco resueltas, nos ofrecen un feísmo que podemos percibir a primera vista. En una segunda lectura el contenido parece necesitar aten-



24. Peter Doherty, "Go up fuck the world", técnica mixta sobre lienzo, 81 x 65 cm.

ción. Así la obra de Doherty contiene un feísmo poético "capaz de vehicular un mensaje espontáneo, infantil, y a la vez, tremendamente serio. Su obra señala los defectos de nuestra sociedad inspirándose en su propia existencia, en el sentido en que arte y vida son una misma cosa"¹⁴⁵.

Negando lo bello lo feo es capaz de manifestarse, respondiendo como elemento esencial a la negatividad asociada al Punk, a su estrategia de subversión. Un potencial crítico del arte frente a lo social y su signo complaciente: "si los movimientos violentos consiguen sacar a un individuo del estado de profundo aburrimiento es porque posibilitan el acceso, por no se sabe qué profundo error, a una horrible fealdad que complace"¹⁴⁶.

145 Diario el pulso (redacción), *Del 8 al 31 de mayo, la estrella del rock Peter Doherty expondrá por primera vez en España, en la galería Espai d'art Puntoaparte* [Recurso en línea]. Diario el pulso (31 de marzo de 2014). Dirección URL: <<http://www.elpulso.es/peter-doherty/>> [Consulta: 17 diciembre 2015].

146 Eco, Umberto (2011), *Historia de la fealdad*. (Trad. María Pons Irazazabal), Editorial Debolsillo, Barcelona, p. 384. Cita de Georges Bataille en "El juego lúgubre", 1929.

2.3.2. Lo siniestro.

El ideario y sistema de valores del Romanticismo es quien nos acerca la idea de "lo siniestro" como condición estética. La renovación dada en el movimiento, en su intento de ruptura contra la ilustración y su línea temática, condiciona la revisión de nuevos enfoques. En estos nuevos terrenos temáticos "lo siniestro", lo tétrico, lo trágico o lúgubre adquiere nuevos valores.

La belleza ya no es una belleza armónica ni estrictamente griega, sino símbolo de verdad absoluta en el Romanticismo. Como Bien nos dice Eugenio Trías en su ensayo "*Lo bello y lo siniestro*": "*Freud, con su hermoso libro 'Lo siniestro', recapitula el romanticismo: efectúa un lúcido inventario temático de una de las exploraciones más características de este movimiento: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro*"¹⁴⁷.

Atendiendo a Freud, podemos considerar que lo siniestro se soporta en la idea del deseo humano inconsciente. Lo siniestro vendría desencadenándose desde la constitución de la infancia, de ahí que elementos familiares, íntimos o sentidos, y que se ocultan en la conciencia, produzcan ese espanto que se desenvuelve tétricamente. Aquello que le es familiar al sujeto, pero que se esconde tras un velo, parece contener connotaciones sombrías. Al reproducir eso del inconsciente, que de alguna manera se vuelve "físico", lo fantástico, desde su ocultamiento, sale a un terreno real, volviéndose "verdad" una proyección que estaba oculta. Y ese reconocimiento lo vuelve siniestro, y eso sucede cuando "*habiendo de permanecer secreto, se ha revelado*"¹⁴⁸. O como apunta

147 Trías, Eugenio (1992), *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, Barcelona, p. 33.

148 Ibidem.



25. Punks, Londres hacia 1980. Fuente desconocida.

Adorno: "El espíritu de las obras de arte produce el escalofrío mediante su extrañamiento en las cosas"¹⁴⁹.

En el Punk rescatamos un espíritu heredado del Romanticismo, y a su vez, los nuevos enfoques temáticos también condicionan la imagen de nuestro tema. Desde su condicionante

negativo, respecto a los terrenos sociales y a las formalidades pictóricas, esa ruptura exige una imagen acorde con su posicionamiento. Así, lo siniestro, se apropia de la imagen resultante del Punk respondiendo a su visión sombría de "No future" frente al mundo (img.25).

Los efectos inquietantes de lo siniestro los encontramos en la obra del artista vasco *Juan Luis Goenaga* (Donostia, 1950). En la etapa pictórica de los años ochenta, su obra se sitúa entre lo matérico y una figuración expresionista. Influida por las tensiones que le generaban ciertos conflictos violentos del momento, propone una reflexión constante mediante el medio pictórico. En el aparente bodegón que se presenta en la obra "S/T", (img.26) entre la paleta de colores vagos en marrones y tierras, bien podría vislumbrarse algún rostro, pues la falta de definición y el vitalismo gestual lo hacen rozar la abstracción. Toda la materia con que carga la obra parece volverse tangible, y a la vez que no advertimos figura completa alguna, se nos revela un halo siniestro que no llegamos a descifrar pues "el misterio de aquello que

149 Adorno, Th. W. (2004*), *Teoría estética. Obra completa*, 7. (Trad. Jorge Navarro Pérez), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 162.

debe descubrirse *preside el ámbito pintado por el creador donostiarra*"¹⁵⁰.

Es razonable considerar que lo familiar o lo íntimo, al desvelarse, acaba por transformarse en lo contrario: en extraño. Lo que antes nos era familiar asoma bajo nuevo aspecto desconcertante. Lo extraño

acaba por inquietar *"entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial"*¹⁵¹. Cuando algo fantaseado u oculto, en el sentido más amplio, se realiza, lo fantástico se vuelve real o lo real asume el carácter de lo fantástico. *"Freud reconocía que su identificación de lo siniestro con el regreso de la represión se refería a la vida cotidiana, pero que el arte cuenta 'con muchos medios de los que la vida no puede disponer para producir efectos inquietantes'"*¹⁵².

Los trazados neoexpresionistas propios del espíritu posmoderno y su afán por un vitalismo pictórico nos acercan al artista *Ferrán García Sevilla* (Palma de Mallorca, España, 1949). Artista destacado en el contexto que impregnaba los años ochenta a nivel estatal. En esa recuperación pictórica de la época posmoderna sus



26. Juan Luis Goenaga, "S/T", 1985, óleo sobre tela, 114 x 195 cm.

150 *Gernikatik Gure Arteara. De Gernika a Gure Artea* (Text. Xabier Sáenz de Gorbea), Mayo de 2013, Sala de exposiciones de Juntas Generales de Bizkaia, Colección de Arte Juntas Generales de Bizkaia, p. 22.

151 Trías, Eugenio (1992), *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, Barcelona, p. 35.

152 Eco, Umberto (2011), *Historia de la fealdad*. (Trad. María Pons Irazazabal), Editorial Debolsillo, Barcelona, p. 320.



27. Ferrán García Sevilla, "PARISO 75", 1985, mixta sobre tela, 200 x 200 cm.

obras destacaron por su impacto visual. Opta por los múltiples referentes icónicos y textuales, haciendo de lo ecléctico una formalidad en su expresión. La espontaneidad y frescura inunda cada una de sus propuestas, en apariencia sencillas, pero llenas de una narratividad que ha de ser atendida. Su pluralismo estético parte de un vitalismo y de un impulso que acaba ofreciendo una pintura que atraviesa también la condición de lo siniestro.

En la obra "PARISO 75" (img.27) una figura amorfa, de ojos rojos que parecen aludir a la sangre, con brazos cortados, los cuatro pechos pintados repetidamente, sus pelos alocados, y la falta de resolución general, crea grandes tensiones conceptuales con los elementos diferenciados alrededor de la figura. "Se sitúa para ello en una posición periférica a la pintura, elaborando un sistema iconográfico plural y mudable (en el que ha congregado graffittis, iconografías primitivas, signos tántricos, iconografía popular, líneas electrificadas,...), con el que salta de lo íntimo a lo político, de lo místico a la provocación, de la ternura al sarcasmo, de la contemplación al ataque insultante, de lo sagrado a lo siniestro"¹⁵³.

En palabras de Eugenio Trías: "el acto trágico estará, por tanto, fijado por ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos

153 Teresa Blanch "Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada". En *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 29.

primarios son realizados, produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario 'siniestro' ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios y filicidios, devoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado, descuartizamientos y amputaciones rituales"¹⁵⁴. Así lo siniestro acaba estableciendo límite y condición de lo bello.

Otro ejemplo es el de la artista multidisciplinar de la escena actual, *María Trinidad Martínez López "Latrini"*, (Caudete, Albacete, 1982), que presenta una visión entre realidad y ficción que solo puede lograrse a través de un mundo subjetivo lleno de emoción. Imágenes que nos adentran en un fascinante mundo entre la belleza de los personajes y lo siniestro de su condición. Podríamos utilizar el párrafo de Trías para describir la obra de la artista: "Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida"¹⁵⁵. Una belleza desbordante que nace de las perturbaciones inquietantes de la propia humanidad. El cuerpo femenino como un refugio tangible donde alcanzar una reflexión psicológica y humana desde el universo propio de la artista que, a un nivel de significación, ese universo es el de todos. Las figuras convi-



28. Latrini, "Marioneta", 2009, acrílico sobre cartón, 50 x 32 cm.

154 Trías, Eugenio (1992), *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, Barcelona, p. 153.

155 Ibidem, p. 34.

ven en terrenos surrealistas plagados de verdades reconocibles, ofreciendo al espectador un apasionante viaje donde sus protagonistas nacen de la confrontación entre la condición femenina y la realidad donde reposan. La obra "Marioneta" (img.28) nos sumerge en una plasticidad que desemboca en una pintura de carácter narrativo. Las pinceladas y trazos destacan del fondo tenebroso que arropan la carnosidad de la figura lograda a través de la calidez del color. Una carnosidad desfigurada, donde la inmediatez de una pequeña figura, que reposa en la parte baja, parece relatar un acontecimiento lúgubre. Una pintura que nace de la necesidad de expresión, ofreciendo al espectador un apasionante viaje donde la protagonista femenina nace de lo íntimo, alcanzando así, una realidad desgarradora.



29. Punks en William Street Kings Cross, 1986, Australia. Fotografía de Robert McFarlane.

El concepto de siniestro parece encontrar relación con la muerte, con los terrenos existenciales y con cierta familiaridad a la que alude Freud. El Punk también recurre a ese sentimiento cercano a la muerte en el sentido existencial (img.29). El Punk se viste de ese signo de vacío al que se enfrenta, de la visión lúgubre sobre la existencia de ese futuro incierto, y nos acerca

la idea de lo siniestro como elemento estético característico produciendo displacer.

2.3.3. Lo cruel.

Lo crueldad ha sido una de las características más representativas del arte del siglo XX. A menudo, la crueldad de la sociedad humana supera con creces la ficción. Nos acercamos al ensayo de Roman Gubern *"La imagen pornográfica y otras perspectivas ópticas"* y partimos de esta cita: *"Cuando la violencia y la crueldad no fueron prácticas factuales se convirtieron en experiencias vicariales a través de las representaciones icónicas"*¹⁵⁶.

El Punk, en su continua lucha contra todo poder impuesto y toda contingencia social, hace de la crueldad una fuerza de ataque para sobrevivir a un terreno más cruel aún. El Punk desencadena una necesidad de respuesta mediante la representación de la imagen cruel (img.30), buscando voluntariamente provocar cierto grado de aversión como forma de gratificación personal, y de nuevo como negación de la realidad. El daño, la muerte, las conductas sádicas o diferentes espectáculos crueles acaban suscitando en el observador múltiples sentimientos, que variarán en función de su naturaleza y de lo ocasionado. Esta conducta cruel, asociada al displacer, y sus representaciones se vuelven elementales en el esteticismo del Punk. Lo cruel se desenvuelve como arma de doble filo, donde se traspasa de una realidad a otra, de la calle (*lugar cruel*) a la obra (*imagen cruel*), plasmando una realidad inequívoca. El plano pictórico se volverá excesivo, duro, rozando lo inhumano. Para ello, lo monstruoso, lo grotesco, lo caótico, se adueñarán "cruelmente" de la imagen resultante. *"Para ciertos*

156 Gubern, Román, (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, p. 283.



30. *Enfrentamiento Policial*, 1984. Fuente desconocida.

espíritus más curiosos y desencantados, el placer de lo feo proviene de un sentimiento más misterioso aún, que es la sed de lo desconocido y el gusto por lo horrible"¹⁵⁷.

Adjetivos como cruel, malo, violento, extraño, criminal, que remiten a aquello que tiende a no ser expre-

sado con palabras, y a ocultarse, lo encontramos en el imaginario del artista vasco de la escena actual *Juan Pérez Agirregoikoa* (Donostia, Gipuzkoa, 1963). Su obra ofrece una crítica que, a menudo, se llena de ironía y ambigüedad, y que puede ser asociada con estas ideas que estudiamos. En la exposición "*¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!*" presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ironiza sobre la "esclavitud" social a la que es sometido el ser humano "*desde una crítica a la cultura como forma de adiestramiento de lo socialmente perturbador*"¹⁵⁸. Esa perturbación acaba inundando la propuesta del artista, en una mezcla de contenidos crueles y humor ácido.

157 Eco, Umberto, (2011), *Historia de la fealdad*. (Trad. María Pons Irazazabal), Editorial Debolsillo, Barcelona, p. 352. Cita de Charles Baudelaire en "*Selección de máximas consoladoras sobre el amor*", 1846.

158 *Juan Pérez Agirregoikoa ¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (Folleto exposición) [Recurso en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2012). Dirección URL: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_juan_perez_agirregoikoa_quereis_un_amo_lo_tendreis.pdf> [Consulta: 4 abril 2017].

Los apaleamientos que observamos en su propuesta (img.31) llegan a herir la sensibilidad por su alto contenido cruel. Aunque se trate de escenas que pueden llegar a sernos familiares a la mirada, son al mismo tiempo escenas que aluden a lo silenciado moralmente.



31. Juan Pérez Agirregoikoa, obras de la exposición "¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!", 2012, obra sobre papel, 100 x 75 cm c/u.

Como apunta Gubern: "En nuestra cultura, en la que la muerte se esconde púdicamente (...), su desvelamiento público es percibido como una obscenidad (...) La imagen de la muerte nos repele, pero también nos atrae por la ley de atracción del tabú, (...) también gratifica por la transgresión de la prohibición de la mirada"¹⁵⁹. Con esta obra, Agirregoikoa, mediante imágenes que critican los contenidos sociales y morales, nos propone, un análisis de la realidad, y como el propio artista cita: "lo real te golpea continuamente y el arte es una manera de manejar y negociar la angustia que te provoca"¹⁶⁰.

Los aspectos desgarradores y una extrañeza desbordante los encontramos en la actualidad en la obra del artista vasco, Iñaki Sáez conocido con el sobrenombre de "La lengua obesa" (Galdakao, Bizkaia, 1971). Participante activo de asociaciones vinculadas con

¹⁵⁹ Gubern, Román, (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, p. 318.

¹⁶⁰ Juan Pérez Agirregoikoa *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (Folleto exposición) [Recurso en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2012). Dirección URL: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_juan_perez_agirregoikoa_quereis_un_amo_lo_tendreis.pdf> [Consulta: 4 abril 2017].



32. Ignacio Sáez, obras sobre tela cubriendo las paredes para la exposición "Ella dice" en el Museo Artium, Vitoria-Gasteiz, 2005.

la autogestión, su obra nos ofrece rastros del carácter Punk con una "vinculación violenta al medio"¹⁶¹. La pintura de Iñaki Sáez se carga de una poética desbordante (img.32). La carnosidad de las figuras, que parecen aludir a su propio yo, crean atmósferas teatrales. La deformidad de los cuerpos, junto con la potencia del color, llegan a transmitir un bello dramatismo.

La perturbación y el sobrecogimiento de las imágenes proyectadas por el artista responden a una intimidad que consigue conectar con el espectador. "*Espiritual a la vez que desgarradoramente carnal, su obra se cubre de autorretratos tras la batalla por mantener el orgullo intacto, mostrando las veces pequeñas heridas, otras las suturas, y en ocasiones, la victoria, pero siempre orgulloso, en obras inteligentes, con un realismo psicológico, que por preciso, resulta cercano*"¹⁶². Desgarradoramente carnal es la imagen

161 Ignacio Sáez. De frente [Recurso en línea]. DokuArt, Biblioteca y Centro de Documentación Artium. Dirección URL: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/artium-2002-2012-memoria-grafica-y-documental/2011/exposiciones/ignacio-saez-de-frente>> [Consulta: 19 abril 2017].

162 De la introducción de Javier González de Durana. *Ella dice. Ignacio Sáez o La lengua obesa*. 16 de junio - 23 de octubre de 2005, Artium, Centro-Museo Vasco de

de las telas presentadas para la exposición "Ella dice", en el Museo Artium del 16 de junio al 23 de octubre de 2005, pues acaba sobrecogiéndonos por el horror o dolor que consigue plasmar. La crueldad que se apropia de la imagen de la obra de Iñaki Sáez, es una crueldad sutil y poética, evocativa.

Crueldad que también encontramos en las propuestas de fanzines punks (img.33), reflejando la realidad que se habita y como efecto de ella, donde observamos una imagen que hace referencia a la muerte, y que, como antes nos acercaba Gubern, una imagen que consigue atraernos porque es capaz de transgredir la prohibición de la mirada. "Lo simple, lo ligero, transparente no es interesante; lo grande, lo sublime, lo santo es demasiado elevado para esta expresión, es más que sólo interesante. Pero lo complicado, lo contradictorio, lo anfibológico y por lo tanto también lo criminal, lo extraño, lo delirante es interesante. La inquietud fermentada en el infierno de la contradicción tiene una mágica fuerza de atracción"¹⁶³.

La crueldad forma parte de la imagen del Punk como respuesta ante la desgarradora realidad a la que se enfrenta el ser humano. La expresividad, al conectar con los aspectos de la vida, deriva en un espacio pictórico cargado de realidades que



33. Imagen del fanzine "Attack", 1977, Países Bajos.

Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, No paginado.

163 Rosenkranz, Karl (1992), *Estética de lo feo*. (Trad. Miguel Salmerón) Julio Ollero Editor, S.A., Colección Imaginarium n.º5 Madrid, p. 139.

unen lo artístico con lo vivido. La imagen resultante llega a transmitir conceptos reveladores cargados de una emotividad cruel. Narrativas que desembocan en una extraña belleza.

2.3.4. Lo violento.

Según las teorías psicoanalíticas de Freud en "*Más allá del principio de placer*" 1920, todo comportamiento humano está motivado por pulsiones que representan los impulsos neurológicos de las necesidades físicas. Estas pulsiones fueron categorizadas como "pulsiones de vida" (obtención del placer y la autoconservación), a las que más tarde añadió, como representación antagonista, las denominadas "pulsiones de muerte", defendiendo con ello la necesidad de morir del inconsciente que representan formas como la agresión, la crueldad, la (auto)destrucción o la (auto)agresión entre otras. Dentro de las pulsiones de muerte se enmarcan las llamadas "pulsiones agresivas" o "pulsiones destructivas".

Al tratar el tema de lo violento debemos atender necesariamente las denominadas "pulsiones agresivas". Esta tendencia instintiva es entendida como "*fuerza radicalmente desorganizadora y fragmentadora, la agresividad constituye 'conductas reales o fantasmáticas, dirigidas a dañar a otro, a destruirlo, a contrariarlo, a humillarlo, etc.'*"¹⁶⁴. La expresión de pulsión agresiva o destructiva designa "la pulsión de muerte hacia el exterior"¹⁶⁵: "(...) entonces

164 Gubern, Román, (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, p. 286. Cita de Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis "*Diccionario de psicoanálisis*". Labor, Barcelona, 1983, p. 13.

165 El dualismo "pulsiones de vida - pulsiones de muerte" a menudo es atribuido en el psicoanálisis al dualismo "sexualidad - agresividad".

se manifestaría (sin duda sólo en forma parcial) como pulsión destructiva, dirigida contra el mundo y los otros seres vivos"¹⁶⁶.

La violencia asociada al punk parece tratarse de un estereotipo asociado a su actitud "anti todo", pero ha de entenderse, sobre todo, como argumento de radicalidad a la manera en que Adorno describía el potencial crítico del arte. De modo freudiano podemos entenderla como pulsión destructiva dirigida contra el mundo y los otros: cuando la violencia es trasladada contra la propia realidad. Frente al "No future", que ya no es una sensación, sino una certeza, ninguna respuesta parece lo suficientemente violenta como la propia realidad, y es ahí donde "aparece una violencia que forma parte intrínseca de los rastros del punk"¹⁶⁷. Violencia a partir de la violencia.

Gubern, en su ensayo, nos habla de que las imágenes crueles (donde podemos incluir las imágenes violentas) son capaces de activar una descarga de agresividad mediante el canal visual, llegando a ser capaces de paliar, en un plano imaginario, las llamadas pulsiones agresivas. Haciendo alusión a Gubern, si las imágenes (cruelas, agresivas, violentas) son capaces de tal función, entendemos que el acto de construir esas imágenes pueden llegar a activar la misma (sino mayor) descarga. Entendemos que, ciertos sujetos, reconstruyendo en las representaciones formas violentas asociadas a pulsiones agresivas, alcanzan una función aplacadora que podemos asociar a la expresividad pictórica del Punk: una descarga que necesita ser expulsada ("vomitada" como designamos a menudo) de dentro hacia fuera de modo casi terapéu-

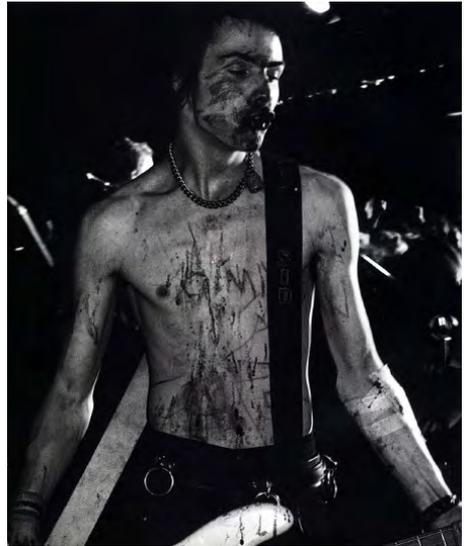
166 Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (2004*), *Diccionario del psicoanálisis*. (Trad. Fernando Gimeno Cervantes), Paidós, Buenos Aires, p. 331.

167 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 29.

tico, entendiéndolas, como decía Gubern, como "concepto fantasmático" volcado en la pintura.

La violencia asociada al Punk parece abarcar todos los terrenos. A nivel musical un autodestructivo Sid Vicious¹⁶⁸ se autolesionaba en medio de los conciertos (img.34): "Durante los últimos conciertos apareció con la frase 'Ponedme a tono' ('Gimme a Fix') rajada en su pecho, con letras a base de sangre seca y rotulador permanente"¹⁶⁹. En medio de aquellos conciertos Punk, los jóvenes bailaban a ritmo de pogo¹⁷⁰, como una manera violenta de baile expresivo (img.35).

Es lógico entender, que toda la rabia y violencia que contiene el fenómeno, desde por su posicionamiento anti, se vuelque en la imagen de su estética con la misma estrategia. En las maneras expresivas asociables al Punk pintar la violencia parece significar,



34. Sid Vicious, bajista de la banda "Sex Pistols" tras un concierto en Dallas, 1978. Fotografía de Rob Gruen.



35. Baile del pogo. Fuente desconocida.

168 John Simon Ritchie (Londres, 1957 - Nueva York, 1979), bajista del grupo *Sex Pistols*.

169 Strongman, Phil (2008*), *La historia del PUNK*. (Trad. David Agustí Hernández), Ediciones Robinbook, S.L., Barcelona, p. 200.

170 Baile asociado al fenómeno Punk y atribuido a Sid Vicious, quien siendo fanático del grupo, antes de llegar a ser integrante de la banda, tenía que hacerse hueco entre la muchedumbre a saltos, choques y empujones.

también, pintar con violencia. La imagen estética y las representaciones pictóricas se cargan de matices violentos.

La obra del artista Txupi Sanz (Segovia, 1949), situado en el contexto vasco de los años ochenta, destaca por referencias informalistas y expresionistas que llegan a rozar la abstracción.



36. Txupi Sanz, "Boxeadores", 1984, técnica mixta, 205 x 205 cm.

El gestualismo inunda la propuesta pictórica del autor. La espontaneidad con que se enfrenta al hecho pictórico se manifiesta más "como respuesta del pintor frente al entorno, como compromiso social, que como simple y puro planteamiento formal o estético"¹⁷¹. En la obra de 1984 "Boxeadores" (img.36) la violencia del contenido es traspasa y contagiada, al mismo tiempo, a la imagen. Las figuras informalmente resueltas, inundadas de un vitalismo y un

expresionismo que denotan rapidez y frescura, llegan a comunicarnos agresión y violencia, "en este caso un carácter de atentado a la moral-razón en el sentido nietzscheano. (...), agresión sobre la razón moral, en último caso sobre lo social"¹⁷².

171 Guasch, Ana María, (1985), *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 258.

172 Txupi Sanz (1984), *Windsor Kulturgintza*, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Bilbao, pp. 6-7.

La obra "Sin título" (img.37), del artista Albert Oehlen (Krefeld, Alemania, 1954), nos propone una explícita rabia que connota violencia. Así una boca a gran escala se apropia de toda la superficie. La fuerza del color de los dientes y labios acogen una garganta llena de gestualidad, que parece adentrarnos en una intimidad ensombrecida. La figura representada parece gritar pidiendo auxilio y es que la pintura del artista de la década de 1980 "encuentra una nueva espacialidad del desorden fértil en los súbitos cambios de escala, en sus inconexas direccionalidades, en sus fugas inesperadas, en sus languidecimientos, en la violencia de las yuxtaposiciones y en sus nítidos avatares"¹⁷³.



37. Albert Oehlen, "Sin título", 1988, 200 x 200 cm.

La violencia se vuelve tangible en la imagen pictórica que podemos asociar al punk puesto que, parte de una lucha contra la propia violencia social, mediante una imagen que la denuncia, y que, en los casos concretos que estudiamos, parece darse mediante la explosión violenta en la expresividad y en la representación, logrando descargar diferentes formas agresivas.

2.3.5. Lo perverso.

Podríamos entender el concepto de perversión, de modo general, como una perturbación en sentido figurativo. Nos acercamos a una idea donde se corrompe un estado formal con marcadas connotacio-

¹⁷³ Teresa Blanch "Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada". En *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 36.

nes ofensivas. Una extrañeza que se desvía de lo acostumbrado, y como se describe en el *"Diccionario del psicoanálisis"*: "(...) es corriente hablar de perversiones, o más bien de perversidad, para calificar el carácter y el comportamiento de ciertos sujetos que indica una crueldad o malignidad especiales"¹⁷⁴.

Una de las principales acepciones de lo perverso parece atender al plano de la sexualidad, en donde la conducta se aleja de la normalidad adoptando una concepción desviada. Así, la perversión, se ha catalogado en psicoanálisis, a lo largo de la historia, como *"desviación con respecto al acto sexual 'normal'"*¹⁷⁵. Ese alejamiento de lo normal significa una anomalía, un alejamiento de formas de entendimiento habituales. Anomalía que funciona como desentabilizadora de lo formal, de lo correcto. En este sentido lo perverso acaba por determinar formas de concepción "desviadas", fuera de lo habitual, alternativas podríamos decir, puesto que la sexualidad ya no es entendida tan solo como fin reproductivo, sino placentero y reivindicativo. Una cualidad para acercarnos a una contrariedad con respecto a un medio social, como diría Rodolfo Wenger, que aspira a la dominación de lo universal, lo calculable y lo útil.

En este mismo orden de ideas el Punk parece atender estos hechos. La perversión reivindica comportamientos, en su cualidad negativa, de los contextos sexuales y placenteros, en su sentido hedonista. El Punk acoge de nuevo una "desviación" (lo "no-idéntico", "lo diferente") haciéndola suya en una voluntad de oposición, reivindicación y provocación (imsg.38 y 39). *"El estudio del concepto implícito en el fenómeno socio-cultural punk se concreta, fundamentalmente, en una interpretación y comprensión del esquema*

174 Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (2004*), *Diccionario del psicoanálisis*. (Trad. Fernando Gimeno Cervantes), Paidós, Buenos Aires, p. 272

175 Ibidem.



38. Interiores de la tienda "Sex" de Malcolm McLaren y Viviane Westwood, 1976, King's Road, Londres.



39. Interiores del local CBGB, 1977, Nueva York. Fotografía de Ebet Roberts.

cultural propio de este movimiento, que nos permita entrever la conformación del 'mecanismo de 'perversión' simbólica', característico de la negación punk"¹⁷⁶.

En una línea más radical, el artista *Martin Kippenberger* (Dortmund, Alemania, 1953 - Viena, Austria, 1997), emergente del contexto Punk alemán, "desarrolló una práctica múltiple, relacionando escena musical y artística y reflejando en su obra los mismos preceptos de intensidad, negación, actitud, anticonvencionalismo o inmediatez del Punk"¹⁷⁷. En la obra "Diálogo con los jóvenes de hoy" (img.40), nos propone una obra que consigue inquietar por la sugerencia de la mirada. Este autorretrato es creado a partir de una fotografía del artista tras un ataque sufrido en su conocido

176 Porrah, Huan (2006), *Negación punk en Euskal Herria*. Editorial Txalaparta S.L., Nafarroa, p. 21.

177 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 322.

local Punk de Berlín SO36¹⁷⁸. La crueldad y la perversión temática del autorretrato se ve potenciado por el realismo logrado en la imagen, algo inusual en la obra del artista. Los continuos conflictos callejeros en la época del Punk se vuelven motivo en la obra del alemán. La crueldad se vuelve una temática, ya sea para proponer una reflexión social y moral, como en el caso de Agirregoikoa; ya sea para utilizarla como estrategia pictórica y banalizar sobre el propio sufrimiento como en el caso de Kippenberger, "con esa superficie que ha convertido al cuerpo en un espacio de lucha"¹⁷⁹. En su línea, el artista trivializa sobre la agresión recibida, y el título apoya la ironía que llega a parecer desafiante, pues la banalidad del título se ve ensombrecida por el realismo y la provocación que trasmite la mirada representada.



40. Martin Kippenberger, "Diálogo con los jóvenes de hoy", 1981, óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. Galerie Gisela Capitain, Colonia, Alemania.

Kippenberger emergente del contexto Punk alemán "libra una batalla de enormes dimensiones contra las sociedades dirigistas, poderosas y autosuficientes"¹⁸⁰. Su pluralidad plástica absorbe diversas estrategias subversivas. A menudo la perversión del contenido de las obras, y sus títulos, mezclados con grandes dosis de sarcasmo,

178 Actualmente en activo. Sigue siendo lugar de encuentro para propuestas musicales emergentes.

179 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 29.

180 Sobre la obra de Martin Kippenberger, Teresa Blanch, "Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada". En *Los excesos de la mente*, 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 25.

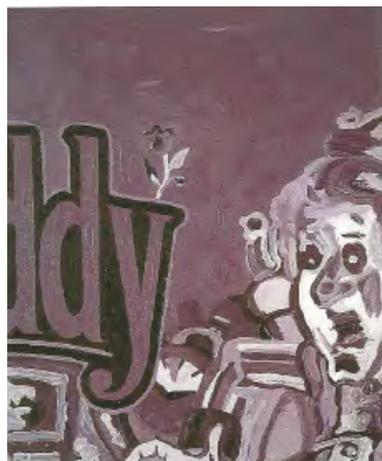
nos proponen una profunda reflexión. En la serie "No te despiertes papi" (imgs.41 y 42), las figuras adquieren valores extraños por su condición: a la niña que sonrío "perversamente" en su bicicleta, y al rostro asustado, se les suma el título de la serie de cuadros "No te despiertes papi".

La propuesta pictórica de Kippenberger "entrecruza perversamente todo ese bagaje de informaciones"¹⁸¹. El artista nos ofrece un comportamiento de perversión en la figura protagonista de la obra, que acaba por frustrar nuestras expectativas de comprensión por la perversidad del enigma del contenido, que como calificaría Adorno: "El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan"¹⁸².

En estos contextos y en pleno periodo Punk, destacamos la obra, del periodo figurativo, del artista vasco Jose Luis Zumeta (Usurbil, Gipuzkoa, 1939). Su trayectoria pictórica en esta etapa, destaca por una evolución caricaturesca de la figura humana, que contiene, además, una carga de crítica racial,



41. Martin Kippenberger, de la serie "No te despiertas papi", 1994, óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm c/u.

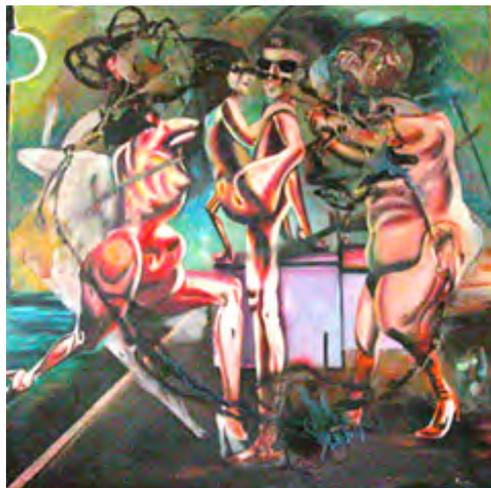


42. Martin Kippenberger, de la serie "No te despiertas papi", 1994, óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm c/u.

181 Ibidem.

182 Adorno, Th. W. (2004*), *Teoría estética. Obra completa*, 7. (Trad. Jorge Navarro Pérez), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 162.

social y costumbrista (img.43). Las figuras carnosas, y su posición, nos acercan a connotaciones sexualmente perversas. Los vicios de la carne parecen volverse contenido de la obra, quizá en un intento de reflexión hacia los tabúes morales. A pesar de la imagen alegre que nos ofrece Zumeta, por la saturación de los colores y por su sabor naif, nos inclina a su vez, a una extrañeza perversa que conecta con nuestros instintos más ocultos. Los extremos de la obra, en tonos mas oscuros, acaban envolviendo las figuras y dotándolas de un protagonismo absoluto. La extrañeza y perversión de la obra se ve potenciada por los grafismos gestuales informales con los que acaba borrando dos de los rostros. En el artista "el antidogmatismo de sus obras heterodoxas ofrece uno de los ejercicios de libertad creadora más puros de la época en el País Vasco"¹⁸³.



43. Jose Luis Zumeta, obra del artista fechada entre 1976-80, Fundación Faustino Orbeagozo Eizaguirre.

Por su parte, la artista *Lucía Vidales* (Ciudad de Méjico, 1986) aboga por una pintura de carácter narrativo, mezclada con una gestualidad expresionista. Su pintura recuerda al fenómeno *Low-brow*¹⁸⁴. La materia abundante de su plástica pictórica acoge a las figuras que, generalmente, reposan sobre fondos barrocos. Las representaciones corpóreas parecen realizadas con una irreveren-

183 *Zumeta 98-99-00*, Junio, Julio y Agosto de 2000, Edificio Uribitarte, Arte Galería La Brocha, Bilbao, p. 20.

184 Fenómeno pictórico al que nos acercaremos en el punto 3.1.1. "El sabor de la calle. Acercamiento a los fenómenos pictóricos underground".

cia propia de la descarga Punk. En la obra "Las tribulaciones de San Antonio o Las Fantasías de pintores" (img.44) circunstancias perversas asoman en la mutilación corpórea a la que acostumbra, a menudo, la artista. El potencial del colorido esconde una extrañeza que corrompe. En sus obras, títulos como "Madre siniestra" o "Madre en el nido", anuncian una pintura donde la concepción de lo siniestro y lo tenebroso encuentran cabida desde una "identificación perversa con el caos"¹⁸⁵. Una destrucción y una mutilación que van más allá de la imagen: "En Lucía Vidales la tristeza, la depresión, el resentimiento, la destrucción y autodestrucción, la



44. Lucía Vidales, "Las tribulaciones de San Antonio o Las Fantasías de pintores", 2014, óleo sobre lienzo.

185 Guevara Meza, Carlos, *Lucía Vidales: los desastres de la vida* [Recurso en línea]. Piso9, Investigación y archivo de Artes visuales. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Méjico (11 de noviembre de 2014). Dirección URL: <<http://piso9.net/lucia-vidales-los-desastres-de-la-vida/>> [Consulta: 26 febrero 2015].

fascinación perversa por el dolor de los otros y el propio, son efectos de la vida social"¹⁸⁶.

Es comprensible hablar de perversiones, o perversidad, para calificar a las tendencias asociables a los terrenos del Punk. La perversión, puede ser entendida a modo de depravación contra la moral social, descolocándola, en un intento de confrontación, insistiendo en un posicionamiento que reniega de los rasgos sociales dominantes identificables. Así lo "socialmente mal visto" o "lo socialmente no aceptado" se vuelve un efecto subversivo.

Como oposición, y en una confrontación radical, la imagen resultante del Punk nos muestra, no solo unas estrategias, ya sean actitudinales o expresivas, que albergan lo negativo y sus valores, sino que además tiene el poder de negación de la realidad fea, siniestra, cruel, violenta y perversa a la que intenta oponerse: *"es una cosa que niega el mundo de las cosas"*¹⁸⁷.

2.3.6. Lo Punk.

A la hora de concluir este apartado, y a modo de síntesis, podríamos adelantar que lo punk se caracteriza por una serie de valores e inquietudes. Consideramos que éstas podrían ser las siguientes:

- Un trasfondo romántico e "impulsivo", con sustrato vital e ideológico, que se pone de manifiesto en las escenas callejeras: amoralismo, resignación, cinismo, nihilismo, decepción respecto a los viejos ideales, fruto de una carencia de expectativas.

186 Ibidem.

187 Adorno, Th. W. (2004*), *Teoría estética. Obra completa*, 7. (Trad. Jorge Navarro Pérez), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid,

- Un pensamiento vitalista que conecta con Friedrich Nietzsche y sus conceptos relativos al nihilismo y lo dionisiaco.
- Una apuesta por la individualidad, la originalidad y la diversidad como alternativa a concepciones homogeneizadoras y unificadoras "oficiales" del momento.
- Una identificación con el concepto "pasión" como motor generador de la obra.
- Un interés por valores de corte "negativo". Y su concreción en términos como *lo feo, lo siniestro, lo cruel, lo violento y lo perverso*.
- Querer reflejar una actitud de rechazo constante a través del ideal "anti todo".
- La elección de la urgencia, la brusquedad y la inmediatez como marca identificativa antepuesta a cualquier tipo de virtuosismo.
- Las improvisaciones, la aleatoriedad y lo imprevisible como valor procesual artístico contrario a otros procedimientos sistemáticos y previsibles.
- La valoración de lo "performativo" y "experimental" del acto artístico como sello de una experiencia propia, singular e irrepetible.
- Interés por un ideal de belleza heterogénea, contradictoria, ecléctica y anárquica.
- Transmisión a través de las manifestaciones artísticas de una energía táctil, visual y psicosomática.
- Indagación, no tanto en el subconciencia profundo, sino en el inconsciente contradictorio y enfermizo de la existencia cotidiana.

- Querer reflejar el ritmo frenético de las urbes, los conflictos de cada día las desigualdades sociales, queriendo dar respuesta a lema "No future".
- Intentar transmitir vivencias desgarradoras y angustiosas, así como otras más íntimas y líricas, bajo el principio del lema "Do it yourself".
- Obsesión por cierta intensidad narrativa.
- Intervención del cuerpo del artista en los procesos artísticos.
- Empleo de técnicas aplicadas de manera volitiva, y la propia fantasía, de manera fluida y contundente.

2.4. Anexos.

En este punto del trabajo presentamos los anexos relevantes que acompañan al punto 2. "*El Punk. Una visión negadora*".

Debido a la importancia de los valores del fenómeno Punk con respecto a nuestro tema, por un lado, en el anexo 2.4.1. ("*El manifiesto Punk*"¹⁸⁸), presentamos un ensayo realizado por el autor Gregory Walter Graffin, donde define la filosofía y los valores de la fenomenología Punk. El autor es Doctorado por la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York) con el título de la tesis: "*Monism, atheism and the naturalist world-view: perspectives from evolutionary biology*" (Monismo, Ateísmo y la visión del mundo del naturalista: Perspectivas desde la biología de la evolución), año de publicación 2003. También ha publicado "*Evolution and religion*" (Evolución y religión) en 2010. También es coautor junto con Steve Olson de la publicación "*Anarchy Evolution: Faith, Science, and Bad Religion in a World Without God*" (Evolución de la Anarquía: La fe, la Ciencia y la Mala Religión en un mundo sin Dios), 2010.

Con el fin de ofrecer una visión gráfica de los contextos de la época, en el anexo 2.4.2. ("*Un recorrido gráfico por la época*"), presentamos un dossier fotográfico que traza un recorrido por el periodo de la década de los años 80, centrado principalmente en Estados Unidos. Queremos aportar un documento de referencias relevantes de las emergencias del Punk, estableciendo una comprensión más amplia de su lenguaje estético y de su época¹⁸⁹.

188 Walter Graffin III, Gregory, *Manifiesto punk* [Recurso en línea]. Revista Digital (fanzine) Nodomotante. En www.punksunidos.com.ar (2006). Dirección URL: <<http://www.punksunidos.com.ar/2006/09/manifiesto-punk-de-greg-graffin.html>> [Consulta: 20 octubre 2013].

189 Imágenes extraídas de la página online *98bowery*, dirección URL: <<http://98bowery.com>>. Narrativa visual del mundo artístico entre los años 1969 y 1989, centrada en el apogeo artístico surgido en el East Village y Lower East Side de Nueva York. Marc H.

En el anexo 2.4.3. ("*La escena vasca*") presentamos una serie de imágenes en relación al contexto de Euskadi en los terrenos musicales y artísticos, presentando imágenes de la gestación y concreción del Punk en estos territorios y sus ramificaciones, como el denominado "Rock Radical Vasco" (RRV). Además presentamos una entrevista realizada al artista Detritus Aramburu Eguizábal como referente de la pintura asociable al contexto Punk en la escena vasca.

Miller, el fundador de la página, fue un participante activo en la escena artística de la ciudad durante aquellos años. Es escritor, archivista, comisario y doctorado en Historia del Arte. El nombre de la página web hace referencia a la calle del lugar donde el autor vivió durante veinte años y donde fue testigo de la gestación de los diversos lenguajes artísticos que estaban dando fruto en la isla de Manhattan. En el blog "*Visual vitriol. The street art and subcultures of the punk and hardcore generation*" del escritor e investigador David Ensminger, dirección URL: <<http://visualvitriol.wordpress.com/>>, se nombra a Marc H. Miller como "punk curator".

2.4.1. El manifiesto Punk.

MANIFIESTO PUNK. GREGORY WALTER GRAFFIN.

1. Introducción.

2. Los Punks No Son Bestias.

3. Dentro de la singularidad está la preservación de la
humanidad.

4. La batalla entre el miedo y la racionalidad.

5. ¿Cuál es la Verdad?

6. ¿Qué es el miedo?

7. El Movimiento Punk.

8. ¿Qué es el Punk?

1. Introducción.

Nunca he poseído mi propia compañía discográfica, ni dirigido una exitosa compañía de merchandise, por esto no pretendo ser un experto en marketing. He evolucionado a través de mi habilidad como compositor de canciones, pero otros lo han etiquetado, comercializado y acicalado para el consumo.

Aunque he hecho dinero gracias al Punk, es una modesta cantidad cuando uno considera la recompensa que ha sido otorgada a las compañías que promueven el Punk como alguna especie de producto para ser ingerido. Esta ha sido siempre mi manera de despreciar los novedosos, poco serios e impulsivos rasgos que la gente asocia con el Punk; porque el Punk es más que eso, tanto más que esos elementos se convierten en triviales a la vista de la experiencia humana que todos los Punks comparten.

Desde que esto [el Punk] ha sido parte de mi, durante más

de la mitad de mi vida, pienso que ha llegado la hora de intentar definirlo, y en el intento defender este persistente fenómeno social conocido como Punk. Es asombroso que algo con tanta profundidad emocional e intercultural haya marchado sin definición por tanto tiempo, porque las raíces del Punk se hacen más profundas, y retroceden en la historia más haya de lo imaginado.

Incluso en las dos últimas décadas, es difícil encontrar algún análisis del influyente efecto que el Punk-Rock ha tenido en la música Pop y en la cultura juvenil. Y más raros aún son los ensayos o artículos detallando las emocionales e intelectuales corrientes ocultas, que conducen las afirmaciones de moda más comunes, que la mayoría de la gente atribuye al Punk.

Estas son algunas de las necesidades que me obligan a escribir esto. Si mi intento ofende a los puristas, manda a pique la clandestinidad de una sociedad secreta, promueve la confianza en la investigación escéptica, provoca pensamientos más profundos, y descifra la ironía; entonces habré logrado mi trabajo y aquellos que se sientan despreciados u ofendidos, quizá reconozcan la trivialidad de su posición. Dado que no tengo nada que promover salvo mis observaciones sobre una subcultura, que ha crecido hasta proporciones globales, y a través de convivir con ella mucho tiempo, he encontrado hilos del pensamiento común en todas partes.

Los procesos del pensamiento común y corriente son los que determinan la ideología que aglutina y compromete a la gente en compañía de otros, dentro de una comunidad. Hay un deseo entre Los Punks de ser una comunidad, pero se necesita para serlo, alguna formación dada a conocer sobre los

fundamentos de la ideología Punk, y de dónde proviene ésta. El actual estereotipo Punk es cicatrizado por el marketing de masas y por un desafortunado énfasis en el estilo, y no en la esencia.

Pero estos males no destruyen el sentimiento Punk, solamente confunden la educación de las nuevas generaciones de gente que saben que ellos son el Punk, pero que no saben lo que esto significa. Hay un largo camino hasta entender lo que significa. Este escrito es parte del proceso.

2. Los Punks No Son Bestias.

El Punk es un reflejo de lo que significa ser [verbo] humano. ¿Qué nos diferencia de otros animales? Nuestra habilidad para reconocernos a nosotros mismos y expresar nuestra singularidad genética. Irónicamente, en la perspectiva sostenida comúnmente, entre los que se dedican a hacer negocios y la maquinaria publicitaria, se resalta la primitiva naturaleza en estado animal de los Punks y de su música.

Ellos dan por hecho que la violencia es el ingrediente clave en la música Punk, y esta suposición es fácilmente perpetuada porque es fácil comercializar la violencia, y los nuevos artículos sobre ella siempre consiguen espacio en las columnas de la prensa. Este enfoque sobre la violencia olvida un elemento clave de lo que trata todo el Punk: El Punk ES: la expresión personal de la singularidad que proviene de las experiencias de crecer en contacto con nuestra habilidad humana para razonar y plantear preguntas.

La violencia ni es habitual en el Punk, ni exclusiva de éste. Cuando ésta se manifiesta es debido a cosas no relacionadas al ideal Punk. Considerar por ejemplo la habitual historia de una pelea en el instituto entre un punk y un atleta, jugador de fútbol. El futbolista y su cohorte no aceptan o valoran al punk como a una verdadera persona. Más bien, lo usan como un recipiente de ácido sulfúrico, a diario recriminándolo, provocándolo, y avergonzándolo, lo cual, por supuesto, no es más que un reflejo de sus propias inseguridades.

Un día, el punk ha tenido suficiente y golpea al capitán del equipo de fútbol en el vestíbulo. Los profesores por supuesto expulsan al punk y mencionan su paupérrimo peinado y andrajosa ropa como una evidencia de que él es un violento, un incontrolable sin remedio. En el periódico de la comunidad se lee "Una Paliza en el Vestíbulo Reafirma que la Violencia es un Modo de Vida Entre los Punk Rockers".

La ira espontánea al no ser aceptado como una verdadera persona no es exclusivo de los Punks. Esta reacción se debe al hecho de ser [verbo] Humano, y cualquiera reaccionaría con ira, independientemente de su afiliación social o subcultural, si se sintieran despreciados e inútiles. Tristemente, hay muchos ejemplos de violencia entre los punks. También hay resplandecientes ejemplos de gente mal informada que se llaman a ell@s mism@s punks. Pero la ira y la violencia no son características del Punk, de hecho, estas no tienen cabida en el ideal Punk.

Ira y violencia no son el pegamento que mantiene unida a la comunidad Punk.

3. Dentro de la singularidad está la preservación de la raza humana.

La naturaleza nos concede la columna vertebral genética de lo que trata todo el Punk. Hay aproximadamente 80.000 genes en el Genoma Humano, y aproximadamente 6 billones de personas portando este elogio genético. Las probabilidades de que dos personas lleven el mismo cromosoma son tan pequeñas como para estar casi más allá de la comprensión (las posibilidades son esencialmente $1/2$ 80.000 veces el número de posibles personas que tú puedas conocer y con la que casarte durante toda una vida! Prácticamente imposible).

Los genes que llevamos juegan un importante papel en la determinación de nuestro comportamiento y nuestro punto de vista sobre la vida. Eso es por lo que tenemos el regalo de la singularidad, porque nadie más tiene el mismo conjunto de genes controlando su perspectiva del mundo. Por supuesto, los factores culturales juegan el otro papel principal, y estos pueden tener un efecto más homogeneizador sobre el comportamiento y la forma de ver el mundo.

Por ejemplo, una ciudad completa de obreros podría tener 15.000 habitantes que son educados con los mismos ideales, trabajan en las mismas factorías, van a las mismas escuelas, compran en los mismos establecimientos, y tienen afición a los mismos equipos deportivos. Mientras sus hijos se desarrollan, hay una constante interacción de fuerzas opuestas entre la impresión social que su cultura imparte, y la expresión genética de singularidad.

Aquellos que pierden el contacto con su naturaleza se convierten en robots de la sociedad, mientras que aquellos que

denuncian su desarrollo social se convierten en animales vagabundos. El Punk simboliza un deseo para caminar la línea en medio de estos dos extremos con magistral precisión. Los Punks quieren expresar su propia y única naturaleza, mientras al mismo tiempo quieren adoptar los aspectos comunitarios de su educación cortagalletas.

La relación social que ellos tienen está basada en un deseo de comprensión mutua de la perspectiva única del mundo que cada uno tenemos. Las "escenas" Punk son lugares sociales donde esas perspectivas son aceptadas, algunas veces adoptadas, otras veces descartadas, pero siempre toleradas y respetadas.

El Punk es: un movimiento que sirve para rebatir actitudes sociales que han sido perpetuadas a través de la deliberada ignorancia de la naturaleza humana.

Porque esto depende de la tolerancia y evita la desaprobación, el Punk está abierto a todos los humanos. Hay una elegante semejanza entre la dependencia del Punk de perspectivas y comportamientos únicos, y nuestra propia, natural y genética predisposición hacia la singularidad.

4. La batalla entre el miedo y la racionalidad.

La adicción a conformarse es un poderoso efecto secundario de la vida civilizada. Tod@s nosotr@s somos educad@s para respetar las opiniones de nuestr@s ancian@s, y más tarde cuando nos damos cuenta de que éstas son sólo opiniones dogmáticas, no estamos educad@s para causar un alboroto por hacer preguntas difíciles. Much@s sencillamente están de acuerdo con los conceptos imperantes y nunca expresan sus

propias opiniones, lo cual es análogo a una muerte prematura del individuo.

Nuestra especie es única en la habilidad de reconocer y expresar la personalidad y, no ejercer esta función biológica, va en contra del gradiente de selección natural que creó ésto desde el principio. Esta "autosatisfacción" combate un miedo al fracaso.

Es fácil asumir que si tod@s l@s demás están haciendo algo, entonces no hay forma de fracasar si tú simplemente estás de acuerdo con esto. El ganado y las manadas de gansos probablemente puedan reconocer esta ventaja. Pero la humanidad entera podría fracasar por esa mentalidad.

Reflexionando y actuando en una dirección contraria a la corriente de la opinión popular es decisivo para el progreso y el desarrollo humano, y una contundente manifestación del Punk. Si un asunto o fenómeno es considerado verdadero sólo porque otras personas dicen que lo es, entonces es un trabajo Punk buscar una solución mejor, o al menos encontrar una variable independiente que confirme la creencia mantenida; (A veces la opinión popular es sólo un reflejo de la naturaleza humana, l@s Punks no viven en la negación de esto).

Esta habilidad para oponerse a los principios del momento fue una pieza principal de los más grandes avances en el pensamiento humano a lo largo de la historia. El periodo completo de la Ilustración se caracterizó por las ideas que rehuían del dogma de la época, sólo para revelar las verdades en la naturaleza y en la existencia humana que todo el mundo puede observar, y que todavía están con nosotros hoy.

Galileo luchó contra la Iglesia, la Iglesia ganó la batalla, metiéndolo en la cárcel para toda la vida, pero finalmente perdió la guerra; pocas personas creen hoy que el sol gira alrededor de la Tierra, y por tanto Dios no creó a la Tierra como el centro del universo. Francis Bacon insistió en que el destino humano es la inteligencia. Si negamos este principio fundamental de lo que significa ser [verbo] humano, él razonó, entonces descendemos dentro de las profundidades del mero barbarismo.

Charles Darwin, escribió después del apogeo de la Ilustración, no obstante él fue directamente influenciado por su tradición, fue educado como un teólogo y, a pesar de eso, todavía fue conducido a entender el orden subyacente que conectaba las especies biológicas que él observaba en sus viajes. Sus puntos de vista arrojaban interrogantes sobre muchos de los dogmas de la Biblia, a pesar de eso su razonamiento fue acertado, y a través de un método de autosuperación (la lucha en su propia mente por entender) enriqueció al género humano mediante la instauración de un nuevo punto de referencia del conocimiento humano.

La doctrina de la iglesia fue más marginada. El miedo de la repercusión desde la iglesia fue eclipsado por la ola de entendimiento que los puntos de vista de Darwin crearon en la gente, y por la verdad existente en sus estudios.

El proceso del pensamiento Punk contemporáneo, conducido por este deseo de comprender, es una copia idéntica de la tradición de la Ilustración. El hecho de que, tantísimos ejemplos históricos existan, que revelan un deseo de destruir el dogmatismo, nos encamina hacia una poderosa doctrina: Esta es un rasgo natural de los seres humanos ci-

vilizados para ser originales. El hecho de que la singularidad sea tan poco frecuente, revela que nuestra naturaleza es reprimida por una igualmente poderosa fuerza contrapuesta: EL MIEDO.

El PUNK ES: un proceso de cuestionar y de comprometerse a la comprensión, que resulta en el progreso individual, y por extrapolación, guiaría hacia un progreso social.

Si bastantes personas se sienten libres, y son animad@s a usar sus habilidades de observación y raciocinio, grandes verdades emergerán. Estas verdades son reconocidas y aceptadas, no porque fueran impuestas a la fuerza por alguna entidad totalitaria, sino porque todo el mundo tiene una experiencia similar cuando las observa.

El hecho de que l@s Punks puedan narrarse un@s a otr@s y tener en común asuntos de prejuicios, proviene de una experiencia compartida de ser tratados inadecuadamente por la gente que no les quiere alrededor. Cada un@ tiene su propia experiencia de ser rehuido, y cada un@ puede verse reflejado en la historia de alienación de otr@, sin alguna clase de adhesión a un código de comportamiento.

La verdad de los prejuicios proviene de la experiencia que tod@s ell@s comparten, no de una fórmula escrita o una constitución a la que tengan que obedecer. L@s Punks aprenden de esta experiencia que los PREJUICIOS están equivocados, este es el principio mediante el que ell@s rigen sus vidas; ell@s no lo aprendieron de un libro de texto. Sin el afán por entender y el cuestionar las creencias mantenidas, la verdad permanece cubierta detrás de la costumbre, la inactividad, y la ideología dominante.

5. ¿Cuál es la Verdad?

Los filósofos distinguen entre la verdad con "V" mayúscula y la verdad con una "v" minúscula.

Los Punks niegan la primera.

La Verdad con "V" mayúscula asume que hay un orden prescrito por algún ser transcendental. Es decir, que la verdad proviene en última instancia de Dios, que tuvo un plan para todo cuando él creó el universo. La verdad con "v" minúscula es esa que entendemos por nosotr@s mism@s, y sobre la que tod@s nosotr@s podemos estar de acuerdo gracias a unas experiencias y observaciones similares de este mundo. Esta también es conocida como verdad objetiva, desde nuestro interior, revelada aquí en este mundo; como la verdad opuesta a la Verdad con "V" mayúscula, la cual proviene del exterior y es proyectada hasta nosotros, concretamente para que la sigamos.

La moral necesita NO ser pensada como un producto sólo de la Verdad con "V" mayúscula. La verdad objetiva es fácilmente adaptable a una cultura moralista y espiritual.

El PUNK ES: la creencia de que este mundo es lo que hacemos de él, la verdad proviene de nuestra comprensión de cómo son las cosas, no del ciego apego a fórmulas acerca de cómo deberían ser las cosas.

La dependencia del Punk de la verdad objetiva proviene de la experiencia compartida de ir a contracorriente. Cualquiera, que haya sobresalido en una multitud, palpa la verdad de la experiencia. Nadie tuvo que escribir

una doctrina aceptable para el marginado, y para que éste entendiese lo que significa ser diferente. La verdad fue bastante sencilla, y esa verdad pudo ser entendida y consensuada por todos aquellos que compartían una experiencia común.

6. ¿Qué es el miedo?

Los miedos, que conducen a la gente a conformarse, han causado épocas deprimentes en la historia de la humanidad. La llamada Edad Media fue tranquila y sin agitación, pero también lúgubramente silenciosa y pestilente, nunca para hallar una perspectiva que contrastase [los hechos]. El pseudo-bienestar y la tranquilidad, que la gente de la Edad Media experimentó, por conformarse con una burocracia impuesta rígidamente, impuesta por el rey y la iglesia, fueron completamente enmascarados por la miseria que tenían que soportar en su vida diaria.

La vida es sencilla como un campesino, sin dirección, sin propósito, sólo producir más bienes y descendencia para el beneficio del Rey. Pero aprovecharse del miedo para controlar a los campesinos (o hoy en día a los obreros no cualificados en ese asunto) es sólo un nauseabundo ejercicio a corto plazo, porque los campesinos tienen el mismo "equipamiento mental" que la realeza.

Los profundamente arraigados rasgos biológicos del autorreconocimiento y el deseo de expresar la personalidad no pueden ser anulados por mucho tiempo. Con el tiempo los campesinos se dan cuenta de que la vida sin el ejercicio de la razón es tan aceptable como ser un animal de granja. Ser controlado por el miedo es lo mismo que ser biológicamente

inerte, incapaz de tomar parte en el drama humano, simplemente consumiéndose por completo.

El miedo que controla el comportamiento humano se aprende. Es diferente de la respuesta inmediata y reflexiva del "huir-del-estímulo-repugnante" que otras criaturas emplean para sobrevivir. También tenemos reflejos motrices como ellas, pero el miedo al fracaso y el miedo al hablar en voz alta provienen del sistema límbico.

El sistema límbico es un circuito de neuronas en nuestro cerebro que controla nuestras emociones más asentadas. Conecta dos partes del cerebro: el Mesencéfalo, a donde se envía la información sensorial (es decir, los estímulos visuales y auditivos) y el Cerebro (parte delantera), donde la información es procesada. Aunque el Cerebro ha estado ahí presente durante 480 millones de años (estaba presente en los vertebrados más primitivos), desarrolló funciones especiales con la llegada del género humano.

Una porción especializada del Cerebro, llamada la corteza cerebral, fue altamente desarrollada en los humanos. El 95% de nuestra corteza cerebral es responsable de las actividades mentales asociativas como la contemplación y la planificación. El otro 5% es responsable del procesamiento de la información motriz y sensorial.

Por comparación, un ratón (también considerado un vertebrado de los más evolucionados), tiene una corteza cerebral con sólo el 5% de sus neuronas dedicadas a las funciones asociativas, mientras que el 95% son dedicadas a funciones motoras y sensoriales. El sistema límbico altamente desarrollado está en el meollo de lo que

significa ser human@. Nosotr@s nos diferimos de otros animales en la cantidad de tiempo que gastamos planeando, contemplando, y expresándonos. Nuestro sistema límbico es muy poderoso. Puede dominar las emociones primitivas, y suprimir deseos profundos.

Cualquiera que alguna vez haya visto una película triste con l@s amig@s, e intencionalmente retuvo las lágrimas porque (ell@s) no querían que sus amigas les vieran llorar, empleó el poder de su sistema límbico. (Ell@s) Contemplaron las repercusiones de la reacción de sus amig@s al llanto, y detuvieron la cascada emocional que habría traído las lágrimas.

Del mismo modo que la racionalidad es producto del sistema límbico, el miedo también se concentra en las mismas neuronas del sistema límbico. A menudo el miedo es un comportamiento racional, basado en pensamientos irracionales, y puede paralizar el poder de procesar de la corteza cerebral. La negación y el miedo van unidos de la mano, y ambos son ejemplos de cómo nuestro sistema límbico puede suprimir los estímulos obvios y promueve una conducta que es segura y convencional.

El sistema límbico es como cualquier otro órgano en el sentido de que puede funcionar sin obstáculos hasta producir resultados perjudiciales. El estar en contacto con nuestros cuerpos lleva a una salud general en conjunto, y el sistema límbico necesita una atención constante con el propósito de dominarlo. Para superar el miedo, un@ necesita estar en contacto con su sistema límbico, y reconocer cuando está escondiendo lo obvio.

Las buenas maneras y el "ser agradable" son formas de la represión del sistema límbico, necesario a veces, pero a fin de cuentas rebajando la originalidad humana. La mentira es la última forma de represión del sistema límbico. Es una negación de lo obvio. Los narradores de la verdad, aquellos que son auténticos y merecedores de confianza, han aprendido a dominar su sistema límbico. Reconocen el deseo de mentir, pero racionalizan la inutilidad de defender algo que no es verdad.

Los mentiros@s, por otra parte, son esclav@s de su sistema límbico, pierden el contacto con la mayoría de sus capacidades mentales básicas. Su comportamiento es precavido y astuto porque dejan que su deficiente razonamiento, para encubrir lo obvio, controle su personalidad entera. A la larga se tienen que rendir a la verdad y reconocer la derrota, pero sólo después de que cada posible vía de decepción y de lógica retorcida ha sido defendida en el interés de ocultar su miedo.

Los polític@s, los curas, los caudill@s de las finanzas, y los jueces son maestr@s de la lógica retorcida y de la promoción del miedo. Ell@s hacen de los Punks buenas dianas para la crítica intelectual porque no respetan a la gente que ha aprendido a dominar su sistema límbico. Y los Punks no tienen miedo de apuntar eso que es obvio, aún cuando su posición social podría ser puesta en peligro.

EL PUNK ES: la lucha constante contra el miedo de las repercusiones sociales.

7. El Movimiento Punk.

He intentado enumerar algunos de los factores que hacen del Punk un movimiento, en el sentido cultural. El típico estereotipo de un imbécil rufián saqueando, destruyendo, robando, peleando, o discutiendo en el nombre de alguna vacía y efímera causa no es más Punk que la imagen "bonita-cara-cabeza-vacía" de las estrellas del pop de hoy día.

Porque es muy fácil para las compañías discográficas vender imágenes de violencia, sexo, y egoísmo, muchas bandas han picado en el anzuelo y se han retratado a sí mism@s como Punks, sin darse cuenta que realmente estaban perpetuando un estereotipo de conformidad que desde luego no es Punk.

La actitud del "Venga únete a nosotr@s", que busca atraer seguidores/as, a menudo resulta en una multitud ruidosa de personas débiles que piensan que su poder descansa en las grandes cifras de clones de la misma opinión que han recopilado. Sin embargo, no hay fuerza en los números si la gente es apiñada por una mantra de mente cerrada, a su propio servicio, inductora de miedo, que promueve bandos y principios excluyentes.

Las ideologías fuertes no requieren una muchedumbre, persisten a través del tiempo, y nunca se van, porque están íntimamente relacionadas a nuestro mecanismo biológico. Son parte de lo que significa existir como Homo Sapiens. El Punk representa esa tradición.

Este es un movimiento de proporciones épicas, va más allá de la proximidad del "aquí y ahora", porque es, fue, y

siempre será "ahí y para siempre", siempre y cuando los humanos anden por la Tierra.

Mientras entramos en una nueva era en la voraz marcha de la cultura, l@s Punks tendrán su día. Internet ha permitido a la gente comunicarse directamente una vez más. En la Red, el comportamiento humano es interactivo, como lo fue antes de la llegada de los medios de comunicación de masas.

La gente ahora fija su atención en discusiones ideológicas y temas sobre el estilo de vida, contrariamente al comportamiento clásico del siglo XX autorecluyéndose de los seguidores, y ateniéndose a un autoritario código (de un sistema de redes o comercial) del comportamiento aceptable. Las mentiras y los misterios del elitismo se erosionarán rápidamente mientras la conversación mundial que transpira diariamente en la Web invade más vidas de la gente. La población mundial será más receptiva a ideologías alternativas porque ell@s las estarán creando.

La gente será menos receptiva a ideologías de instituciones obsoletas porque los agujeros y los defectos en su lógica serán más amplificadas cuando sean difundidos instantáneamente alrededor del mundo, cuando lleguen a ser reveladas.

Las éticas de "La-fuerza-en-el-entendimiento" y "El-conocimiento-es-poder" que los Punks defienden se convertirán en la norma. La rigidez, la brutalidad, y la inutilidad de las agendas secretas serán hechas evidentes, allanando el camino hacia un reconocimiento de la singularidad humana, y hacia una nueva era de originalidad.

8. ¿Qué es el Punk?

Todo el mundo tiene el potencial para ser Punk. Es mucho más duro para alguien que proviene de una plácida, poco atractiva y desafiante, e ignorante educación, porque ellos no ven la importancia de cuestionar o provocar a las instituciones que les dan tal tranquilidad. Pero tales ejemplos de una existencia despreocupada son raros en el mundo menguante de hoy.

Los eternos interrogantes todavía arden en las mentes de muchas personas. Lo que significa existir como ser humano se está haciendo más claro cada década. Algunas veces, la gente está acostumbrada a seguir el camino seguro hacia una temprana sepultura por consumir y repetir el dogma de una horrible aristocracia.

Por otro lado, el espíritu humano es difícil de aniquilar. El Punk es un microcosmos del espíritu humano. L@s Punks salen adelante gracias a sus mentes, no a su fuerza bruta. Se adelantan a la sociedad por su diversidad, y no por su conformismo. Motivan a otr@s por inclusión, no por dominación.

Están en la primera línea de la autosuperación y por extrapolación pueden mejorar el cariz de la raza humana.

Se atienen a principios universales no escritos de la emoción humana, obvios para cualquiera, y evitan códigos de comportamiento elitistas, o agendas secretas. Encarnan la esperanza del futuro, y divulgan los errores del pasado. No les digas que hacer, ellos ya te están guiando.

El PUNK ES: la expresión personal de la singularidad que proviene de las experiencias de crecer en contacto con

nuestra habilidad humana para razonar y plantear preguntas.

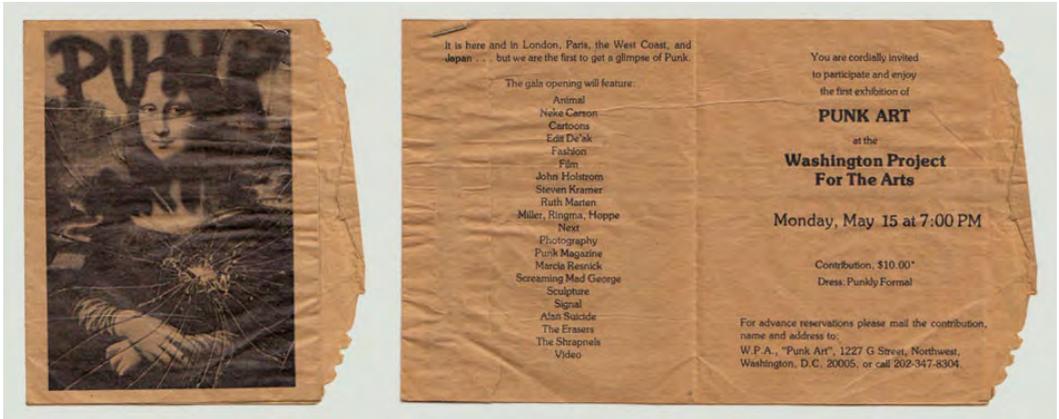
El PUNK ES: un movimiento que sirve para rebatir actitudes sociales que han sido perpetuadas a través de la deliberada ignorancia de la naturaleza humana.

El PUNK ES: un proceso de cuestionar y de comprometerse a la comprensión, que resulta en el progreso individual, y por redundancia, flores dentro de una evolución social.

El PUNK ES: la creencia de que este mundo es lo que hacemos de él, la verdad proviene de nuestra comprensión de cómo son las cosas, no del ciego apego a fórmulas acerca de cómo deberían ser.

El PUNK ES: la lucha constante contra el miedo de las repercusiones sociales.

2.4.2. Un recorrido gráfico por la época.



Invitación "Punk Art", Washington Project For The Arts, 1978.

Alice Denney, directora de un centro de arte alternativo en Washington DC, llegó a Nueva York buscando artistas para un nuevo proyecto expositivo. Se puso en contacto con Marc H. Miller y Bettie Ringma, artistas influyentes del entorno del club CBGB y del arte del Soho neoyorquino. Alice Denney, Marc H. Miller y Bettie Ringma junto con John Holmstrom y Legs McNeil del fanzine "Punk", llevaron a cabo la exposición "Punk Art" que reunió a artistas del entorno del CBGB del East Village. La exposición tuvo lugar en la ciudad de Washington DC, en el centro "Washington Project for the Arts", del 15 de mayo al 10 de junio de 1978.

AMERICAN PUNK ART
JUNE 1 - 23, 1979



art something, herengracht 259, Amsterdam

AMERICAN PUNK ART
SMALL SCALE WORKS, PUBLICATIONS, VIDEO

SELECTED + DISPLAYED BY
MILLER, RINGMA + HOPPE

FEATURING

Beth B, Scott B, Neke Carson, Diego Cortez, John Holmsstrom, Curt Hoppe, Tina L'Hotsky, Robert Mapplethorpe, Ruth Marten, Marc Miller, Alan Moore, Tom Otterness, Punk Magazine, Marcia Resnick, Bettie Ringma, Screaming Mad George, Alan Suicide, Paul Tschinkel, U.S. Army, Arturo Vega, X Magazine, + more.

★ SPECIALE GEBEURTENISSEN ★

- 1 juni, 20.00 uur: opening tentoonstelling met punk rock band, toegang f 2,50.
- 8 juni, 20.30 uur: "punk art: sex, geweld, geld, en sensatie" een discussie door Bettie Ringma en Marc Miller, in het kunsthistorisch centrum-wetenschapswinkel, Herengracht 215, Amsterdam, toegang f 5,00.
- 10 juni, 20.30 uur: "G Man" politieke thriller van - en persoonlijk vertoond door Beth B. en Scott B., toegang f 5,00.

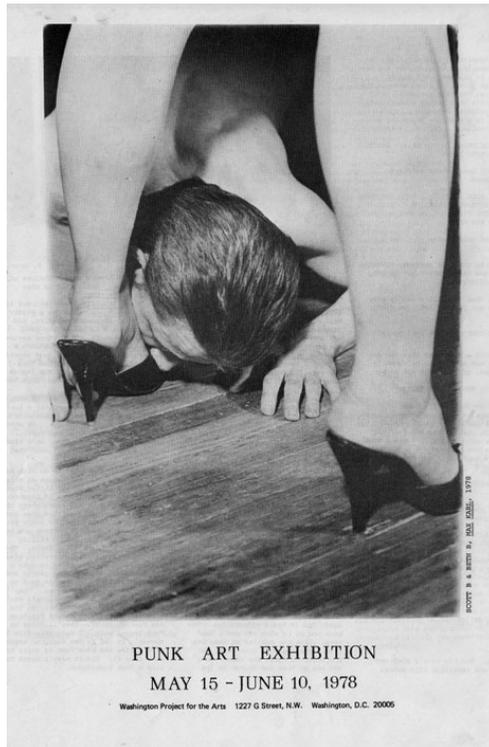
Invitación "American Punk Art", Ámsterdam, 1979.

Tras el éxito de la exposición llevada a cabo en Washington DC, la exposición se llevó a cabo por segunda y tercera vez. En noviembre de 1978 se presentó la exposición en un evento nocturno en La Escuela de Artes Visuales de Nueva York. Posteriormente, del 1 al 23 de junio de 1979, se llevó a cabo la exposición en la ciudad de Ámsterdam, Holanda.



Portada de catálogo de la exposición "Punk Art" en el Washington Project for the Arts, del 15 de mayo al 10 de junio de 1978, en la ciudad de Washington.

Portada realizada por Marc H. Miller, Bettie Ringma y Curt Hoppe, "Smashed Mona", 1978. En el prefacio del catálogo Alice Denney presenta la muestra "Punk Art" afirmando que su intención con esta exposición era ocuparse de los fenómenos visuales de esa época y que era pertinente centrarse en el movimiento Punk. "Los principios de los setenta parecen haber perdido el entusiasmo de los años sesenta y es extraño ver que el Punk surgió como la forma de arte más enérgica", palabras de Alice Denney, prefacio del catálogo "Punk Art", catálogo online extraído de la pagina 98bowery (<http://98bowery.com/punk-years/punk-art-catalogue-section-one.php>).

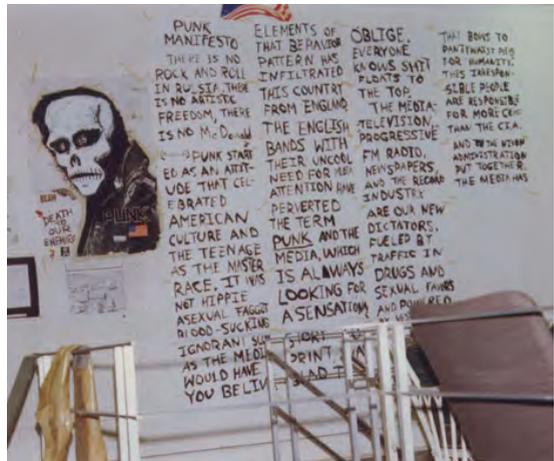


Contraportada del catálogo de la exposición "Punk Art" en el Washington Project for the Arts, del 15 de mayo al 10 de junio de 1978, en la ciudad de Washington.

Contraportada de Scott B. y Bet B. Escena extraída de su largometraje "Max Karl", 1978. Artistas centrados principalmente en el vídeo y miembros del grupo "Colab" comprometido con la filosofía de avanzar a nivel creativo a través de lo colectivo y acciones *DIY*. Formado en 1978, el colectivo Colab, se involucró principalmente en la facilitación del desarrollo, producción y distribución de obras en colaboración frente a los objetos de arte tradicionales satisfaciendo las necesidades de la comunidad en general. Se centró en impulsar exposiciones alternativas como "Times Square show".



Alice Denney, directora del Washington Proyect For The Arts con el fanzine "Punk".



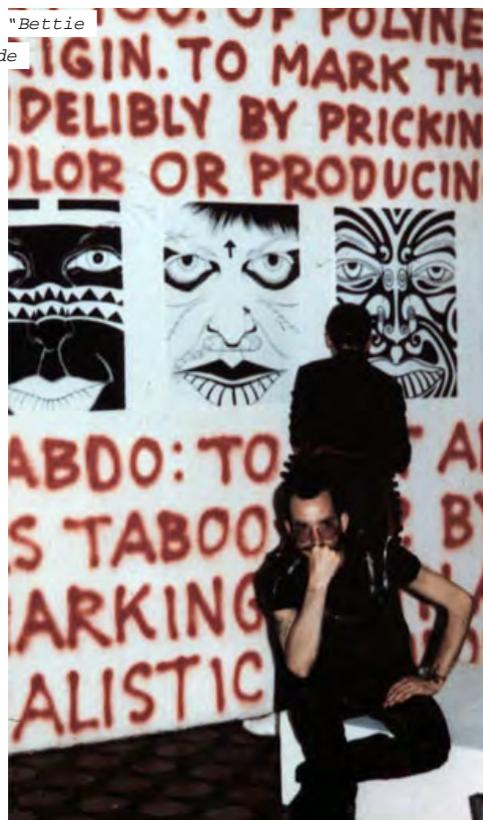
Manifiesto punk por Legs McNeil para la exposición Punk Art de Washington, 1978.

Redactor y cofundador del fanzine "Punk". Autor junto con Gillian McCain del libro "Por favor, mátame: la historia oral del punk", 1996. La publicación narra la historia del fenómeno Punk a través de entrevistas a varios protagonistas del movimiento.



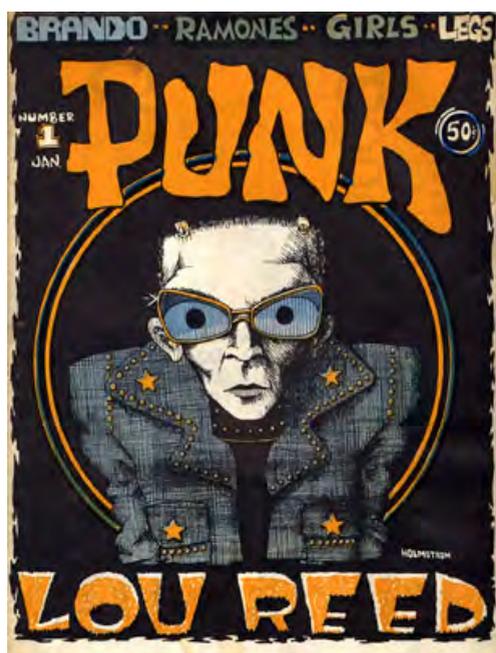
Cada fotografía
expuesta se vendió
por un dolar.

Obra de Marc H. Miller, Bettie Ringma y Curt Hoppe "Bettie con los Ramones" para la exposición de "Punk Art" de Washington, 1978.



Artista centrado
principalmente en el tatuaje
y la ilustración. Aparte,
realizó tatuajes en vivo
durante la exposición.

Ruth Marten trabajando en su instalación,
exposición "Punk Art" de Washington, 1978.

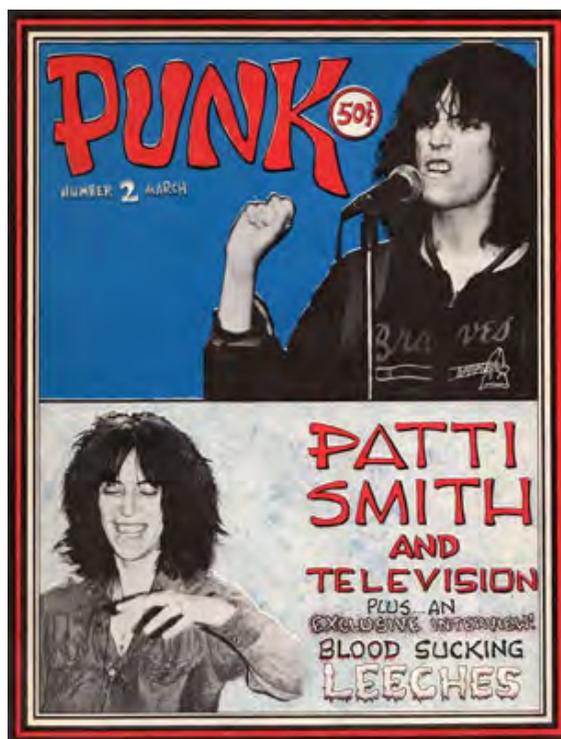


Portada del fanzine "Punk", número 1, enero de 1976.

PUNK	
VOL 1 NO.1 CONTENTS JAN 1976	
MARLON BRANDO - THE ORIGINAL PUNK.....	1
BY JOE KOCH	
POEM - BY ROBERT ROMAGNOLI.....	2
LOU REED - EXCLUSIVE INTERVIEW.....	3
BY JOHN HOLMSTROM	
RAMONES - ROCK'N' ROLL - THE REAL THING.....	8
BY MARY HARRON	
METAL MACHINE MUSIC - A REVIEW.....	10
BY ROGER FRECHETTE	
SLUGGO - INTERVIEW WITH A FAMOUS BRAT.....	11
BY SCOOP 'LEGS' McNEIL	
CARS AND GIRLS - LEGS ON THE PROWL!.....	12
BY THE PUNK STAFF	
JOE - THE (CARTOON) PUNK GETS SHIT FROM SHIT.....	13
BY JOHN HOLMSTROM	
PUNK CONTEST QUIZ - TAKE MY QUIZ, PLEASE.....	14
BY THE PUNK STAFF	
DO IT YOURSELF 60's PROTEST SONG.....	15
BY ROB ROMAGNOLI	
NEXT MONTH IN PUNK:	
PATTI SMITH MEETS ARTHUR RIMBAUD	
TALKING HEADS SPEAK OUT	
PLUS: MORE OF LEGS McNEIL - RESIDENT PUNK	

Tabla de contenido del fanzine "Punk", número 1, enero de 1976.

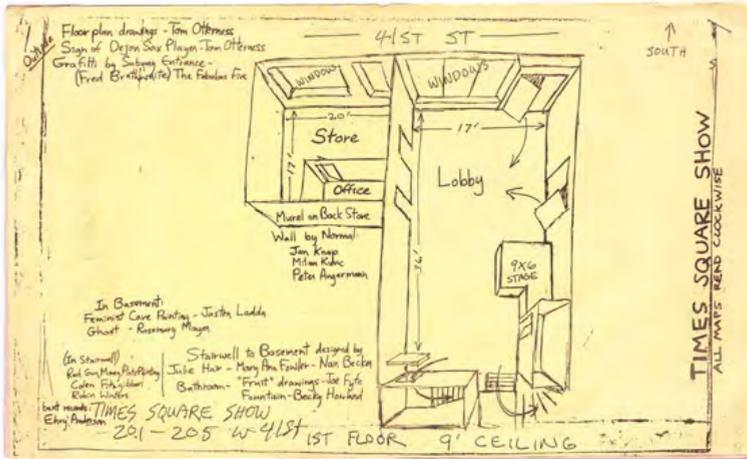
El fanzine *Punk* nació de la mano de John Holmstrom, Legs McNeil, y GE Dunn en 1975. Diversas fuentes atribuyen el término "punk rock" al fanzine cuando así describieron sus componentes la música del club CBGB.



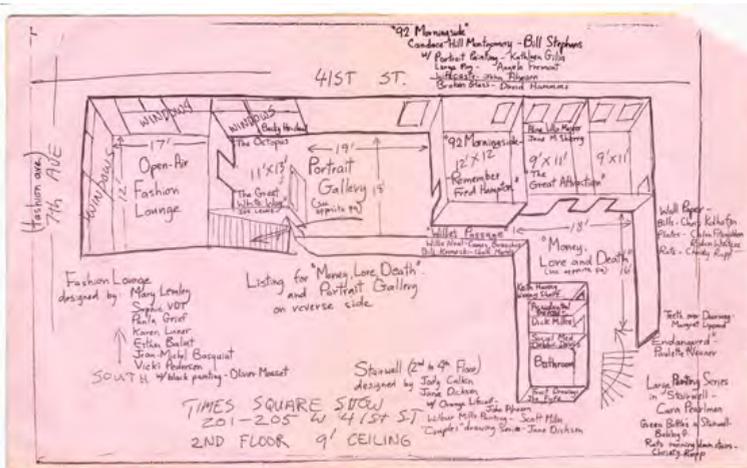
Portada del fanzine "Punk", número 2, marzo de 1976.



Lugar de la exposición "Time Square Show" de 1980 organizada por el colectivo "Colab". Foto de Lisa Kahane.



Disposición de la planta para la exposición "Times Square Show", 1980. Dibujos de Tom Otterness, anotaciones de John Ahearn.



Disposición de la planta para la exposición "Times Square Show", 1980. Dibujos de Tom Otterness, anotaciones de John Ahearn.

LOBBY (Clockwise from Entrance)

Amazon Lady (movie cutout): contributed by Amsterdam Theatre
James Brown (lifesize puppet): Wally Edwards & David Wells
Cut Records: Willy Heeks
Red Rake: Andrea Callard
Telephone to Alice (installation with mannequin): Matthew Geller
Janice Parsons (lifecycle head): John Ahearn
Boxer (painting): Aline Mayer
Crime NYC (painting): Robin Winters
Italian movie still: Matthew Geller
Chained Man (painting): Candace Hill Montgomery
Special Summer: Reese Williams
News & Nutrician (poster): Andrea Callard
Stairway Collages: Bobby G
Air Conditioner: Kenny Scharf
Ailanthus Leaves (wall painting): Andrea Callard
Man in Blue (lifecycle head): Robert Torres
Man in Red (lifecycle head): John Ahearn
Second-hand Clock: Andrea Callard
Cleopatra (painting): Jane Sherry
Lady with Tears (lifecycle head): Robert Torres
Doll (above door): L. Abrahms
Record L.U.D.: Ehry Anderson
Crocodile on Couch (painting): Scott Miller
Phallic Ceramics (sculpture in window): Micheal Bidlo
Taro Yawns (photo on window): Wolfgang Staehle

STAIRWELL TO BASEMENT

Gun Money Plate (painting): Colen Fitzgibbon & Robin Winters
Bent Records: Ehry
Sign Language with Gun (photos): Julie Hair/Nan Becker/Mary Ann Fowler

BASEMENT TOILET

Phallic Fruit (paintings on walls): Joe Fyfe
Money Fountain (sculpture): Rebecca Howland

BASEMENT

Feminist Cave Painting (on floor & walls): Justen Ladda
Ghost (cloth sculpture): Rosemary Mayer

STAIR WELL TO 2ND FLOOR

Green Bottles (sculpture/painting): Bobby G
Rats (posters): Christy Rupp
Large painting series: Cara Periman
Endangered (painting): Paulette Nenner
Teeth (painting over doorway): Margret Lippard

Relación de artistas para la exposición "Times Square Show", 1980.

2ND FLOOR : MONEY LOVE & DEATH ROOM

Gun Dollar Plate (wallpaper): Colen Fitzgibbon & Robin Winters
Billion Dollar Bills (wallpaper): Christof Kohlhofer
Rats (wallpaper): Christy Rupp
Man with Foot in Mouth (drawing): Marc Brasz
Hoof-Head Portraits (paintings): Richard Mock
Idi Amin Plate (sculpture on wall): Candace Hill Montgomery
Three Blind Mice (painting): Richard Boeman
Sky Falls (painting): Scott Miller
Man with Visible Insides (sculpture): Tom Otterness
Yellow Singer (painting): Wally Edwards
Purple Tongue (life cast head): John Ahearn
Caution/Colt (painting): Tom Otterness
David (photo over the doorway): Matthew Geller
Series of 8 drawings: Colen Fitzgibbon
Scissors (painting): Janet Ziff
I Am Not An Alien (collage): Jai Mal
Gun & Cross (photo): Christof Kohlhofer
Gold Money (painting): Andrea Callard
Gilmore's Drawing (poster): Stephan Eins
3 Women's Heads (painting): Alex Katz
Hairpin Mirror (painting): Bobby G
Youth Collage (with photos): Howie Montaug & Caz Porter
Money (drawing on safe): Robin Winters & Colen Fitzgibbon
Dangerous Weapons Case (sculpture): Scott Miller
Tom with Gun (life cast head): John Ahearn & Tom Otterness
Heels on Hubcap (sculpture): Sandy Semour
Basketball Snapshots (photos): Tom Warner
Bound for Glory (photos): Mike Bidlo
Record of Rimbaud: Doug Ball
Mirror Frames: Scott Pfaffman
Black Triangle (sculpture): John Morton

2ND FLOOR: 92 MORNINGSIDE/REMEMBER FRED HAMPTON

Installation by Candace Hill Montgomery & Bill Stephans

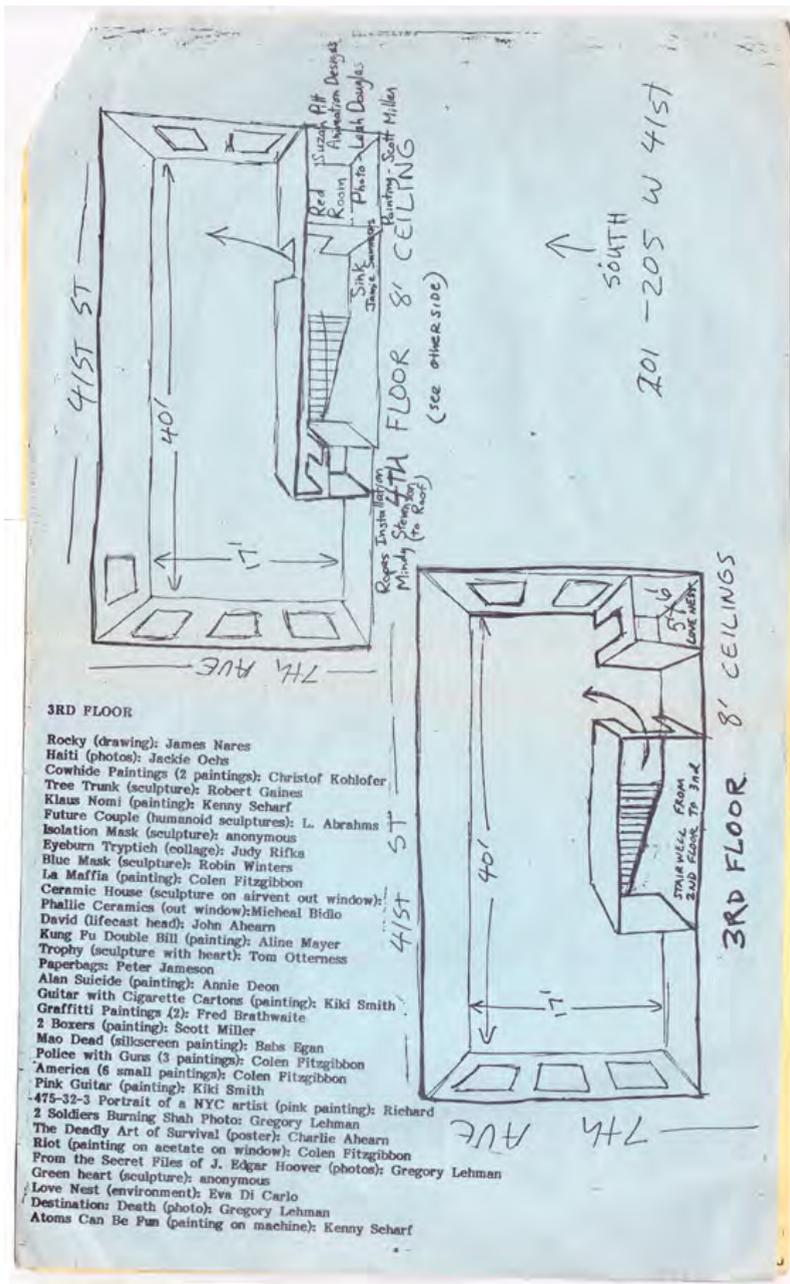
With:

Old Man Portrait (painting): Kathleen Gillia
Large Pink Pig (painting): Angela Fremont
Glass: David Hammonds
Life casts: John Ahearn

2ND FLOOR: PORTRAIT GALLERY

Heart/Skull/Twins drawings: Charlie Ahearn
Submission Photos: Jimmy DeSana
Portrait Painting: Edward Brzezinski
3 Male portraits & 2 women undressed (5 paintings): Duncan Hannah
3 Stabbing Suspects (photos): Gregory Lehman
2 female portraits on black plastic (paintings): Jane Dickson
G.I. & Girl (2 paintings): Mike Robinson
Spanish Couple (life cast heads): Robert Torres
Hospital Workers with Patients (photos from Bread & Roses): Georgeen Comerford
Cartoons (Phallocksrats, etc. drawings/posters): Caz Porter/ Janet Stein
Four Sad Men (painting): Arnold Fern
Happy Boy (life cast head): John Ahearn
Hats/Polaroids/Portrait of Businessman/Pants (photos): Jeff Blechman
Punk Portraits on acetate (photos): Wolfgang Staehle
The Great White Way (glass): Joe Lewis; w/ glass crane: Leni Brown and
Federast photo: Jules Allen
Portrait of Shah (painting): Rebecca Howland
Romance (3 paintings of couples): Mike Robinson
Wood Sculpture: Robert Gaines
Large pencil drawing: Margret Lippard
Dark Octopus Abstracted (painting): Michael Norton
Octopus Window: Rebecca Howland
Lead Suit for the Nuclear Age (sculpture): Tom Otterness
Life casts from the South Bronx (sculpture): John Ahearn
4 Photos: Jules Allen
Mirror Portrait: Meryle
CODL Cowboy (rocking sculpture): David Wells
Homeless Women series (photos): Anne-Marie Rousseau
Porno Film Window: Teri Slotkin
Dead Servicemen from Helicopter Rescue Mission (portrait sculpture): Mimi Gross
8 Portraits of Friends (plaster paintings): Robin Winters
Barricade (wood sculpture with photos): Bill Everson
Prison Walls Fall (stone sculpture): Alan Guttman
Anonymous Portrait: Anonymous

Relación de artistas para la exposición "Times Square Show", 1980.



Relación de artistas y disposición de la planta para la exposición "Times Square Show", 1980. Dibujos de Tom Otterness, anotaciones de John Ahearn.

STAIRWELL 3RD FLOOR TO 4TH FLOOR

Chinese Boy (painting): Aline Mayer
Yellow Dicks (drawing): Jane Sherry
Dragon Heads (sculpture over 3rd flr doorway): Kiki Smith
Macho Macho series (photo-paintings): Mike Glier
Chalk Graffiti: Samo
Funk City Graffiti: Bill & Mark
Graphite Drawing: Mike Roddy
Salt Sink: Jamie Summers

4TH FLOOR

Wire drawing over door: Harry Spitz
Cary Grant (photo): Michael Bidlo
Chairs (photo): Jim Casebere
Dilante Guerrilla Photo: Mike Roddy
Hand Gun Prick (2 drawings): Tom Otterness
Pencil Architectural Drawing on wall: Reese Williams
Text & 5 black bags: Reese Williams
White Statues (drawing): Tom Otterness
Prayer Book: Mike Bidlo
Chalk Graffiti: Anonymous
Punching Bag: Tom Otterness
Bank Mat (below heavy bag): Ann Newmarch
Plastic Woman:
Rats with Garbage & Fountain: Christy Rupp
Frosted Broadway (photo): Leah Douglas
Chalk Mural (above South window): Bill Komoski
Attack of the Nigger Tanks (sculpture): Mark Blaine
Black Goose (floor): Christy Rupp
Fans (ceiling & wall drawing): Mike Roddy
Woman Crawling (painting): Suzan Pitt
Self Portrait with Hat (drawing): Mike Roddy
Paper bags: Peter Jameson
Fighters (sculpture): Tom Otterness
Tough & Crazy (paintings): Robin Winters
Skull & Heart (photostats of drawings): Charlie Ahearn
Peep Show viewer with crank: Anne Petrone
Matching (step) paintings: Lan Payne
Poster: Reese Williams
In Bed (photo): Ann Smith
Victor Mural: Mike Glier
Green Bottles w/photo of S.Bronx: Marc Blaine
Gray Fruit (drawing): Rebecca Howland
Basket of Fruit (plaster sculpture): Rebecca Howland
Dildo Alarm (sculpture): Kathleen Thomas

4TH FLOOR /RED ROOM

3 paintings for an animated film: Suzan Pitt
Window (photo): Leah Douglas

Relación de artistas para la exposición "Times Square Show", 1980.



Fotos de la exposición "Time Square Show", 1980.

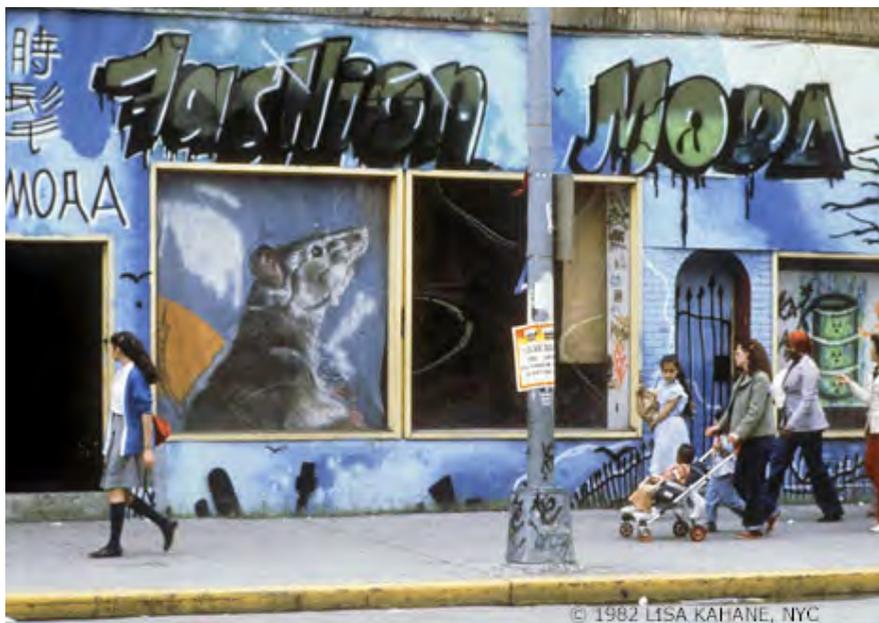
Foto collage de Terise Slotkin.



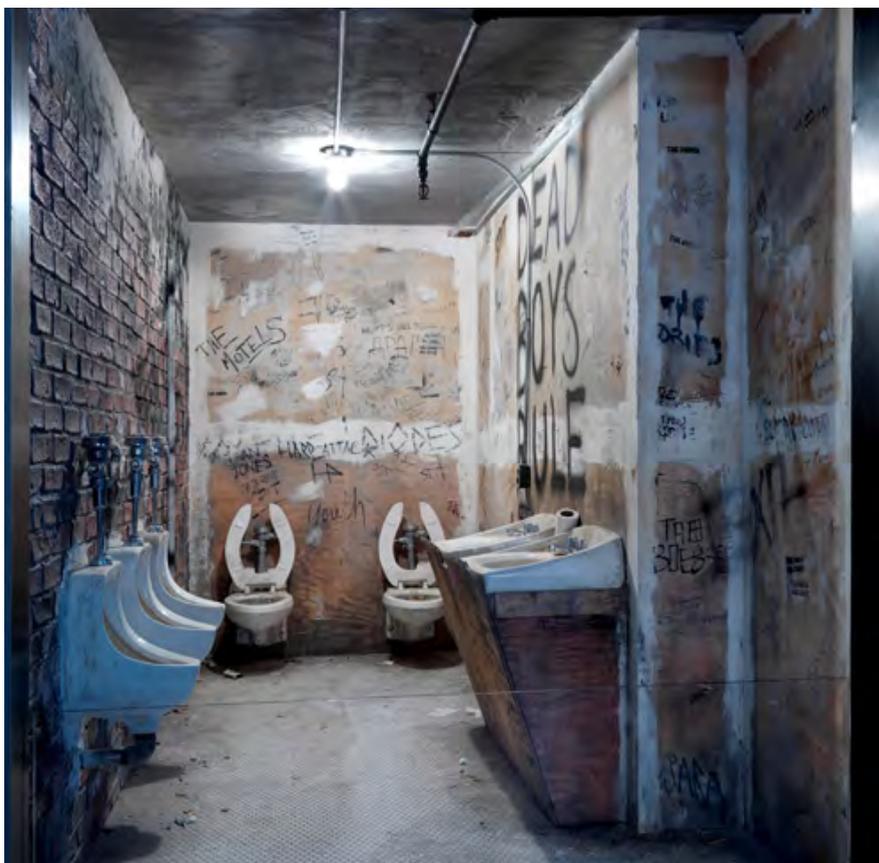
Obra de Charlie Ahearn "Times Square Show (poster)", serigrafía, 1980.



Apertura en Fashion Moda. Foto de Lisa Kahane.



*Exterior del espacio de arte
"Fashion Moda" en el sur del barrio
Bronx en Nueva York. Mural exterior
del artista "Crash", 1982. Foto de
Lisa Kahane. Fundado en 1978 por
Stefan Eins. Centrado en el arte del
graffiti. En activo hasta 1993.*



*Facsímil de los baños del Club "CBGB",
Nueva York, 1975.*

FOOD FOR THE SOUP KITCHENS S.

FASHION 時裝 MODA MODA

Artists:
1 October - 15 October

Opening Reception: 1 October, 3:30 - 6:30 PM

S.T.	Oliver Lusk
Jean Michel Basquiat	Marjorie LaPointe
Mika Bata	Joe Lopez
Janice Delgado	Nicholas Moultrie
Step	Joel Peltzman
Charles Espartero	John Rando
Luis Frangoulis	Tim Smith
Maryellen Grogan	Mary Agnes Smith
Judith Sontag	Mark English
Richard Hamilton	Kathleen Thomas
Keith Haring	Boris
Catherine Howard	Walter Bergman
Nickel & Dim	David Phoenix
Joan Jochims	

Curated by Catherine Howard

Opening Performances By:

Linda Austin	Crash	Randy du Resout
Robert Cunningham	Stevie McKee	Uma Thurman/Whitney Houston
Artistic Proje	Stephan Paul Miller	Ida Banda Jarata Dera

Invited by John Agency and Koenig & Co.

Storefront for Art and Architecture

Performances:
2 October - 15 October, 8 PM

Oct. 2 Taylor Mead	Oct. 9 Hopkins Clayton
Oct. 3 Henri du Mouton	Oct. 10 Bona Fackerell
Oct. 4 Claude Monro	Oct. 11 Phil Abbott
Oct. 5 Stephen Ho	Oct. 12 Jon Lewis
Oct. 6 Vincent Park	Oct. 13 B. Michael Pearce
Oct. 7 Peter Corrales	Oct. 14 Caroline Schreier
Oct. 8 Gary Williams	Oct. 15 Arthur Sweeney

Curated by Todd Downing and Maria Finn

Photography:
2 October - 15 October

Opening Reception: 1 October, 8:00 p.m.

Paula Brigg
Mary Agnes Smith
Linda Schoonmaker

Documentation of the Twentieth Anniversary
Jobs, Peace, and Freedom March on Washington, D.C.

Presented by the Food for the Soup Kitchens Committee
in cooperation with the Coalition for the Homeless.

For more information contact:
Fashion Moda, Street Cms., 745-9330, 100th Street, 8th Fl., 1st Floor
Storefront for Art and Architecture, 340 Young Young Park, 411-6706, 88th Street

Cartel realizado por Jean Michel Basquiat para el Fashion Moda.



ART/new york

A VIDEO MAGAZINE ON ART ©

ART/new york is a regularly produced videotape series on contemporary art. Now in its fourth year, the series captures the excitement of current art activity and acquaints the viewer with the tremendous variety of art exhibited in New York galleries and museums. Each thirty-minute color tape contains coverage of major exhibitions, interviews with prominent artists, and a voice-over commentary by a knowledgeable art historian or art critic. Six tapes are produced yearly, and are available to schools, museums, libraries, private individuals, and cable systems.

ART/new york is produced by Inner-Tube Video. The series was conceived by Paul Tschinkel who co-directs the tapes and is responsible for the camera work. Tschinkel has an M.F.A. from Yale University and has done cable television production since 1974. Marc H. Miller is the other co-director and the commentator on this series of tapes. Miller, a Ph.D. in art history from New York University, is a former Smithsonian Fellow, and is widely published in Europe and America.

"Refreshing and straightforward... The camera work is especially good and the presentation is detailed enough for trained artistic audiences but maintains a level of understanding suitable for all audiences."

—Choice Magazine, January 1983

"Excellent use of pans, close-ups, dissolves, and zooms allows one to focus closely on the details of the paintings, sculptures, and collages, while a perceptive commentary gives depth and comprehension without being pedantic."

—Booklist Magazine, April 1981

148 GREENE ST. NEW YORK, NY 10012 TEL. (212) 966-7446

Detalle de la revista "Art/ new york a video magazine on Art". Videografía de Paul Tschinkel, extracto de la entrevista a Jean Michel Basquiat por Marc H. Miller para la revista "Art/ new york a video magazine on Art", número 21 de 1984.

ART/new york

A VIDEO MAGAZINE ON ART ©

PRODUCED BY INNER-TUBE VIDEO 148 GREENE ST. N.Y., NY 10012

TEL. (212) 966-7446

NOW AVAILABLE— SERIES III: 1982-83 ART SEASON



Keith Haring

**Tape #15
NEW PUBLIC ART**

Joyce Kozloff at the Barbara Gladstone Gallery; **Keith Haring's** graffiti on the street and in the Tony Shafrazi Gallery; **John Ahearn** in the South Bronx and at the Tony Shafrazi Gallery. Interviewed are **Joyce Kozloff**, **Keith Haring**, **Henry Geldzahler** and **John Ahearn**.



Nam June Paik

**Tape #16
VIDEO AS ART**

Nam June Paik at the Whitney Museum; *New Imagery* and *Performance Video* at the Museum of Modern Art. Interviewed are **Nam June Paik**, MOMA curator **Barbara London**, **Ernest Gusella** and **David Byrne**.



Brice Marden

**Tape #17
GEOMETRIC ABSTRACTION**

Al Held at the Andre Emmerich Gallery; **Sol Lewitt** at John Weber and Barbara Toll Galleries (footage includes the installation process); **Brice Marden** at the Pace Gallery. Interviewed are **Al Held** and **Brice Marden**.



Lee Krasner

**Tape #18
EXPRESSIONIST PAINTING**

Lee Krasner at the Robert Miller Gallery; *The Painterly Figure* at the Monique Knowlton Gallery; **Malcolm Morley** at the Xavier-Fourcade Gallery. Interviewed are **Lee Krasner** and **Malcolm Morley**.



Julian Schnabel

**Tape #19
YOUNG EXPRESSIONISTS**

Jean-Michel Basquiat at the Fun Gallery; **Francesco Clemente** at the Mary Boone and Sperone-Westwater Galleries; **Julian Schnabel** at the Leo Castelli Gallery. Interviewed are **Jean-Michel Basquiat** and **Julian Schnabel**.



Robert Rauschenberg

**Tape #20
POP ART TODAY**

Tom Wesselmann at the Sidney Janis and Sander Galleries; **James Rosenquist** at the Leo Castelli Gallery; **Robert Rauschenberg** at the Leo Castelli Gallery. Interviewed are **Tom Wesselmann**, **James Rosenquist** and **Robert Rauschenberg**.

SUBSCRIPTION:

Each 30 min. color tape available in 3/4" NTSC-U-MATIC, BETA or VHS formats. (Circle one.)

Make check payable to Inner-Tube Video.

- I want to order SERIES III, the 1982/83 Art Season (6 tapes). \$600
- I wish to take advantage of the SPECIAL PREVIEW OFFER (ART/new york #15) \$50
- I want to buy the following individual tapes:
Tape number(s) _____ each \$125
- Please send me information about ART/new york SERIES I & II.

NAME _____ ADDRESS _____

Detalle de la revista "Art/ new york a video magazine on Art".

Report from Times Square

The "Times Square Show" was an aggressively unkempt exhibition housed at the epicenter of the city's viceland. Mixing energy and desire with memories of Fluxus and Pop, the show resulted from the collaboration of two fledgling art groups with outsider bases on the Lower East Side and in the South Bronx.

BY JEFFREY DEITCH

Times Square is New York's behavioral sink, the place where people go to do all the things that they can't do at home. Art appreciation does not generally fall within that category. This past June, however, the hordes of half-wild, half-crazed, and fully degenerate individuals who keep pouring out of the 42nd Street subway had occasion to check out a whole building full of art that was just as raw, raucous, trashy and perhaps even as exciting as some of the more notorious attractions of the tenderloin. Carnival music and hawkers' chants lured the curious toward a ramshackle four-story structure on the corner of Seventh Avenue and 41st Street covered with midway signs, banners and subway-style graffiti. A motley collection of ragged-looking and aggressively fashionable characters leaned out of the open holes that had once been windows and stood talking on the sidewalk, mixing with the street people who wandered by. Those adventurous enough to ask were told they had stumbled upon the "Times Square Show," a month-long party, business enterprise and loosely curated exhibition of art, film, fashion and exoticia.

Inside, this former bus depot and massage parlor had been transformed into a sort of art funhouse. Just beyond the door, a motorized James Brown cutout danced and jerked to one of his records spinning on a plastic phonograph. To the right, a souvenir shop was stocked with all sorts of bizarre trinkets. Movies, video or live performances were often in progress in the first floor lobby. Those who wandered upstairs and then down to the basement were astounded by a startling variety of paintings, peep shows, sculpture, sta-



Souvenir Shop with items by Otterness, Christy Rupp, Cara Perlman, Rebecca Howland, Marc Blaine, Kiki Smith, Jenny Holtzer, Jim Casebere, Larry Melzer, Kenny Scharf, Peggy Katz, C. Kötterbofer.



Tom Otterness's signs on the exterior of the building referred to works on exhibition within.

SEPTEMBER 1980 59

Artículo del director del MOCA Jeffrey Deitch sobre la exposición "Times Square Show" en la revista "Art in America", septiembre de 1980.



Exterior de "ABC No Rio" con plantillas de perro de "Anton Van Dalen", 1980. Foto por Anton Van Dalen.

Fundado en 1980, el centro *ABC No Rio* surgió como un centro social situado en el Lower East Side de Nueva York dedicado a patrocinar proyectos comunitarios. Centro de creación artística orientado a la comunidad. La reivindicación del *DIY*, el voluntariado y el beneficio a la comunidad era la esencia del centro en sus inicios. Actualmente sigue en activo.



ABC No Rio en la 156 de Rivington Street.

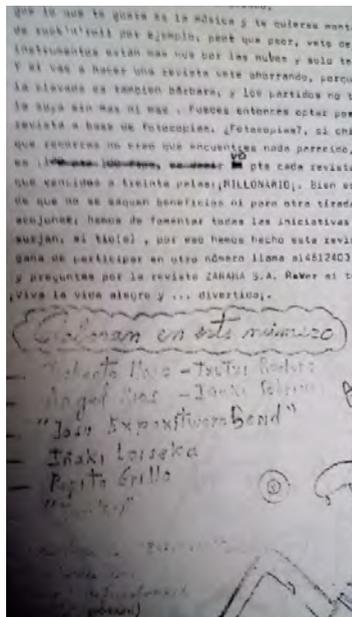


Interior de "ABC No Rio". Foto de Becky Howland.

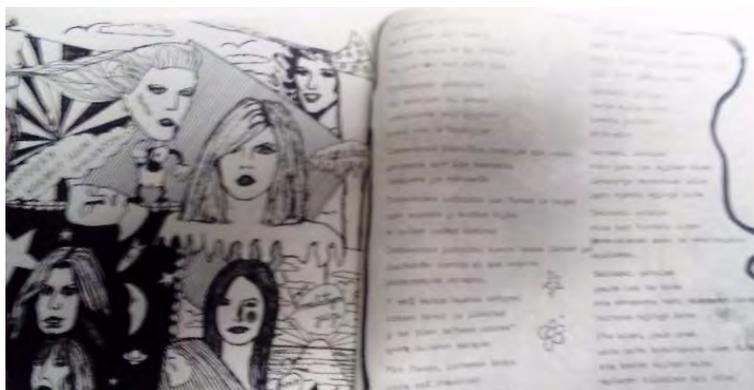
2.4.3. La escena vasca.



Fanzine nº 1 "Zarama", portada,
Santurtzi, 1978.



"Zarama" (detalle),
Santurtzi, 1978.



"Zarama" (detalle), Santurtzi, 1978.



Fanzine "Destruye", julio de 1981,
número 1.



Fanzine "Sorbemocos", marzo de 1983,
número 1."



RIP, portada disco "No te muevas", 1987.



Kortatu, portada disco "Kortatu", 1985.



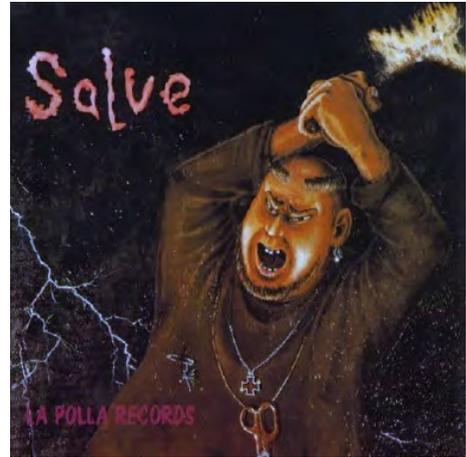
Vómito, portada disco "Demos 1984-86".



MCD, portada disco "Jódete", 1989.



Portada de la maqueta de Eskorbuto
"Jodiéndolo todo", 1983.



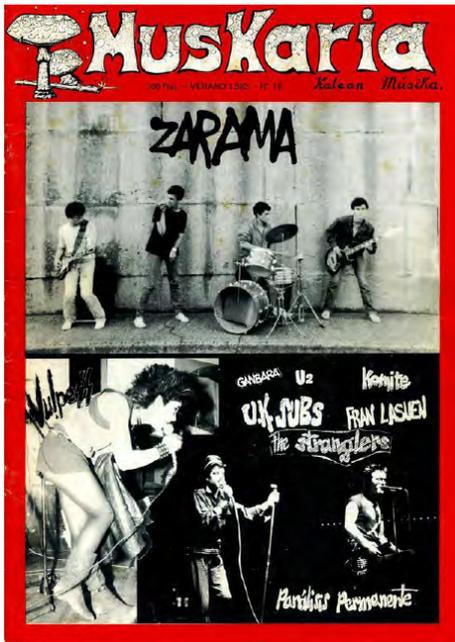
La polla records, portada del disco
"Salve", 1984.



Portada de la maqueta de Hertzainak
"Hertzainak", 1984.



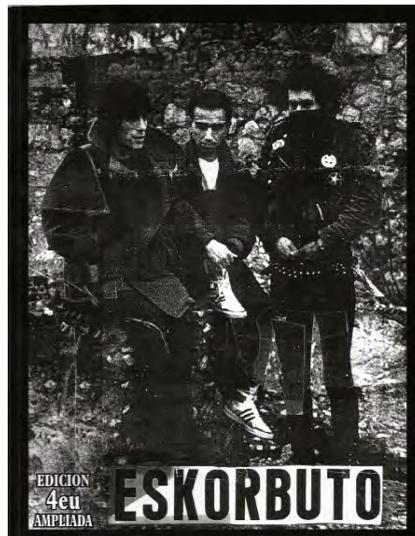
Cassette de Zarama
"Indarrez", 1984.



Revista-fanzine "Muskaria",
verano de 1983, número 18.



Cartel del concierto "Euskal rock",
1985.



Fanzine "Eskorbuto detestable raza
humana", DDT Banaketak,
Fecha desconocida.



Cicatriz, Gaztetxe de Egia, Donostia, 1987. Fotografía de Jon Iraundegi.



Gaztetxe de Bilbao, 1986. Fotografía Roberto Ortega.



Álex en la fiesta.
Capear entre las vorágines post-adolescentes
y la pose de fin de carrera no es tarea fácil.



Las enigmáticas performances
de la Galería Safi.

*Intervenciones de La Safi Gallery.
Fotografía cedida por el artista
Detritus.*



Alberto Urkiza, "Alternativa Safi", espacio Arte Nativa, 1987. Fotografía Alberto Urkiza.



Carteles de serigrafía en la casa okupa Zapatari, Donostia, 1988. Fotografía cedida por el artista Detritus.



*Obra conjunta de los artistas Detritus Aramburu, Jimmy Olaizola y Ion Arretxe (ausente en la foto) para las Jornadas Gernika 37-87, 1987.
Fotografía cedida por Detritus Aramburu.*



Obra finalizada, Gernika, 1987. Fotografía Detritus Aramburu.



*El artista Detritus Aramburu en Kreuzberg, Alemania, 1986.
Fotografía cedida por el artista.*



El artista Detritus Aramburu en Berlín, 1986. Detritus cosió sobre su abrigo la palabra "Automarginación". Fotografía cedida por el artista.

Entrevista con el artista Detritus Aramburu Eguizábal.

Noviembre de 2017, vía *online*.

Ianire Sagasti Ruiz: En la época de los 80, en Euskadi, fuiste un participante activo del espíritu Punk. ¿Cómo recuerdas la escena de aquellos años?

Detritus Aramburu Eguizábal: La recuerdo siendo totalmente seducido por ella y cada vez más involucrado en ella, pero recuerdo muchos momentos de entusiasmo junto a una tristeza persistente y cotidiana por mi distanciamiento intelectual (semejante indignación pero ausencia de convicciones en mi caso) y distanciamiento del comportamiento dinámico y enérgico de la escena Punk, recuerdo acudir a muchas convocatorias descorazonado. Recuerdo no poder participar sostenidamente de la euforia de los acontecimientos y caer en el desánimo del que nadie más parecía aquejado. Recuerdo la amistad y la camaradería durante los bailes de pogo en los conciertos.

ISR: ¿Como definirías la sensibilidad de la pintura del contexto Punk de la época?

DAE: Yo no conocía ninguna pintura en el contexto Punk, lo más parecido eran los carteles y fanzines y portadas de discos que admiraba intensamente.

ISR: ¿Cómo se trabajaba?

DAE: En mi práctica pictórica y en los fanzines y carteles era la urgencia el componente principal, responder inmediatamente a lo que ocurría; al igual que en la música, no se esperaba a dominar

ninguna destreza o virtuosismo. Más bien al contrario, se reivindicaba ese desprecio de las normas tradicionales del gusto.

ISR: ¿Qué vínculos se establecían entre artistas, música, conciertos, *performances* etc., dentro de esa depresión y ese malestar social tan grande que vivía Euskadi?

DAE: Como he dicho yo no me relacionaba con artistas, me movía en ambientes contestatarios en los que los carteles y fanzines, la música, los conciertos, las manifestaciones y okupaciones de "casas-happenings" no se desarrollaban en los circuitos especializados del arte.

ISR: ¿Cómo era ese vitalismo Punk, ¿cómo inspiraba aquel contexto a tu pintura a título personal?

DAE: Dedicado a vivir la precipitación Punk ni yo ni mis amigos/as "artistas" estábamos preocupado/as en hacer obra reconocible como arte. Ahora bien, yo sí tenía algo de obra personal pero era inspirada por otras épocas igualmente convulsas como la secesión vienesa o la república de Weimar, etc.

ISR: ¿Cómo definirías tu obra en la actualidad?

DAE: Figurativa, expresionista y, quizá, simbolista.

ISR: ¿Artistas de referencia que hayan influido de algún modo en tu obra pictórica?

DAE: En el principio fueron los libros ilustrados, sobre todo la biblia ilustrada y los cómics de superhéroes y las portadas de discos (Iron Maiden), antes del Surrealismo y el Esteticismo y

Decadentismo de finales de siglo XIX, y las vanguardias, Dadaísmo y Futurismo. Pero he de decir que todos los movimientos y épocas me han apasionado (quizá con la excepción -y tampoco la excluyo tajantemente- del Rococó). Miles de artistas me han influido pero sobre todo Die Brucke, Nolde, Soutine... es imposible dar la lista, demasiado larga y seguro que se me olvidarían los principales.

ISR: He leído que Munch es uno de tus referentes, ¿por qué?

DAE: Munch es ese tipo de pintor que yo soy, quién usa la pintura para desahogarse anímicamente, antes incluso de pretender expresar alguna idea. Y la falta de contención en su estilo excelso va parejo a nuestro temperamento atormentado.

ISR: ¿Qué influencias tempranas tuviste con respecto a la pintura?

DAE: Códices miniados, biblias ilustradas, cómics, portadas de discos, Surrealismo, Dadá, Futurismo, Simbolismo...

ISR: Háblame un poco acerca de cómo enfrentas el acto pictórico. ¿Cómo es tu momento creativo?, ¿cómo comienzas los cuadros?, ¿cómo nacen?, ¿cómo se construyen?

DAE: Vivo meditando los temas que me obsesionan sin poder evitarlo, y tratando de entenderlos y hacerlos comunicables; a veces atrapo los pensamientos en frases y otras se aparecen en imágenes visuales. Me encargo cuadros que voy perfilando hasta que los imagino completos y tengo ánimo de acometer la tarea. Preparo toda la información y bocetos que necesito, y me calzo las botas (importante) para comenzar a pintar.

ISR: El expresionismo, con su polivalencia terminológica ¿lo entiendes como un rasgo esencial de tu manera de hacer pintura, aún tratándose del campo figurativo?

DAE: En mi imaginario el expresionismo y el Punk es lo mismo. El expresionismo abstracto me ha apasionado hasta sentirme inferior a él porque presiento que dispone de una verdad que se me escapa, mientras que yo solo pinto estampitas que fácilmente pueden caer en la hortería, en el Kitsch y en la cursilería, en la desinformación, en el ridículo, en la simpleza... Pero aun así, yo no he podido pintar abstracto porque me sentía que debía hacerme humilde para ello y desatender mi arrogancia de ser explícito. Solo llegando a los 50 he comenzado a intercalar, entre la figuración, cuadros abstractos sin sentirme disminuido por ello.

ISR: Siempre está presente la figura humana en tu obra, rostros, piernas, cuerpo, seres etc., ¿por qué?, ¿siempre ha sido así?, ¿te sientes identificado con la figuración?

DAE: Totalmente. Siempre pinto la figura humana, y a veces algún escueto elemento de escenografía. Y, además, en esa figura humana no puede faltar el rostro o al menos parte de él, y si no por lo menos alguna mano, de otra forma no alcanzaría la expresión de una persona.

ISR: ¿Qué variantes procesuales se dan en tu cuadros?

DAE: Pinto de manera acuciante sin plantearme qué estilo quiero conseguir, sin deseos de experimentar ni atender a una idea formal preconcebida. Aún así en primero de BBAA, durante un breve tiempo, firmaba a la vez que Detritus "Sacamantecas" los cuadros más sardónicos, pero, al poco tiempo, me quedé solo en "Detritus" pues responde únicamente a mi carácter. Cumplidos los 50 también

hice un intento de sobreponerme firmando algunas veces "Detrik-tus", pretendiendo volverme menos derrotista, más constructivo, pero fue un intento fallido.

ISR: El *collage* por ejemplo es, a menudo, un recurso recurrente en tu proceso creativo, ¿por qué?

DAE: Obviamente al principio por copiar el estilo impresionante de las vanguardias, también porque, aunque evidentemente el *collage* es una practica perfectamente aceptada e incluso celebrada, era lo no mayoritariamente esperado en un cuadro. Luego se vuelve imprescindible porque aumenta la intensidad de una pintura al aprovecharse de otras fuentes de belleza.

ISR: ¿Cuanto tiempo puedes dedicarle a una obra?

DAE: Comencé intentando acabar el cuadro en una sesión, aunque se prolongara en la noche. Así, también, en las gaupasas dibujando carteles. Cuando decidí pintar con materiales más perdurables, como lienzo o acrílico u óleo, comenzaron a llevarme varios días, hasta una semana, luego se han ido arrastrando en tres semanas o a veces un mes. No puedo darme más prisa pero tampoco puedo rezagarme porque no soporto la tensión durante más tiempo.

ISR: ¿Qué significa para ti pintar, crear?

DAE: Es algo totalmente obligado, no soporto estar sin pintar, además de literalmente no soportar la pasividad, me siento indigno e inútil si no lo hago. En cuanto me repongo del esfuerzo de uno me pongo con otro.

ISR: ¿Sientes que es algo intrínseco a tu persona? Es decir ¿sientes necesidad por crear?, ¿es vital el arte para ti?

DAE: Lo es, absolutamente.

ISR: ¿Qué hechos o circunstancias son los que te inspiran?

DAE: No soporto mi mente, así que es, totalmente prioritario, tratar de controlar el malestar mediante la pintura; bueno mediante la expresión, porque también es eficaz vestir ropa vieja que recojo a través de los años, o escribir.

ISR: ¿Estos hechos que te inspiran son los que condicionan la temática de la obra?, ¿qué temas son los habituales?

DAE: Así que mi tema es la sensación, desde la perplejidad a la angustia, de estar vivo y hacerlo en este planeta y en esta sociedad.

ISR: La ironía, el humor y el sarcasmo son habituales en tu obra, pero parecen siempre tocadas por cierto aire tenebroso, a menudo tétrico, ¿por qué? ¿de dónde se transfiere ese halo? ¿Se podría decir que proviene de tu espíritu?, ¿de ese desagrado por el vivir?

DAE: Si hay humor, que supongo que sí, es por cortesía hacia el público, para no amargarlo en demasía con lo que tengo que contar inevitablemente, pero no es un humor que a mi me haga reír.

ISR: Al leer la entrevista tuya que te realizó Patricia López Landabaso sobre el performance en su Tesis Doctoral decías lo siguiente: *"el arte lo reservo en mi caso para mejorar lo que hay que mejorar, mejorar la vida, cuando la vida de repente se está disfrutando, no sé, yo no hago arte, yo hago arte para... (...) es para sobrellevarlo, para hacer heroica la resistencia"*¹⁹⁰.

190 López Landabaso, Patricia (2013), *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el país vasco*. (Dir. Daniel Rodríguez Vázquez), Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, p. 617.

Entiendo entonces que ¿cuando disfrutas no creas?, ¿haces arte entonces cuando no disfrutas?

DAE: Bueno dudo que usara la palabra Arte porque soy muy escrupuloso para tratar de evitar el concepto, quizá lo usé porque quedaba aclarado esto antes y por abreviar. Por lo demás, es exacto. Cuando disfruto de la vida no corrompo la experiencia deteniéndome a pintarla o a traducirla a imágenes y menos a copiarla. Puede parecer una incongruencia que, cuando algo o alguien me gusta tanto que me duele, vaya y lo pinte para asumir tal influjo destructor, pero si se piensa dos veces se comprende que es lo más apropiado de hacer.

ISR: Si es así, podría decirse que existe una negatividad que se convierte, de alguna manera, en motor de tu praxis?

DAE: Una negatividad en principio, porque no pinto a favor de algo si no para denunciar algo. Pero también hay que matizar, porque esta oposición o resistencia es, con todo, una afirmación y valoración de un combate.

ISR: Me parece que lo reivindicativo, o la rebeldía, es un concepto presente en tu obra, pero tengo la sensación de que es algo más profundo que una demarcación social, lo veo más vital que otra cosa, casi poético diría... ¿me equivoco?, ¿contra qué te revelas en realidad?

DAE: El sentimiento de rebeldía es el que propulsa mi pintura. Esta rebeldía equivale a una inadaptación sentimental/intelectual a la condición, el hecho de ser vivo y a la circunstancia, el estar viviendo.

ISR: ¿Qué es lo que quieres transmitir con tus obras?

DAE: Quiero transmitir este horroroso inconformismo, no para molestar a nadie sino para ser comprendido y ser amado a pesar de mi rareza, de mi irresponsabilidad, de mi inconstancia, de mi incompetencia... o precisamente por ella, o al menos que las gentes sean condescendientes conmigo.

ISR: Actualmente, si no me equivoco, trabajas de modo muy íntimo e individual, o al menos así percibo yo tu obra. Se podría decir que, en cierta manera, tu pintura sigue manteniendo rasgos de unas maneras de expresión vinculables al Punk en un sentido expansivo del término?

DAE: No estoy interesado en usar ningún calificativo para mi pintura para evitar reducirla a clichés y prejuicios, máxime cuando el Punk exige vivir de manera extravagante, algo que he ido perdiendo. No obstante el Punk, -a-mi-manera, es mi amor y creo que continuo en su órbita, porque mi rebeldía sigue haciéndome un insatisfecho y porque la expreso fuera de los circuitos promocionados por el mercado y las instituciones. Y además porque sigo colaborando, de vez en cuando, con movimientos *underground* contraculturales, disidentes o como se les denomine.

ISR: Me interesa mucho de tu obra las palabras, los textos, su presencia constante en tus composiciones... Cuéntame acerca de esto. ¿Siempre ha sido así?

DAE: Siempre. Desde mis cómics de niño, en los parlamentos de los personajes y en el título de las portadas con que los encuadernaba, cuando comencé en BBAA a pintar con pinceles y adopté un estilo cartelista, cuando mi etapa propiamente cartelista, y en la amplia mayoría de mis cuadros y libros de imágenes.

ISR: De la interacción entre las artes, y en referencia a las plásticas con la literatura ¿qué opinión te merece?

DAE: La mejor, porque la cultura, cuanto más imbricada, mejor.

ISR: ¿Qué determina, o qué determinó, el hecho de añadir texto en las obras?

DAE: Las palabras, el denominar lo que nos ocurre, lo que nos rodea, es un logro civilizatorio excelso, un contraataque que hay que utilizar para maniobrar en la vida. Nunca se me ocurrió que la imagen no necesitara de la palabra, se potencian y precisan mutuamente. Es una colaboración perfecta.

ISR: ¿Qué textos te inspiran? He leído entre los nombres, el de la poeta Alejandra Pizarnik, Bataille etc., ¿quién más?

DAE: He admirado desde temprano a muchos autores, aunque apenas los haya leído o no los haya leído en absoluto; me encantan ya por su temperamento, que les ha llevado a necesitar o desear escribir y ser animales culturales. Generalmente, no me interesan las anécdotas de sus obras de ficción, aunque claro que con innumerables excepciones, prefiriendo sus diarios, cartas, etc. Yo, lo que casi exclusivamente leo son ensayos, por ello mi lista iría en esa onda. Estudios sobre cualquier tema, siempre que plantee conflictos difíciles de solucionar, sofistas griegos, filosofía en general, Unica Zürm, Alejandra Pizarnik (sus diarios también, no sobre todo, también su poesía es increíble, la prosa no conozco mucho pero tiene que ser también flipante), diarios de Ionesco, existencialistas, Cioran, (aiiiiiii) L.M.Panero, Angélica Liddel, Thomas Bernhard, Pessoa, etc. A partir de cierto momento ya son compañías afines mas que influencias, aunque sigan, por supuesto, moldeando a uno.

ISR: Estos textos influyen en los que tú compones para tus obras, es decir ¿te apropias de ellos o construyes los tuyos?

DAE: Todos los textos que se van leyendo durante la vida van conformando el pensamiento, pero se combinan y ajustan para responder a la problemática de cada persona. Luego uno escribe sus propias reflexiones adecuadas a uno mismo. Pero cuando releo siempre encuentro que algo que, recién he escrito, lo leí casi igual años atrás en algún libro.

ISR: Y tú ¿escribes?

DAE: Bai.

Capítulo 3

*"-Suzanne, ya casi soy un pintor famoso y no sé dibujar.
¿Crees que debo preocuparme?"*

Jean Michel Basquiat

3. PINTURA RELACIONABLE CON LO PUNK: UN IMPULSO VITAL.

Este apartado se constituye como el cuerpo principal de nuestro trabajo. Investigaremos los procesos creativos relacionables con la pintura de lo Punk. Haremos referencia a su marcado carácter vitalista, matizando su expresividad en la pintura.

En un **primer punto**, y con un objetivo CONTEXTUALIZADOR, trazaremos una cartografía de los rasgos estilísticos más generales para obtener un primer acercamiento "*La primera impresión*" con la intención de destacar su vertiente negadora en el proceso vital relacionable con la corriente de lo Punk.

- Realizaremos una aproximación a la fenomenología pictórica *underground* en el intento de concretar la pintura relacionable con lo Punk: "*El sabor de la calle. Acercamiento a los fenómenos pictóricos underground*".
- Tras ello, situaremos los posibles antecedentes de nuestro tema, rescatando el hilo conductor de sus expresiones de corte negativo: "*Los ecos del Dadaísmo y del Pop Art. Antecedentes*".
- A continuación, desarrollaremos una genealogía que atraviese movimientos pictóricos propios de la historia del arte con la intención de destacar los rasgos plásticos que interfieren en lo Punk: "*Expresionismos y neoexpresionismos*".
- Para finalizar con el primer acercamiento, desarrollaremos un estudio sobre la obra de dos de los artistas, que por la continuidad de sus estrategias pictóricas y por su prolongación a lo largo de sus carreras, creemos mejor representan los procesos creativos de la pintura relacionada con la expresividad de lo Punk: "*Gritar y hacerse oír: Basquiat & Kippenberger*".

En un **segundo punto**, y con un objetivo FORMAL y PERFORMATIVO, investigaremos las características del proceso vital que relacionamos con lo Punk y su conexión con la pintura. Un proceso marcado por su actitud de ruptura constante que propone unas determinadas características en su expresividad y que pretendemos desarrollar y destacar: *"Transgresión. La actitud creativa"*.

- Desarrollaremos un estudio de la actitud con que el artista enfrenta el hecho pictórico: *"Radicalismo vs. Virtuosismo."*, identificando rasgos de su urgencia expresiva antepuesta a la técnica relacionada al virtuosismo.
- Como valores añadidos al estudio investigaremos ciertas acepciones relacionables con "lo azaroso" dentro del proceso pictórico, destacando su valor antagonista respecto a procesos más sistemáticos: *"La indomesticabilidad. Lo azaroso como agente expresivo"*.
- Finalmente, en este apartado, profundizaremos en los valores de la acción performativa y experiencial de los procesos que relacionamos con lo Punk: *"¡Pintura y... acción! El acto creativo"*.

En un **tercer punto**, y con un objetivo de carácter TÉCNICO, desarrollaremos los recursos referidos a la expresividad y al proceso relacionable con lo Punk: *"Belleza heterogénea. Variantes procesuales de la expresividad de lo Punk"*.

- Estudiaremos la diversidad expresiva proveniente de la capacidad volitiva de determinados procesos vitalistas, y sus tratamientos gestuales informales, como seña identificativa de la imagen de nuestro estudio: *"La gestualidad enmarañada. Tratamientos gestuales informales"*.
- Profundizaremos, además, en los aspectos "residuales" del fenómeno de lo Punk y de su posible influencia en el plano pictórico, estudiando el recurso del *collage* como mecanismo recurrente

en un sentido amplio de su expresividad: *"La irrupción del collage: un mecanismo recurrente"*.

- Tras ello, examinaremos las expresiones más recurrentes del contexto de pintura callejera destacando su influencia específica en la pintura relacionable a lo Punk: *"Huellas marginales. Expresiones plásticas callejeras"* con el propósito de señalar su sello marginal.
- Estudiaremos unos recursos concretos del proceso pictórico en relación a lo Punk, basándonos en unos valores "masivos" que creemos destacan con asiduidad en las obras: *"Apelar a lo masivo. Fragmentación, repetición y acumulación"*.
- Finalmente, destacaremos otros recurso que interfieren como potenciadores de su vertiente negadora y que destacan como distintivos de la imagen pictórica que asociamos a lo Punk: *"Atentar el plano. Agresión y descomposición"*.

En el **cuarto punto**, y con un objetivo SEMÁNTICO, nos adentraremos en el análisis de los conceptos de representación significativos de la imagen de lo Punk, atendiendo dos líneas temáticas distintivas: *"Las miserias del mundo'. Temáticas de lo social y lo existencial"*.

- En referencia al tema de *"Lo social"* trataremos de dar cabida a los recursos temáticos que atienden a los conflictos derivados de los contextos sociales.
- Atendiendo a los contenidos de *"Lo existencial"* trazaremos un desarrollo por aspectos que atañen al hombre y su existencia, abarcando diferentes perfiles.

Finalmente, en el **quinto y último punto** del trabajo, tendremos un objetivo de carácter NARRATIVO: *"La intensidad narrativa"*, atendiendo a los siguientes apartados:

- Destacaremos autores que se han caracterizado por la intensidad de sus contenidos, profundizando en su estudio y en su posible influencia en el discurso de lo Punk: *"El malditismo literario"*.
- En el apartado *"'La escritura es un icono'. La palabra como medio plástico"* estudiaremos la disposición de la palabra en el plano pictórico y su capacidad representativa.
- Finalmente, estudiaremos la interferencia de las palabras en el plano pictórico y su enunciado, destacando su capacidad comunicativa y expresiva *"'Las palabras nos sumergen'. La palabra y su potencial expresivo"*.

3.1. La primera impresión.

A continuación haremos una introducción de los aspectos generales en torno a los procesos plásticos de la pintura relacionable con lo Punk, antes de adentrarnos en cuestiones más precisas, y con la intención de obtener una primera impresión del proceso creativo al que nos enfrentaremos posteriormente.

Matizaremos ciertos aspectos generales de la música ligada a lo Punk, para alcanzar un entendimiento del impulso vitalista de su espíritu contagiado a otras expresiones artísticas, donde señalaremos la pintura en nuestro caso concreto.

El universo musical de lo Punk se caracterizó por apropiarse de los ritmos más básicos del *rock and roll*, acordes sencillos que ellos utilizaron para sus ejecuciones. Puesto que partían de no tener grandes conocimientos en la materia, solucionaban sus creaciones reafirmando en que con acordes y ritmos sencillos se podía lograr una propuesta, convirtiendo la música en una expresión de lo más primaria. Con la evolución de lo Punk, a partir

de los años 80, cabe destacar el *Hardcore Punk*¹⁹¹. Esta corriente enraizada en lo Punk aumentó los decibelios de la expresión y se caracterizó por compases, tiempos y ritmos musicales más veloces y agresivos; los punteos de guitarra destacaron por la rapidez y su falta de resolución (notas sencillas como quintas y octavas); las canciones, en general, se caracterizaron por ser cortas y directas; y la voz del cantante por ser visceral, casi gritada: *"El hardcore americano hizo del DIY su estandarte. (...), se entiende como el impulso de acción con cualesquiera que sean los medios"*¹⁹².

Lo punk está relacionado, principalmente, con los contextos musicales, donde queda demarcado por un sentido del tiempo, mientras que la pintura, en todas sus variantes, es concebida en un sentido espacial (arte del espacio). Nosotros queremos realizar una semejanza entre lo Punk en un sentido más amplio, donde esa disposición musical se traslada a su paradigma expresivo, concibiéndolo como formas de expresión aplicables a la pintura. Pretendemos trasladar este vitalismo al contexto pictórico: obras rápidas, de poca resolución formal y estética agresiva, en donde el autor se vuelca en la experiencia con una actitud intensamente emocional. Lo Punk, en el contexto musical, trataba de simplificar la fuerza de la música *rock* a lo más esencial; la pintura relacionable con tal exaltación y descarga asociada a lo Punk podría tratar de llevar esos ideales al proceso pictórico. Atañe a una práctica artística vinculada con lo emocional e íntimo, pudiendo ser entendida, la pintura de lo Punk, como un fenómeno extremo de las diferentes expresiones contemporáneas¹⁹³.

191 Corriente derivada de las diversas ramificaciones de lo Punk a partir de 1980, mencionada en el punto 2.1.3. del trabajo *"El esplendor de 1980"*.

192 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 100.

193 En la filosofía de Immanuel Kant, el fenómeno es el aspecto que las cosas ofrecen ante nuestros sentidos; es decir, el primer contacto que tenemos con las cosas, lo que denominamos "experiencia sensible".

Lo Punk, situándolo en el contexto pictórico de los años ochenta, destaca por su choque con los elementos constitutivos del cuadro y por "la variedad y heterogeneidad del vocabulario estilístico y de los contenidos"¹⁹⁴. Se opta por la decadencia y anarquía plástica con una sensibilidad sin manierismos que reclama su esencia, basando su experiencia en el *DIY*, que nos acerca a una práctica expresiva donde "todo parece volverse posible", y donde destacaremos, generalmente, "un tono visual de antivirtuosismo y actitud gamberra"¹⁹⁵ en la expresividad.

Apuntamos a una expresividad asociada a la exaltación y descarga emocional, dando cabida a acciones que parten del propio sujeto creador y rechazan la vías estándares para sus propias expresiones, encaminándose hacia actividades alternativas de autogestión basadas en el *DIY*. Para evitar la complejidad asociada, generalmente, a las artes plásticas, se antepone una dimensión irracional y subjetiva, valorizando ejecuciones de autoexpresión basadas en los ideales y en la estética anarquista de lo Punk.

El anarquismo es entendido como una proclama de libertad, de individualismo, que pretende eliminar todo estado de poder. Una idea que nos acerca a su pensamiento vitalista, a su proclamación del yo como prioridad absoluta. Entendemos el proceso pictórico de lo Punk como un proceso muy aleatorio, puesto que trata un desarrollo creativo que obvia los principios establecidos a la tradición pictórica para proponer un procedimiento relacionado con el desorden, el caos y el desconcierto. Una práctica que se desenvuelve anárquicamente puesto que antepone la libertad

194 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p. 31.

195 Castro Flórez, Fernando, *Oehlen, escatología pictórica* [Recurso en línea]. Hemeroteca, Diario ABC (11 de diciembre de 2004). Dirección URL: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2004/12/11/025.html>> [Consulta: 29 junio 2015].

de expresión, mediante el *DIY* y todo su despliegue creativo, a principios establecidos como formales. Entendemos la "necesidad de expresión urgente" como fundamento del proceso de lo Punk y la ética *DIY*. Asimismo atendemos de nuevo a Paul Feyerabend en la siguiente cita: "*¿Y no está claro que una participación satisfactoria en un proceso de este tipo sólo será posible para quien sea oportunista sin contemplaciones y no se encuentre comprometido con ninguna filosofía en particular, y para quien adopte cualquier procedimiento que parezca apropiado a la situación?*"¹⁹⁶

Nos enfrentamos a unos procesos creativos donde las plásticas pictóricas se constituyen desde la expresión del gesto violento y descarado, y una furia primaria de la representación¹⁹⁷. Los procesos ligados a la posible pintura llamada "de lo Punk" exponen una plasticidad sin complejos, donde se conjugan las variantes gestuales más informales con una actitud en exceso urgente y brusca, donde los recursos icónicos y temáticos consiguen confundir al espectador por su deliberada anarquía estética y libertad formal, puesto que "*los componentes estéticos (basados en lo provisional, en la reutilización, en la emergencia, en lo inacabado) funcionaban como puerta de entrada y como base del discurso, como elementos fundacionales y no accesorios*"¹⁹⁸.

196 Feyerabend, Paul (2007), *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. (Trad. Diego Ribes), Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., Madrid, p. 2. El autor postula en esta publicación que la introducción de recursos irracionales en la investigación, dejando de lado el método científico, elimina obstáculos hacia el conocimiento.

197 Cuando aludimos a una furia primaria de representación hablamos de la velocidad e intensidad "casi agresiva" que nos ofrece el resultado de las obras. Al adjetivar el nombre "furia" con "primaria" pretendemos aludir a lo primitivo, esencial y rudo. Una actividad plástica, que limitándose primordialmente a la autoexpresión, ofrece una representación elementalmente basta y directa.

198 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 206.

Así, por ejemplo, y desde nuestro punto de vista, el artista Peter Doherty es, en la actualidad, uno de los artistas que puede llegar a representar los procesos que investigamos. Su obra despunta por la potencia de su estética y nos acerca a la expresividad febril de lo Punk. Con motivo de su primera exposición en Catalunya, junto con la artista multidisciplinar Alizé Meurisse (Fontenay aux Roses, Francia, 1986) en la "Galería Espai d'art Puntoaparte", comisariada por Géraldine Beigheder y titulada "*Flags from the old regime*", del 8 al 31 de mayo de 2014, la prensa describió las maneras expresivas del artista así: "*Está perpetuamente habitado, vivo. Define así una contracultura urbana, libertaria y contestataria, a veces violenta y anárquica, rebosante de libertad, de vitalidad y de poesía*"¹⁹⁹.



45. Peter Doherty, "Do", técnica mixta sobre lienzo. No fechado.

199 Diario el pulso (redacción), *Del 8 al 31 de mayo, la estrella del rock Peter Doherty expondrá por primera vez en España, en la galería Espai d'art Puntoaparte* [Recurso en línea]. Diario el pulso (31 de marzo de 2014). Dirección URL: <<http://www.elpulso.es/peter-doherty/>> [Consulta: 17 diciembre 2015]. En este artículo se hace mención a Jean Michel Basquiat, relacionando, en un sentido expresivo, a ambos artistas: "*se va construyendo a través de sus cuadros como un puzzle gigante en que todo lo que produce está constante e indisolublemente ligado. Ser polifacético forma parte de su sistema cerebral. Para Peter Doherty crear es un automatismo. Cuando se le pregunta por su medio de expresión podría decir como Basquiat, el otro enfant terrible de la pintura (...)*". Ibidem.

Otro de nuestros referentes principales, y que retomamos asiduamente por su propuesta constante en relación a la expresividad asociada a lo Punk, es Jean Michel Basquiat: "intentaba evocar



46. Jean Michel Basquiat, "Big Shoes", 1983, técnica mixta sobre lienzo, 213,4 x 213,4 cm. Colección Roger Pailhas, París.

lo que Savino llamaba el 'espectro' o 'la verdadera esencia espiritual y sustancial de cada aspecto de su posibilidad expresiva' (...) en la que podríamos discernir (su) necesidad claramente antropológica"²⁰⁰.

Si observamos las obras de Peter Doherty y Jean Michel Basquiat en una comparativa visual (imágenes 45 y 46) podemos apreciar el parecido instantáneo.

En una primera lectura podemos ir desenterrando los rasgos que se repiten en las obras: uno y otro concilian un lenguaje poético de carácter caótico que leemos a través de la fragmentación de los elementos y la pluralidad de sus técnicas: *collage*, pintura, ceras, tinta etc. Las palabras escritas esparcidas por la superficie a modo de escritura automática en el caso de Peter Doherty, y a modo de códigos por descifrar en el caso de Jean Michel Basquiat. La gestualidad en ambas obras parece deslavar la superficie con gestos y diluidos.

200 Jean Michel Basquiat, *ahuyentando fantasmas*. 10 de Julio - 14 de Septiembre de 2008, Sala de Exposiciones Fundación Marcelino Botín, Edición Fundación Marcelino Botín, Santander, p. 41.

Encontramos además matices que hacen referencia al arte callejero: la técnica del *stencil* en la obra de Peter Doherty en la parte superior izquierda con la palabra "Do" que da título a la obra; y en el caso de la obra de Jean Michel Basquiat, en la mitad inferior derecha, observamos un personaje realizado de modo manual pero haciendo alusión a lo que también referencia un *stencil*. La heterogeneidad de la composición de las obras nos devuelve un hilo conductor en ambas expresiones, propias de los procesos relacionables con lo Punk.

El valor plástico de la expresividad que estudiamos se rige por alterar las bases estéticas de las obras y perturbar la coherencia compositiva. Una ruptura en cuanto a jerarquías pictóricas que entablará diálogo con fórmulas inconscientes, azarosas y sensibles, acorde con el contexto posmoderno "...La imagen pictórica de los años ochenta se asemeja a un conglomerado de energías táctiles, visuales y psicosomáticas apenas vislumbradas por la consciencia"²⁰¹. Se prescinde de la búsqueda de una resolución formal para dar protagonismo a la experiencia del acto pictórico, a su EXPRESIVIDAD. No se busca la representación de un algo sino la expresión de ideas de ese algo: una declaración en la expresión que deja entender su pronunciamiento.

El artista asume un proceso en el que la problemática de la realidad es subjetivada, y donde se compromete en un plano activo a "expresar-se". Se destaca un proceso que va "de adentro hacia afuera". El autor se proyecta a sí mismo en ese *proceso vital*. El resultado (la obra) se produce entonces del (des)encuentro del artista con la realidad. Julio Carlo Argán en su publicación "*El Arte moderno*" describe lo siguiente: "*Un sólo 'impulso vital' in-*

201 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 334.

trínsecamente creativo, determina el devenir tanto de los fenómenos como del pensamiento. Para Nietzsche, la conciencia es también la existencia; pero esta es entendida como voluntad de existir frente a la rigidez de los esquemas lógicos, la inercia del pasado que oprime al presente, la total negatividad de la historia”²⁰².

Basándonos en esta idea, podríamos advertir que la expresividad asociable a la pintura de lo Punk se perfila mediante mecanismos de radicalidad basados en su esencia anti²⁰³. La contrariedad del espíritu de lo Punk, que acaba absorbiendo su pensamiento y posicionamiento, es trasladada con la misma determinación a su expresividad en la pintura. Ofreciendo un recorrido que concreta sus ideas en la expresión personal.

La negación y la proclama de libertad e individualidad, esenciales del espíritu de lo Punk, significará una autonomía en la expresividad pictórica, despojándose de reglas y formas de legitimidad. Los cimientos de las jerarquías compositivas se perturban mediante mecanismos que son capaces de responder a su proclama anti, consolidándose una fórmula de radicalidad, de quebrantamiento, donde destacarán las siguientes características:

- Prioridad absoluta de la autoexpresión mediante el *DIY*.
- Rapidez y brusquedad derivada de la emergencia expresiva.
- La improvisación derivada de la libertad del proceso creativo.
- La provisionalidad y la reutilización.
- Eclecticismo/Heterogeneidad.

202 Argan, Giulio Carlo (1991), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, p. 214.

203 Demostrando contrariedad, antítesis o lucha.

- Direcciones y formas discordantes.
- Interés por formas y figuras que se vertebran a base de pintura plana, dibujos, letras y abundante expresividad del gesto.
- Elementos compositivos (color, ritmo, peso visual, textura, etc.) que no se rigen por una fórmula sistémica formalista.
- Empleo de contrastes de color (generalmente puro) y formas para quebrantar el plano uniforme.
- Efectos pictóricos basados en la ruptura estructural y espacial.
- Ruptura de la armonía y el equilibrio de la superficie a base de elementos desestabilizadores.

Un proceso vitalista de variante negadora fundamentado en un seno marginal: el caos, el feísmo, el ruidismo, la velocidad y agresividad como ecos condicionantes y fundamentales de lo Punk y asociables con la pintura que investigamos. Basándonos en estas ideas hemos establecido un análisis que acota los siguientes parámetros, que a nuestro juicio acaban respondiendo a la demanda anti, y que serán desarrollados a lo largo de este punto 3. del trabajo, para analizar de qué manera se perfilan como expresivos y constitutivos de lo Punk asociado a su contexto pictórico:

- Radicalismo vs. Virtuosismo.
- Azar/intuición/instinto.
- Proceso frente al resultado: acción pictórica.
- Gestualidad informal abundante.
- *Collage*.
- Expresividad callejera (grafiti).
- Fragmentación/ Repetición/ Acumulación.

- Agresión/ Descomposición.
- Temáticas de lo social y lo existencial (abordando una reflexión y crítica de los valores sociales y humanos).
- La palabra, su representación gráfica y su contenido.

En los ejemplos, que ofrecemos a lo largo del cuerpo del trabajo, atenderemos a un repertorio de obras en las que apreciamos una conexión "ruidista" y una serie de afinidades propia de la descarga de lo Punk anunciada en sus plásticas. Destacaremos a Jean Michel Basquiat y Martin Kippenberger, situándolos como exponentes principales por su extensión y repercusión a lo largo de su carrera. Pero, a lo largo del trabajo, presentaremos obras de otros autores que, en determinados momentos, su obra pictórica crea conexiones con los procesos creativos que asociamos a lo Punk. Obras de artistas que contribuyeron a su gestación; o bien, se vieron fuertemente influenciados por el contexto de lo Punk en la época; o artistas actuales que establecen lazos de radicalidad y fórmulas expresivas, entendidas como un quebrantamiento de las formas que podemos hilar con el paradigma de lo Punk.

3.1.1. El sabor de la calle. Acercamiento a los fenómenos pictóricos underground.

Para poder adentrarnos en los rasgos que conforman la pintura vinculable a lo Punk, comenzaremos con un acercamiento general a los fenómenos pictóricos *underground*²⁰⁴. Así, nos aproximaremos, desde una lógica estilística y cronológica, a la esencia marginal del fenómeno de lo Punk en pintura. De esta forma desgranaremos los

204 La introducción que ofrecemos en este punto concreto, versará sobre los fenómenos pictóricos que estudiamos en nuestro DEA: "Desarrollo y evolución del fenómeno underground en la pintura contemporánea".

fenómenos pictóricos del *underground* para acercarnos al origen de lo Punk en un marco pictórico, acentuando su fundamento callejero.

La pintura *underground* destaca, como indicamos arriba, por su esencia callejera y por su carácter alternativo, alejándose así, de la pintura más reconocida dentro del circuito tradicional. Se presenta como una opción contemporánea ante la pintura que ofrece el sistema artístico oficial. Englobaría lenguajes pictóricos de los movimientos urbanos que conforman el *Grafiti*, el *Lowbrow*, la década de *Los Años 80*, el *Street Art* y la *Nueva Oleada* principalmente.

(En concreto, estos fenómenos han sido estudiados en nuestro DEA, haciendo referencia directa a una pintura gestada en la calle. Fenómenos que han ido evolucionando a lo largo de las décadas, renovándose en estilos y lenguajes).

Grafiti. Popularización década de los años 60.

El Grafiti²⁰⁵ como expresión artística contemporánea se inició en la década de los años 60 del siglo XX en Filadelfia y Nueva York. El fenómeno, y su expresividad artística, nos traslada a la cultura *underground*, que se remonta a la segunda mitad del siglo XX, al metro, a las paredes callejeras, a los barrios marginales y a los guetos de las ciudades norteamericanas. Fue en Filadelfia donde se dieron los primeros antecedentes del grafiti. Un bombar-

205 La palabra tiene sus orígenes en la palabra griega "*graphein*" que significa escribir, pero proviene de la palabra tomada del italiano "*graffiti*" plural de "*graffito*" que significa una "marca" hecha rayando un muro. También hace referencia a las "marcas" que han quedado impresas en las paredes desde los tiempos del Imperio Romano. Las primeras pinturas murales se remontan a la prehistoria, y antes de la fama del grafiti, como expresión artística a partir de los años 60, diversas pintadas encontradas en paredes callejeras forman parte del origen de la manifestación: en 1888, en Londres, una pintada escrita con sangre y atribuida a "Jack el destripador"; durante la Segunda Guerra Mundial, a lo largo de Túnez, Alemania, Francia e Italia, se encontraron la frase pintada: "*Kilroy Was Here*".

deo de jóvenes artistas inundaron las paredes de la ciudad con su nombre, con el fin de llamar la atención de la sociedad y con el fin de "dejarse ver" (*getting up*), esto es, escribir compulsivamente sus nombres en los vagones y paredes. Pronto evolucionó y se trasladó al barrio neoyorquino del Bronx, y sería allí, en Nueva York, donde se desarrollase plenamente evolucionando hasta nuestros días.

El fenómeno nació como una llamada de atención, un afán por expresarse: En Filadelfia, en 1953, nació el considerado padre del grafiti Darryl McCray, conocido como *Cornbread*, atribuyéndole a él los primeros grafitis de la ciudad. Movidado por un sentimiento de amor e intentando llamar la atención de la chica a la que amaba, utilizó su apodo escribiendo por los muros de las calles "*Cornbread loves Cynthia*" (Pan de maíz ama a Cynthia). Como acentúa Giulio Carlo Argán: "*La expresión no es un mensaje del arcano que el artista anuncie proféticamente al mundo, sino una comunicación entre un hombre y otro*"²⁰⁶.

Creados de manera ilícita, y desde el anonimato, se originaron con el objetivo de llegar a la sociedad. La acción, pintar una superficie no permitida, convertía al acto en sí, en un signo de desobediencia hacia el poder establecido, por ello, en sus orígenes, la seña identificativa del grafiti fue su marcado carácter ilegal.

Esta expresión artística "bombardeó" las calles de las ciudades y el transporte público del metro. Los artistas pintaban compulsivamente sus nombres bajo apodos o seudónimos. Las obras de un principio (pintadas sencillas) fueron evolucionando con el tiempo. Dieron paso a grafitis más complicados, pintadas técnicamente más elaboradas, donde los colores se volvieron indispensables. A este

206 Argan, Giulio Carlo (1991), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, p. 224.

avance en la técnica hubo que sumarle una complejidad a la hora de elegir los lugares donde se creaban las obras. Las primeras apariciones pictóricas de este movimiento se daban en el interior de los vagones de metro o en las paredes de la calle. Con el tiempo llegaron a bombardear los trenes exteriormente (img.47), con formas y dibujos cada vez más versátiles. El control por parte de las autoridades se volvía cada vez más estricto, hecho que hacía incrementar el valor de las obras.



47. Fred "Campbell's Soup", 1980.

El auge que tuvo este fenómeno en la década de los años setenta se vio fuertemente golpeado posteriormente. A principios de los años ochenta, la ciudad de Nueva York, viendo que los grafiteros podían acceder con demasiada facilidad a los lugares donde se encontraban los vagones de tren estacionados, optó por aumentar los métodos de vigilancia. El control se volvió completamente estricto, y los trenes pintados enseguida eran desnudados de grafitis, incluso en los esprays desaparecieron los pulverizadores gruesos que tanto facilitaban las grandes pintadas. Las autoridades pusieron todo su empeño en erradicar dichas "pintadas" mientras

la sociedad y los medios de comunicación promovían campañas en contra. Crearon una lucha contra el grafiti, queriendo convencer a la sociedad del supuesto mal producido por los artistas.

El grafitero *Daze*, respondió así al presidente de la *MTA* (*Metropolitan Transportation Authority*) cuando este afirmaba que frente al grafiti se había perdido el control y que había que volver a controlar el sistema y castigar esta manifestación con la cárcel por ser un acto desenfrenado de vandalismo social: "*Si los de la Metropolitan Transportation Authority entendieran de verdad lo que es el grafiti, sabrían que es una de las mejores cosas que tiene el metro. Si la ciudad nos respaldara y nos tratara como a artistas en lugar de cómo a delincuentes, podríamos contribuir un montón a la belleza de Nueva York*"²⁰⁷. Los artistas, mantuvieron un fuerte espíritu de lucha y gracias a la popularización del movimiento artístico del *Hip Hop*²⁰⁸, a mediados de la década de los ochenta, el grafiti, resurgió nuevamente. Retomaron los esprays y las acciones en los vagones de tren reavivando la mecha apagada años atrás.

Muchos de los grafiteros reaccionaron a la marginación social y a la persecución policial viajando a Europa con el entusiasmo de seguir creando, y como alternativa a la insistencia de las autoridades norteamericanas por acabar con el fenómeno.

Desde nuestra perspectiva de investigadores, consideraremos que el movimiento del grafiti abarca dos periodos, desde sus inicios en la década de los años 60 hasta la década de los años 80, que

207 Castleman, Craig (1987), *Los Graffiti*. (Trad. Pilar Vázquez Álvarez), Hermann Blume, Graficinco, S.A., Madrid, p. 183.

208 Movimiento originario de Estados Unidos, hacia finales de 1970, de la mano de comunidades afroamericanas y latinoamericanas. Movimiento característico por expresarse con manifestaciones como la música rap, el baile *break dance* y el grafiti.

abarcaría el periodo *underground* del fenómeno; y el segundo periodo, desde 1980 hasta 1990, con su aceptación tras cruzar el mar y extenderse por Europa, comenzando a ser considerados obras de arte callejeras, gracias en parte, a los medios de comunicación europeos.

Lowbrow. Popularización década de los años 70.

El fenómeno pictórico del *Lowbrow* se inició en California a principios del año 1970 del siglo XX. El fenómeno destacó principalmente por mantenerse al margen de la corriente artística predominante con un marcado espíritu *underground*. Este movimiento traducido como "Arte del mal gusto", se presentaba como antítesis al arte expuesto en las grandes galerías, como crítica a la distinción entre la cultura popular y las Bellas Artes. El término que da nombre al fenómeno se popularizó de la mano del artista *Robert Williams* (Nuevo México, 1943) al recopilar sus pinturas bajo el título "*The lowbrow Art of Robert Williams*" con la intención de oponerse al término "*highbrow*" (intelectual), (img.48).

Los artistas, promovidos por una ideología *underground* y ofreciendo una visión crítica y reflexiva del mundo en el que vivían, escapaban de los elitismos y prejuicios del "arte establecido". Por ello, el público amante de esta manifestación, no se limitaba a un único espacio expositivo, sino que eran diversos los lugares donde se encontraban manifestaciones del fenómeno *Lowbrow*: desde exposiciones alternativas hasta portadas de discos de grupos musicales. Las inspiraciones eran tan diversas como los lugares de encuentro: la animación, el cómic *underground*, el grafiti, los coches, la publicidad, la cultura pop, las manifestaciones psicodélicas, el surf, la estética *kitsch* y los tatuajes entre otros.

El *maistream* artístico mantuvo a dicho movimiento al margen de las galerías y los museos principales, poniendo en entredicho la legitimación de este como movimiento artístico, alejando al fenómeno de los museos y escuelas de arte oficiales. Hecho que hizo que apenas hubiera crítica sobre el movimiento debido a que la gran mayoría de los artistas provenían de los contextos del



48. Robert Williams, "The Hot Rod Race", 1975.

underground: del mundo del cómic, del tatuaje y de la cultura *kustom*²⁰⁹, relacionada con los Greasers y los coches.

La galería "La luz de Jesús", ubicada en Los Ángeles y fundada en 1986 por Billy Shire, supuso un lugar de culto para este género de pintura, focalizada en dar a conocer al público unas propuestas pictóricas *underground* que obtuvieron una considerable reputación. Otro de los factores clave para el reconocimiento y el impulso a la fama de artistas de este género pictórico fue la creación de la revista *Juxtapoz*, fundada en 1994 por el mencionado artista Robert Williams.

Con el paso del tiempo muchos de los artistas que comenzaron en el contexto *underground* del *Lowbrow* pasarían a exponer en gale-

209 La cultura *kustom* hace referencia a un modo de vida gestado en la década de los años cincuenta del siglo XX en Estados Unidos. Relacionado con los famosos *greasers* del tupé y del *rock and roll*, y con la personalización de sus coches para competir en carreras.

rías artísticas reconocidas. Aunque el espíritu del movimiento fuese alternativo en sus inicios, esta manifestación pictórica fue evolucionando a lo largo de los años dándose a conocer, hasta que en 1990 naciera el Surrealismo Pop, y con ello, esta pintura quedara legitimada hasta exponer en lugares vetados hasta entonces para las manifestaciones artísticas *underground*.

Si bien muchas fuentes aluden a que el *Lowbrow* y el Surrealismo Pop hacen referencia a la misma corriente artística, son muchos artistas los que reniegan completamente del primero, pero sí, se sienten identificados con el Surrealismo Pop. En la publicación "*Pop Surrealism: The rise of Underground Art*" ("Surrealismo Pop: el crecimiento del Arte *Underground*"), se explica cómo muchos de los artistas recopilados en el libro no se postulaban a favor del fenómeno *Lowbrow* por la "supuesta" falta de sofisticación del movimiento, y que por ello, no se hacía referencia en el título a dicho término. Sin embargo, en otra publicación, en "*Weirdo deluxe: The Wild World of Pop Surrealism & Lowbrow Art*" ("Bicho raro de lujo: El mundo salvaje del Surrealismo Pop y el Arte *Lowbrow*") se alude lo siguiente: "...ahonda en la polémica, presentando ambos términos como indisociables y expulsando a ciertos surrealistas Pop por 'demasiado talentosos'"²¹⁰.

Los Años 80. Punk, finales de 1970 - principio de los años 80.

En este punto histórico, a finales de la década de 1970, situaremos el fenómeno protagonista de nuestra tesis. Originario de Reino Unido, extendido a ciudades norteamericanas como Washington D.C, California, Boston, etc.; se propagó, además, hacia algunas ciudades europeas (como en el caso de Holanda); y a otros continentes

210 Sancho, Xabi. *El triunfo del surrealismo Pop* [Recurso en línea]. El país, Barcelona (1 de noviembre de 2007). Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2007/11/01/tendencias/1193871601_850215.html> [Consulta: 14 noviembre 2011].

lejanos como Australia. Tiene su esplendor artístico hacia 1980 en Nueva York, coincidiendo con las nuevas corrientes neoexpresionistas provenientes de una supuesta sensibilidad posmoderna.

A finales de la década de 1970, el mundo de las artes visuales se fue alejando de la intelectualidad y frialdad que caracterizaban a las propuestas minimalistas y conceptuales, para dar paso a un retorno a la pintura. En ese nuevo renacer aparecen en Estados Unidos manifestaciones pictóricas como las denominadas *Pattern painting*, la *Bad Painting*²¹¹ y la *New Image Painting*, alternativas con un denominador común: revivir la mecha expresiva de la pintura.

Por su parte, el *Neoexpresionismo Alemán*, surgido a finales de los años setenta en Alemania, y extendido ya a Estados Unidos, tuvo gran influencia entre muchos artistas neoyorquinos, si bien los planteamientos estéticos de estos últimos eran muy diferentes entre sí. De ahí que no se creara una obra neoexpresionista estadounidense homogénea como pareció suceder entre los artistas alemanes.

Coincidente en esos contextos, y desde una mirada periférica y paralela a la fama neoexpresionista, destacamos la pintura



49. Keith Haring, pintadas en desechos del espacio público, Nueva York, 1982.

211 Manifestaciones que trataremos en el punto 3.1.3. "Expresionismos y neoexpresionismos", donde nos ceñiremos a la posible relación con determinados fenómenos artísticos, rescatando rasgos estilísticos con la pintura relacionable a lo Punk.

asociable con la emergencia de lo Punk. Su escena principal, quizás por la diversidad de manifestaciones artísticas en la década, se protagonizó en Nueva York. La pintura, coincidiendo con la corriente *hardcore Punk* americana, se caracterizó, principalmente, por crear obras de arte de una manera desenfadada y de rápida ejecución. Una urgencia y una velocidad extrema que lograba un enorme impacto estético: rapidez, brusquedad, urgencia expresiva, velocidad, un gran vitalismo, y la inmediatez en oposición a la complejidad técnica.

Así, lo Punk, derivó en una propuesta plástica no discursiva y cruda, aferrándose a unos ideales cercanos al irracionalismo romántico, donde el placer, la vitalidad y el individualismo fueron entendidos como formas de libertad. Desde su alegato visceral respondieron a las emergencias de la necesidad, y para ello, recurrieron a unos procesos de "ruptura", de "negación".

Los artistas estadounidenses Jean Michel Basquiat, *Keith Haring* (Pensilvania, Estados Unidos, 1958 - Nueva York, Estados Unidos, 1990), y *Kenny Scharf* (California, Estados Unidos, 1958) serían algunos de los artistas destacados de la escena neoyorquina del *East Village* de los años ochenta, época en la que surgieron del *underground*, estando fuertemente influenciados por el cómic, el Arte Pop y los grafitis. El transporte de metro de Nueva York se convirtió en emblema de inseguridad por tratarse del transporte usual de la población más humilde, y fue en él donde muchos artistas crearon sus obras espontáneamente. En los años de la explosividad de lo Punk llenaron la ciudad de frases, de textos y dibujos (img.49) con múltiples referencias que transmitían auténtica libertad y originalidad.

La obra de Jean Michel Basquiat la englobaríamos como representativa del fenómeno pictórico asociable a la expresividad y descarga

propia de lo Punk, por su diversidad lingüística difícil de encajillar en un movimiento concreto. Algunas fuentes ponen en tela de juicio si realmente *Basquiat* pertenecía al movimiento neoexpresionista²¹² al que también se le asoció: "Al igual que 'Discography I', muchas obras de *Basquiat* muestran solamente letras de nombres y de palabras. El artista las denominó 'Facts'. Por su radicalidad conceptual son precisamente esas obras las que ponen en tela de juicio la pertenencia de *Basquiat* a la corriente neoexpresionista"²¹³.

Desde nuestro juicio, la obra de Jean Michel *Basquiat* (img.50) condensaría rasgos esenciales que fundamentan maneras expresivas ligadas al espíritu de lo Punk, resumiendo las corrientes a las que se le asoció y adjudicándole múltiples rasgos e influencias. En su obra subrayamos una libertad expresiva no racional y urgente, que reivindica unos lenguajes rudos de esencia vitalista, pasional y contracultural proveniente de los contextos asociables a lo Punk.



50. Jean Michel *Basquiat*,
"Gravestone" 1987, acrílico
y óleo sobre madera,
139,5 x 172,5 x 156 cm.
Colección privada.

212 Probablemente por el temprano reconocimiento de su obra.

213 Emmerling, Leonard (2003*), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), locTeam S.L., Barcelona, p. 25.

Street Art. Popularización década de los años 90.

El fenómeno *Street Art* describe, desde mediados de la década de 1990, las expresiones artísticas gestadas en la calle, donde además del grafiti se incluyen nuevas técnicas protagonistas: plantillas, pósters, pegatinas, aerógrafos, pintura, *collage*, fotocopias etc. El fenómeno globaliza toda expresión artística realizada en el entorno urbano. Los lugares más comunes donde los artistas del *Street Art* desempeñan su expresividad suelen ser espacios públicos muy transitados, buscando un impacto hacia el espectador y en un intento de llamar la atención del público, mediante mensajes de fuerte crítica social y gran reflexión. Aunque esta expresión callejera sea "nieta directa" del originario grafiti, los cambios socio-políticos y culturales han hecho que, como toda expresión, evolucione, y que por ello se haya denominado, también, *Post-Grafiti*.



51. Obra temprana del artista Blek Le Rat.

Los *stencils* (plantillas), son una de las técnicas más reconocidas del *Street Art*. Se originó en París, en la década de los años noventa, de la mano del artista más representativo de esta técnica, *Blek Le Rat* (Boulogne-Billancourt, Francia, 1952).

Artista que estudió la técnica de *stencil* en la escuela de Bellas Artes y arquitectura de París (img.51). Influenciado por su viaje a Nueva York en 1971, y conmovido por los grafitis de la época, volvió a Europa intentando crear su propio arte en las calles de París. El artista optó por "europeizar" sus expresiones y se alejó de la estética del grafiti neoyorquino para dejar paso al *stencil* y experimentar con

la figuración. Desde entonces *Blek Le Rat* es considerado el padre de esta técnica. En su manifiesto el artista cita lo siguiente: "Intento exponer las mejores cosas de la vida mediante inesperadas imágenes que distraen y deleitan a los peatones, sacándolos de sus preocupaciones cotidianas. A pesar de las represalias por parte de la policía en contra del grafiti, continuaré asaltando las calles en la oscuridad, ya que para mí, llevar el trabajo directamente a las calles es parte primordial de la evolución del arte"²¹⁴. Los "stickers" (pegatinas), son otra de las técnicas utilizadas por los artistas del *Street Art*, y derivaría en todo aquello que pueda ser incrustado o pegado en las paredes callejeras como pósters o mosaicos.

La esencia crítica y reflexiva contra el sistema, y su vocación transgresora, sigue latente en sus ideas, pero a diferencia del grafiti, el *Street Art* no ha llegado a considerarse tan efímero e ilegal: muchas son las obras de este fenómeno que incluyen direcciones de *email* o teléfonos de artistas dándose a conocer.

Podría llegar a decirse que el *Street Art* tiene doble cara, la parte transgresora y *underground* en el contexto de su origen y, tras el éxito comercial de muchos de los artistas a nivel institucional y de mercado, otra cara con un ascenso hacia el *mainstream*.

Así, el tiempo ha hecho que una expresión *underground* como el *Street Art* haya pasado de ser una propuesta callejera clandestina a una producción artística reconocida por el mundo de las Bellas Artes. Sobresalen y resuenan en el mundo del *mainstream* los nombres de aquellos artistas relevantes por su gran calidad, logros y reconocimientos mediáticos, como son el caso del estadounidense *Shepard Fairey* (Carolina del Sur, Estados Unidos, 1970), el re-

214 Extraído de la página web oficial del artista. Dirección URL <<http://blekmyvi-be.free.fr/>>.

conocido *Banksy* (pseudónimo de autor desconocido, Reino Unido, hacia 1971-1974) y el anteriormente mencionado padre del *stencil* y del que *Banksy* reconoce gran influencia, *Blek Le Rat*.

La Nueva oleada. Popularización Siglo XXI.

El arte callejero ha abarcado diferentes expresiones artísticas desde el inicio del grafiti en la década de los años sesenta del siglo XX. Las paredes de las calles han sido el escenario de las más novedosas y contraculturales expresiones visuales en los últimos años, y hoy en día, más allá del grafiti y del *street art*, las calles se han llenado de nuevas propuestas. Esta nueva ola de arte callejero emplea nuevos medios, materiales y técnicas, dando un giro y un aire renovado al entorno. Perciera como si se fusionase más que nunca propuestas callejeras con las Bellas Artes, creando una nueva visión y una nueva experimentación del entorno urbano.

La intención de estos artistas es lograr una reflexión psicológica del mundo que habitamos, y para ello persiguen una consciencia por parte del público mediante expresiones artísticas que transforman el entorno. Intervenciones que insisten en la presencia del mundo real, de aquello que nos rodea, reafirmandose en esta idea e interactuando de modo reflexivo frente a la frialdad de la cultura dominante. *"Queremos llamar la atención sobre el entorno psicológico que todos habitamos y sobre cómo los elementos visuales controlados pueden afectar directamente la manera de pensar y sentir de la gente... cosas como conducir por la M25 durante 24 horas y hacer miles de agujeros con el taladro en una caja de madera y luego quemarla se DEBERÍAN hacer simplemente porque podemos. Lo mismo es aplicable a la destrucción; se hace porque puedes"*²¹⁵.

215 Grupo de artistas londinense *Cut Up*. Gavin, Francesca (2008), *Creatividad en la calle: nuevo arte underground*. Blume, Barcelona, p. 12.

Lo que caracteriza a estos artistas de la nueva ola es que cada uno de ellos posee, a diferencia de las anteriores expresiones que articulaban un lenguaje uniforme, un carácter único y un lenguaje expresivo que lo diferencia de los demás. No se centran en un lenguaje expresivo colectivo como sucediera con el grafiti, sino que cada uno de ellos se aproxima a una expresividad personal capaz de transformar el entorno callejero de manera singular.

Este anhelo reafirmativo que afloró en esta nueva ola de artistas coincide con el hecho de que en los últimos años del siglo XX las paredes de las ciudades de todo el mundo se vieron inundadas por carteles, pegatinas, pósters, plantillas, etc., y parecía casi imposible que los artistas, a nivel personal, pudieran destacar entre ellos. El *Street Art*, centraba su potencial en un ataque agresivo al consumismo y a la publicidad, y los métodos que utilizaban parecían volverse en poco tiempo anticuados, debido a la facilidad con la que estos eran absorbidos por las marcas comerciales.

Pero en el nuevo milenio, estos artistas han realizado un giro inesperado y sin dejar de lado su origen *underground*, se vuelcan en presentar su obra desde una perspectiva y estética más cercana a las Bellas Artes (img.52), fusionada con el arte callejero más renovado y alejándose de la estructuración mecánica del grafiti y de la estética propagandística y reivindicativa del *street art*. El reconocimiento expresivo de las acciones pictóricas de estos nuevos artistas callejeros es la de crear obras en el espacio urbano, a menudo, utilizando medios del propio entorno.

Muchos trabajan a caballo entre la calle y las instituciones. Más que hablar de vandalismo, ilegalidad o destrucción, podríamos hablar de creación en el entorno urbano. Los nuevos materiales: tizas, paneles de publicidad, pintura, basura, vídeo, instalaciones etc., intervienen manipulando dicho entorno. La pintura en



52. Jorge Rodríguez-Gerada, "Josep y Dolores", 2003, Barcelona.

esta nueva corriente tiene un enfoque más innovador, no limitado únicamente al espray o a las pegatinas, sino que existe una mayor preocupación por fusionar la obra con los espacios, utilizando a tal efecto un abanico más amplio de materiales.

La nueva ola de artistas callejeros está tomando las calles desde una perspectiva totalmente renovada. Con una expresividad singular, estos artistas han sabido enfocar su desacuerdo con el sistema desde una mirada que enfoca más al mundo artístico y menos a una crítica de política social. Los medios han sido renovados y su lenguaje, podríamos advertir, se ha poetizado. El ascenso y reconocimiento de su fama ha sido manifiesto, sin que ello suponga un alejamiento del enfoque reivindicativo *underground*, que no precisa necesariamente una acción ilegal, sino un enfoque que denuncie o reflexione sobre la sociedad que habitamos y de la que formamos parte.

Podemos advertir que con el tiempo parece gestarse una evidente fusión entre corrientes pictóricas de origen *underground* con corrientes pictóricas catalogadas dentro de los circuitos del *mainstream* artístico, observando que "callejero" ya no significa necesariamente "clandestino", y que, sin embargo, sigue siendo capaz de mantener un valor alternativo.

3.1.2. Los ecos del Dadaísmo y del Pop Art. Antecedentes.

Tras nuestro acercamiento a la pintura *underground*, y habiendo situado en ese contexto la pintura asociable a lo Punk, daremos paso a los posibles antecedentes de carácter artístico por su corte negativo y/o irónico.

Por un lado, comenzaremos acercándonos al movimiento Dadá por su sensibilidad antiartística, que desafía las convenciones del arte y crea una práctica artística alternativa, acercándonos a nuestro tema de tesis y alcanzando con ello una comprensión de ambas propuestas expresivas. Destacaremos la relación existente entre el movimiento Dadá y lo Punk.

Y por otro lado, tras el análisis Dadá-Punk nos aproximaremos a las propuestas del Arte Pop para desarrollar otro estudio como posible antecedente asociativo. El Arte Pop profundiza en los elementos de la cultura popular intentando desintegrar la barrera divisoria que separa el arte más elevado a nivel institucional reclamando un nuevo paradigma. Partiendo de esta idea realizaremos un análisis que nos aproxime a destacar rasgos compartidos.

El Dadaísmo supuso una ruptura contra la tradición mediante vías totalmente innovadoras en los campos de la literatura y de las artes plásticas, rebelándose contra el orden establecido. El

Arte Pop, por su parte, dejó de lado la actitud destructiva y anárquica de los dadaístas, y desafió las vanguardias artísticas predominantes empleando imágenes de la cultura popular, acortando así la distancia entre las galerías de arte y la cultura urbana. Veremos cómo, tanto el Dadaísmo como el Arte Pop, propiciaron un arte "alternativo y/o popular", al margen del "arte elevado" propio y exclusivo de museos y galerías. Además, veremos la gran influencia que tuvo el movimiento Dadá y los *ready-mades* de *Marcel Duchamp* en el mismo Neodadaísmo y el propio Arte Pop. Analizaremos la lucha de unos contra una sociedad y sus convencionalismos burgueses y artísticos; mientras el enfrentamiento de los otros se enfocó hacia las vanguardias artísticas en general y contra el Expresionismo Abstracto en particular, por tratarse de una expresión, ya entonces, institucionalizada.

El surgimiento del **Movimiento Dadá** se dio en 1916 en Zúrich, Suiza. Nació de la mano del autor y poeta *Hugo Ball* (Pirmasens, Alemania, 1886 - Sant'Abbondio, Suiza, 1927), del escultor, pintor y poeta francoalemán *Hans (Jean) Arp* (Estrasburgo, Francia, 1886 - Basilea, Suiza, 1966) y del poeta y ensayista *Tristan Tzara* (Moinesti, Rumanía, 1896 - París, Francia, 1963). El movimiento supuso toda una corriente revolucionaria al trastocar por completo los campos de las artes plásticas y la literatura. Los miembros de este movimiento sentían un rechazo absoluto hacia la cultura burguesa existente. Su enfrentamiento social provenía del hecho de habitar la misma sociedad que ellos consideraban la culpable de la I Guerra Mundial. Para estos denominados revolucionarios intelectuales el artista era un producto de la sociedad burguesa. Así, el movimiento se caracterizó, principalmente, por rebelarse contra las convenciones artísticas mediante la ironía y una provocación constante al orden establecido. Propusieron, mediante una ruptura contra la tradición, vías totalmente innovadoras en los campos de la literatura y de las artes. En el Ma-

nifiesto Dadá encontramos lo siguiente: *"Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa (...)"*²¹⁶.

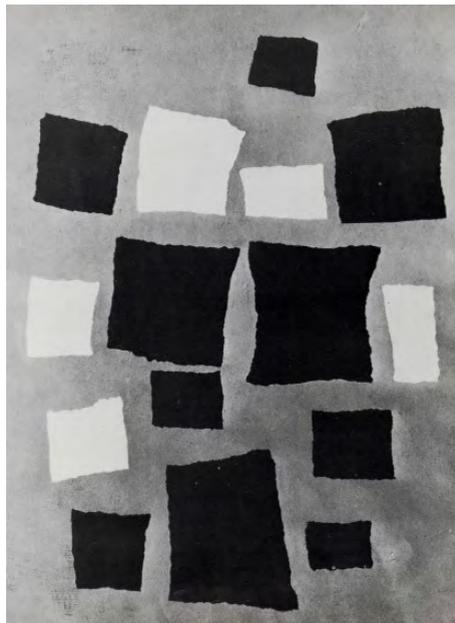
El movimiento se caracterizó artísticamente por su corte negativo, marcado por una furia y frustración contra el arte de modo lúdico y burlón. Dadá fue esencialmente un estado mental de disgusto contra el arte y la filosofía racional burguesa. Utilizaron una protesta de corte nihilista discutiendo sobre el arte y la poesía, y buscando la revitalización de ambas expresiones. En su mayoría los miembros eran poetas y pintores que se reunían en el *Cabaret Voltaire de Zúrich*, entregándose así, a una rebelión del espíritu contra la sociedad a la que culpabilizaban de la gran desgracia de Europa. Hugo Ball en sus diarios lo describe así: *"(...) La bancarrota de las ideas ha destruido el concepto de humanidad hasta su nivel más profundo, los instintos y los antecedentes hereditarios ahora están emergiendo de forma patológica, puesto que ni el arte, ni la política, ni la fe religiosa parecen adecuadas para parar este torrente, sólo queda el blague y la prosa sangrante"*²¹⁷.

La actitud "contracultural" del Dadaísmo buscaba un orden ilógico en las cosas mediante la esencia de un nuevo arte que pretendía separarse de cualquier actitud oficial de sabiduría para alejarse de la racionalidad impuesta. Uno de los miembros, Hans Arp, oponiéndose al expresionismo parisino, comenzó por crear obras pictóricas de estructuras simples y líneas rectas. Más tarde optó por abandonar el óleo y se decidió por materiales como la madera, recortes de papel y de periódicos y bordados de telas, entre otros.

216 Tzara, Tristan (1994*), *Siete manifiestos DADA*. (Trad. Huberto Haltter), Tusquets Editores, S.A., Barcelona, p. 24.

217 Ades, Dawn (1991), *El Dada y el Surrealismo*. (Trad. Marcelo Covian), Editorial Labor, S.A., Barcelona, p. 15.

En una ocasión, tras experimentar con sus papeles, y cansado ya de no conseguir ningún resultado, rompió en pedazos dichos papeles y comprobó las estructuras que "el azar" le había regalado. Supuso finalmente una de las características de su obra (img.53): el azar como un valor del proceso artístico contrario a cualquier desarrollo sistemático, dejando la obra en total libertad. La misma técnica sería utilizada, posteriormente, para crear sus poemas. Los recortes de periódico sacados al azar componían los poemas, técnica que utilizarían muchos de los miembros del Dadaísmo²¹⁸.



53. Jean Arp, "Collage con cuadrados dispuestos según la ley del azar", 1916-17, papel, 48,5 x 34,6 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Los artistas dadaístas concibieron y valoraron el "azar" como uno de los principios por los que se regiría el movimiento y sus expresiones, gracias a las aportaciones irracionales infinitas que ello incorporaba. Por otra parte, la línea de creación que se dio en el Dadaísmo seguía una experimentación interdisciplinar donde tenían cabida la poesía, el *collage*, la escultura o la fotogra-

218 "PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA. Coja un periódico./ Coja unas tijeras./ Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema./ Recorte el artículo./ Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa./ Agítela suavemente./ Ahora saque cada recorte uno tras otro./ Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa./ El poema se parecerá a usted./ Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo". Tzara, Tristan (1994*), *Siete manifiestos DADA*. (Trad. Huberto Haltter), Tusquets Editores, S.A., Barcelona, p. 50.

fía, complementándose entre ellas y abriendo por consiguiente un nuevo carácter creativo en la historia del arte²¹⁹.

En el Dadaísmo desarrollado en Nueva York, a partir de 1913 aproximadamente, hay que destacar al artista francés *Marcel Duchamp* (Blainville-Crevon, Francia, 1887 - Neuilly-sur-Seine, Francia, 1968) y su aportación a la historia del arte con sus *ready-mades* (objetos encontrados). Duchamp acuñó el término *ready-mades* en 1915, para referirse a los objetos que eran, en resumen, la destrucción de todo aquello que se conocía como arte, liberándose de cualquier tipo de convencionalismo: seleccionando objetos que no se consideraban artísticos sino cotidianos para reinterpretarlos, asignándoles un valor artístico, y donde el fin estético era indiferente.

Cuando el artista presentó un urinario (img.54) como obra artística, puso en entredicho el mito de la esencia de la estética y del propio arte en general. Se trataba de un simple urinario masculino blanco que *Duchamp* expuso en 1917 como "*La fuente de Mutt*"²²⁰. Eligió como seudónimo *R. Mutt*, el nombre del fabricante de la marca del urinario.

Con la creación de sus propuestas expresivas se ampliaron las posibilidades en el modo de concebir el arte. Al elevar a categoría de arte objetos hasta entonces ajenos a los circuitos artísticos,

219 Los lenguajes artísticos que el movimiento Dadá utilizó no se delimitaban a campos propios de un arte establecido en su época, ampliaron los horizontes artísticos conjugando todas las disciplinas posibles, enriqueciendo así la historia del arte y sus maneras expresivas.

220 La obra original data de 1917. El artista realizó posteriormente varias versiones de la famosa obra de arte, actualmente expuestas en diferentes museos. La obra original, presentada en un comité de selección en Nueva York, no fue expuesta por decisión del jurado presente, que escandalizado por la provocación del artista, consideró la obra como "grosera".



54. Marcel Duchamp, "La fuente" (versión original), 1917, ready-made: urinario masculino, 61 cm.
Sidney Janis Gallery, Nueva York.

surgió una práctica que se rebeló contra las formas artísticas establecidas mediante obras "antiartísticas". La descontextualización, como base fundamental de los *ready-mades*, constituye uno de los rasgos más importantes de Dadá. Descontextualización que nos traslada a una crítica feroz del mundo del arte y sus categorías elitistas. La pretensión de otro tipo de valores más allá de la belleza estética: la "negación" como un nuevo valor y sentido hacia la obra de arte.

Su obra abrió nuevos métodos y experimentaciones en las artes plásticas que los discursos *underground* desarrollarían posteriormente, como se afirma en la siguiente cita sobre el artista René Daniëls²²¹ en referencia a Duchamp: "*Daniëls afirma que el logro de Duchamp se basa más, sin duda, en la expansión de los posibles modos de hacer arte. (...) de usar todo lo que la vida nos ofrece.*"

221 Artista holandés ligado al movimiento Punk que presentaremos, junto a su obra, a partir del punto 3.2.1. "Radicalismo vs. Virtuosismo" del trabajo.

su posicionamiento: "Así nació Dadá de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?"²²³. Una actitud de rechazo basada en la negativa. Si los artistas Dadá se enfrentaban al arte establecido mediante un espíritu contrario (el antiarte), la actitud de lo Punk se acerca a una postura compartida identificada en todos los ámbitos mediante el lema "anti todo". Los ideales utópicos que ambos comparten proponen un cambio a nivel social y artístico. En la pintura que asociamos a lo Punk eso se traslada a una estrategia antimetódica, heredada del antiarte dadaísta, en donde "todo parece volverse posible" y el DIY constituye un fundamento no solo procesual sino moral, donde la voluntad no necesita de una estricta preparación o formación. Una práctica, por consiguiente, accesible.

Si Dadá encuentra libertad en una práctica de negar aquello que se presenta o construye, su necesidad yace precisamente en esa destrucción, encontrando así, una vía de expresión. Interpretamos en el Dadísmo y en lo Punk, un impulso destructivo que reniega de todo fundamento de orden. David G. Torres nos habla de esa común ideología basada en la negativa: "Uno de los rastros de dadá en el Punk es haber recogido la negación de todo como *modus operandi*: la forma radical de mostrar oposición. Ese 'NO' como oposición y como posicionamiento, como una barrera, es explícito en el gran 'NO'"²²⁴. El código emocional de lo Punk se articula en la rabia no contenida, el inconformismo y la transgresión, en una

223 Tzara, Tristan (1994*), *Siete manifiestos DADA*. (Trad. Huberto Haltter), Tusquets Editores, S.A., Barcelona, p. 14.

224 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 28.

negativa visceral; en el manifiesto Dadá se habla de que existe "un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir"²²⁵.

Lo Punk parece reactualizarse desde el Dadaísmo. A continuación destacamos citas que atienden a las cuestiones que estudiamos:

En los manifiestos Dadá se nos dice así: "(...) El arte es una **PRETENSIÓN** recalentada a la **timidez** de la bacinia urinaria, LA **HISTERIA** nacida en el taller. Nosotros buscamos la fuerza derecha pura **SOBRIA UNICA** no buscamos **NADA** nosotros afirmamos la **VITALIDAD** de cada **instante** la anti-filosofía de las acrobacias **ESPONTANEAS** (...) por encima de los reglamentos de lo *Bello* y de su control (...)"²²⁶.

En el manifiesto Punk, Gregory Walter Graffin, en su ensayo expresa lo siguiente: "El Punk es: un movimiento que sirve para rebatir actitudes sociales que han sido perpetuadas a través de la deliberada ignorancia de la naturaleza humana. El Punk es: un proceso de cuestionar y de comprometerse a la comprensión, que resulta en el progreso individual, y por redundancia, flores dentro de una evolución social"²²⁷.

En la publicación "Rastros de Carmín, una historia secreta del siglo XX", Greil Marcus (San Francisco, California, 1945), realiza

225 Tzara, Tristan (1994*), *Siete manifiestos DADA*. (Trad. Huberto Haltter), Tusquets Editores, S.A., Barcelona, p. 24.

226 Ibidem, p. 28. Hemos expuesto las citas intentando preservar al máximo las características caligráficas de la publicación. El empleo de diferentes tamaños y tipos de letra fue uno de los rasgos formales del movimiento Dadá, influyendo además en la noción y realización de técnicas como el *collage*.

227 Walter Graffin III, Gregory, *Manifiesto punk* [Recurso en línea]. Revista Digital (fanzine) Nodomotante. En www.punksunidos.com.ar (2006). Dirección URL: <<http://www.punksunidos.com.ar/2006/09/manifiesto-punk-de-greg-graffin.html>> [Consulta: 20 octubre 2013].

una investigación donde destaca movimientos culturales y artísticos con un hilo conductor común: un cambio social, a través de la negación y la violencia. El autor nos presenta la corriente Punk (enfocándola más allá de un movimiento musical como movimiento social) y pone de relieve rasgos semejantes entre lo Punk y Dadá: *"El Punk debe estar dispuesto a rechazarse a sí mismo a medida que se consolida, ha de estar abierto al cambio y renunciar a los beneficios. Es una manera de anarquía similar al dadaísta Cabaret Voltaire de finales de la Primera Guerra Mundial"*²²⁸.

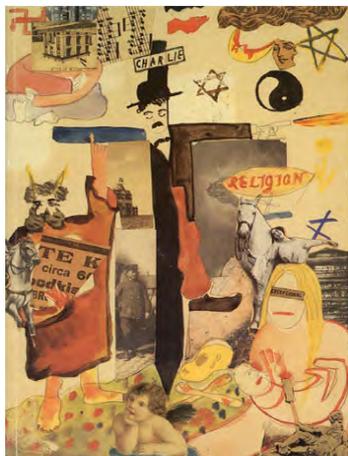
Estos mínimos testimonios nos llevan a concluir que el Dadaísmo cultivaba una práctica primitiva e irracional, que proclamaba el individualismo como sistema de libertad. Ideario que encontramos en lo Punk, herencia del Romanticismo, y que hemos visto reflejados en las subculturas *underground*. Dadá y lo Punk llevan consigo la estampa de la negación como sello distintivo, un sello potencial plasmado en sus acciones. Uno se presentaba como una renovación del arte desde una teoría basada en el antiarte; el otro, lo Punk, repite la misma estrategia con su *DIY* y su lema "anti todo". De nuevo Greil Marcus nos cita lo siguiente: *"La lógica dadaísta de absorber todo lo trivial, los desperdicios y los residuos del mundo y luego estampar un nuevo significado sobre el ensamblaje se encontraba tanto en la música Punk como en sus atuendos"*²²⁹.

En un momento dado de la publicación *Rastros de Carmín*, el autor, nos presenta una imagen que, a nuestro juicio, merece una reflexión: el parecido de una chaqueta Punk de 1977 con un *collage* dadaísta de 1918. A raíz de esta comparativa, hemos elaborado nuestra propia reflexión visual, partiendo de las ideas que hemos expuesto en este punto: un *collage* dadá de 1921 (img.56), con un

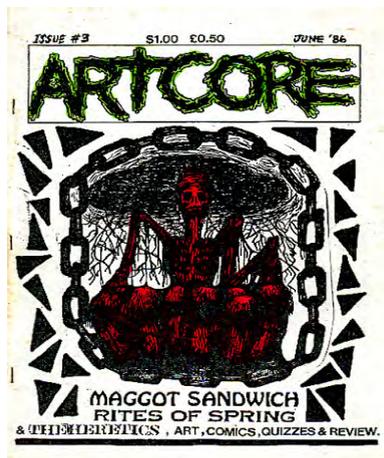
228 Cita de Isabelle Anscombe. Marcus, Greil (1993*), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. (Trad. Damián Alou), Editorial Anagrama, Barcelona. p. 213.

229 Ibidem, p. 215.

fanzine Punk de 1986 (img.57), y que como resultado nos ofrecería una pintura propia de lo Punk (img.58):



56. Erwin Blumenfeld,
"Dada collage (Charlie
Chaplin)", 1921.



57. Portada del fanzine "Artcore",
junio de 1986.



58. Walter Dahn, "Cristal morning",
1983, pintura plástica sobre
algodón crudo, 180 x 150 cm.

A su vez, las raíces Dadá nos ayudan a entender las actividades de los artistas del **Pop Art**, y aunque los dos movimientos exploraran los mismos sujetos sociales, los artistas Pop dejaron de lado la actitud destructiva y anárquica de los Dadaístas. Fue un desafío a la tradición artística mediante la incorporación de imágenes de la cultura popular, ajenas hasta entonces al mundo de las Bellas Artes: imágenes de la publicidad, del cómic y de los medios de comunicación masivos.

Los artistas Pop buscaban llegar al público mediante la utilización de objetos de la vida cotidiana, ofreciendo un nuevo paradigma, y acortando, en un intento de desintegración, las distancias entre las galerías de arte y la cultura urbana²³⁰. Los artistas partían de un deseo de adentrar al artista en el mundo real que le rodeaba, haciendo que los elementos de la vida cotidiana fueran considerados objeto de arte, idea que nos devuelve nuevamente a Marcel Duchamp y su gran aportación al arte.

Reflejar la realidad en la que se vive, desde una postura alegre y, a la vez, un tanto irónica, mediante grandes formatos impregnados de colores vivos, se vuelve característico del **Pop Art**, como alternativa a la emoción y nostalgia del discurso expresionista del momento. El modo de presentar la realidad, y el estilo de vida aparentemente frívolo, lo era de una manera desapasionada y extrovertida, con la mirada del artista enfocada hacia el mundo

230 Los *ready-mades* y *collages* abrieron infinidad de campos dentro de las artes plásticas. De ahí que el Arte Pop, refiriéndonos al concepto de "obra de Arte", surgiera con el mismo valor. El Dadaísmo y el Arte Pop pretendían acabar con la barrera divisoria de la exclusividad del Arte de galerías y museos, proponiendo un acercamiento a nivel popular. Ambos movimientos se caracterizaron por crear un camino que condujera al arte y no a un arte privativo. El Arte Pop utilizaba para crear todo aquello que no se consideraba de valor artístico: los objetos sin gusto, los adornos multicolores, las ilustraciones publicitarias, la ropa, los alimentos, personajes famosos, caricaturas etc.; ofreciendo una creación a partir de elementos ya existentes.

circundante y no hacia expresionismo alguno. Esta actitud parece ser el reflejo de la deshumanización misma de la propia sociedad emergente que se da en su contexto. Un discurso antagónico al de los expresionistas abstractos, que de la manera más apasionada posible, pretendían, desde la individualidad absolutamente intimista, reflejar una realidad subjetiva mediante pinceladas gestuales y pintura derramada a borbotones²³¹.

Las pinturas Pop se llenaron de objetos cotidianos, con los colores propios de cómics y tebeos, y de retratos de los grandes mitos del siglo XX. Conscientes del cambio social, por el desarrollo de los medios de comunicación y el exceso de consumo, no quisieron que el arte viviera ignorando ese hecho. El Pop presentaría como artístico lo que hasta el momento era considerado im-

231 La presencia de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, supuso un cambio en la sensibilidad de las vanguardias artísticas. Con la época traumática llena de sufrimiento y tragedia, los artistas se tropezaron con una crisis temática. Los temas que inspiraban a los expresionistas abstractos era el acto de pintar en sí mismo, cómo componer nuevas obras gestuales o crear obras más inmediatas. Guiados por la intuitividad eran conscientes de que sus obras no ilustraban la situación social de entonces. Concluyeron que la respuesta para expresar la condición humana de la época se encontraba en el interior de los individuos. En esta idea encontramos rasgos característicos del Surrealismo. Los artistas del surrealismo pretendían una exploración de la psique mediante su pintura; los expresionistas abstractos buscaron sus impulsos irracionales dentro del inconsciente. Los dos movimientos, aunque con resultados estéticos diferentes, penetraban en el interior del ser humano buscando un lado irracional. En la publicación *Made in USA 1940-1970 de l'expressionisme abstracte al pop* (1999), 28 de Gener- 28 de Març, 1999, Fundació "la Caixa" en col·laboració amb la Schirn Kunsthalle de Frankfurt, Edició Fundació "la Caixa", Barcelona, p. 28, aparece una cita del artista expresionista abstracto Robert Motherwell que describe perfectamente esta cuestión: *"Pintar (...) se concibe como una aventura, sin ideas preconcebidas, por parte de personas inteligentes, sensibles y apasionadas. Lo principal es mantenerse fiel a lo que ocurre entre uno y el lienzo, aunque sea inesperado (...) las decisiones importantes en este proceso responden a la verdad, no a criterios estéticos. (Ningún) artista acaba teniendo el estilo que esperaba al comenzar. Sólo entregándose completamente al medio pictórico se llega al encuentro con uno mismo y con el propio estilo"*.

propio e irrelevante, herencia de los *ready-mades*, en la propuesta de un arte popular y accesible.

A raíz de la influencia de Marcel Duchamp, y sus *ready-mades* en el mundo del arte en general, y en el Arte Pop en particular, y tras habernos documentado con diferentes bibliografías, podemos realizar una división dentro del universo Pop que nos ayude a ver posibles conexiones más precisas con la pintura asociable a lo Punk.

En la división Pop a la que hacemos referencia, queremos señalar dos tendencias propias del momento situadas en su periferia y tiempo: la tendencia *Neo-dadá* (Neodadaísmo) y el *Grupo March*.

Neo-dadá, como su propio nombre nos indica, es una renovación del Dadá, de sus expresiones y procesos. Surge de una propuesta situada en los márgenes entre el Expresionismo Abstracto y el Arte Pop, haciendo de puente entre ambos. El planteamiento conceptual nos conduce al Pop pero sin presentar una plástica sintética y mecanizada y de apariencia frívola. Mantiene una influencia estética directa con los trabajos del originario y revolucionario Dadá de 1916.

Dos artistas representativos del Neo-dadá, y que hicieron de plataforma entre el Expresionismo Abstracto y el Arte Pop, fueron los estadounidenses *Robert Rauschenberg* (Texas, Estados Unidos, 1925 - Florida, Estados Unidos, 2008) y *Jasper Johns* (Georgia, Estados Unidos, 1930). Artistas situados, a menudo, en el mundo pop, pero que representan a la corriente Neo-dadá en cuanto a un proceso creativo que insiste en la utilización, mezcla y renovación de materiales. Comenzaron por llevar la pintura subjetiva (Expresionismo Abstracto) hacia un camino objetivo, proponiendo que los elementos cotidianos se convirtiesen en fuente de inspi-

ración del mundo del arte y en elementos materiales tan importantes como la propia materia pictórica.

Del Neo-dadá destacamos similitudes plásticas que se repiten en el proceso asociable a la expresividad de lo Punk. En Neo-dadá encontramos una especial relevancia en los materiales y en el *assemblage*, es decir, hay una urgencia próxima a mezclar, a fundir, a recargar etc., para llegar a una proposición de apariencia ecléctica, cercana al caos: "(...) los sucesores de Duchamp, es decir, los dadaístas, surrealistas, *assemblagistas* y los *nouveaux réalistes*, representan la corriente 'sucia' o mezclada, romántica"²³². Más allá de que Dadá supuso una repercusión en cuanto a una libertad ansiada de planteamientos artísticos, supuso también nuevos valores en cuanto a temas y materiales.

Lo que nos interesa de Jasper Johns, es, entre otras cosas, su innovación con los materiales, mezcla de resina con cera virgen y pigmentos, que daba textura a sus obras y convertía los cuadros en objetos. Transformaba los propios objetos en pintura, reinterpretando y renovando así la idea de *collage* y de *assemblage*.

"¿Esto es una bandera o una pintura?". Al igual que Duchamp, Johns planteaba interrogantes acerca de la definición de arte (img.59). Con esa pregunta, el artista abrió completamente las puertas del *Pop Art*, mostrando con ello toda la esencia del movimiento.



59. Jasper Johns, "Bandera", 1954-55, encaústica, óleo y collage sobre tela montada en madera, 107,3 x 154 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

232 R. Lippard, Lucy (1993), *El Pop Art*, Ediciones Destino, S.A., 1993, Barcelona, p. 15.

El artista en sus propias palabras se expresa así: "Yo siempre he pensado que en pintura las ideas se transmiten a través del aspecto de la obra, y no sé de qué manera podría soslayarse esto, ni creo que lo sepa Duchamp tampoco"²³³.



60. Robert Rauschenberg, "Locutor", 1959, *Combine painting*, 154,9 X 190,5 X 12,7 cm, Colorado. Colección de Kimiko y John Powers.

Robert Rauschenberg, por su parte, utilizando objetos de la baja cultura²³⁴ presentaba una obra que proponía la no demarcación en los terrenos arte-vida. De ahí que un nuevo *collage* visual naciera de su mano, donde las pinceladas gestuales se entremezclaban con objetos reales e imágenes procedentes de la cultura popular: de ahí surgieron sus famosas "combine paintings" (pinturas combinadas, img.60).

Podría decirse que las pinturas encontradas fueron un híbrido de cuerpo *ready-made*, *assemblages*, con vestimenta de Expresionismo Abstracto y cerebro de ideales Pop.

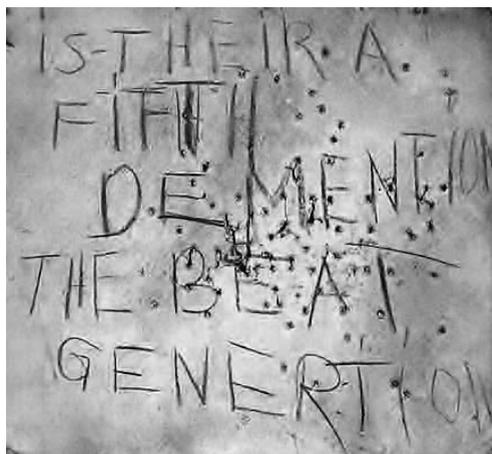
En la época de la explosión Pop, y cercano en ideales a los artistas de Neo-dadá y sus expresiones, hemos encontrado una actividad artística en un grupo con grandes rasgos que se repetirían en lo Punk años después.

233 Ibidem, p. 69.

234 Se considera "baja cultura" a aquello que se opone a la cultura oficial y no es reconocido por las instituciones oficiales. La "alta cultura" sería el término utilizado cómo antónimo y englobaría todo aquello aceptado por el *mainstream*.

Se trata del "Grupo March" fundado en 1959 y dirigido por los artistas: *Sam Goodman* (Toronto, Canadá, 1919 - Lugar desconocido, 1967, img.61), *Boris Lurie* (Leningrado, Rusia, 1924 - Nueva York, Estados Unidos, 2008) y *Stanley Fisher* (Nueva York, Estados Unidos, 1926 - Lugar desconocido, 1980). Como símbolo de protesta el grupo se apodó *No!art*²³⁵. Así sería conocido desde entonces, dejando ver su indignación hacia la sociedad y el arte en general, desde una negativa que nos devuelve a Dadá y a lo Punk.

El grupo enfocaba su práctica artística hacia la protesta social. Con una carga pesimista, los artistas de *March*²³⁶ disponían una práctica artística chocante, llena de objetos con carga agresiva e inquietante: "Como grupo son polémicos, agresivamente románticos"²³⁷. Sus obras, presentadas a modo de *ready-mades*, sin omitir la pureza y las raíces de los materiales que empleaban llenos de connotaciones, creaban conexiones con las prácticas de Neo-dadá.



61. Sam Goodman, "Beat Generation", 1959, técnica mixta sobre papel, 41 x 51 cm.

Preocupados generalmente por temas sociales vacilan entre el Pop y el Expresionismo Abstracto, reivindicando así, una práctica artística alternativa propia del *underground*, y manteniendo su actitud irreverente en contra de las manifestaciones propias de

235 A menudo el propio nombre del grupo era utilizado en sus obras.

236 Nombre de la galería en la que se originó el grupo, en Nueva York.

237 R. Lippard, Lucy (1993), *El Pop Art*. Ediciones Destino, S.A., 1993, Barcelona, p. 103.

las Bellas Artes. Como bien describe el crítico de arte *Harold Rosenberg*²³⁸ (Nueva York, 1906 - *Ibidem*, 1978) en la siguiente cita haciendo referencia al grupo: "(...) *refleja la mezcla de basura y la delincuencia (...) Es pop con el veneno añadido*"²³⁹.

En una entrevista realizada a Boris Lurie, él habla de "un enfoque libre para todos, en contra del formalismo y que permitía todo"²⁴⁰. Si aplicamos esa idea en el contexto de lo Punk, se trata de una misma fórmula expresiva que acaba convergiendo en una plástica caótica basada en el *DIY*. Esa proclama de libertad, que queda reflejada en las obras, puede ser entendida como principio de resistencia contra una civilización que pretende subyugar cualquier asomo de libertad de acción. La idea de "una libertad que permita todo" como apunta Boris Lurie, trasladada a lo Punk, establece una nueva forma de valoración donde, mediante el *DIY*, toda necesidad de expresión parece posibilitar un proceso de creación abierto a nuevas formas de interpretación.

En la misma línea que oscila en una demarcación más radical del universo Pop encontramos, entre otros, a los artistas *Enrico Baj*, *Erró*, *Öyvind Fahlström* y *Edward Kienholz*. Estos artistas concibieron una actividad, menos ortodoxa pero periférica al Pop, donde divisamos posibles conexiones con la pintura vinculable a lo Punk y que precisamos destacar.

238 Conocido por acuñar en 1952 el término "Action painting".

239 Cita de Harold Rosenberg de su ensayo de 1974 *Bull by the Horns* para la exposición de Boris Lurie en la Westwood Gallery de Nueva York. En Gliner, Ezra, *First and Final Refusal, Resurrecting Boris Lurie, the Original NO!art Man* [Recurso en línea]. The Forward Association, Inc. (14 de julio de 2010). Dirección URL: <<http://forward.com/culture/129334/first-and-final-refusal/>> [Consulta: 15 marzo 2012].

240 Entrevista de Max Liljefors con Boris Lurie. (Trad. Lorena Acevedo), *Boris Lurie y el NO!art* [Recurso en línea]. Heterogénesis Revista de Artes Visuales, Número 44 (julio de 2003). Dirección URL: <<http://www.heterogenesis.com/H-44/Liljefors.htm>> [Consulta: 15 marzo 2012].

El artista italiano *Enrico Baj* (Milán, Italia, 1924 - Vergiate, Italia, 2003) estuvo cercano a los artistas del Dadaísmo y del Surrealismo, así como al grupo Cobra²⁴¹. Más adelante se le asoció al universo del Neodadaísmo y del Pop, convencido de que el consumo masivo había convertido lo artístico, y sus valores inventivos, en repetitivos y pretenciosos²⁴².

Dentro de esa periferia neodadá-pop se involucró en una plástica que criticaba la ortodoxia política y cultural. Cercano al movimiento anarquista, Baj evocó la libertad en la creación. Estuvo especialmente obsesionado con la guerra nuclear, de esa idea fija formó, junto con otros artistas, "Arte Nucleare", fundado en Milán en 1951, con el objetivo de crear arte en respuesta a la era nuclear, oponiéndose al arte abstracto geométrico y estableciendo lazos con el Informalismo. En el "Manifiesto contra el estilo" se expresa lo siguiente: "En febrero de 1952, el primer manifiesto nuclear afirmó nuestra voluntad de luchar contra cualquier concesión a cualquier tipo de academicismo. Entonces nuestra rebelión contra la regla del ángulo correcto, el engranaje, la máquina, contra



62. Enrico Baj, "Fire! Fire!", 1963-64, óleo y collage sobre tela.

241 Grupo que destacaremos en el apartado siguiente del trabajo, 3.1.3. "Expresionismos y neoexpresionismos".

242 Como respuesta a esa idea Baj creó sus propias copias de los grandes pintores modernos, mediante collage y una desbordante imaginaria.

la abstracción fría y geométrica fue expresada"²⁴³. Artista de diferentes ramas, como la escultura y los grabados, Enrico Baj fue, principalmente, conocido por sus creaciones de *collage*, y por sus personajes realizados con objetos encontrados como medallas y cinturones militares entre otros, los llamados "Generales": oficiales del ejército engalanados con dichos objetos a los que dota de humor satírico y, a menudo, grotesco (img.62), haciendo una crítica, más o menos directa, a los contextos de la guerra.

Guðmundur Guðmundsson, conocido artísticamente como *Erró* (Ólafsvík, Islandia, 1932) es un artista islandés vinculado a la Figuración Narrativa Francesa de los años sesenta (en oposición a la abstracción), donde las representaciones se llenaban de colores vibrantes y tintas planas creando una fuerte conexión con el Arte Pop.

En una línea menos ortodoxa del Pop, Erró, optó por reflejar en sus obras una preocupación constante por los temas sociales. Utilizando imaginaria popular, de la publicidad, los medios de comunicación y del cómic, el artista ofrecía unas composiciones a base de *collage* que, a menudo, transformaba en grandes cuadros (img.63). Éstos, bajo ese halo alegre y colorista propio



63. Erró, "Leonardo", 1981, collage, 18 x 16,5 cm.

243 "Manifiesto contra el estilo", Milán, septiembre de 1957. Firmantes: Arman, Enrico Baj, Bemporad, Gianni Bertini, Jacques Colonne, Stanley Chapmans, Mario Colucci, Dangelo, Enrico De Miceli, Reinhout D'Haese, Wout Hoeboer, Hundertwasser, Yves Klein, Theodore Koenig, Piero Manzoni, Nando, Joseph Noiret, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Pierre Restany, Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam, Angelo Verga. Extraído de la página web de la Asociación Gianni Bertini. Dirección URL: <http://www.assoziazionegiannibertini.com/manifesto-contro-lo-stile-milano-settembre-1957/> [Consulta: 22 de noviembre 2017].

del Pop y de la Figuración Narrativa, dejan leer mensajes hacia contextos acerca de lo humano y lo político, asumiendo, en todo caso, un "arte de contestación": *"La contestación se convirtió en una característica de base no sólo de la intelectualidad de los sesenta, sino también de las tendencias artísticas del momento. La progresiva politización de los artistas subversivos de claro talante comunista, marxista o maoísta, determinó un desarrollo inusitado y politizado de la figuración (...)"*²⁴⁴.

Por su parte, el artista *Öyvind Fahlström* (São Paulo, Brasil, 1928 - Estocolmo, Suecia, 1976) recreó, a raíz de la pluralidad creativa asociada al Pop, y a los medios de comunicación de masas, una imaginería desbordante mediante la pintura. Estableció un lenguaje personal y único caracterizado por alejarse de los colores chirriantes y puros, y llevando al extremo el lenguaje Pop, mediante una concepción más radical y crítica.

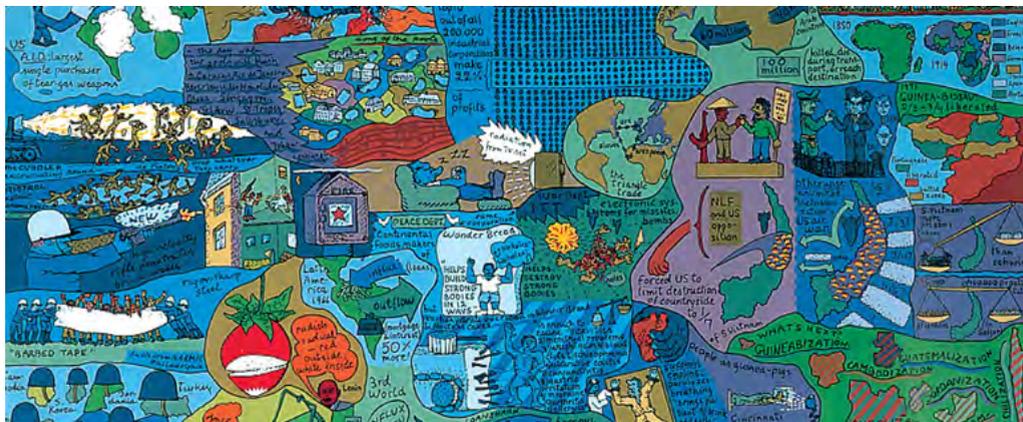
La lectura de sus obras se dificulta por la complejidad conceptual que medita sobre contextos políticos, sociales y morales (aludiendo a la diferencia de clases y al capitalismo, por ejemplo) escondidos bajo una superposición de figuras, signos y palabras que nos ofrecen metáforas de una realidad (img.64). El concretismo²⁴⁵, de formas definidas y colores planos, articulan su creaciones pictóricas. Fahlström fue *"un artista nómada que se desplazó entre los territorios marginales y periféricos de distintos países"*²⁴⁶, y que desató una concepción multidisciplinar de la expresión artística, entendida siempre como una única concepción creativa, pasando por

244 VV.AA. (2009), *Arte en tiempos de Guerra*. Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, p. 390.

245 Una forma de abstracción que despoja cualquier asociación posible con la realidad, asumiendo los colores y las formas como elementos concretos por sí mismos.

246 MACBA (exposiciones), *Öyvind fahlström. Otro espacio para la pintura* [Recurso en línea]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2000). Dirección URL: <<http://www.macba.cat/es/expo-oyvind-fahlstrom>> [Consulta: 22 noviembre 2017].

pintura, *performance*, música, activismo, *happenings*, etc., junto con su faceta de escritor²⁴⁷.



64. Öyvind Fahlström "Column no. 1 (Wonder Bread)", 1973, acrílico y tinta india sobre papel, 60,6 x 49 cm.

Por su parte, las obras del artista *Edward Kienholz* (Fairfield, Estados Unidos, 1927 - Idaho, Estados Unidos, 1994), siguen una línea discursiva explícita y desgarrada que nos devuelve al Neodadaísmo, al *Funk Art* y a un Pop de sabor controvertido. Es a partir de 1961 cuando comienza con temas que crearán controversia, hablándonos de una realidad directa, a menudo considerada autobiográfica.

Sus grandes construcciones de objetos encontrados y ensamblados, que le ponen en conexión con el mundo de la instalación (considerándose a Kienholz como uno de los pioneros), ofrecen una apariencia nómada con cierto aire *kitsch* que versan sobre el lado más oscuro de la condición humana y la memoria colectiva: como la pobreza, la prostitución, el sexo o la guerra, haciéndole "un

247 Autor del primer "Manifiesto de la Poesía Concreta", 1954. Género poético donde el espacio y lo visual participan en un enunciado de igual modo que la rima o el ritmo, lo que derivaría en lo que hoy conocemos como "Poesía visual". En el punto 3.5.2. "La escritura es un icono" estudiaremos conceptos más precisos alrededor de estas ideas.

avatar líder de la Generación Beat"²⁴⁸. La recreación de un prostíbulo de Las Vegas en una de sus obras, "Roxy's" de 1961, a base de huesos de animal que recrean partes femeninas junto con objetos de uso cotidiano y ordinario, supuso una feroz crítica a la misoginia. La precariedad que desprenden sus piezas tridimensionales, donde sus pinturas anteriores también adoptaban esa espacialidad (img.65), combinaban fragmentos de muebles, animales y objetos de deshecho, haciendo una especial crítica a la cultura. Sus ambientes quedan dominados por un pesimismo que abarca, tanto las temáticas, como la pobreza de los materiales de los que se apropia.



65. Edward Kienholz, "The Little Eagle Rock Incident", 1958, pintura y resina sobre madera contrachapada y cabeza de ciervo, 156,8 x 124,5 x 50,8 cm.

3.1.3. Expresionismos y Neoexpresionismos.

Si algo tienen en común las corrientes artísticas que hemos ido mencionando hasta este punto del trabajo es el espíritu de proyectar, principalmente, un cambio a nivel social, destacando su espíritu vitalista en unos casos, y el punto irónico en otros. Hemos mostrado el hilo conductor que comparten y que, además, se

248 Wilson, William, *Kienholz Legacy Reaches Past Art : An American original, the artist's life and work fueled the force of the Beat Generation* [Recurso en línea]. Crítica Los Angeles Times (13 de junio de 1994). Dirección URL: <http://articles.latimes.com/1994-06-13/entertainment/ca-3655_1_american-artist> [Consulta: 24 noviembre 2017].

convierte en motor generador de su expresión: el camino hacia un pensamiento espontáneo generando vías artísticas alternativas y que por su naturaleza transgresora cuestionan los postulados del arte tradicional y academicista.

A continuación apuntamos determinados movimientos considerables como "antecedentes" de procesos pictóricos asociables a lo Punk, como el *Expresionismo abstracto*, el *Art Brut*, el *Tachismo* y el *Grupo Cobra* (Corrientes expresionistas); y a Corrientes neoexpresionistas como la *Bad Painting*.

CORRIENTES EXPRESIONISTAS:

Expresionismo Abstracto.

El dolor y la herida que supuso la Segunda Guerra Mundial dejó al mundo artístico en un estado de desconsuelo y crisis. La pintura volvió la mirada a la espiritualidad y a la abstracción del interior del artista como respuesta a la situación social. De esa espiritualidad y abstracción surgió a partir de los años 40 del siglo XX, el *Expresionismo Abstracto Americano*, y su equivalente europeo el *Informalismo*.

Dentro del Expresionismo Abstracto destaca una vertiente interesada en el movimiento y en el gesto, donde el proceso constituye la



66. Willem De Kooning, "Woman I", 1950-52, óleo sobre lienzo, 192,8 x 147,3 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art.

obra, se trata de "Action Painting"²⁴⁹ (pintura de acción o pintura gestual). Acción unida a la energía y el movimiento que ofrece gran intensidad cromática como observamos en la obra (img.66) de *Willen De Kooning* (Róterdam, Países Bajos, 1904 - Nueva York, Estados Unidos, 1997).

La pintura gestual tiene como elemento más significativo el movimiento de la mano con diferentes utensilios, la brocha, el pincel, la espátula o directamente el chorreo y goteos de pintura sobre el lienzo. De entre ellos quizá el recurso que más ha trascendido haya sido el recurso del del dripping, el cual emerge transparente del artista.

Estas singularidades que caracterizan la pintura gestual del Expresionismo Abstracto, de mediados de 1940, se repetirán en los procesos pictóricos que podemos asociar a lo Punk, contaminándose de esas particularidades que ascienden de una práctica íntimamente expresionista, para quedar plasmado en el lienzo a modo de expresividad ruda, como observamos en una comparativa con la obra de Jean Michel Basquiat (img.67).



67. Jean Michel Basquiat, "Sin título", 1981, acrílico y ceras sobre lienzo, 183 x 152,5 cm. The Brant Foundation, Greenwich CT. Tony Shafrazi Gallery, Nueva York.

249 El crítico de arte *Harold Rosenberg* (Nueva York, 1906- nueva York, 1978) fue quien dio a conocer el término *Action Painting* al publicar un artículo bajo el título "*American action painters*" en diciembre de 1952 en ARTnews.

Como argumenta Valeriano Bozal (Madrid, España, 1940) en referencia al proceso en torno a la pintura de acción: "*Lo artístico radica en la expresión libre y auténtica, exenta de prejuicios y contaminaciones, del sujeto creador, que se manifiesta en el goteo y en el dripping, en el correr desaforado sobre la tela, en un azar, ahora sí, radical*"²⁵⁰. Ese radicalismo, al que alude el autor, es una de las bases de las propuestas de lo Punk: entendiendo radicalismo como negación de la imagen formal. Esa negación se formula mediante salpicados y chorretones de pintura, manchas aplicadas libremente, y de manera azarosa, y mediante el fluir de la pintura como medio de expresión volitivo.

La pintura vinculable a lo Punk se asemeja a la pintura de acción en la implicación de una pictoricidad que se expresa de manera impulsiva y violenta en los soportes, y en donde el proceso de acción pictórico es parte esencial de la obra²⁵¹.

Art Brut.

Paralelo al Expresionismo Abstracto Americano, y tras la Segunda Guerra Mundial, en Europa las tendencias pictóricas se agrupaban dentro del llamado Informalismo. Dentro de las prácticas del Informalismo destacaremos las corrientes *Art Brut*, *Tachismo* y *Grupo Cobra*. Existe en ellos ciertas estrategias pictóricas que percibimos repetidas en la pintura que asociamos con lo Punk.

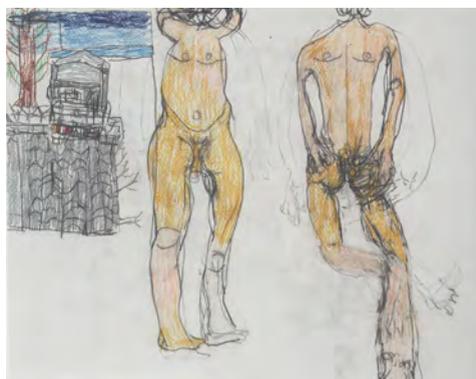
El *Art brut* nos aproxima esencialmente a un carácter basto y rudo. El término abarca actividades artísticas paralelas a lo

250 Bozal, Valeriano (2004), *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la segunda guerra mundial*. Ediciones Siruela, Colección La biblioteca azul, Madrid, p. 20.

251 En el punto 3.2.3. "*¡Pintura y... acción! El acto creativo*" investigaremos específicamente la importancia de la acción pictórica en los procesos que asociamos con la pintura de lo Punk.

establecido en términos generales dentro de los circuitos de las Bellas Artes, abarcando una tendencia no ortodoxa. Expresiones que emanan y se crean en total libertad, despreocupándose de convenciones arraigadas a lo artístico en su orden formal. Se trata de operaciones plásticas creadas a partir de los impulsos primarios y brutos, convirtiendo esa "pureza primaria" en sello distintivo. En la persecución de esa pureza artística arraigada en lo elemental se agrupan dentro de esta corriente personas ajenas al mundo del arte y su formación.

El artista *Jean Dubuffet* (El Havre, Francia, 1901 - París, Francia, 1985) dio a conocer el término *Art Brut* en 1945. Desde entonces haría referencia a creaciones artísticas marginales producidas por personas que presentasen un carácter artístico personal, espontáneo, libre de convenciones, bruto y, como él mismo lo denominaba, "puro". Expresiones artísticas que recogen la producción de personas marginales, generalmente pacientes con trastornos psíquicos y mentales, que habían quedado tradicionalmente fuera de los circuitos del arte oficiales, como la obra del artista *Josef Hofer* (Wegscheid, Baviera, Alemania, 1945), (img.68).



68. *Josef Hofer*, "Sin título", 2001, mina de plomo y lápices de colores, 30 x 40 cm.

Cuando Jean Dubuffet dio a conocer el término, no habló directamente de un arte de pacientes psiquiátricos, pero su predilección por las expresiones artísticas de este grupo concreto de personas acabaron por definir sus preferencias. Dubuffet se convenció de la pureza absoluta de este determinado colectivo. Un potencial creativo en estado puro, totalmente primitivo en cuanto a cultura

artística, que se alimentaba de una soledad creadora basada en impulsos puros y auténticos. Podría decirse que Dubuffet, al reconocer este movimiento, dio con una alternativa pictórica heterodoxa.

Una vía expresiva que defiende una producción pictórica basada en la libertad indemne en cuanto a principios formales. Así, "valores como el instinto, la pasión, la violencia o el delirio resultarían a partir de ese momento más atractivos para el artista (...)"²⁵².

Son los valores salvajes y los sentires apasionados e indemnes, que parten del impulso creador de un proceso libre, los que acercan lo Punk al *Art brut*. En el ensayo "*La estética del exceso (consideraciones en torno al Art Brut)*", se nos ofrece una característica repetida también en lo que consideramos una expresividad arraigada a lo Punk, al catalogar el arte bruto como "bravío, furtivo y como una corza"²⁵³.

Advertimos, además, un rasgo común entre el *Art Brut* y Dadá que podemos reconocer también en lo Punk: es la actitud nihilista frente a la vida y la forma de digerirla, viendo ese nihilismo repetido en el proceso de creación de cada uno de ellos, entendido este como negación del conocimiento. Una variante negadora que se repite dándonos como resultado una obra llena de "brutalidad y violencia expresiva" que llega a rozar lo pueril.

Observemos la siguiente cita del historiador Valeriano Voza (Madrid, España, 1940) en su publicación "*El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*" cuando nos explica lo siguiente: "En una palabra: considera Dubuffet que el nihilismo

252 VV.AA (2007), *En torno al Art Brut*. (Trad. Inés Bértolo), Ediciones Arte y Estética, Fundación Santander Central Hispano, Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 29.

253 *Ibidem*, p. 31.

es la única respuesta porque sólo el nihilismo es constructivo, es el único camino que nos permitirá alcanzar la quimera"²⁵⁴.

Tachismo.

Los movimientos pertenecientes al Informalismo Europeo destacan por la libertad, el azar del gesto y la materia utilizada de modo expresivo. Agrupado dentro de las tendencias informalistas de la pintura Europea de posguerra, el Tachismo, desarrollado entre 1940 y 1950 del S. XX, destacó característicamente por sus goteos, sus manchas de pintura y sus garabatos caligráficos. De ahí su nombre derivado del francés "tache" (mancha).

El Tachismo se embalsama con un lenguaje, generalmente, homogéneo, a menudo dando como resultado colores más limitados y cromáticos. Se acerca en exceso a una pintura abstracta, notablemente onírica, que prescinde casi siempre de la figuración. La importancia de su carácter reside, principalmente, en la línea, la lírica del color y la libertad azarosa del acto creativo.

Los rasgos que destacamos y que reconocemos en nuestros procesos a estudiar son la espontaneidad e intuitividad plástica que originan una gestualidad indisociable de la expresión libre. Una actitud informalista, sin ideas preconcebidas a la hora de enfrentar las obras, que se repite con la intención de expresar el estado emocional del artista, su subjetividad, la manera en que "precocina" el mundo dentro de sí.

Lo que rescatamos además del carácter instintivo y gestual que hemos mencionado, es la utilización de signos y caligrafías, los emborronamientos, las manchas vertidas de una manera espontánea

²⁵⁴ Bozal, Valeriano (2004), *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la segunda guerra mundial*. Ediciones Siruela, Colección La biblioteca azul, Madrid, p. 79.

y una libertad impulsiva a la hora de ejecutar las obras. Una actividad de nuevo indemne que reniega del control y aplaude la libertad imprevista que surge en el acto pictórico y su improvisación como un valor procesual contrario a los discursos más sistemáticos. El artista *Henri Michaux* (Namur, Bélgica, 1899 - París, Francia, 1984) fue una figura representativa del Tachismo (img.69).

Las siguientes palabras de Michaux expresan la libertad pictórica intrínseca a su expresividad, capaz de aplicarse a determinados artistas relacionables a lo Punk que comparten un mismo "ruidismo":



69. *Henri Michaux*, "Sin título", 1948, tinta y acuarela sobre papel, 46 x 30 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

"(...) el enloquecimiento, digo, producido por la visión del papel embebiendo demasiado aprisa o la mancha alejándome de mi dibujo, el enloquecimiento halla en mí casi de inmediato el eco de mil enloquecimientos, que emergen de mi pasado no demasiado feliz. Resonancia que no tarda en crecer como resultado de los nuevos 'errores materiales' que cometo con mi nerviosismo y los tachones que no puedo evitar, resonancia inmensa y que ahora desborda por todas partes"²⁵⁵.

255 Ibidem, p. 86.

Grupo Cobra.

En el arte de posguerra, a finales del año 1948, surge el Grupo Cobra. Sus principales exponentes fueron *Asger Jorn* (Jutlandia, Dinamarca/Alemania, 1914 - Jutlandia, Dinamarca/Alemania, 1973), *Constant Nieuwenhuys* (Ámsterdam, Países Bajos, 1920 - Utrech, Países Bajos, 2005), *Karel Apple* (Ámsterdam, Países Bajos, 1921 - Zúrich, Alemania, 2005), *Corneille* (Lieja, Bélgica, 1922 - Auvers-sur-Oise, Francia, 2010), *Christian Dotremont* (Tervuren, Bélgica, 1922 - Buizingen, Bélgica, 1979), *Carl-Henning Pedersen* (Copenhague, Dinamarca, 1913 - Copenhague, Dinamarca, 2007) y *Pierre Alechinsky* (Bruselas, Bélgica, 1927).

De las ciudades de origen de los fundadores del movimiento (Copenhague, Bruselas, Ámsterdam) surge el acrónimo que da nombre al grupo. Grupo de artistas comprometidos con varias disciplinas artísticas, acercándonos a una concepción del arte transdisciplinar.

La práctica pictórica proveniente de la libre expresión, el dinamismo, el interés por el aspecto activo de la obra y una "sacudida" cromática son rasgos característicos del grupo. Con la búsqueda de un arte libre, y la originalidad y espontaneidad expresiva de "lo bruto", establecen lazos con el Expresionismo, el Surrealismo, el *Action painting* y el *Art Brut*. En sus obras se reconocen rasgos estéticos de la influencia directa que ejercieron sobre el grupo artistas como Picasso, Miró, Klee o Kandinsky entre otros. Su informalismo estético deriva del inconsciente surrealista donde las interferencias gestuales acentúan una obra que se aleja de una idea de arte institucionalizado, acercándonos a un planteamiento primitivo, pues "la respuesta más radical vendrá de una violencia creadora, de un arte espontáneo que no

se para ni en las especializaciones (...), ni en las categorías (...), ni en los artificios clásicos"²⁵⁶.



70. Alechinsky-Dotremont, "Me arrastro bajo las letras", 1961, tinta china y acuarela, 100 x 150 cm.

El grupo ofrece temáticas centradas en el arte popular noreuropeo, en la imaginería primitiva de la tradición histórica, en animales y caligrafías²⁵⁷ (img.70), que se entremezclan con materia pura de pintura, dando como resultado una expresividad semejante por los integrantes del grupo. En una voluntad

por alcanzar la pureza expresiva mediante la libertad gestual y la materia, trazan una directriz revolucionaria, que desde su posición mental, se traslada a nivel pictórico mediante "formas artísticas aún no contaminadas por las normas y las convenciones occidentales"²⁵⁸. Otra manera de radicalizar las categorías establecidas por parte del grupo era la subversión derivaba de la construcción de obras conjuntas (img.71).

Los artistas del denominado Grupo Cobra parecen responder contra los formalismos pictóricos y la rigidez de la abstracción geométrica. Frente a ello, una "violencia" expresiva parece imponerse como respuesta. El crítico *Jean-Clarence Lambert* (París, Francia,

256 Lambert, Jean-Clarence (1993*), *El reino imaginal*. (Trad. Marta Pessarrodona), Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, p. 15.

257 "Además, para ellos la escritura era la expresión más directa de la psique humana". Stokvis, Willelmiijn (1987), *Cobra*. Ediciones Polígrafa, S.A., p. 7.

258 Ibidem.

1930) argumenta lo siguiente sobre Asger Jorn en esta cita:

*"Jorn, para empezar, o más bien, para volver a empezar, se remonta a la Edad Media, como los románticos, pero con precauciones 'científicas' muy extrañas a los románticos. Se remite a su ejemplo (...), pero a la manera de Nietzsche: trasgrediendo las categorías establecidas"*²⁵⁹.

Respuestas radicales que nos acercan a un ideario subversivo trazado también en lo Punk. Una ruptura con los postulados del arte tradicional y academicista que acaba articulando una propuesta radical, libre, antitética al virtuosismo.



71. Jorn, Appel, Constant, Corneille y Erik Nyholm, "Modificación Cobra" en una obra del pintor y escultor danés Richard Mortensen, 1949, óleo sobre tela, 42,50 x 62,20 cm, Dinamarca.

Jean-Clarence Lambert cita, de nuevo, lo siguiente:

*"El pensamiento creador, dice Jorn, se enciende al encontrar lo desconocido, lo inesperado, lo accidental, lo desordenado, lo absurdo, lo imposible"*²⁶⁰. Características que encontramos en la pintura asociable a lo Punk, que totaliza en su expresión la libertad creadora, donde para ello, establece un proceso de radicalidad que atiende a su expresividad mediante el *DIY*, valorizando el impulso creador por encima de todo. De esta manera, lo Punk, responde a una demanda creadora que deriva en una nueva concep-

²⁵⁹ Lambert, Jean-Clarence (1993*), *El reino imaginal*. (Trad. Marta Pessarrodona), Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, p. 39. Jorn junto con Constant en su trazado revolucionario se unirían al movimiento *Internacional Situacionista* junto con Guy Debord como líder. Movimiento de vanguardia con una fuerte carga de crítica social revolucionaria, en su intento de fusión arte-vida. Como base ideológica, el movimiento, se fundamentaba en el marxismo, políticamente cercanos a movimientos de izquierdas, al anarquismo y al comunismo trotskista.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 15.

ción creativa que reclama una perspectiva "ampliada", donde "el fin (la descarga) justifique los medios (cualesquiera que sean)". Fundamentada esta afirmación en un proceso con un alto grado de pasión implicado en la expresión, y que como en Cobra "se conforma con no llegar nunca a otra cosa que no sea la necesidad de un nuevo inicio"²⁶¹.

CORRIENTES NEOEXPRESIONISTAS:

En los años ochenta del siglo XX, tras la insistencia de los artistas en la década anterior por volver a retomar el lenguaje pictórico, y habiéndolo logrado con manifestaciones como la *Pattern painting*, la *New Image painting* y la *Bad painting*, se asentaron los cimientos de la Posmodernidad, entendida como una reacción contra la frialdad de las últimas tendencias modernas del Arte Conceptual y el Arte Minimal.

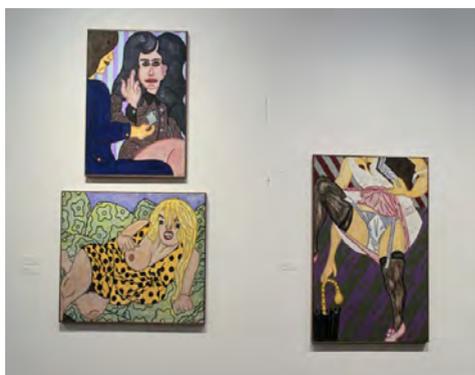
Bad Painting.

Los años ochenta se han caracterizado artísticamente por una explosión de actitudes pictóricas coincidentes en su tiempo y afines entre ellas dentro de una vitalidad posmoderna. En la aparición de esas nuevas propuestas surge una tendencia llamada *Bad Painting*, hacia 1978, creando un fuerte vínculo con la pintura que asociamos a lo Punk.

La primera noción del término se dio a conocer de la mano de la crítica e historiadora de arte *Marcia Tucker* (Nueva York, Estados Unidos, 1940 - California, Estados Unidos, 2006) en 1978, directora ese año del New Museum of Contemporary Art. Presentó una exposición, inaugurada el 14 de enero de ese mismo año (img.72), en la que congregó la pintura más emergente de una nueva tenden-

261 Ibidem, p. 18.

cia pictórica que había estado observando en estudios de artistas del momento. "Estos trabajos se caracterizaban por la figuración, la narrativa personal y por evitar las grandes convenciones. (...) Aquellas obras me recordaban, al verlas por primera vez, todo lo



72. Obras del artista William Copley en la exposición *Bad Painting*, 1978, *New Museum of Contemporary Art*, Nueva York.

que habíamos aprendido a no hacer en las clases de dibujo de bachillerato (...) mostrando la obra de artistas que desafiaban las nociones clásicas del buen gusto"²⁶².

Bad Painting (traducido como "mala pintura") con el fin de oponerse a lo convencional y presentar una oposición, ofrece una pintura libre de cánones del buen gusto. Esta corriente fusiona el tema central de la figuración, cargada con elementos populares y adere-

zado con humor ácido, que como resultado, nos deja una pintura de apariencia, generalmente, sintética. Destaca por tener elementos procedentes de la cultura callejera, como reacción al arte predominante de la década. La *Bad painting* bebe del grafiti, de los carteles, del rock y del movimiento Punk.

Los rasgos de esta corriente que llegamos a leer en la pintura de lo Punk son directrices encaminadas a una figuración espontánea que busca un abandono en las resoluciones y que rompe con las nociones de belleza, dando cabida a una estética desenfadada.

En esa transición que va desde la Modernidad hacia la Posmodernidad encontramos al artista americano *Philip Guston* (Montreal,

262 Tucker, Marcia (2009), *40 años en el arte neoyorquino*. Editorial Turner, Madrid, pp. 163-164.

Canadá, 1913 - Woodstock, Estados Unidos, 1980). Su pintura oscila en ese contrapunto entre lo figurativo y lo abstracto, entre el dibujo y la pintura.

Guston saltó del Expresionismo abstracto a la figuración (con cierto aire Pop) mediante la utilización y transformación de referentes cotidianos como ilustraciones o cómics. Optó por alejarse de la fama del Expresionismo abstracto, retomando la figuración y adoptando un sabor marginal en



73. Philip Guston, "Pintor en la cama", 1973, óleo sobre lienzo, 152.4 x 264.2 cm.

sus propuestas. *"Las primeras reacciones suscitadas por la famosa exposición de Philip Guston en la Marlborough de Nueva York, en 1970, fueron francamente hostiles. Clement Greenberg, como era previsible, le acusó de kitsch; Robert Hughes se burló de su ku-klux-komix; Hilton Cramer le trataría de mandarín fingidor de mala conciencia"*²⁶³.

Sus propuestas nos encaminan hacia una "mala pintura" representando una narrativa personal donde la deformidad de sus figuras caricaturescas se desenvuelven libremente sobre fondos inexpressivos, a menudo monocromáticos. La figuración tradicional y su perspectiva quedan rotas en los cuadros del artista, creando una nueva dimensión espacial mediante el quebrantamiento de las mismas. La lectura final de sus cuadros, en su etapa figurativa (desde el alejamiento de lo abstracto), parecen ofrecer, finalmente, cierto

263 Jarque, Vicente, *Philip Guston, librepensador de la pintura* [Recurso en línea]. Crítica, El País (22 de diciembre de 2001). Dirección URL: <https://elpais.com/diario/2001/12/22/babelia/1008979567_850215.html> [Consulta: 23 noviembre 2017].

sabor dramático bajo esa apariencia inocente tan característica de Guston (img.73).

Neoexpresionismo.

En esa nueva era posmoderna la pintura se catapultó en el plano artístico con insistencia y con diversas manifestaciones a lo largo de Europa y América: la *Transvanguardia* (Italia), *Figuración Libre* (Francia), *Nueva expresión* (España), *Neoexpresionismo* (Alemania) y este último influenciando lo que sería la escena norteamericana, traducándose como *Neoexpresionismo Americano*. "Las siguientes palabras del artista H. Middendorf expresan un sentir muy del momento: 'La pintura formula hoy lo que otros medios no pueden formular... Si lo indecible pudiera ser mostrado por otros medios mejores, entonces la pintura no tendría sentido alguno'"²⁶⁴.

El Neoexpresionismo Alemán supuso una fuente de ideas liberadoras que muchos artistas de la escena norteamericana adquirieron para sí. Retomaron las cuestiones pertinentes de la imagen pictórica y sus discursos narrativos, dándose una propuesta norteamericana paralela a las influencias alemanas. Situado en la periferia de estas circunstancias, lo Punk, se vio influenciado por las nuevas propuestas de la posmodernidad donde "se traspasan los umbrales del laberinto que es la propia obra, disponiéndose a participar en ese lanzamiento de dados, bella metáfora de toda interpretación artística desde Nietzsche"²⁶⁵.

El Neoexpresionismo retomó el lenguaje individual y emotivo propio del Expresionismo de principios de siglo, dando rienda

264 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 311.

265 Ibidem, p. 314.

suelta a los sentimientos y partiendo de ellos para alejarse de una representación objetiva, encontrando en la subjetividad un nuevo territorio capaz de interpretar la realidad. El escritor y crítico *Herman Bahr* (Linz, Austria, 1863 - Múnich, Alemania, 1934) definió de esta manera el Expresionismo de comienzos del siglo XX: "(...) *el hombre grita pidiendo alma, toda la época se convierte en un sólo grito de angustia. También el arte grita, desde la oscuridad profunda grita pidiendo auxilio, invocando al espíritu: eso es el expresionismo*"²⁶⁶.

El dolor y la herida que causó la Segunda Guerra Mundial supuso para los artistas alemanes de la época un estado de incertidumbre que dio paso a un sentimiento de vacío agotador. El arte, entonces, buscaba refugio en la espiritualidad y en la abstracción, y hacia 1950, los artistas de Alemania, heridos aún por la desgracia de la Guerra, tuvieron que alimentarse de los referentes del Informalismo y del Expresionismo Abstracto Norteamericano. Así, lentamente, fueron recuperando su identidad alemana, y en la década de 1980 el Neoexpresionismo Alemán dio fe de esa recuperación. Mientras treinta años atrás Alemania fijaba su mirada en otras propuestas artísticas, en la Posmodernidad, el Neoexpresionismo supuso el primer movimiento pictórico de posguerra alemán que influenció a diversos artistas norteamericanos.

El nuevo expresionismo se caracterizaba por la agresividad de su lenguaje pictórico, por la magnitud de los soportes, por los tratamientos gestuales, por la importancia de la figura corporal como temática, por el primitivismo, la espontaneidad con la que se expresaban y, en general, por una fusión de elementos figurativos y abstractos como podemos observar en la obra de alemán *Jörg Im-*

266 Bahr, Hermann (1998*), *Expresionismo*. (Trad. Teresa Rocha Barco), Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos técnicos, Colección de Arquitectura, Cajamurcia, Murcia, p. 104.

mendorff (Bleckede, Alemania, 14 de junio de 1945 - Düsseldorf, Alemania, 28 de mayo de 2007). Su obra destacó por centrarse en temáticas del pasado y el presente de su Alemania natal, destacando el papel del creador dentro de la sociedad. La figura corporal, en la que también se incluyen autorretratos, objetos y referentes reconocibles, son tratados con cierto grado de salvajismo y contundencia mediante colores vivos y llamativos (img.74). Estos rasgos los encontramos en la imagen asociable a la pintura de lo Punk, un exceso de implicación emocional como norma, donde las imágenes se llenan de violencia emocional. Una violencia emocional propiamente expresionista, y, como describe Giulio Carlo Argan: *"La poética expresionista, que a pesar de todo sigue siendo fundamentalmente idealista, es la primera poética de lo feo"*²⁶⁷.



74. Jörg Immendorff, "Der geheimnisvolle Tiefseefisch", 1989, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm.

Entendemos que la pintura relacionable con lo Punk ha absorbido diversas influencias estéticas, tendencias y corrientes de la historia del arte. Una mezcla de infinidad de aportaciones que leemos a través de su pintura resultante, lugar mestizo y fértil de encuentros, que manifiesta una propia ética radical.

Así lo encontramos en las siguientes citas:

²⁶⁷ Argan, Giulio Carlo (1991), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, p. 225.

En referencia al grupo de Colonia surgido en 1981 Mühlheimer Freiheiten: "El grupo compartió la voluntad de un estilo libre, de un máximo subjetivismo y de una actitud rebelde, agresiva, cercana a la mentalidad Punk y deliberadamente marginal"²⁶⁸.

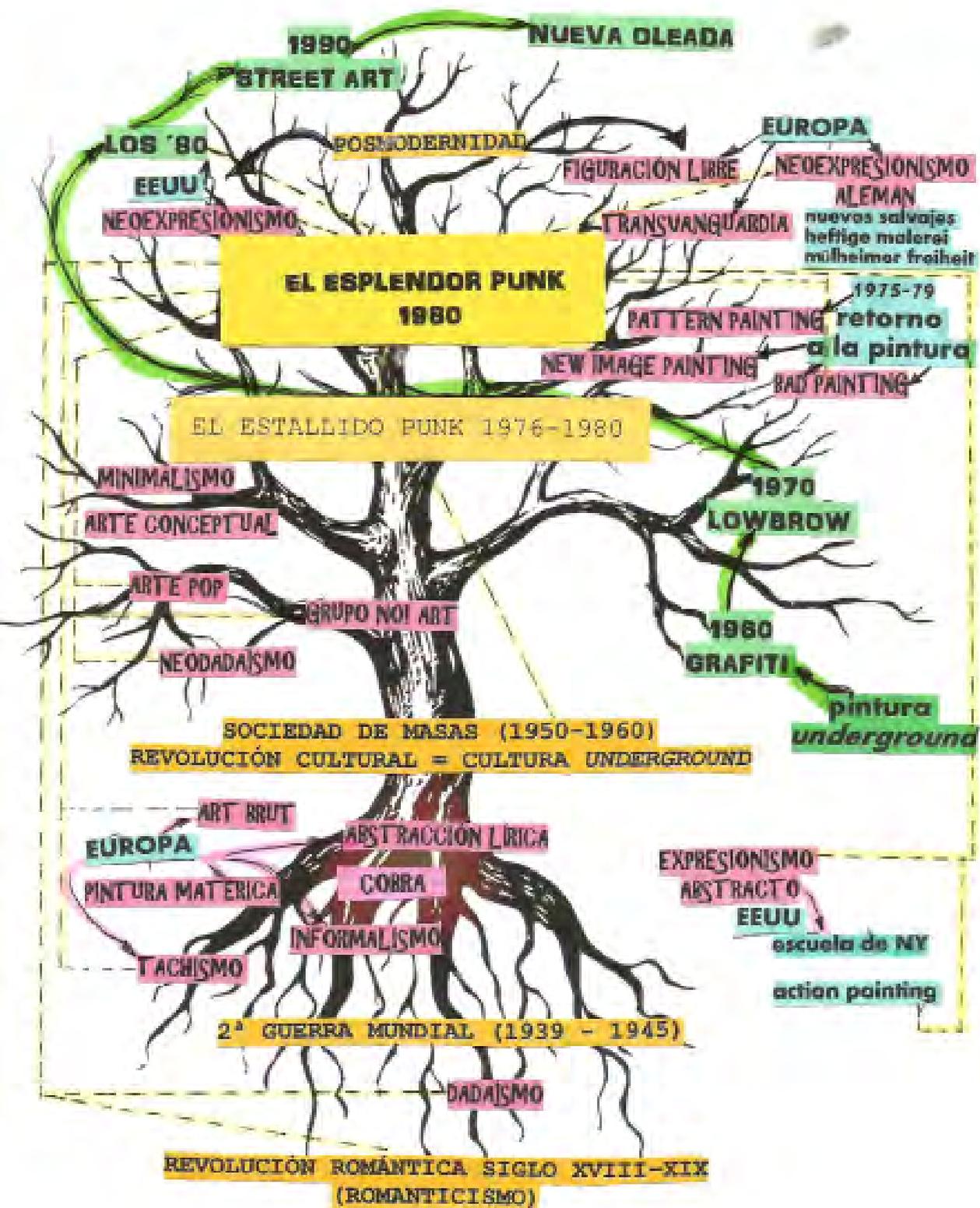
Otra cita sobre el mismo grupo de artistas dice así: "Si la Heftige Malerei conservaba aún pinceladas con la seguridad y la elegancia de la tradición berlinesa, Mülheimer Freiheit se revuelca en la 'estética de lo feo' (feo de verdad)"²⁶⁹.

Situándonos ahora en los comienzos de la Figuración Francesa, en referencia a la exposición "Finir en Beauté", se constata lo siguiente: "El crítico Nicolas Bourriaud, aunque reconoció que las figuraciones de Finir en Beauté estaban más cerca del espíritu de los graffitistas norteamericanos que de los neoexpresionismos europeos, no dudó en afirmar que finalmente Francia había hallado su respuesta a la transvanguardia internacional"²⁷⁰.

268 Guasch, Ana María (2000), *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, p. 269.

269 De los Santos, M^a José (2004), *Neoexpresionismo Alemán*. Editorial Nerea, Barcelona, p. 105.

270 Guasch, Ana María (2000), *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, p. 290.



Contextos sociales.

Vía *underground* y sus fenómenos pictóricos.

Movimientos de la historia del arte gestados en cada contexto social y artístico.

Especificaciones.

- - - - Influencias directas del fenómeno Punk. - - -

3.1.4. "Gritar y hacerse oír": Basquiat y Kippenberger.

En este último punto del apartado trazaremos un recorrido destacando a dos artistas que, a nuestro juicio, y por su prolongación en el tiempo, mejor representan los procesos y las maneras expresivas vinculables a lo Punk en su *statu quo*. Destacamos a ambos artistas fijando la atención en su trayectoria: Jean Michel Basquiat en la situación norteamericana y Martin Kippenberger en la situación europea y, concretamente, en la alemana. Sus trabajos, lenguajes, y procesos plásticos cercanos y asociables a la mentalidad de lo Punk, diferencian su obra de la corriente dominante de la década de 1980. Ambos fusionaron arte y vida en una expresividad única y genial que retomaron a modo de *new bohemian*²⁷¹.

Jean Michel Basquiat.

Este artista comenzó pintando grafitis en las paredes de Nueva York, destacando como una gran referencia de los fenómenos *underground* en el arte de la década de 1980. Su obra, impregnada de un carácter único y personal, le ofreció un rápido reconocimiento en su corta, pero productiva, carrera artística.

Desde temprana edad mostró un gran interés por el dibujo, por la ilustración y por la pintura en general. El atropello que sufrió a los ocho años de edad le marcó en gran medida, convirtiéndose en referente icónico predilecto de sus primeros trabajos. Son constantes las apariciones en esas primeras obras de imágenes de accidentes y coches. Desde sus comienzos, alusiones a lo callejero,

271 Con el término "nueva bohemia" hacemos alusión al concepto "bohemia" que determina un estilo de vida adoptado por artistas e intelectuales para separarse de una escala de valores impuestos a nivel social. "Nueva bohemia" sería una renovación del término original con el que hemos adjetivado a los dos artistas con la intención de definir su actitud.

grafitis, tebeos, o la música²⁷², junto con los continuos referentes populares, se vuelven recursos imprescindibles que no abandonaría.

Como hemos argumentado anteriormente, es difícil situar la labor de Jean Michel Basquiat en un movimiento artístico concreto. A menudo ubicado en el Neoexpresionismo, en la *Bad Painting*, en el Grafiti y cercano a una mentalidad *Art Brut*, su obra destaca por la diversidad de enfoques plásticos. Sería más lógico entender su arte como el reflejo de infinidad de influencias a las que estuvo expuesto y ponerlo en conexión con corrientes posmodernas, y con una concepción amplia marcada por la época de lo Punk y su discurso. *"Sin duda, la obra de Basquiat se puede relacionar con una tendencia que significa el regreso a la categoría de lo más primigenio y primitivo, en una búsqueda de la autenticidad"*²⁷³.

Lo autobiográfico, la muerte y su gran interés por la identidad negra son los temas principales de su obra. Mezcla de simbología y héroes de su raza, Jean Michel Basquiat crea una fusión estética de caracteres grafiti-punk, mezclados con abundante pintura gestual y agresiva, propia de las raíces expresionistas. En la mayoría de las obras del artista nos encontramos con una cantidad enorme de información, de imágenes, de palabras y de símbolos. Debido al avasallamiento informativo de sus múltiples recursos, las obras necesitan ser descifradas poco a poco. Nos presenta una forma caótica de expresarse en el lienzo, con continuos contrastes de planos, figuras deformadas, superficies densas, mensajes y expre-

272 Fundó un grupo de música llamado *Gray*, que abandonaría tiempo después. En sus inicios, el artista realizó aportaciones en la música, la literatura y el cine; participó en la película *New York Beat* (exhibida por primera vez en 2000 con el título "*Downtown 1981*") producida por la diseñadora Maripol. Con el dinero obtenido de la película Jean Michel Basquiat consiguió comprar por primera vez material para sus creaciones.

273 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p. 80.

siones, *collages* e imágenes, en donde parece que Basquiat tuviera la intención de agredir no solo el sentido narrativo, sino agredir también los formalismos pictóricos: *"Sus ocasionales pintarrajeos o decoraciones suelen ser testimonio de la intención de socavar de algún modo los restos de un orden y unos valores sólidos"*²⁷⁴.

En la primera etapa artística (1980-1982) utilizaba iconografías cotidianas en sus representaciones como hemos apuntado anteriormente: coches, aviones, policías, edificios y las alusiones a sus raíces *underground* (img.75). Retrata su propia experiencia vital utilizando una iconografía propia de su herencia callejera. Debido a la multidireccionalidad²⁷⁵ de los elementos dispuestos en la obra de Basquiat advertimos una tendencia caótica fruto del dinamismo impulsivo. Con esto aludimos al ritmo, a una descarga elevada de movimiento, donde *"las pinceladas inquietas logran transmitir una impresión de rapidez e instantaneidad"*²⁷⁶.

El artista y músico (pionero del hip hop) *Fred Braithwaite*²⁷⁷, explica lo siguiente sobre la actitud de Basquiat: *"A veces tenía un modo de agarrar el lápiz como si fuera un lisiado o una cosa así. No lo sujetaba de la forma correcta. Lo agarraba con el dedo anular y parecía, así, muy torpe; y claro, cuando dibujaba, el lápiz se le resbalaba de la mano. El dejaba que fuera así,*

274 Jean Michel Basquiat, *ahuyentando fantasmas* (2008), 10 de Julio - 14 de Septiembre de 2008, Sala de Exposiciones Fundación Marcelino Botín, Edición Fundación Marcelino Botín, Santander, p. 25.

275 Con "multidireccional" hablamos de una tendencia discontinua que hace saltar al espectador de un elemento a otro de la composición. Existe una figura central que capta nuestra atención en una primera lectura, pero los demás componentes acaban obligándonos a ser observados de una manera arrítmica.

276 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p. 38.

277 *Alias Fab 5 Freddy* (Nueva York, Estados Unidos, 1959).

después lo agarraba y lo apretaba contra el papel y después lo dejaba correr"²⁷⁸.



75. Jean Michel Basquiat,
"Sin título (Red Man)", 1981,
acrílico, ceras y pintura de aerosol sobre
lienzo, 204,5 x 211 cm.
Colección particular, Cortesía de
Gagosian Gallery, Nueva York.

El mundo "basquiano", en su etapa más productiva (1982- 1986), representaba, de un modo obsesivo, la preocupación por la condición humana, el racismo, las cuestiones autobiográficas, el dinero, la muerte etc., como argumentos recurrentes. El artista creaba un recorrido de realidades donde mostraba la vida de forma íntegra, basándose en su experiencia personal y acercándonos a una reflexión desde la crítica continua, como él mismo apuntó: "empiezo un cuadro y lo termino. No pienso en el arte mientras trabajo. Intento reflexionar sobre la vida"²⁷⁹.

278 Del Artículo *Jean Michel Basquiat, según el relato de Fred Braithwaite, alias Fab 5 Freddy*. Entrevista: Ingrid Sischy (Trad. Francisco Javier Torres Ribelles). Publicado por primera vez en *Interview*, Brant Publications, Inc., octubre de 1992. *Jean Michel Basquiat* (1996), 16 de mayo - 7 de julio de 1996, Palacio Episcopal de Málaga, Junta de Andalucía, Sevilla, p. 35.

279 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p. 75.

Su obra representa una crítica a la sociedad, a los ideales plásticos de los que se alejaba, al mundo del arte en general y a su propia experiencia vital. Basquiat traza una lucha contra la represión de una sociedad predominantemente "blanca"; las figuras de raza negra en sus obras son protagonistas y autorreferenciales de este hecho. La obra del artista es el resultado de una forma violenta, profunda y urgente de atravesar el miedo, la ansiedad, la vida y el mundo que le rodeaba, a modo de ira y rebelión plástica.



76. Jean Michel Basquiat, "La muerte de Michael Stewart", 1983, acrílico y rotulador sobre madera, 63,5 x 77,5 cm. Colección Nina Clemente.

Así, por ejemplo, en la obra "La muerte de Michael Stewart" (img.76), Jean Michel Basquiat presenta el tema del racismo, mostrando un conflicto social de su entorno directo. La obra representa el asesinato del artista de raza negra Stewart por dos policías²⁸⁰. En la obra los dos personajes de autoridad quedan representados como seres poderosos que

el artista consigue personificar mediante la exageración de su tamaño con respecto a la figura central. La figura protagonista, que representa a Michael Stewart, queda simbolizada como un ser indefenso realizado mediante una sencilla silueta de color negro. Un ser rodeado por dos policías que lo amenazan con herramientas de tortura. El fondo plasma la esencia del grafiti como seña de identidad del personaje homenajeado en el cuadro. Los policías

280 El 15 de septiembre de 1983, el artista del grafiti Michael Stewart fue apaleado hasta la muerte por dos policías de raza blanca.

con la boca abierta parecen dos seres hambrientos que rozan la monstruosidad por sus dientes afilados.

El cuadro se convierte en testimonio de la dureza de una sociedad que excluía a los afroamericanos. Tema convertido en obsesión en la obra de Basquiat: el ataque y la exclusión racial²⁸¹. La lectura del cuadro termina con la palabra "defacimiento"²⁸² en la parte central superior. En una entrevista con el historiador, crítico y curador de arte *Henry Geldzahler* (Amberes, Bélgica, 1935 - Nueva York, Estados Unidos, 1994) el artista confesó lo siguiente: "*Mi obra está compuesta en un 80% de ira*"²⁸³.

Lo que encontramos en las imágenes de Basquiat no es la representación de imágenes, sino más bien rastros de imágenes en las representaciones. Su planteamiento estético alude a imágenes impregnadas de gestos, de colores intensos, trazos, retratos de naturaleza anatómica deformada, fragmentada y exagerada. Ofrecía dibujos, bocetos, garabatos de niño revoltoso, de trazo libre y suelto, logrando un efecto bruto, basado en la libertad que deriva de las emergencias de la descarga. La suciedad visual de sus trabajos, su caos y desorden terminan por definirse como una "bella suciedad": cruda, ruda, salvaje, deforme y excesiva, cargada de referencias y sentidos a lo callejero, como una "demo-

281 A menudo Jean Michel Basquiat retrataba a modo de homenaje a músicos y jugadores de béisbol de raza negra como Hank Aaron o Jacki Robinson. Jugadores que siendo figuras imprescindibles por sus méritos deportivos, al ser afroamericanos, se veían obligados a hospedarse en hoteles diferentes a los de sus compañeros de equipo de raza blanca.

282 No sabemos la idea original del artista pero podemos entender que la palabra "defacimiento" hace referencia a nuestra palabra "desfacimiento" que alude al daño, al menoscabo, a la destrucción. Uno de los recursos del artista: no completar las palabras o jugar con los significados, de alguna manera romper con la formalidad de la lengua.

283 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p, 11.

ledora combinación de De Kooning y las pintadas de los metros"²⁸⁴. Sin embargo, sus obras, distan mucho de ser producto de la ingenuidad infantil, puesto que lo que leemos en su obra es una combinación de vulnerabilidad, incluso fragilidad primitiva y atrevimiento descarado que resuena en casi todas las figuras surgidas de su imaginación, pero de una manera desgarradora y automutiladora.



77. Jean Michel Basquiat, "Sin título (bautismo)", 1982, acrílico, cera y collage sobre lienzo, 233,7 x 233,7 cm. Colección privada.

Como observamos en otra obra (img.77), en ella las presencias corpóreas aparecen mancilladas, incompletas. La figura de la parte izquierda, en una posición más estática, destaca por su tratamiento pueril: una cabeza gigante a la que le sigue un torso anómalo que continua en unas piernas de animal. Basquiat parece representar, mediante una deformación pintada del cuerpo, un híbrido entre un cura y un ser animal. La figura derecha, la que suponemos va a ser bautizada por la posición en que está dispuesta, aparece incomple-

284 En referencia a la participación de Basquiat en la muestra "Times Square Show" cita de Jeffrey Deitch para *Art in America* (nº 68, págs. 58-63). *Ibidem*, p. 16.

ta. Esto también es una agresión del cuerpo, una manera de dotarlo de significados negativos.

Las figuras pintadas por Basquiat parecen irreales por la falta de autenticidad corpórea, sin embargo, son capaces de transmitirnos conceptos tan reales como la angustia, el miedo o la inquietud. *"El cuerpo como un todo orgánico ha desaparecido. Los fragmentos cobran vida propia, una equivalencia estética del fetichismo. Lo que emerge en la obra de Basquiat es esta idea del cuerpo dañado o con cicatrices, fragmentado, incompleto o desgarrado (aunque a veces se recupera la unidad). Paradójicamente, es el acto mismo de crear estas representaciones lo que produce una valencia positiva, casi corpórea, entre el artista y su propio sentido del yo o su identidad"*²⁸⁵.

En otras ilustraciones (imágenes 78 y 79) observamos el compromiso performativo de Basquiat, su implicación corpórea con las obras, esa forma de expresión performativa a través de la pintura. El artista, de rodillas encima de la tela se expresa despreocupadamente. Parece fundirse con el lienzo proyectado en el suelo. Con una nueva visualidad, la posibilidad de pintar desde todas las direcciones, se acerca a la *Action Painting* de Pollock²⁸⁶. Parece dialogar emocionalmente con la obra mediante la posición del cuerpo. El artista absorbido por la libertad corporal y la magnitud del soporte, recrea una imagen como si de una resonancia del acto que está llevando a cabo se tratase. Y como señala David G. Torres, los rastros de lo Punk señalan *"un factor autobiográfico*

285 Exposición Sala de Exposiciones Fundación Marcelino Botín, (2008). *Jean Michel Basquiat, ahuyentando fantasmas*. 10 de Julio - 14 de Septiembre, 2008, Fundación Marcelino Botín, Santander, p. 13.

286 Relación con la acción creativa pictórica que desarrollaremos en el capítulo específico 3.2.3. *"Pintura y... acción. El acto creativo"*.

performado (...), autobiografía convertida en resto, marca o grafé"²⁸⁷.

Al contemplar las obras de Jean Michel Basquiat, los cuerpos que se perciben no parecen únicamente la representación que vemos ante los ojos, sino su propia participación, que parece vislumbrarse a través de lo representado. Un vestigio de su *performance* pictórica, como ecos de la acción pictórica que ha experimentado. Como apunta el historiador Olivier Berggruen (Winterthu, Suiza, 1963): "Me interesan especialmente los aspectos autobiográficos y de *performance* en la obra de Basquiat. En muchas de sus pinturas hay un fuerte componente teatral, no en el sentido de que sean forzosamente un teatro vivo, sino porque se diría que reflejan un psicodrama. A veces parece que el artista está completamente poseído por el personaje proyectado en el lienzo y a la vez interpretado a través del acto de pintar"²⁸⁸.

En la publicación de 1985 bajo el título "Street art" se menciona la fusión del famoso tag "SAMO"²⁸⁹ (con el que el artista firmaba



78. Jean Michel Basquiat trabajando en la obra realizada con Andy Warhol, Nueva York, 1984.
Fotografía Andy Warhol.

287 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 142.

288 *Jean Michel Basquiat, ahuyentando fantasmas* (2008), 10 de Julio - 14 de Septiembre de 2008, Sala de Exposiciones Fundación Marcelino Botín, Edición Fundación Marcelino Botín, Santander, p. 16.

289 Seudónimo utilizado por el artista en los comienzos de su carrera.



79. Jean Michel Basquiat trabajando en su obra *Gold Griot* en su estudio de Market Street, Venice, Los Ángeles, 1984. Fotografía Brian Williams.

en su época más grafitera) mezclado con una rica paleta de colores, y con diagramas visuales y verbales. En las imágenes siguientes rescatamos los rasgos formales procedentes del arte callejero en la obra de Jean Michel Basquiat. Las comparativas visuales que aportamos (imágenes.80 y 81) nos ofrecen una visión de tipologías estéticas callejeras semejantes:

Podemos observar cómo ambas comparten un tratamiento en la construcción de la figura sencilla, creado a partir de una escasa unión de trazos. Denotan rapidez, realizadas en un aplomo de instantaneidad que acaba transmitiéndose en las figuras. Ambas despuntan por la fantasmagórica posición y su precaria realización. Jean Michel Basquiat, como acostumbra, carga parte del peso de la representación en el rostro, un peso que acaba por transferirnos susto. Los resquicios de la pared del grafiti anónimo, y los demás elementos que apreciamos en la pared, nos advierten que esta ha sido pintada en varias ocasiones, creando diversas capas que se reconocen tras los elementos del primer plano. Basquiat representa en su obra un fondo, con grandes brochazos gestuales que dejan fluir la pintura verticalmente, confiriéndole aspecto de pared callejera: *"No hay ni una línea en sus cuadros que no lleve la marca de la urgencia con la que debió de trazarse. Sobre el lienzo se ven los resultados de un asalto en el que parece que nunca dejó de actuar la misma prisa del grafitero por terminar un dibujo antes de ser*



80. Jean Michel Basquiat,
"The field next to the other road"
 (detalle), 1981, acrílico, esmalte,
 pastel al óleo, pintura de aerosol y
 tinta sobre lienzo, 221 x 401,5 cm.
 Colección Tony Shafrazi, Nueva York.



81. Grafiti anónimo. Barcelona.

sorprendido"²⁹⁰. En la parte inferior izquierda, el artista, ha dejado que esos diluidos de pintura dejen apreciar parte del fondo, lo que la carga de connotaciones insuficientes a la vez que la acerca, de nuevo, a una idea de pared, de muro. Intuimos que Basquiat pintó el fondo con el fin de superponer la figura en él, como en el caso del grafiti, donde la figura ha sido superpuesta sobre fondos velados.

290 Muñoz Molina, Antonio, *Relámpago Basquiat* [Recurso en línea]. Diario El País, Cultura (3 de marzo de 2013). Dirección URL: <https://elpais.com/cultura/2013/02/27/actualidad/1361990239_543896.html> [Consulta: 15 junio 2013].

Como explica Francesco Pellizzi sobre la obra de Jean Michel Basquiat: *"Incluso las calles desoladas tienen muros, y es como si Jean Michel Basquiat hubiera manifestado una conciencia ardiente y precoz de esa tensión entre el estudio como dis-localación de la calle y sus 'paredes', como entre la anomia del flujo urbano visible/oculto y su entorno rígidamente construido, ambos proporcionando el escenario para la expresión de la identidad fragmentada del artista"*²⁹¹. En ambos casos nos topamos con que los elementos, su disposición, mensajes y la forma en que son procesados, nos dejan el sabor de estética rebelde que parte de compartir una misma vitalidad transgresora que planea subvertir cierta unidad homogénea.

Haciendo otra comparativa con otras dos ilustraciones (imágenes 82 y 83), podemos observar como las pintadas del exterior de la camioneta están representadas en Basquiat como estigmas y signos mezclados y garabateados, como si de un muro o pizarra se tratase. La sobrecarga de información, la saturación y yuxtaposición de códigos de diversos tamaños y fuentes, que presenta la camioneta, parece acercarla a la abstracción pictórica; al igual que en Basquiat, donde el informalismo de los símbolos, incapaces de transmitirnos un momento de reposo, dotan a la obra de un valor totémico. Las huellas marginales están en Basquiat diseccionadas entre las letras de carácter gestual (propio de los tags), las manchas de pintura, los signos elementales esparcidos en toda la superficie a modo de pintada rápida, y la gran cabeza de asno perfilada y saturada de rojo que destaca como elemento principal. Nos acerca a una idea de varias pintadas de grafiti superpuestas aleatoriamente, como sucede en la camioneta. La composición primitiva de este cuadro adquiere el aspecto de un muro de calle donde se ven aplicados garabatos, flechas, letras, números etc., formando

²⁹¹ Jean Michel Basquiat, *ahuyentando fantasmas* (2008), 10 de Julio - 14 de Septiembre de 2008, Sala de Exposiciones Fundación Marcelino Botín, Edición Fundación Marcelino Botín, Santander, p. 25.

en su totalidad una simbología callejera. Así lo explica de nuevo Fred Braithwaite: "Veíamos una pared rota o un trozo de alfombra, un pedazo de metal y una pintada de firma; y nos imaginábamos



82. Jean Michel Basquiat, "Man from Naples", 1982, acrílico, ceras y collage sobre madera, 122 x 244,5 cm. Colección Museo Guggenheim, Bilbao.

un marco alrededor. Me acuerdo que yo decía: ;Dios, cualquier cuadro de Jean Michel que cogiéramos, sus laberintos de palabras e imágenes, si dejáramos uno de sus cuadros apoyados aquí en la pared, se fundiría con ella!"²⁹².



83. Exterior de una camioneta en Nueva York, alrededor de 1972 y 1973. Fotografía de Jon Naar.

La obra de Jean Michel Basquiat contiene toda la melancolía y desesperación que la hace comprensible. Las imágenes se congregan hasta traducirse en un escenario pictórico donde los elementos discordantes crean narrativas que conjugan experiencia e impresiones. Donde la realidad

y lo autobiográfico despuntan en lo social, creando un hilo conductor como vía expresiva, a través de una múltiple creatividad pictórica basada, generalmente, en la dualidad pintura-collage.

292 De la entrevista de Ingrid Sischy a Fred Braithwaite, alias Fab 5 Freddy. Del artículo original publicado en *Interview*, octubre de 1992. *Jean Michel Basquiat* (1996), 16 de mayo - 7 de julio de 1996, Palacio Episcopal de Málaga, Junta de Andalucía, Sevilla, p. 34.

Con su apoteósico abanico plástico, y como principal exponente de los procesos que vertebramos con lo Punk, sobrepasó los límites de los soportes pictóricos, utilizando como materia liberadora objetos encontrados. La aportación de Jean Michel Basquiat en estas cuestiones fue magnífica: paneles publicitarios, refrigeradores, cascos, ruedas etc., (img.84). "Basquiat fue más allá de los límites del lienzo y reconvirtió viejas neveras, ventanas, puertas y planchas, que más tarde guardó en su taller. Sobre este aspecto se sorprendió, después de una visita a su estudio, el crítico de arte Jeffrey Deltch, quien se percató del 'refrigerador estropeado que Basquiat había llenado de objetos de diseño, de palabras y de símbolos', señalan los organizadores de la muestra. El recorrido del museo de Arte Moderno de la ciudad de París también recoge este gusto cercano al 'síndrome de Diógenes' del artista y añade fotografías de él en su taller y notas de su puño y letra, lo cual no es de extrañar, ya que, se consideraba a sí mismo más como 'un escritor de cuadros' que como 'un pintor' "²⁹³.



84. Jean Michel Basquiat, "Sin título (refrigerador)", 1981, acrílico y marcador sobre refrigerador. Colección Bischofberger, Suiza.

Atendiendo al concepto "escritor de cuadros" destacamos otro de los

293 EFE/ PARÍS, *Los grafitis del metro de Nueva York, en París por las manos de Basquiat* [Recurso en línea]. Diario ABC, S.L., (18 de Octubre del 2010). Dirección URL: <<http://www.abc.es/20101015/cultura-arte/grafittis-201010151617.html>> [Consulta: 20 octubre 2013].

rasgos indispensables de su praxis: la palabra escrita. En su obra encontramos un detonador de componentes textuales con múltiples comportamientos: *collage*, letras aisladas, textos completos, texto manipulado etc. Diversas fuentes aluden a la influencia de Cy Twombly (Lexington, Estados Unidos, 1928 - Roma, Italia, 2011) en la obra de Basquiat. Si hacemos una visualización de la obra de



85. Cy Twombly, estudio para el cuadro "La escuela de Atenas", 1960, lápices y pintura industrial sobre lienzo, 102 x 130 cm. Colección privada, Italia.

ambos autores (imsgs.85 y 86) podemos encontrar rasgos plásticos análogos: los componentes textuales aparecen como elementos recurrentes en la obra de ambos; también advertimos una sensación de espontaneidad y frescura ineludible de una deliberada libertad de ejecución. Un modelo de improvisación se desprende de las superficies de ambos. Quizás fueran estos valores irracionales y hedonistas los que influyeron a Basquiat de la obra de Cy Twombly. "La otra obra, *Eroica II*, recuerda, con su pálido colorido y sus inquietantes pinceladas, a Twombly"²⁹⁴. Pero lo que en Twombly es sutileza y levedad, en Basquiat se condensa mediante gestualidad encolerizada. Su emoción se afianza desconcertante y ruidosa.

En la obra de Basquiat esas letras aisladas se comprometen con los demás iconos de la superficie creando un zumbido infantiloides

294 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p. 76. En la cita se hace referencia a la obra "*Eroica II*", nosotros presentamos la obra "*Cadillac Moon*", para realizar una comparativa que, desde nuestro juicio, se acerca en gran medida a la idea expuesta.



86. Jean Michel Basquiat,
 "Cadillac Moon", 1981, acrílico y pastel al óleo
 sobre lienzo, 162 x 172 cm.
 Colección Bruno Bischofberger, Suiza.

en la resolución final. La letra "a", salteada, va creando un fuerte compás en la parte derecha del lienzo, potenciando la sonoridad y el carácter abstracto y sensible de la letra (como en el caso de Mallarmé²⁹⁵) logrando un fuerte protagonismo que fomenta el esparcimiento de la composición. Una explosión de la "A" se va extinguendo de arriba abajo en el lateral a modo de fricciones. La lectura exhaustiva a la que nos obliga Basquiat en cada

obra, nos hace detenernos en lo que parece ser la solución a su acertijo: en la parte inferior, en rojo, aparecen tres palabras: SAMO que aparece tachada; su nombre completo en la parte derecha; y en el centro la palabra "Aaron"²⁹⁶, palabra que nos devuelve visual y sonoramente al resto de las letras esparcidas de la composición. Como si de un juego se tratase nos vemos en la tesitura de recorrer el cuadro, vagar por los coches representados, por el enmarañamiento esparcido en toda la superficie mediante gestos y manchas de pintura, por las "as" que al leerlas repetimos interiormente. Las letras resuenan y crean un ritmo que se

295 En el punto 3.5.1. del trabajo, "La escritura es un icono. La palabra como medio plástico", estudiaremos concretamente estos aspectos referidos a los componentes textuales, acercándonos a Mallarmé y a los caligrámas de Guillaume Apollinaire entre otros valores.

296 Refiriéndose al jugador de béisbol Henry Louis Aaron, conocido como Hank Aaron.

convierte también en un sonido visual. Letras que "refuerzan la acción de una forma onomatopéyica y dramática"²⁹⁷.

Podemos ver el recorrido de las letras aisladas como una manera de desarticular el plano. Desarticular también alude a una antítesis de los elementos en el sentido de que la articulación del cuadro acaba fracturada por el contraste entre los códigos. El artista Fred Braithwaite se expresa acerca del letrismo en la obra de Basquiat: "Para mí, la cuestión de la escritura en la obra de Jean Michel era algo así como un tipo de poesía visual. Por la manera en que ponía palabras en la superficie de la tela y en como no completaba una de las palabras, o hacía que fuera distinta al modo en que estamos acostumbrados a verla"²⁹⁸.

En 1984, Jean Michel Basquiat colaboró en unas obras junto a los artistas Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 - Nueva York, 1987) y Francesco Clemente (Nápoles, 1952). De esa colaboración el artista de la Transvanguardia italiana resalta lo siguiente: "Pero nunca considerábamos que la obra estaba terminada hasta que Jean-Michael sobreimprimía la fuerza de sus figuras-signos, los gestos trazados con una inquietud casi febril, el color que terminaba siendo la imprescindible culminación; era un intuitivo feroz, y cuando esa intuición precipitaba la sucesión de hallazgos crecía en él una energía abrumadora"²⁹⁹.

297 Emmerling, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, p. 38.

298 De la entrevista de Ingrid Sischy a Fred Braithwaite, alias Fab 5 Freddy. Del artículo original publicado en *Interview*, octubre de 1992. *Jean Michel Basquiat* (1996), 16 de mayo - 7 de julio de 1996, Palacio Episcopal de Málaga, Junta de Andalucía, Sevilla. p. 34.

299 Torres, Alfredo, *Jean Michel Basquiat: Fugaz cometa negro* [Recurso en línea]. Publicación Cultural Henciclopedia (no fechado). Dirección URL: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Alfredotorres/torres1.htm>> [Consulta: 22 octubre 2013].

Como podemos observar en dicha obra de sabor lúdico (img.87), y haciendo referencia a las palabras del artista, Jean Michel Basquiat precipitaba la sucesión de "hallazgos", en un encuentro casual que aparece en la obra como consecuencia de esa actitud de la que también nos habla el artista italiano mencionándola como "inquietud casi febril". En la obra, la parte correspondiente a Jean Michel Basquiat, destaca en la composición a través de elementos impetuosos: la parte inferior repleta de una simbología casi abstracta alrededor de un elemento reconocible como los huevos fritos; en la parte superior la aportación del artista con tres rostros que, en comparación con la cara realizada por Francesco Clemente (segundo rostro desde la izquierda), se advierte como una ejecución más precipitada e irreflexiva. Si observamos detenidamente la obra, esta parece vertebrarse a través de los elementos del mundo basquiano: las manchas del fondo, los restos de pintura que se observan en los extremos, sus rostros impulsivos



87. Jean Michel Basquiat,
 Andy Warhol y Francesco Clemente,
 "Alba's breakfast", 1984, acrílico, ceras y guache sobre papel
 montado en bastidor, 117 x 150 cm. Colección Bischofberger, Suiza.

vos, letras tachadas, sus grafismos etc., casi podría decirse que su fuerza expresiva acaba devorando el resto de las aportaciones.

Maneras de expresión que se leen en la composición como violentas y febriles están comprometidas con valores como la inmediatez, la intuición, "un irreprimible impulso dinámico"³⁰⁰ que en Jean Michel Basquiat parecía ser un mecanismo automático de creación: "(...) Pinta. Se detiene, coge un libro a una revista y cuando encuentra una palabra o frase que le gusta la reproduce sobre tela o madera"³⁰¹. Cuando las fuentes bibliográficas relatan la forma que el artista tenía de expresarse a través de la pintura, su exteriorización revela que se guiaba por sobresaltos arraigados en los contextos que estudiamos: "(...) y Jean se levantaba de repente, se iba a una pintura para mirarla, y entonces, de pronto, tachaba una palabra de la tela y se volvía a sentar con nosotros"³⁰².



88. Jean Michel Basquiat, "To Repel Ghosts", 1986, acrílico sobre madera, 111,8 x 83 x 10 cm. Colección Pierre Cornette de Saint Cyr.

300 Jean Michel Basquiat, *ahuyentando fantasmas* (2008), 10 de Julio - 14 de Septiembre de 2008, Sala de Exposiciones Fundación Marcelino Botín, Edición Fundación Marcelino Botín, Santander, p. 32.

301 Clement, Jennifer (2003*), *La viuda Basquiat. Una historia de amor*. (Trad. Guillermo Sánchez Arreola), Random House Mondadori, S.A., Barcelona, p.45.

302 De la entrevista de Ingrid Sischy a Fred Braithwaite, alias Fab 5 Freddy. Del artículo original publicado en *Interview*, octubre de 1992. *Jean Michel Basquiat*

En su etapa final mostró un nuevo tipo de descripción plástica, donde parece romper con su iconografía anterior para penetrar en un nuevo territorio de simbología "bastquiana" (img.88). El contenido y las fuentes de este último periodo mostraban obras ausentes en su gran mayoría de figuras, logrando una exagerada complejidad poética que roza el conceptualismo. Obras impregnadas de componentes textuales. Las bibliografías aluden a una faceta poética del artista, que en sus últimos años de vida cobró especial interés para él. Las fuentes aluden a la intención de Basquiat en esos años de dejar la pintura y centrar su interés en la poesía.

Los territorios trágicos y existenciales de la obra de Jean Michel Basquiat presentan, constante e inevitablemente, la temática de la muerte. La obsesión por este contenido, y su papel en la existencia humana, impregnan con referencias directas los cuadros del artista. Así, referentes como calaveras, esqueletos, palabras alusivas a la materia y simbologías como cruces o tumbas, se vuelven motivos inseparables de su léxico. No se trata únicamente de unos motivos formales representados en su vorágine plástica, sino una fuente directa a la que el artista recurre debido a su marcado carácter autodestructivo, como podemos observar en la obra "*Cabalgando con la muerte*" (img.89).

Una figura simplificada al máximo cabalga sobre un esqueleto que simboliza la muerte. Con la representación de estos motivos parece hacer doble referencia al tema: un figura sin aparente vida cabalgando sobre otra que representa el fallecimiento total. Una manera de plasmar una desgarradora problemática existencial del pensamiento universal: el fin de la existencia del hombre. En esta obra, algo inusual en el artista, consigue, mediante la simplicidad de los medios empleados, una claridad fascinante y conmo-

(1996), 16 de mayo - 7 de julio de 1996, Palacio Episcopal de Málaga, Junta de Andalucía, Sevilla. p. 40.

vedora. Esta obra se lee como manifiesto de la vulnerabilidad de la existencia del autor³⁰³: *"El cuadro y su título constituyen una referencia directa al propio artista y a su precaria condición física y emocional"*³⁰⁴.

Como contrapunto a este apartado biográfico en torno a Basquiat, queremos aportar las duras palabras que el popular, y a menudo polémico, crítico de arte *Robert Hughes* (Sídney, Australia, 1938 - Nueva York, Estados Unidos, 2012) estableció en torno a la figura del artista y a ciertos factores socio-culturales de la condición histórica de la década de los años ochenta:



89. Jean Michel Basquiat, "Cabalgando con la muerte", 1988, acrílico y cera sobre tela, 248,9 x 289,6 cm. Colección Francesco Pellizzi. Por gentileza de Tony Shafrazi Gallery, Nueva York.

"La carrera de Basquiat sugería un cúmulo de nefastas vulgaridades. Primero, la idea racista de lo negro como naif o rítmicamente inocente, y del artista negro como «instintivo», al margen de la corriente cultural y, por lo tanto, no susceptible de ser juzgado por la misma: un animalito salvaje para los recién civilizados blancos. Segundo, el fetiche acerca de la infalible frescura de la juventud, floreciente entre los clubes con marcha

303 Considerada una de las últimas pinturas que realizó el artista antes de su temprana muerte el 12 de agosto de 1988.

304 Del ensayo de Richard Marshall titulado "Jean Michel Basquiat" publicado por el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1992. *Jean Michel Basquiat* (1996), 16 de mayo - 7 de julio de 1996, Palacio Episcopal de Málaga, Junta de Andalucía, Sevilla, p. 25.

del centro. Tercero, la obsesión por la novedad —el envoltorio de aquello que solía llamarse la vanguardia—, que ahora sólo servía a la necesidad de nuevos modelos efímeros con los que alimentar cada año los fogones del mercado. Cuarto, el paso de la crítica del arte a la promoción, y del arte a la moda. Quinto, la manía de la inversión en arte, que abolió el tiempo de reflexión acerca de los méritos reales del artista de moda —jamás los críticos y los coleccionistas estuvieron más temerosos de perder el autobús que a principios de los ochenta—. Y sexto, el insaciable apetito del público por el talento auto-destructivo: Pollock, Montgomery Clift. Toda esta porquería formó una bola pegajosa alrededor del pequeño talento de Basquiat, y le creó una reputación”³⁰⁵.

Martin Kippenberger.

Desde una Alemania aún dolorida por las huellas de la guerra, y donde la pintura parecía renacer con un espíritu rebelde y desordenado, destacamos la obra del artista Martin Kippenberger. Artista de la nueva generación de alemanes nacidos tras la Segunda Guerra Mundial. Enmarcado en la famosa escena alemana del entusiasmo de los años ochenta, principalmente en la escena de Hamburgo, Kippenberger se sitúa en los márgenes de la fama adquirida por sus compatriotas berlineses los “nuevos salvajes”.

Como sucede con la obra de Jean Michel Basquiat, la labor de Kippenberger es difícil de encasillar en un universo específico, debido a sus múltiples lecturas. Sus creaciones destacaron por crear un lenguaje propio e individual que se afianzó por una fuerza estilística y un carácter pictórico potente. El artista alemán desarrolló, a lo largo de su carrera artística, un enorme

305 Publicado por primera vez en “The New Republic” en 1988. Hughes, Robert (1992*), *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. (Trad. Alberto Coscarelli), Editorial Anagrama, Barcelona, p. 360.

universo plástico donde tenía cabida la inclusión de una amplia abanico de lenguajes, materiales y procesos. Podríamos advertir la obra de Kippenberger como la "burla social hecha pintura".

Intentando alejarse de un lenguaje único y específico, que encajase su labor dentro de un grupo concreto, Kippenberger logró mantenerse al margen, defendiendo así una libertad de ejecución que se liberara de academicismos y que supusiera ser parte de una labor artística alternativa. Como cita el crítico Fernando Castro Flórez: *"Supo escapar de la seriedad académica e introducir un comportamiento indisciplinado. (...) No tiene nada que ver con el neoexpresionismo. Sus obras, como las de algunos de sus colegas, son precisamente una reacción a la estética de los grandes del neoexpresionismo. En Kippenberger lo que domina es el tono Punk, las ganas de armar bronca y la acidez mental"*³⁰⁶.

El artista adoptaba un lenguaje pictórico desenfadado, expresivo y espontáneo donde la libertad de ejecución se imponía incondicionalmente. Mediante fragmentaciones, descomposiciones y disposiciones discordantes, sus referentes



90. Martin Kippenberger, "Tomarse la justicia por su mano por malas compras", 1984, técnica mixta sobre lienzo, 120 x 100 cm, Benedikt Taschen & hijos.

306 López, Antonio Javier, *Kippenberger: el artista punk* [Recurso en línea]. Diario SUR Digital, S.L. (16 de febrero de 2011). Dirección URL: <<http://www.dia-riosur.es/v/20110216/cultura/kippenberger-artista-punk-20110216.html>> [Consulta: 12 enero 2015].



91. Martin Kippenberger,
"Alkoholfolter (Alcohol Torture)", 1982,
técnica mixta y latas de cerveza sobre lienzos,
50 x 100 cm.

iconográficos y temáticos buscaban la reflexión sobre lo humano y lo social. Sus imágenes se nos presentan como anécdotas aparentemente triviales (img.90) que juegan un papel determinante de reflexión, donde el espectador se enfrenta a una obra cargada de trasfondo existencial y narrativo, optando, a menudo, por elementos autobiográficos para encarar la vida y el arte. "A todo esto, el propio Martin se veía obligado a buscar de una forma igual de minuciosa, por las calles o en las mesas de los cafés, los materiales para su trabajo"³⁰⁷. Como podemos observar en una de sus obras (img.91), donde el artista incluyó un elemento de uso ordinario como latas de cerveza vacías para introducirlas en los territorios pictóricos conjugando "el tema de la pintura con todos los temas y prácticas posibles e imposibles"³⁰⁸.

307 Kippenberger: pinturas (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 59.

308 Kippenberger miró a Picasso (2001), 21 de Febrero - 29 de Mayo de 2011, Museo Picasso Málaga, Edición Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, p. 63.

Las obras se cargaban de fuerte contenido, como si contuviesen un velo propio de "tragedia griega". Los referentes populares, figuras, arquitecturas, retratos, alusiones sexuales, símbolos, tipografías etc. y los valores autorreferenciales, se mezclan con cierta necesidad por el arte de la escritura (img.92) y en concreto la poesía, donde las palabras no son únicamente un elemento más de la obra, sino una seña de identidad que aporta lectura y comprensión³⁰⁹. Relacionado con la contracultura de la época, lo Punk, es palpable su influencia. Kippenberger con su técnica ofrece una presentación deformada y desenfadada propia del fenómeno: a menudo intencionadamente bruto, desaliñado en sus acabados, ofrece mutilaciones pictóricas que rozan lo grotesco y lo feo con la mayor de las libertades. El desprecio por formaciones académicas nos deja ver en el artista una actitud tan romántica como contemporánea era su obra.



92. Martin Kippenberger,
"No Pro", 1985, óleo sobre
lienzo, 60 x 100 cm.
Colección de Albert Oehlen.

Su iconografía deriva de lo popular, de fracciones reales que desempeñan una labor arraigada a la ideología *underground* con cierto "malditismo" añadido que desempeñará en su vida y obra. Se

309 La "palabra" como elemento significativo y estético cobra especial protagonismo en los procesos creativos y en el desarrollo relacionable con lo Punk. La palabra, la poesía, y todo su potencial expresivo, entendida como parte de la necesidad y urgencia de expresión, que desarrollaremos en el punto del trabajo 3.5. "La intensidad narrativa".

podría decir que el artista carga las obras de tantos referentes como le son posibles, consiguiendo una implicación del espectador. Las diversas figuraciones sirven como referentes capaces de evocar distintos sentidos. No se trata de un "yo existencial" plasmado en el lienzo, sino una proyección de descontento hacia cuestiones sociales y humanas presentadas bajo su espíritu contracultural.

El crítico y comisario *Roberto Ohrt* (Santiago de Chile, Chile, 1954) sobre las tempranas obras de Martin Kippenberger cuenta lo siguiente en lo referente al carácter marginal de su obra: *"Hay otro cuadro, también de 1983, de marco igualmente destartado y lienzo absurdamente recosido, que ya no está ambientado en la caravana de una celebridad olvidada, sino en la 'caja social', es decir, en las ideas que son transportadas junto con los restos utópicos de las promesas sociales. El fondo se ha tomado de un grafiti o de la pintura de taberna, y reproduce la noche a la luz de la luna como si fuera una pared de cemento; luego se añade el resplandeciente idilio. El estilo tiene algo de 'arte para todos'"*³¹⁰.

En la obra a la que hace referencia la cita (img.93), podemos observar el fondo construido a modo de pintadas. El esparcimiento de los trazos realizados con espray dotan a la obra de valores esencialmente callejeros. Existe una incongruencia de contenido en cuanto que la representación principal del hombre en su barca no se relaciona con la lógica del fondo: un fondo propio del grafiti con una figura que se acerca a una pintura más tradicional. Con esa dislocación fondo-figura Martin Kippenberger vuelve a apoderarse de unos conceptos subversivos como son invertir las cuestiones formales de lo tradicional al añadir una representación formal, como la figura, sobre un fondo lleno de valores antepuestos. En la parte inferior izquierda aparece un icono en primer

310 *Kippenberger: pinturas* (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 22.

plano a modo de *throw-up* (vomitado). Martin Kippenberger consigue un desacuerdo, muy recurrente en las expresiones asociables a lo Punk, entre los planos y los elementos de diferente naturaleza. Como advertíamos en Basquiat, Kippenberger vuelve a la idea de utilizar los valores de un arte callejero como fondo para posicionar la figura representada.

En esta otra obra (img.94), el artista, sin embargo, crea una confusión entre fondo-figura a la inversa. A la composición del fondo, toda en azul, se le superpone una pintada realizada con espray amarillo. Una pintada de trazo inmediato, escasa y simple, propia de los *tags*, que no concuerda con el tratamiento del fondo más elaborado. Vuelve a romper el sentido homogéneo de la unidad. No es difícil percibir la rapidez de ejecución en este temprano trabajo del artista donde "los defectos por azar, percance o negligencias, una práctica habitual de Kippenberger"³¹¹ se desenvuelven en el cuadro. Utilizar unos tratamientos que pertenecen a un arte callejero y añadirlos a la obra para transmitir una significación, un posicionamiento en lo marginal. Devolverle a la obra pictórica unos valores de "arte para todos", en un intento de ruptura, despojando a la obra de su contexto tradicional.



93. Martin Kippenberger,
"Sozialkistentransporter", 1983, técnica mixta
sobre lienzo, 183,5 x 155 cm.

311 Kippenberger miró a Picasso (2001), 21 de Febrero - 29 de Mayo de 2011, Museo Picasso Málaga, Edición Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, p. 65



94. Martin Kippenberger, "Sin título (de la serie krieg böse/war wicked)", 1991, óleo y spray sobre lienzo, 250 x 300 cm. Cortesía de Greene Naftali Gallery y Matthew Marks Gallery, Nueva York.

La expresividad plástica de Kippenberger proviene de su experiencia vital y de su propia identidad dentro de las circunstancias sociales, para transformar esos contenidos mediante procesos donde predominan las imágenes aderezadas, casi siempre, con humor. Los autorretratos, las connotaciones, los dobles sentidos, los recursos conceptuales e imágenes de referencias cotidianas son los referentes habituales en la obra del

alemán. Se acerca a la creación, logrando un arquetipo personal y "chirriante". Obras extravagantes, a la vez que trágicas y excesivas, marcadas por una fuerza estética donde la parodia cobra un sentido existencial que se convierte en signo característico.

En la obra "Null bock auf ideen (Sin ganas de ideas)" (img.95) los textos se cargan de ironía. Nos presenta una serie de obras donde varias imágenes se combinan con diferentes frases, a modo de adivinanzas visuales que rozan el conceptualismo. Sin una aparente lógica interna entre las obras, las frases en vez de ayudar a la comprensión acaban por desequilibrar lo representado. "'Null bock (sin ganas)' es una expresión callejera de los Punks. La generación del No Future, quería de todo menos un trabajo y un estilo"³¹². La carga conceptual del título de esta serie no parece corresponder con las imágenes ni con las frases que aparecen en algunas de las obras. A través de dicha ironía, el artista

312 Kippenberger: pinturas (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 16.

parece abrir diferentes vías de interpretación, como nos acerca esta cita: "Su inconformismo lleno de humor hasta llegar a la anarquía coincide en los años setenta con el espíritu de la época Punk"³¹³. El título, "Null bock auf ideen (sin ganas de ideas)" se presenta como una obviedad para llegar a unas imágenes, que sin relación aparente entre ellas, se corresponden con la narrativa del título: partiendo de no tener ganas de ideas, el artista crea una serie de obras aprovechando esta fórmula. La incongruencia del contenido, lleno de ironía y sarcasmo, alude a la falta de motivación del título.



95. Martin Kippenberger, "Null bock auf ideen (sin ganas de ideas)", 1982/83, técnica mixta sobre lienzo, 10 partes de 90 x 75 cm.

A menudo Kippenberger se sirve del humor parodiando su propia condición humana como en otra de sus obras (img.96), donde muestra su autorretrato, creado a partir de una fotografía de un ataque que sufrió en su famoso local Punk de Berlín S036. La disposición de los signos dispersos en la periferia del cuadro (copas, notas musicales, etc.) enmarcan el principal motivo representado: su

313 Kippenberger miró a Picasso (2001), 21 de Febrero - 29 de Mayo de 2011, Museo Picasso Málaga, Edición Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, p. 63.

rostro, llegando a alcanzar, algo inusual en la obra del artista, valores abstractos. Pareciera que el quebrantamiento al que ha sometido la imagen la desintegrasen del todo. La fuerza de la pintura no deja impasible: la figura queda prácticamente tragada por la materia pictórica arrebatándole su sentido figurativo. Y el resultado es perverso en cuanto denotamos una figura deformada, que parece transmitir dolor y resignación, incluso miedo, pero que a su vez, y eso es lo que le trasfiere perturbación, queda rodeada por motivos festivos.



96. Martin Kippenberger,
"Autorretrato", 1982,
técnica mixta sobre tela,
170 x 170 cm,
Galería Gisela Capitain, Colonia.

El sistema de valores que afecta a lo social se vuelve temática fundamental en la obra de Martin Kippenberger. El autor despoja los objetos de su carácter familiar para otorgarles un nuevo propósito dentro del cuadro, como observamos en la obra "La herencia" (img.97). Una bota de plataforma alumbrada por dos focos, como si de un personaje se tratase, se convierte en el motivo protagonista del cuadro. Un contexto que refleja una visión crítica del mundo consecuente con la actitud asociable a lo Punk, puesto que los motivos banales representados en el cuadro se vuelven, en la obra del artista, motivos de crítica hacia lo social. Argumentos banales, como símbolos, para representar la sociedad superflua en que se habita. La realidad parece chocar con una pretensión. *"Martin Kippenberger dejaba claro que estaba más que dispuesto a poner en el otro platillo de la balanza motivos completamente inapropiados, cuando no estúpidos, y darles el*

mismo valor que el cuadro lujoso o cultural que colgaba en la pared"³¹⁴.

En otra obra (img.98) titulada "Abajo la inflación", aparece en la parte izquierda, el hecho de "bajarse los pantalones", pudiendo ser entendida como acción de protesta del cuerpo frente a las imposiciones sociales. En la mitad izquierda del cuadro una especie de asiento se alza como otra posible opción. La figura gesticula expresivamente con las manos, enfrentando la acción con la silla opuesta en la otra mitad. Con el tono ácido usual, Martin Kippenberger, juega con el doble sentido.



97. Martin Kippenberger,
"La herencia", técnica mixta sobre lienzo,
155 x 120,5 cm.

El artista, en términos propios, dice lo siguiente sobre su propio proceso creativo: "Yo digo que hay que ser egoísta. Esto no significa ni de lejos que otro pueda decir sobre mí que soy egoísta porque sonaría como si yo no cediera nada. En cambio se trata de esta depuración de la sangre, es como un mono saturado que se hace cargo de tu función hepática, éste soy yo. Y luego lo vomito de nuevo, también sin depurar (...)"³¹⁵. Como apunta la historiadora y comisaria Teresa Blanch (Barcelona, 1952) en relación a la obra del artista: "con sus desmedidos e irrefrenables

314 Kippenberger: pinturas (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 17.

315 Ibidem, p. 120.

impulsos mentales se apropia deconstructivamente de los estilos artísticos (...)"³¹⁶.

A medida que la obra de Martin Kippenberger avanza en el tiempo las cuestiones del cuerpo pesan cada vez más, para, a través de las temáticas, profundizar en aspectos de su propia existencia.



98. Martin Kippenberger, "Abajo la inflación", técnica mixta sobre lienzo, 160 x 266 cm.

En el artista el cuerpo es una referencia directa con la cual alude a su "yo", y a la vez, al arte. El cuerpo como un refugio ante la incertidumbre existencial. Como el único lugar donde es posible y tangible "ser", "existir" y "hacer" lo que se quiera porque, como bien expresa David G. Torres: "*la superficie del Punk, ruidosa, incómoda o feísta implica una consideración política del cuerpo*"³¹⁷. Es su propia persona en torno a la que giran sus expresiones. La construcción de su pintura radica en una postura artística que

316 Teresa Blanch, "*Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada*". En *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla. p. 25. Esta exposición reunió un grupo de artistas que forman un mundo pictórico marcado por el delirio visual, los impactos de la psique y las derivas emocionales de la mente. Entre el grupo de artistas elegido aparece Martin Kippenberger, artista representativo de lo Punk. "*Todos ellos practican un voluntario desprenderse de las reglas de la representación y optan por usar el cuadro como desnuda pantalla mental, mientras se entregan a los sucesos libres de la propia pictoricidad*". Ibidem, p. 26.

317 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 28.



99. Martin Kippenberger, "Sin título", 1988, óleo sobre lienzo, 240 x 200 cm. Colección particular, Galerie Gisela Capitain, Colonia.

queda reflejada en su plástica. Las circunstancias del hombre son plasmadas en el soporte del cuadro.

En la obra "Sin título" (img.99), podemos observar las referencias existenciales a través de un autorretrato. La figura ambigua está representada por una mitad simbolizada por un esqueleto, que alude a la muerte, y la otra mitad está retratada con su propio rostro con vida. En el centro del cuadro reposa una máscara, que junto con el símbolo rojo situado en la esquina y

la flecha que sostiene en su mano el esqueleto, aportan un considerable equilibrio. Estos símbolos crean una incertidumbre en la lectura a la que hay que añadir el parche que la mitad del rostro con vida posee sobre el ojo. Símbolos que parecen hablarnos de ceguera, de un ocultamiento. Así la figura principal parece ofrecer una antípoda entre vida y muerte. *"Siempre es su persona la que se expone al contexto de lo cotidiano. (...). La propia individualidad, con su plena vulnerabilidad y sus circunstancias vitales específicas, a menudo transformadas voluntaria y arbitrariamente, se convierte en el gran depósito de ideas para sus obras"*³¹⁸.

De la serie "Handpainted pictures" de 1992, la obra "Sin título" (img.100), ofrece un desdoblamiento del cuerpo. Su propia figura se pierde en un espacio prácticamente vacío. Desde un rostro más

318 Kippenberger miró a Picasso (2001), 21 de Febrero - 29 de Mayo de 2011, Museo Picasso Málaga, Edición Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, p. 63.

o menos elaborado, mediante la intensidad de un color cálido como el rojo, el artista va desarrollando el cuerpo con una paleta de colores pálidos que marcan el camino hacia la representación descompuesta de las manos. El cuerpo se ve agredido por la fragmentación. Como si este representase la existencia del hombre y su alma, y el fondo fuese el lugar habitable que parece vacío. De ahí que la imagen se descomponga sensiblemente como una metáfora. *"El cuerpo experimenta en el plazo restante una libertad desenfocada y difuminada. Centrado en las manos, llevado a la escueta superficie y apenas fugazmente 'pintado a mano', se revela como un tema capaz de tergiversar las letras y las viejas consignas anarquistas 'destruye lo que te destruye', y aplasta un huevo"*³¹⁹.



100. Martin Kippenberger, "Sin título (de la serie handpainted pictures)", 1992, óleo sobre lienzo, 239,8 x 200,2 cm. Cortesía de Galería Gisela Capitain y Galería Max Hetzler.

Su impulso creador, y esa fama de *bad boy*, despuntaron en las actitudes pictóricas de los años ochenta, mediante la libertad de ejecución, propiamente posromántica³²⁰, como sello de las ex-

319 Kippenberger: pinturas (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 27.

320 "El artista habla sobre lo que le rodea, culturas, seres vivos, memoria, conocimientos, gustos, comentarios, desde una posición neodadaísta y postromántica." Teresa Blanch, "Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada". En *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 25.

presiones de lo Punk y de los artistas que lo representan. Los signos de provocación y apasionamiento destructivo, y el continuo cuestionamiento de los valores sociales y humanos característicos del signo de lo Punk, despuntan en Kippenberger, convirtiéndolo en uno de los principales referentes de la escena alemana, mostrando "(...) *la diversión anarquista agresiva para acabar con los tabúes y la imprevisibilidad narrativa*"³²¹.

Podríamos decir que kippenberger añadió a su expresividad cierto espíritu de su tiempo. Así se nos dice: "*El Punk y la New Wave desarrollaron su estilo a partir de la destrucción ejemplar de todas las imágenes que hasta entonces ocupaban la escena pictórica (...)*"³²².

La obra de Martin Kippenberger resume y ejemplifica los procesos relacionados con lo Punk y sus expresiones: imágenes "gritonas", rápidas y apresuradas que demuestran necesidad y urgencia, sin ningún tipo de compromiso formal. La agilidad y multidisciplinariedad del artista denotan, además, la necesidad de explorar nuevos campos, más allá del lenguaje pictórico, acercándonos a una compleja transdisciplinariedad en la que diversos lenguajes interactúan recíprocamente. Su explosión ideológica, reflexiva y creativa, le encaminaron a una infatigable creación de pinturas, carteles, libros, instalaciones y esculturas.

Con su desmedido impulso creador Kippenberger reinventó su propia iconografía, extrayendo la vida de aquello que le era cotidiano. Preocupado por el contenido de las obras, Kippenberger conseguía "aullar" mediante la pintura, y hacerse oír, como explica en la

321 Hessisches Landesmuseum Darmstadt, (prensa), *Schlachtpunk Malerei der achtziger Jahre* [Recurso en línea]. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Alemania (2012). Dirección URL: <<http://www.hlmd.de/de/ausstellungen/archiv/detail/exhibition/schlachtpunk-malerei-der-achtziger-jahre>> [Consulta: 24 abril 2012].

322 *Kippenberger: pinturas* (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 16.

siguiente cita: "Eso era lo que no me funcionaba, hasta que me di cuenta de que no tener estilo también es un estilo, y ese fue el que busqué. Entonces me sentí liberado. No te preocupes por el estilo sino por aquello que quieres decir"³²³.

3.2. Transgresión. La actitud creativa.

A lo largo del punto 3.1. del trabajo, "La primera impresión", hemos realizado un acercamiento general en torno a los rasgos generales de la plasticidad vinculable a lo Punk, focalizando su marcado espíritu vitalista de corte negativo.

A continuación analizaremos la actitud creativa con que el artista se enfrenta el acto pictórico: un análisis de su postura radical en oposición al virtuosismo asociado a la técnica pictórica. Para ello trazaremos un recorrido, no solo por un marco específicamente pictórico, sino por un paradigma de radicalidad en la actitud que hace que los artistas confluyan transdisciplinariamente por diversos territorios.

Comenzaremos el análisis de los procesos creativos atendiendo a la actitud del artista y a los aspectos de la psicología creativa que la caracterizan. Esta se basa en la urgencia, la brusquedad y la rapidez como emergencias de determinadas necesidades, valiéndose de intuiciones, agresiones, azares etc., y dando gran carga de importancia a lo no preconcebido, acentuando la acción en el proceso pictórico.

El *modus operandi* de los procesos en los que nos encontramos, están determinados por la actitud con que son ejecutados y apli-

323 Kippenberger miró a Picasso (2001), 21 de Febrero - 29 de Mayo de 2011, Museo Picasso Málaga, Edición Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, p. 64.

cados. Estas actitudes actúan como motor que suscita la acción y cuyas variantes procesuales veremos posteriormente en el punto 3.3. "Belleza heterogénea".

3.2.1. Radicalismo vs. Virtuosismo.

Nos encontramos frente a un vitalismo pictórico radical, con una actitud propia de la ideología de lo Punk. Esta se centra en una transgresión³²⁴ basada en un descontento descarado frente a los sistemas establecidos, y eso se ve reflejado en un proceso pictórico que antepone la brusquedad, la inmediatez, la urgencia y la necesidad, proclamando un desinterés en cuanto a complejidades técnicas de los principios del arte. Como bien se nos argumenta en la siguiente cita: *"Por un lado, la inseguridad respecto al futuro, el camino al parecer incontenible hacia la catástrofe, el sentimiento de impotencia del individuo, la falta de utopías consistentes, y por otro, eso de 'todo es posible' (debemos hacer, podemos, tenemos 'todo')"*³²⁵. La ilimitada expansión del arte de la década a todos las ramas artísticas concebibles, junto con la

324 Con transgresión aludimos a una reflexión desatendida en cuanto a normas y nociones pictóricas. La desconexión en cuanto a formalidades estilísticas nos deja una pintura de carácter anarquista. Una pintura que, acorde con el momento neoexpresionista al que pertenece, comparte ese hambre de pintar pero que nos acerca a un desgarrar plástico mediante la radicalidad de lo Punk al enfrentarse a la creación.

325 *Hacen lo que quieren. Arte joven renano* (1987), 22 Enero - 22 Febrero de 1987, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Fundación Pública Luis Cernuda y Junta de Andalucía, Sevilla, p. 24. La publicación presenta un grupo de jóvenes artistas de los territorios situados a orillas del Rin (renano) del oeste alemán de las ciudades de Colonia y Düsseldorf, con tendencias y desarrollos basados en los contextos de la época de la década de los años ochenta: Charly Banana, Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Felix Droese, Bogomir Ecker, Katharina Fritsch, Isa Genzken, Ingo Güntheher, Thomas Huber, Leiko Ikemura, Hubert Kiecol, Harald Klingelhöller, Anne Loch, Klaus Mettig, Christa Näher, Alber Oehlen, Thomas Schütte, Andreas Schulze, Rosamarie Trockel, Thomas Virnich y Isolde Wawrin.

actitud de entusiasmo de que "todo es posible", tanto en las ideas como en los recursos, alude a las consignas de lo Punk y su *DIY*.

Lo Punk surgió en contra de las promesas de felicidad dirigidas a las masas, reivindicando el *DIY*, que supuso también, una anarquía en las plásticas de la pintura. Una pintura de resistencia donde esa política del *DIY* sustituía al virtuosismo en el conocimiento. Un revulsivo en sus proceder urgentes e inmediatos mediante materiales asequibles, de deshecho o de fácil construcción como lonas, plásticos, pinturas de pared etc., en concordancia con su actitud fundamentada en la emergencia. El *DIY* se establecía como una activación que en la práctica nos sumergía en una libertad donde "todo parece posible", puesto que, como cita Andre Reszler en "*La estética anarquista*": "*liberado de las presiones de la historia, el arte evolucionará libremente, sin ninguna regla que lo limite en adelante*"³²⁶.

Los procesos creativos de lo Punk estaban generados por una voluntad radical con la que los artistas vertían en el soporte un proceso que iba "desde adentro hacia afuera". Una potencia expresiva volitiva que obviaba el virtuosismo porque no lo necesitaba para lograr una expresión capaz de interpretar la realidad a su modo, valorizando únicamente la descarga: "*hacen lo que quieren, más allá de cualesquiera reglas inmanentes al arte o de otro tipo*"³²⁷.

Para caracterizar los procesos y actitudes relacionables con lo Punk los adjetivamos con términos como brusco, rudo, urgente e

326 Reszler, Andre (1974*), *La estética anarquista*. (Trad. África Medina de Villegas), Fondo de Cultura Económica, México, p. 8.

327 *Hacen lo que quieren*. *Arte joven renano* (1987), 22 Enero - 22 Febrero de 1987, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Fundación Pública Luis Cernuda y Junta de Andalucía, Sevilla, p. 11.

inmediato. Nos interesa ver ahora cómo define el Diccionario de la Real Academia Española estos aspectos que nos ocupan:

- **Brusco:** Áspero, desapacible. Rápido, repentino, pronto.
- **Urgente:** Que urge; como verbo intransitivo de "urgir": Dicho de una cosa: Instar o precisar a su pronta ejecución o remedio.
- **Inmediato:** Que sucede enseguida, sin tardanza.
- **Rudo:** Tosco, sin pulimento, naturalmente basto. Que no se ajusta a las reglas del arte.

Atendiendo estos adjetivos podemos tener constancia de la actitud con la que los procesos plásticos que nos ocupan son puestos en práctica. Volvemos por un instante a la palabra "rudo": "Tosco, sin pulimento, naturalmente basto. Que no se ajusta a las reglas del arte". Un resultado sin prejuicios establecidos dentro de una jerarquía artística alejado de las reglas, de las formalidades. Calificativos que nos devuelven a una pintura cargada de connotaciones radicales. Connotaciones que llegan al paroxismo de lo impasible por sus atributos y por sus maneras de enfrentar el acto pictórico; un acto primitivo, que muestra un desinterés descarado por un resultado formalista³²⁸. Un proceso, cargado de ejecuciones irracionales que transgreden los formalismos, que se resuelve desde una "*inmediatez caótica*"³²⁹.

Podemos advertir entonces que un estilo de rebeldía y aniquilación plástica invade el carácter pictórico de lo Punk. En la

328 Si entendemos por primitivo un ser sin restricciones en cuanto a sus instintos. Según la Real Academia Española el adjetivo de "primitivo" tiene, además, el siguiente significado: rudimentario, elemental, tosco.

329 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 143.

década de 1980, arte *performance*, música, cine, escultura, etc., se fusionaban a modo de expresión, influencia directa del contexto, donde la vorágine artística dio lugar a la fusión de expresiones. Cualquier medio al alcance era válido para la experiencia artística debido a ese impulso irrefrenable de la época, como describe Roberto Ohrt acerca de la situación, y como podemos observar en la obra (img.101) realizada conjuntamente por Martin Kippenberger y el artista Albert Oehlen (Krefeld, Alemania, 1954): *"Cada maniobra se ejecuta con tal rapidez, que la víctima no es capaz de descifrar qué queda de su imagen una vez que esta ha sido procesada y transformada en retrato; cuadros de una sencilla presencia de espíritu, que prefieren ser actuales y duros antes que equilibrados y correctos (...)"*³³⁰.



101. Martin Kippenberger
y Albert Oehlen,
"Gemeinschaftsarbeit", 1983,
óleo sobre lienzo, 150 x 60 cm.

Interesados en no perder tiempo en la planificación de las obras, puesto que *"la velocidad es intrínseca al Punk"*³³¹, estas eran ejecutadas con emergencia, y los artistas desarrollaban una preferencia por la urgencia expresiva y sus contenidos emocionales más que formales, dándose

330 Kippenberger: *pinturas* (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 16.

331 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 16.

un "placer sentimental en la inmediatez de la pintura"³³². Esta actitud de enfrentar la creación se trasladaba desde influencias estéticas de su entorno socio-cultural. Una actitud de infinidad de posibilidades que partían de las maneras postuladas por la jerga de lo Punk y su estilo de vida hedonista.



102. Albert Oehlen, "Die Zeit heilt alle Wunden", 1981, óleo sobre lienzo, 50 x 58 cm.

Propuestas sin premeditación, sin intencionalidad de resolución en cuanto a la coherencia formal de los elementos unitarios de la obra. Como lo describe en términos propios el artista Albert Oehlen en la siguiente cita y podemos observar en una de sus obras (img.102) de principios de la década de 1980: "Nuestro objetivo en aquel momento era torturar a la pintura con motivos tan fuertes y cargados de asociaciones como nos fuera posible para alejarnos de los alardes técnicos (...) Trabajaba los motivos de un modo antijerárquico y la técnica pictórica de forma radicalmente antivirtuosa"³³³.

332 Roberto Ohrt, *Palmeras, aceite lubricante y ceniceros*. En *Los excesos de la mente*, 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 72.

333 *Albert Oehlen Paintings / Pinturas 1980 - 2004* (2004), Musée Cantonal des Beaux - Arts de Lausanne y Domus Artium 2002 Salamanca, Edición JRP Ringier Kunstverlag

Los resultados serán, por lo tanto, acordes con esa mentalidad. Como señala Teresa Blanch sobre Oehlen: *"La incoherencia de todo ese desfile objetual arrojado al interior de una pintura de factura queridamente mal diestra, insana, molesta, kitsch, desquicia al espectador haciéndole creer ver significados ocultos en lo que en realidad es un puro desvarío de situaciones puestas en choque (...) El artista apunta hacia una pictoricidad de exaltación y derribo"*³³⁴.

En esta línea, concretada en las proximidades en pleno auge de lo Punk en el País Vasco, encontramos, la obra del artista *Iñaki de la Fuente* (Bilbao, País Vasco, 1954). El vitalismo y gestualismo del artista se revela como una pintura de gran expresividad que parece renegar del virtuosismo, dando libertad a una pintura que parte de un *"carácter afirmativo o épico, lúdico y nihilista"*³³⁵.



103. Iñaki de la Fuente, "Urbano" 1987, óleo sobre papel adherido a tabla, 159 x 152 cm.

Su propuesta pictórica denota un marcado carácter que obvia las formalidades: los trazos, el colorido y el informalismo del artista vasco rozan la abstracción pero *"sin llegar a perder sus*

AG, Zúrich, p. 27.

334 Sobre la obra de Albert Oehlen. Teresa Blanch, *"Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada"*. En *Los excesos de la mente, 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 35.*

335 Sáenz De Gorbea, Xabier, *Inaki De La Fuente: Expresion y Vivencia* [Recurso en línea]. Auñamendi Eusko Entziklopedia (no fechado). Dirección URL: <<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/fuente-inaki-de-la/ar-76997-139984/>> [Consulta: 06 abril 2017].

matices violentos"³³⁶. La evocativa pintura de Iñaki de la Fuente (img.103) nos exige una atención especial por la ambigüedad representada. Se crea una tensión entre la representación de los rostros, la sobrecarga matérica de pintura y los trazos, alcanzando un plano indeterminado. Lo que si se hace evidente es la *"liberación de los estereotipados prejuicios de la tradición"*³³⁷ en la obra del artista. El pintor no parece renunciar a lo instintivo ni a la posibilidad de un resultado estético "mal logrado", encaminándonos hacia una obra desenfadada y anárquica, pues *"es evidentemente un hecho psicológico que cuando los colores, las formas, los tonos o las palabras aparecen en audaces dislocaciones o colisiones, liberados de esta manera de sus habituales inmediaciones y circunstancias, sentimos con una nueva intensidad su calidad de sensaciones brutas"*³³⁸.

En ese mismo marco específicamente pictórico, queremos destacar asimismo al artista holandés René Daniëls (Eindhoven, Países Bajos, 1950). Desde el 20 de octubre de 2011 hasta el 26 de marzo de 2012, el Museo de Arte Reina Sofía, junto con el Van Abbemuseum Eindhoven, organizó la exposición del artista en el Palacio Velázquez titulada *"René Daniëls. Las palabras no están en su sitio"*³³⁹. Ligado desde sus comienzos con los movimientos contra-

336 Ibidem.

337 *Gernikatik Gure Arteara. De Gernika a Gure Artea* (Text. Xabier Sáenz de Gorbea), Mayo de 2013, Sala de exposiciones de Juntas Generales de Bizkaia, Colección de Arte Juntas Generales de Bizkaia, p. 24.

338 Wind, Edgar (1967*), *Arte y anarquía*. (Trad. Salustiano Masó), Taurus Ediciones, S.A., Madrid, p. 31.

339 El "Diario Público" presento la exposición de Daniëls en un artículo bajo el título: *"El Punk que reanimó la pintura"* (H. Riaño, Peio, *El punk que reanimó la pintura* [Recurso en línea]. Diario Público, Madrid (22 de octubre de 2010). Dirección URL: <<http://www.publico.es/culturas/punk-reanimo-pintura.html>> [Consulta: 18 noviembre 2011]). La publicación "MadridOut" presentó la exposición de Madrid bajo un artículo titulado: *"El arte underground de René Daniëls en el Reina Sofía"* (MadridOut (redacción), *El arte underground de René Daniëls en el Reina Sofía* [Recurso en

culturales que oscilaban entre finales de los años setenta y los ochenta, la obra del artista es fruto de un lenguaje *underground* ligado a lo Punk y a la *new wave*. La contracultura de lo Punk marcó su vida y su trayectoria artística:

"Daniëls había extraído del Punk una manera de abordar el cuadro completamente distinta a la de sus homólogos. Una manera

*tan libre y despreocupada como la manera en que los Punks remendaban pedazos. De hecho, el desfile de disfraces del Punk que, como en una mascarada, ponía en crisis los modelos normativos institucionalizados, le proporcionaría un modelo de sujeto que se burla de las convenciones y los disfraces"*³⁴⁰.



104. René Daniëls, *sín título*, 1981, óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm. Colección particular.

El artista holandés encaminó su práctica pictórica hacia la fusión de la pintura con la literatura (tan recurrente en sus trabajos)

línea]. Madrid Out, Madrid (26 de octubre de 2011). Dirección URL: <<http://www.madridout.es/exposiciones/1869-el-arte-underground-de-rene-daniels-en-el-reina-sofia>> [Consulta: 22 octubre 2013]). La publicación digital de Europapress hizo constar la exposición de Daniëls en Madrid mediante este artículo: "Cultura *underground*, Punk y *new wave* de la mano de René Daniëls" (Europa Press (cultura), *Cultura underground, punk y new wave de la mano de René Daniëls* [Recurso en línea]. Agencia Europa Press, Madrid (20 de octubre de 2011). Dirección URL: <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-cultura-underground-punk-new-wave-mano-rene-daniels-20111020153509.html>> [Consulta: 22 octubre 2013]).

340 René Daniëls. *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía Madrid, p. 166.

acercándonos a los ideales asociados con la baja cultura³⁴¹. Su obra está plagada de referencias literarias y elementos de la baja cultura y el cómic, como observamos en su obra, donde presenta una rata subida a un monopatín³⁴² (img.104). El artista expresó su visión mundana llenando los lienzos de una emotividad salvaje y enérgica llena de poéticas visuales. "Vemos otra discreta referencia al Punk en obras posteriores, las cuales tienen como protagonistas a unas ratas que aparecen subidas a monopatines y que con la boca sostienen otro monopatín más pequeño. (...) ¿Acaso Daniëls buscaba introducir en la discusión de los expertos en torno al arte serio, tan característica de este tipo de eventos, la energía rebelde que se manifiesta por todos los rincones de la ciudad?"³⁴³.



105. René Daniëls, "In de fles gedaan (embotellado)", 1982, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm. Colección de Paul Andriessse.

341 Patrones culturales de la clase popular como contraposición a una cultura académica oficial normalmente valorada como alta cultura.

342 El *skateboarding* está directamente relacionado con la cultura callejera. Muchos *skaters* afirman que el *skate* es un modo de vida. Existe una tendencia musical relacionada directamente con el mundo del *skate*, basada en el *Punk rock* y conocida en los circuitos como *skate Punk* o *skatecore*.

343 René Daniëls. *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía Madrid, p. 165.

Su plástica se carga de mensajes ambiguos e ironía mediante imágenes evocadoras que incluyen referencias populares y reconocibles salpicadas con grandes colores intensos y llamativos. Los referentes figurativos que utiliza aluden a tal poder de ambigüedad que los mensajes quedan completamente abiertos a interpretaciones como aquellos que observamos en una segunda obra, (img.105). Las pinturas de René Daniëls crean atmósferas irreales que parten de la imaginación. Elementos familiares y reconocibles logran una tensión entre realidad y ficción donde los componentes poéticos y textuales acaban interfiriendo y complementando la obra. *"Probablemente el acabado brusco y entrecortado de sus cuadros respondía a su voluntad de reelaborar algo de esa energía bruta y del compromiso físico característico del Punk. (...) A Daniëls se le asoció inmediatamente con otros pintores figurativos agrupados bajo el lema del 'retorno a la pintura'. En primera línea de aquel movimiento estaba un grupo de exitosos artistas alemanes cuyos cuadros de gran formato, toscos y de factura espontánea, eran acogidos como una secuela de los tumultos Punks"*³⁴⁴.

En un contexto pictórico actual, donde *"la rabia destructora que zahiere el cuadro con violencia"*³⁴⁵, tenemos al artista Manuel Ocampo (Ciudad Quezón, República de Filipinas, 1965). Estableciendo un fuerte vínculo con una expresividad cohesionable con lo Punk, el artista nos acerca a lo políticamente incorrecto desde su temperamento pictórico. Ocampo es reconocido por crear una pintura barroquizante a través de múltiples registros iconográficos en los que mantiene una conexión estética fuertemente marcada por

344 René Daniëls. *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía Madrid, p. 165.

345 Calvo Serraller, Francisco, *La ferocidad blasfema de Manuel Ocampo se muestra en Badajoz* [Recurso en línea]. Diario El País, Cultura (5 de febrero de 1998). Dirección URL: <https://elpais.com/diario/1998/02/05/cultura/886633205_850215.html> [Consulta: 11 diciembre 2017].

referencias a la subcultura de lo Punk, convirtiéndolo en un "exponente del arte contemporáneo más transgresor"³⁴⁶.

Como observamos en su pintura (img.106) la mezcla de referentes "revueltos" ha de ser contemplada traspasando las fracturas iconográficas que ofrece mediante pintura, objetos, collage y letrismos. La actitud con que Ocampo se enfrenta a la obra parece marcada por un concepto de radicalidad³⁴⁷ donde "la educación es sencilla: brutalidad por brutalidad igual a brutalidad al cuadrado"³⁴⁸.



106. Manuel Ocampo, "Pudenda Gravitas in Abstracta", 2012, óleo, colillas, collage, plexiglás y marco del artista, 198 x 147 cm.

En una misma línea barroquizante y que, a su vez, establece un fuerte vínculo con una concepción estética trasgresora y radical, tenemos, también, al artista multidisciplinar de la escena actual Jonathan Meese (Tokio, Japón, 1970). A la manera teatralizante de Ocampo, su pintura se compromete con el antivirtuosismo,

346 Centro Cultural Casa Asia (prensa), *Ocampo presenta en Casa Asia "Bastards of Misrepresentation"* [Recurso en línea]. Casa Asia, Barcelona (2005). Dirección URL: <<https://www.casaasia.es/pdf/2280510345PM1109592225613.pdf>> [Consulta: 12 diciembre 2017].

347 Manuel Ocampo fue seleccionado y censurado en la Documenta de Kassel de 1992.

348 Calvo Serraller, Francisco, *La ferocidad blasfema de Manuel Ocampo se muestra en Badajoz* [Recurso en línea]. Diario El País, Cultura (5 de febrero de 1998). Dirección URL: <https://elpais.com/diario/1998/02/05/cultura/886633205_850215.html> [Consulta: 11 diciembre 2017].



107. Jonathan Meese "Erzeimeldung: der rote baronanny (totalstunnelblick der kunst), erzdisziplin "erz", gehorche nur der antinostalgischen zukunftzukunft, wie hagen v. tronje", 2011, técnica mixta sobre lino, 210,5 x 140,3 x 3,3 cm.

decantándose por una actividad enfocada en la libertad expresiva pero demarcada por matices violentos (img.107). Como observamos en su pintura, el artista parece obligarnos a desmenuzar lo que pueden llegar a parecer vestigios de una acción pictórica donde el dinamismo y la vitalidad desmedida han comprometido la totalidad de la obra. En Meese el "pesimismo radical que le caracteriza le proporciona un punto positivo de orientación en el presente. La concepción del arte como única vía de "salvación", la búsqueda incansable de la complicidad con el espectador para hacerle partícipe del caos y el desastre que precede a una nueva era"³⁴⁹.

Otro de los artistas actuales que podríamos asociar con características propias de lo Punk, y que roza la brutalidad de tal manera que llega a convertirse en grotesco, es Paul McCarthy (Salt Lake City, Utah, Estados Unidos, 1945). Artista que inició su andadura en los parámetros de la pintura y fue evolucionando hacia el arte de acción más polémico. Su andadura en los universos de la pintura rompía con las limitaciones de esta para indagar en cuestiones más complejas y ajenas al

349 CAC Málaga (prensa) [Recurso en línea], *La "revolución del arte" de Jonathan Meese*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (9 de abril de 2010). Dirección URL: <http://cacmalaga.eu/2010/04/09/jonathan-meese/> [Consulta: 10 octubre 2013].

mundo pictórico. El artista lo expresa de esta manera: "Utilizo el cuerpo como un receptáculo de los temores, la obsesión y el conflicto que se genera en nuestra sociedad"³⁵⁰. Su obra, difícilmente, pasa inadvertida. Podemos observar una de las obras del artista (img.108) con motivo de la exposición en la galería *Hauser & Wirth New York* titulada "White snow", del 4 de noviembre al 24 de diciembre de 2009, donde el artista crea una serie de obras pictóricas haciendo referencia al clásico cuento de hadas "Blancanieves".

Desde una perspectiva psicosexual nos presenta obras llenas de frescura, descaro e imaginación que consiguen rozar lo obscuro y lo sucio. Se advierten los resultados de una puesta en escena donde se sobrepasan los principios del arte para concentrarse en la libertad de la creación más arbitraria, logrando una desaliñada representación pictórica. La disposición de los elementos del cuadro se presentan de manera deficiente: su uso de contrastes en el plano, el énfasis gestual, la superposición de iconos, su tamaño y colores, desarmonizan el plano dando un desequilibrio asimétrico significativo. Las proporciones están resueltas desmesuradamente, potenciando aquellos elementos



108. Paul McCarthy, "Farrah Fawcett", 2009, carbón, lápiz al óleo y collage sobre papel, 246,4 x 203,2 cm.

350 Luc, Virginie, *Entrevista a Paul McCarthy* [Recurso en línea]. El Mundo Magazine (22 de abril de 2001). Dirección URL: <<http://www.elmundo.es/magazine/m82/textos/artel.html>> [Consulta: 03 febrero 2016]. El artista a menudo hace uso de comida y diferentes fluidos corporales para ejecutar la acción pictórica. Al predominar una actitud transgresora, y cuando se parte de una intención fiel con ciertos ideales antisistema, el resultado como obra será reflejo de esa actitud.

elegidos, sin interesarse en cuestiones formales de tamaño, medidas y cánones: como el icono de lo que parece la representación de un órgano genital masculino verde, situado a la derecha de la ilustración, que al estar agrandado a un tamaño tal como los rostros, y cubierto por pintura, adquiere más notoriedad en la composición. El tipo de ejecución que encontramos en la obra de Paul McCarthy, forma parte de la energía transgresora y descarada de los aspectos actitudinales que relacionamos con lo Punk, pues "su trabajo es muy independiente y siempre resulta rebelde"³⁵¹.

Fuera de la propia disciplina pictórica, en esa misma línea que abarca una concepción transdisciplinar como en el caso de McCarthy, encontramos al grupo de artistas del Reino Unido denominado *Young British Artists*³⁵² (YBAs de ahora en adelante) donde encontramos a artistas como Damien Hirst, Chapman Brothers, Sarah Lucas, Tracey Emin, Gary Hume, Jenny Saville, Marcus Harvey, Fiona Rea o Martin Maloney entre otros, y que tuvo su mayor esplendor en la década de 1990, resonando especialmente con la muestra *Sensation*³⁵³.

El grupo establece lazos estrechos con el espíritu de lo Punk desde una característica conceptual basada en un gran "no", como nos acerca esta cita: "... su principal virtud era su oposición al mundo del arte establecido"³⁵⁴. Grupo con una tendencia identificativa que destaca por la controversia y la provocación, por una

351 Ibidem.

352 Ciertos artistas del YBAs los iremos estudiando a lo largo del cuerpo principal del trabajo, estableciendo relaciones con la expresividad de los procesos que asociamos a lo Punk.

353 Exposición de 1997 en la Royal Academy de Londres.

354 Stallabrass, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, p. 20.

estética visual chocante, y por el uso de materiales inusuales y/o de la cultura de masas.

En la actualidad la impactante y transgresora obra del reconocido *Damien Hirst* (Bristol, Reino Unido, 1965) no pasa inadvertida, ni para el espectador ni para los críticos. Conocidos son sus animales muertos preservados en formol (img.109), su calavera humana (real) cubierta de diamantes, o sus instalaciones con mariposas.

En 2012 hizo una exposición en la Tate Modern de Londres, titulada "*In and Out of Love*", en la que una gran número de mariposas volaban por la sala, chocándose con los visitantes. Durante la exposición,

que duró 23 semanas, la Tate Modern soltaba centenares de nuevas mariposas cada fin de semana, con la intención de sustituir las muertas³⁵⁵. Con estos insectos realizó una gran serie de composiciones bidimensionales (img.110). El artista, adoptando el conceptualismo como punto de partida de su discurso, y de una manera controvertida que puede llegar a resultar en exceso violenta, parece hablar metafóricamente de



109. *Damien Hirst*, "Fuera de la vista. Fuera de la mente" (de la serie *formaldehído*), 1991, vidrio, acero pintado, silicona, cabezas de vacas reales y formaldehído, dos partes, cada una: 40,6 x 83,8 x 45,7 cm. Foto *White Cube*.

355 Reproducción de la instalación original, de título homónimo, de 1991. La galería y el artista se defendieron de las críticas de los activistas por los derechos de los animales afirmando que la galería poseía unas condiciones óptimas para la vida de las mariposas y que, finalmente, los insectos que murieron, lo hicieron por haber alcanzado la etapa final de su ciclo de vida natural.

la dualidad vida y muerte, mostrando la fragilidad de la existencia de la manera más cruda y directa. Su obra, además, nos acerca otros dilemas profundamente reflexivos acerca de la existencia: como el sistema de valores y creencias del hombre.

Dentro del YBAS cabe destacar a una de las exponentes del denominado grupo inglés: la artista multidisciplinar *Sarah Lucas* (Londres, Reino Unido, 1962).

El vocabulario visual de sus obras crea un choque en el espectador mediante lo explícito y escatológico. El humor y la ambigüedad del contenido de sus obras se presentan como dispositivos capaces de seducir mediante instalaciones, fotografías o esculturas que van desde autorretratos, donde su propia persona se expone a una implícita ambigüedad sexual, hasta objetos ordinarios como colchones, luces de neón, yeso, comida, cigarros o inodoros, adoptando un lenguaje "urbano, atrevido, femenino y valiente"³⁵⁶. Como ella misma define: "*Me gusta el aspecto artesanal de la obra, no me interesa refinarla: me gustan las partes cutres de la parte de atrás. Cuando algo no es suficientemente bueno, es perfecto*"³⁵⁷.



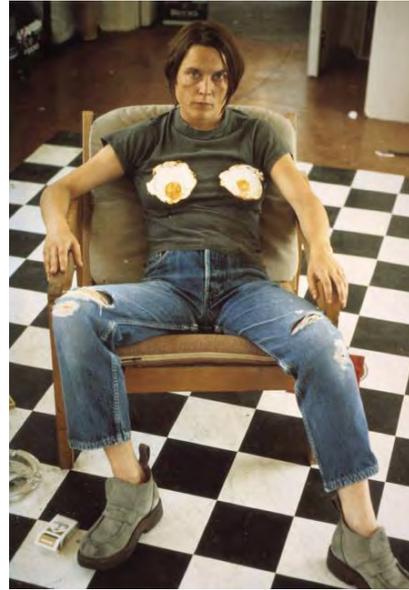
110. Damien Hirst, "Devoción" (de la serie *Kaleidoscope Paintings*), 2003, mariposas reales y brillo de hogar sobre lienzo, 244 x 153 cm. Foto Stephen White.

356 Sarah Lucas: *Autorretratos y más sexo*, 9 de octubre de 2000 - 7 de enero de 2001, Centre Cultural Tecla Sala, Área de Educación y Cultura del Ayuntamiento de L'Hospitalet en colaboración con The British Council, Edición Tecla Sala, Barcelona, p. 53.

357 Stallabrass, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, p. 79.



111. Sarah Lucas, "Pauline Bunny", 1997, técnica mixta.



112. Sarah Lucas, "Autorretrato con huevos fritos", 1990, fotografía.

Lucas transforma los objetos ordinarios habituales de su repertorio en representaciones viscerales (img.111), en esculturas, que nos provocan, tras el primer impacto, una reflexión sobre la condición femenina, sobre los roles masculino-femenino, la sexualidad, y a un nivel existencial, sobre la condición humana. Las representaciones amorfas mediante los objetos cotidianos conmemoran los ready-mades de Duchamp con resonancias a Louise Bourgeois, pero a través de un acabado descuidado donde "su arte se halla en permanente estado de indecencia"³⁵⁸.

La subversión de la mirada que nos propone en sus conocidos autorretratos, crea una tensión desafiante entre el observador

358 Sarah Lucas: *Autorretratos y más sexo*, 9 de octubre de 2000 - 7 de enero de 2001, Centre Cultural Tecla Sala, Área de Educación y Cultura del Ayuntamiento de L'Hospitalet en colaboración con The British Council, Edición Tecla Sala, Barcelona, p. 59.

y el observado. Lucas se presenta comiendo una banana, fumando un cigarrillo, con dos huevos fritos en sus pechos (img.112) o con un gran salmón³⁵⁹ sobre su hombro. Todas estas autorrepresentaciones quedan ligadas por la mirada de la artista que se vuelve inquietante, a la vez que, provocativa y sensual, adopta, generalmente, poses o actitudes masculinas. En estos casos la barrera de la feminidad "convencional" se rompe magistralmente.

En la escena artística del actual Downtown neoyorquino tenemos a otro grupo de artistas con una visión transgresora en la que vislumbramos ecos relacionados con la negatividad y radicalidad asociada a lo Punk. Dan Colen, Nate Lowman, Gardar Eide Einarsson, Ryan McGinley, Aaron Young, Agathe Snow, Hanna Liden, Banks Violette, Nate Lowman, Adam McEwen, Lizzie Bougatsos, Adam McEwen y Dash Snow son (y han sido) conocidos en la escena artística como el grupo "Bowery School". Todos comparten una preocupación por lo social e interés por lo subcultural. El 25 de noviembre de 2007 el New York Magazine publicó un artículo de Ariel Levy titulado "Warhol's children" (Los hijos de Warhol). En dicho artículo aparecen Ryan McGinley, Dan Colen y Dash Snow. El artículo se basa, principalmente, en este último artista y su polémica obra.



113. Dash Snow, "Sin título (Dakota fumando)", 2003, fotografía polaroid, 50,8 x 50,8 cm.

359 La profunda ambigüedad de esta obra, en la que Lucas va vestida como un hombre y sobre su hombro sostiene un salmón, viene dada, especialmente, por el hecho de que en el lenguaje coloquial londinense "to get a salmon on" significa "tener una erección".

Dash Snow (Nueva York, Estados Unidos, 1981 - Nueva York, Estados Unidos, 2009) fue conocido principalmente por sus instantáneas de polaroids (img.113), que retrataban los excesos vitales de sexo, droga y realidades cercanas, desde una perspectiva antisocial. Vislumbramos una precariedad en su obra, una marginalidad tangible que nace de una actitud de profundo desencanto trasladada al campo artístico.

El espontaneísmo de sus registros fotográficos, al igual que sus *collages* y esculturas, conseguían llegar al espectador mediante estéticas marginales. Sus inicios en el grafiti, y las constantes visitas a la comisaría desembocarían en un rechazo profundo por la ley y sus cometidos. Así, en varias de sus propuestas, el artista se apropiaba de artículos de periódico sobre figuras de la autoridad y, tras eyacular en ellos, los enmarcaba y exponía (img.114). Hoy forman parte de la colección de "Saatchi Gallery".



114. Dash Snow, "Joder a la policía" (de la serie de 45 recortes de prensa con semen enmarcados), dimensiones variables, 2005.

A su vez, junto con el artista Dan Colen, realizó una instalación en la Galería neoyorquina "Deitch Proyect" titulada "Nido", del 26 de julio - 18 agosto de 2007. Consistía en adaptar sus famosas intervenciones en hoteles ("Nido de hámsteres") a la galería³⁶⁰.

360 La publicación Artforum, el 31 de julio de 2007, presentó la intervención "Nido" bajo el artículo "Trash and Vaudeville" (Basura y comedia). Velasco, David, *Trash and Vaudeville* [Recurso en línea]. Artforum Magazine (31 de julio de 2007). Dirección URL: <<http://artforum.com/diary/id=8447>> [Consulta: 16 octubre 2013].

Estas intervenciones en hoteles consistían en triturar las guías telefónicas, las sábanas y cortinas de la habitación del hotel en la que se alojaban, bajo los efectos de grandes cantidades de droga, hasta, como ellos definieron, sentirse como hámsteres. La intervención trasladada a la galería consistió en triturar dos mil guías de teléfono por la superficie del centro, después, junto con amigos y otros artistas invitados, se encerraron cuatro noches en la galería hasta intervenirla. La brutalidad de los momentos compartidos, entre drogas, pintura, música y emociones, se condensaron, finalmente, por todo el lugar.

3.2.2. La "indomesticabilidad".

Lo azaroso como agente expresivo.

Los procesos plásticos relacionables con lo Punk, que hemos denominado "indomesticables" los entendemos como huella de un proceso pictórico producto de la libertad procesual: su correspondiente exaltación del instinto, de la intuición, la improvisación, y lo imprevisible, cargan la obra de fragmentos azarosos. Se entiende como *"un arte que acoge en sus formas y en sus lugares el 'no importa qué' de los objetos de uso y de las imágenes de la vida profana"*³⁶¹.

Así, cuando hablamos de maneras expresivas vinculadas al azar no hablamos de la utilización de mecanismos azarosos³⁶². En las obras

361 Rancière, Jacques (2012), *El malestar en la estética*. (Trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello), Clave Intelectual, S.L., Madrid, p. 25.

362 *"Un pintor de gran talento, a base de arte y de trabajo, había representado un caballo volviendo de la doma, al que no le faltaba más que la vida. Pero cuando se dispuso a pintar la espuma de los ollares, este pequeño detalle (tan parvula materia: tan ínfima materia) le dejó paralizado mientras se afanaba en vano. Finalmente, en un ataque de rabia, tomó la esponja impregnada con todos los colores que se encontraba al alcance de su mano, y la arrojó contra el cuadro, con intención*

que investigamos, lo azaroso, es un resultado que llega mediante la ejecución de todo lo demás, es algo "posterior a". Como nos describe René Daniëls en esta cita: *"Al principio ya tengo una idea, pero aún no sé cómo resultará la obra. Depende de cosas como los colores que elijo por casualidad. (...). Sí, primero necesito un marco, un asidero para pintar. Esa es la idea y con ella voy jugando hasta que surja un conglomerado de ideas, que siempre están relacionadas con muchas facetas de mi vida"*³⁶³.

No parece implicar, por parte del autor, un hecho consciente de utilizar métodos o ejercicios que provoquen resultados azarosos de antemano, sino que el azar, en estos casos, se deja leer en las superficies pictóricas como resquicios, resultados imprevistos que despiertan la actitud a la que se ha enfrentado el artista. Una actitud donde las obras son más bien *"chispas iniciales de encendido, provocadas por emociones largo tiempo retenidas, que cuadros pintados según criterios normativos transmitidos"*³⁶⁴.

Veamos como describe la Real Academia Española los conceptos que nos ocupan:

de destruir su obra. El azar (fortuna) dirigió la esponja directamente a los ollares del caballo y obtuvo el efecto que el pintor buscaba. De este modo, lo que el arte había sido incapaz de producir, el azar se encargó de representar." Valerio Máximo. *Envidia: Fragmentos de un proceso de creación. Realización de un documental y un diccionario.* Extraído de la página online (<http://procesosdecreacion.com/>) para el término "azar". El azar, por lo tanto, como "algo que surge, que aparece", no como una búsqueda para ejecutarse mediante ejercicios de método.

³⁶³ René Daniëls. *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía Madrid, p. 153.

³⁶⁴ *Hacen lo que quieren.* Arte joven renano (1987), 22 Enero - 22 Febrero de 1987, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Fundación Pública Luis Cernuda y Junta de Andalucía, Sevilla, p. 27.

- **Azar:** Casualidad, caso fortuito. Desgracia imprevista; como locución adverbial: sin rumbo ni orden; como locución adverbial coloquial desusada: dicho de una cosa, malograrse o salir mal.
- **Intuición:** Facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento.
- **Instinto:** Móvil atribuido a un acto, sentimiento, etc., que obedece a una razón profunda, sin que se percate de ello quien lo realiza o siente; como locución adverbial: por un impulso o propensión natural e indeliberada.

Mediante la intuición y el instinto se resolverán aspectos azarosos en el plano pictórico. El artista ejecuta, desde una actitud urgente, brusca y ruda, un quehacer donde se combinan diferentes maneras expresivas provenientes de tratamientos irracionales e indeliberados. Su resultado, tras estas acciones, dejará sobre la superficie frag-

mentos azarosos resueltos como goteos, diluidos, manchas, superposiciones de materia etc., bien lo describe Albert Oehlen en la siguiente cita: *"En parte pintaba muy rápido sólo para aprovechar los errores producidos por pintar así"*³⁶⁵.



115. Albert Oehlen, "Ameisenbild (Hormigas)", 1981, emulsión sobre madera, 91 x 122 cm.

365 Albert Oehlen *Paintings / Pinturas 1980 - 2004* (2004), Musée Cantonal des Beaux - Arts de Lausanne y Domus Artium 2002 Salamanca, Edición JRP Ringier Kunstverlag AG, Zúrich, p. 28.

Los errores a los que hace referencia el artista son los que fundamentamos dentro de fórmulas inconscientes, intuitivas y azarosas. "Pintar muy rápido" como dice el artista, partiendo de la urgencia y rapidez, supone ciertos rastros sobre la superficie del cuadro que acaban definiendo su actitud expresiva. Como podemos observar en su obra (img.115), se advierte que se ha dado un proceso rápido que leemos a través de los diluidos, las manchas aleatorias que rompen la perspectiva, donde dos hormigas, creadas con pinceladas expresivas, acaban por desestructurar la forma-fondo, puesto que la instantaneidad del tratamiento del fondo se confunde con las figuras representadas. *"En el lugar de Oehlen (Albert) funciona tan rápido como sea posible, aplicar apresuradamente la pintura con despreocupación"*³⁶⁶. Los rastros azarosos son indisociables de los resultados pictóricos que derivan de la esencia urgente vinculada a lo Punk.

Se parte de una premisa donde el pintor lidiará con diferentes variantes y recursos para proceder, y será durante el proceso de abandonarse al acto pictórico donde surgirán esas "huellas azarosas". Huellas que salpican la obra de frescura y desenfado y apoyan su estética rebelde. Como resultado de ese abandono en el proceso, lo que escapa al orden racional, lo que hemos denominado "indomesticado", se presenta en las obras como consecuencia de las maneras de proceder. *"(...) detrás de 'ese azaroso polvo retornan ciclos estables', revelando inauditas dimensiones de libertad y necesidad. Detrás de la aparente oscuridad del caos podemos dar credibilidad hoy a la autonomía enormemente reveladora de los procesos en desequilibrio, entendidos hoy por hoy como complejidades*

366 Galerie Max Hetzler (prensa), *Albert Oehlen: catalogue "Paintings 1980-1982"* [Recurso en línea]. Galerie Max Hetzler (Mayo de 2002). Dirección URL: <<http://www.maxhetzler.com/exhibitions/albert-oehlen-catalogue-paintings-1980-1982-2002/press-en/>> [Consulta: 15 julio 2015].

altamente positivas³⁶⁷. Hablamos de un azar que "aparece" derivado de los procedimientos y que asume, en estos casos concretos, una función poético-estética que no hace sino ampliar los efectos del campo de las percepciones "sensibles".

Como hemos dicho anteriormente, las huellas azarosas las entendemos como manifiesto de espontaneidad, que llegan con la puesta en escena del desenfreno del "todo se vuelve posible". Cuando



116. Walter Dahn, "Das rote (Royal) Telephone", 1981, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm, Galería Paul Maenz, Colonia, Alemania. Colección Privada.

el autor se aproxima a la experiencia pictórica con una ideología transgresora y desinteresada, que como aliciente nace de una urgente necesidad de salir a flote bruscamente, y sin responder a complejidades, está permitiendo libertad a lo inesperado, a la "consecuencia" debido a la "actitud generosa de hacerse con todo"³⁶⁸ en un proceso guiado por la libertad y fundamentado en el DIY: "(...) les interesaban poco los aspectos formales de la pintura, pues para ellos era absolutamente primordial el traslado espontáneo al lienzo de sus imágenes e inquietudes no trabajadas. 'Sencillamente

367 Teresa Blanch. "Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada". En *Los excesos de la mente*, 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 34.

368 Ibidem, p. 27.

eran unos tiempos', dice Walter Dahn - 'en que había que vomitar de verdad ciertas cosas'"³⁶⁹.

Podemos observar en la obra (img.116) del artista *Walter Dahn* (Tönisvorst, Alemania, 1954), como las interferencias azarosas impregnan la obra de un ruido plástico fruto de ese "vomitar", como dice el artista "ciertas cosas". En el cuadro observamos los diluidos, las salpicaduras, las manchas superpuestas. Son reconocibles tres elementos principales: el personaje de cuerpo entero, un rostro y el teléfono rojo. Probablemente, y atendiendo a las palabras del propio artista, fruto del vómito expresivo, la obra ha acabado por impregnarse de esos azares a los que aludimos.

Dentro de la esfera nacional, el artista español Ferrán García Sevilla, mediante su plástica fragmentaria, nos conduce a un bello caos que exige continuos cambios de atención (img.117). El artista parece posicionarse también en una postura radical. El vitalismo con que se enfrenta al acto pictórico se lee en la superficie del cuadro. Lo azaroso parece provocado por un proceso "abierto" que como consecuencia ofrece una dispersión de imágenes, manchas y salpicaduras, entendiendo además que "*el goteo, el dripping, suelen asociarse metafóricamente al esperma o al vómito, aspectos que no son extraños a la personalidad provocativa de García Sevilla*"³⁷⁰.

La actitud con que Ferrán García Sevilla se enfrenta al acto pictórico, se deja ver a través de un vitalismo sincero y rotun-

369 *Hacen lo que quieren. Arte joven renano* (1987), 22 Enero - 22 Febrero de 1987, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Fundación Pública Luis Cernuda y Junta de Andalucía, Sevilla, p. 26-27.

370 Vidal Oliveras, Jaume, *Ferrán García Sevilla, la celebración de la pintura* [Recurso en línea]. Revista El Cultural (5 de abril de 2007). Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Ferran-Garcia-Sevilla-la-celebracion-de-la-pintura/20195>> [Consulta: 12 enero 2015].

do, como expresa el propio artista en la siguiente cita: "Cuando pinto, la mano me va por sí sola, ni siquiera pienso en lo que va a salir, o cómo va a quedar. Lo que estoy haciendo realmente al pintar, sobre todo en el planteamiento de la primera embestida, es oír la música de un lado, y dejar la mano libre del otro"³⁷¹.

Cuando se trabaja desde la controversia, desde la confusión, el caos y la urgencia, la obra reproducirá en el espectador una impresión cargada de esos matices. Las obras crearán un contexto de significados que destacarán por su inmediatez. El artista, así, expondrá planteamientos que cuestionen principios relacionados con lo racional,



117. Ferrán García Sevilla, *Meroe 6*, 1984, técnica mixta sobre tela, 195 x 260 cm.

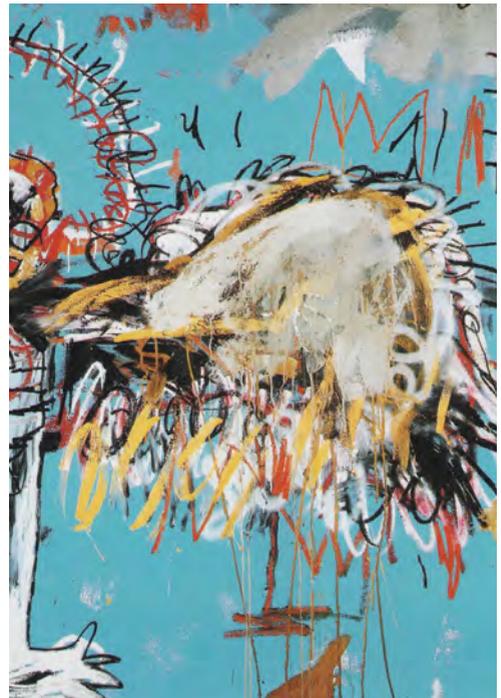
lo previsto, lo bien logrado. Cuando se parte de un pesimismo radical de la negatividad del contexto de lo Punk, la obra finalmente será el reflejo de todo un proceso en el que el artista no solo nos ofrece su particular visión de las cosas, sino que nos deja ver lo sucedido hasta llegar a lo que vemos ante nosotros. Y es así como las secuelas de la indomesticabilidad del proceso acaba depositándose en la superficie.

371 Kevin Power, *Ir a donde el ir nos lleve*. Extraído de las conversaciones con el artista en 1985. En *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla. p. 163.



118. Pete Doherty, "New Love Grows on Trees" (detalle), 2011, técnica mixta.

119. Jean Michel Basquiat, "Untitled (Fallen Angel)" (detalle), 1981, acrílico, óleo y aerosol sobre lienzo, 168 x 197,5 cm. Fundación d'entreprise, Carmignac Gestion, París.





120. Albert Oehlen, "Im Museum II"
(detalle), 1982, óleo, spray y espejo
sobre lienzo, 160 x 160 cm.
Galería Max Hetzler.



121. Martin Kippenberger, "Onkel Bonbon"
(detalle), 1983, óleo, spray y esmalte
sobre lienzo, 120 x 100 cm.

En las ilustraciones anteriores (imágenes 118, 119, 120 y 121) presentamos detalles de ciertas obras en las que destacamos estos agentes expresivos imprevisibles que se presentan como manchas, chorretones, grafismos o emborronamientos. La sensibilidad intuitiva afincada en la fuerza, la violencia, la melancolía, la expresión casi lúdica, el descaro cromático, las fusiones fortuitas, los grafismos informales etc., comunican la sensación de pintura inconclusa. Así, las obras parecen rebelarse contra el hermetismo imperante asociado a la pintura clásica. Estos restos que observamos en las imágenes son consecuencia de la indomesticabilidad que producen ciertas actitudes de naturaleza descuidada y ciertas actitudes predispuestas a ampliar su proceso hacia parámetros asistemáticos. Podríamos decir que el azar lo relacionamos, en estos casos concretos, con enturbiar la obra. Ese enturbiar la obra es una manera de negación que altera el orden formal. Lo inesperado como registro de los procesos que cohesionan con lo Punk, y que apoya la heterogeneidad de sus plásticas y nos acerca al caos que lo caracteriza.



122. Cecily Brown, "Performance", 1999-2000, óleo sobre lino, 254 x 279 cm.

En la misma línea creativa, en donde la pintura se atiende desde un vitalismo marcado por la acción, en un marco actual, encontramos a la artista inglesa *Cecily Brown* (Londres, Reino Unido, 1969). La frescura y espontaneidad se desenvuelven de una manera fuertemente expresionista en sus pinturas. La sensualidad y el erotismo que desprenden las obras de Brown se construyen a base de pinceladas enérgicas, rápidas y determinantes. "El espacio

*pictórico de Brown es una suerte de organismo vivo, generado dentro de parámetros determinados, que permiten la improvisación y el seguimiento de los impulsos del instinto*³⁷².



123. Pete Doherty, "Crucifixión", 2007, impresión de la serie "Bloodworks", 60 x 42,5 cm.

Explorando, principalmente, la temática de la sexualidad desde un punto de vista femenino, su obra transcurre en un fino hilo entre la figuración y la abstracción (img.122), fundiéndose en una mezcla entre cuerpo y naturaleza. Ese fino hilo que nos acerca a la abstracción deriva de la vitalidad con que la artista vierte la pintura en el soporte, de cómo Brown se "imprime" en la acción, quedando

reflejado en cada gesto, cada diluido, cada pincelada. Así, de una expresividad tan primaria e instintiva, el cuadro consigue esos matices azarosos que juegan un papel fundamental en ese devenir figuración-abstracción.

Por su parte, el artista Peter Doherty, utiliza, habitualmente, su propia sangre como técnica, resolviendo el cuadro mediante expresiones vinculadas con los conceptos que tratamos (img.123). Observamos una obra creada desde un impulso instantáneo que obedece a lo imprevisto. Dinamismo, vitalidad, expresión intuitiva y violenta, conjugados en la obra como consecuencia de la urgencia, necesidad y rapidez con que ha sido ejecutada y que se intuye en

372 Cecily Brown (Folleto exposición) [Recurso en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2004). Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cecily-brown>> [Consulta: 29 noviembre 2017].

la mancha a modo de "vómito" que esparce goteos, salpicaduras y manchas como restos de un proceso altamente "sensible"³⁷³.

En el caso de la obra del artista Jonathan Meese, el resultado estético nos ofrece una obra fruto de haberse decantado por expresiones que no atienden a un orden racional sino a una rotunda libertad pictórica (img.124). El descuido y esa "suciedad visual" que nos ofrece el artista en su obra queda acentuada por los planos azarosos que provienen de la intuición y el instinto como una percepción que anuncia rapidez y urgencia en sus planteamientos. *"Son imágenes hechas muy rápidamente: la forma en que se contemplan es como han sido concebidas por el artista"*³⁷⁴. Así, la obra del artista define una estética radical, caótica y sucia que referencia una expresividad pictórica vinculable a lo Punk.



124. Jonathan Meese, "Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland" (detalle), 2003, óleo sobre lienzo, 370 x 1000 cm.

373 Con "sensible" nos referimos a emocional como contraposición a lo racional. Una proceso que surge de una postura instintiva e imprevista donde lo azaroso y la sangre se conjugan para crear la obra.

374 CAC Málaga (prensa) [Recurso en línea], *La "revolución del arte" de Jonathan Meese*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (9 de abril de 2010). Dirección URL: <http://cacmalaga.eu/2010/04/09/jonathan-meese/> [Consulta: 10 octubre 2013].

En el caso de la pintora relacionada con el YBAs *Jenny Saville* (Cambridge, Reino Unido, 1970) la gestualidad de su materia, de sus trazos y, de los gestos que vierte, nos ofrecen una vorágine expresiva de gran formato. Saville adopta un lenguaje pictórico muy personal donde la pintura se retoma a través de la fotografía e imágenes gráficas que recopila previamente.

Sus grandes cuerpos desnudos, a menudo autorretratos, grandes masas corpóreas y deformes, se vuelven, a través de una figuración "paisajística", violentas e incómodas por su contenido grotesco.

Ofrece cuerpos que se expanden monumentales apoderándose de los límites del cuadro y que soportan el peso de la escultura, con un realismo inusual donde parecen lidiar unánimemente expresionismo e impresionismo (img.125). En una entrevista, la artista afirmó lo siguiente: "*Creo firmemente que tengo que seguir mi instinto. Las mejores obras las he hecho gracias a él. Cuando intento ser inteligente o demasiado analítica, no sale bien*"³⁷⁵. Saville nos ofrece, desde perspectivas poco usuales, cuerpos que llegan a



125. Jenny Saville, "Rosetta 2", 2005-06, óleo sobre papel de acuarela montado sobre tabla, 252 x 187,5 cm.

375 Cué, Elena, *Jenny Saville: «Mi obra ha sido el paisaje del cuerpo, la naturaleza de la carne»* [Recurso en línea]. ABC Cultura, Diario ABC (28 de mayo de 2016). Dirección URL: <http://www.abc.es/cultura/abci-jenny-saville-obra-sido-paisaje-cuerpo-naturaleza-carne-201605281918_noticia.html> [Consulta: 20 diciembre 2017].

provocar en el espectador cierta sensación de agobio e incomodidad. Sus figuras no sobresalen por la belleza del contenido sino por provocar cierta aversión mediante la representación de esas grandes masas con heridas, cicatrices, golpes, arrugas o pliegues.

3.2.3. ¡Pintura y... acción! El acto creativo.

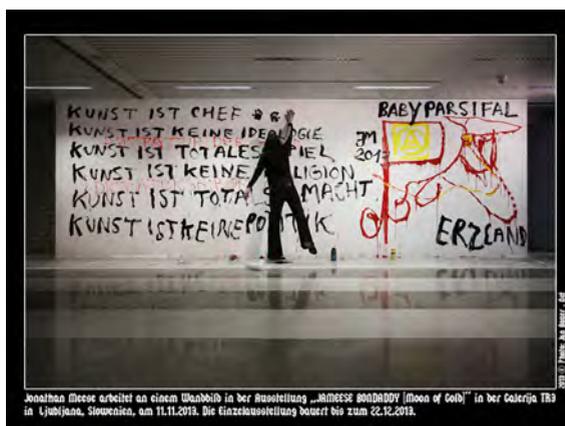
Relacionado con la acción creativa pictórica, propia de expresionismos varios, y pretendiendo evidenciar ciertos parecidos con el espíritu de lo Punk, apuntamos las siguientes características generales:

- **La libertad creativa.** Libertad ilimitada a la hora de procesar planteamientos "activos". Una libertad creativa donde el cuerpo, su movimiento, queda subordinado al proceso. El artista no se limita únicamente a sentarse frente al lienzo, las posibilidades de disposición del soporte apoyarán la libertad para la acción pictórica. *Jackson Pollock* (Wyoming, Estados Unidos, 1912 - Nueva York, Estados Unidos, 1959) (img.126), dispone el soporte en el suelo; Jonathan Meese, por su parte, dispone el soporte verticalmente, colgado de una pared (img.127). En ambos casos existe una puesta en escena casi teatral: Jackson Pollock crea una acción pic-



126. Jackson Pollock pintando su obra *Autumn Rhythm Number 30*, 1950.

tórica donde la libertad de ejecución le guía a recorrer los límites del soporte para pintar en una maniobra de 360 grados; en el caso de Jonathan Meese la libertad recorrerá el espacio de un extremo al otro para llevar a cabo la acción pictórica. Esta



127. El artista Jonathan Meese trabajando en una de sus obras.

elección facilita el desarrollo de la acción pictórica y su libertad expresiva. Al elegir formatos grandes la posibilidad de interactuar con los soportes aumenta. Se experimenta un "estar dentro de la obra", favoreciendo la ampliación de su campo de "acción". Como podemos apreciar en otras imágenes (img.128 y 129), ambas obras son de formato desmedido: "There Were Seven in Eight" de Jackson Pollock mide 109,2 x 259,1 cm; "Kampf um Mars" de Jonathan Meese alcanza los 210 x 421,2 cm.

- **Carácter gestual.** El carácter gestual es acorde con la velocidad vertida para lograr una rápida descarga, atesorando así un bagaje de poéticas caóticas, un "fervor creativo que se transforma en rebeldía e irreverencia"³⁷⁶ como en el caso de Jonathan Meese. El Expresionismo Abstracto por su parte, ofrece un carácter gestual orgánico y onírico. La *Action Painting* de Pollock se presenta en esta analogía con lo Punk como barroquización por la sobreabundancia de elementos con alusiones figurativas: simbologías, referentes literarios, *collages* etc., como podemos observar en las imágenes 128 y 129.

376 D'Acosta, Sema, Jonathan Meese, euforia extrema [Recurso en línea]. Revista El Cultural (7 de mayo de 2010). Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jonathan-Meese-euforia-extrema/27130>> [Consulta: 17 marzo 2015].



128. Jackson Pollock, "There Were Seven in Eight", hacia 1945, óleo sobre lienzo, 109,2 x 259,1 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art.

- **El instinto y la intuición:** el Expresionismo Abstracto se apoya claramente en el automatismo que le ofrecen estos conceptos concretos; estos agentes espontáneos se vuelven un valor esencial de la acción creativa, en donde ese "acto artístico improvisado" alcanza una expresividad esencial y primaria como vestigio de su carácter urgente e inmediato. El acontecimiento pictórico se va sucediendo en la medida en que el artista se deja guiar por impulsos e instintos, idea que nos acerca de nuevo al artista Albert Oehlen (img.130): "Albert Oehlen no sólo echó mano de un material que le era completamente ajeno, sino que recurrió también a los grandes formatos a fin de acentuar la audacia y el impulso de la tarea emprendida"³⁷⁷. Lo que premia es la acción pictórica y no tanto el resultado. Obras que desequilibran las reglas formales de representación, donde se mezclan la libertad pictórica con la indiferencia y rebeldía del anarquismo de lo Punk, como se

377 Francisco Rivas. *Albert Oehlen*, 18 de abril - 30 de junio de 1996, IVAM Centre Del Carme, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Concejalía de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Edición IVAM Centre Del Carme, Valencia, p. 92.



129. Jonathan Meese, "Kampf um Mars", 2006, óleo y técnica mixta sobre lienzo, 210 x 421,2 cm, Galería Tatintsian, Moscú.

señala en "La estética anarquista": "lo que importa es el acto creador, más que la obra en sí"³⁷⁸.

- **La "expresión"** se comprende como vitalismo y dinamismo en la acción pictórica. Se trata, en muchos casos, de explosiones de color en las superficies, un "confusionismo"³⁷⁹ como en el caso de Jonathan Meese, que proviene de trabajar desde aspectos como la obsesión, el caos, la acumulación o el desinterés formal.
- **Indeterminación pictórica.** En los diferentes expresionismos, algunos de los cuales hemos asociado a un cierto espíritu de lo Punk, aparecen obras de apariencia inconclusa, que no hacen sino reafirmar el valor de la acción frente al resultado. Es fácil encontrar zonas en la obra donde la superficie queda sin

378 Reszler, Andre (1974*), *La estética anarquista*. (Trad. África Medina de Villegas), Fondo de Cultura Económica, México, p. 8.

379 Calificativo de Harald Szeemann sobre la obra de Jonathan Meese. D'Acosta, Sema, *Jonathan Meese, euforia extrema* [Recurso en línea]. Revista El Cultural (7 de mayo de 2010). Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jonathan-Meese-euforia-extrema/27130>> [Consulta: 17 marzo 2015].

tratar, áreas del soporte sin alterar, donde parece que las obras estén a medio terminar y/o descuidadas. Tanto el Expresionismo Abstracto (*Action painting*) con su *all over*³⁸⁰, como otros expresionismos figurativos, plantean una cierta ruptura en cuanto a reglas de composición. En el primer caso, existe una transgresión donde los límites del marco son traspasados por el desbordamiento de energía y vitalismo, desafiando los convencionalismos de pintura en soporte vertical y abriendo un nuevo campo de posibilidades. La obra no queda ahogada por los bordes y sus límites, sino que son traspasados mimetizándose más allá de esas barreras. En otros de carácter figurativo, asociables a lo Punk, la indeterminación que nos ofrecen sus propuestas pictóricas, trata una ruptura con respecto a la relación entre fondo-figura.



130. Albert Oehlen, "Als Gott den Rock erschuf, muß er geil gewesen sein (Rockmusik) I", 1984, óleo y spray sobre lienzo, 240 x 190 cm, Galería Max Hetzler, Berlín.

Tras describir estas características generales pasamos a continuación a hacer un recorrido histórico sobre distintas manifestaciones artísticas vinculadas a la propia "acción artística".

Al hablar más de los procesos que de la idea previa y la obra como resultado final, es inevitable hablar, al principio, de *Action painting* (pintura de acción). Pintura de acción como su propio

380 "All over" literalmente "por todas partes".

nombre indica resulta una *performance* donde destaca la acción pictórica como la obra en sí misma. Proceso frente al resultado, o ver el resultado como una "huella" de la experiencia pictórica: "lo que sucedía en el lienzo ya no era un cuadro, sino un acontecimiento"³⁸¹, que también significa una ruptura con formalidades pictóricas porque se parte de una necesidad emocional que condiciona el proceso. Una huella donde las extremidades del artista, a menudo, se convierten en extensiones de la propia pintura y sus materiales, como hemos observado en una imagen anterior del artista Jackson Pollock (img.126).

El artista, absorto en el proceso, parece hacer de puente entre el bote de pintura que sostiene en una mano y lo que intuimos que es una brocha de la otra. Como si de una prolongación capaz de convertirse en un medio más se tratase³⁸². Un comportamiento espontáneo, además de espiritual, que alude a una creciente potencia emocional. El cuerpo como parte de la obra.

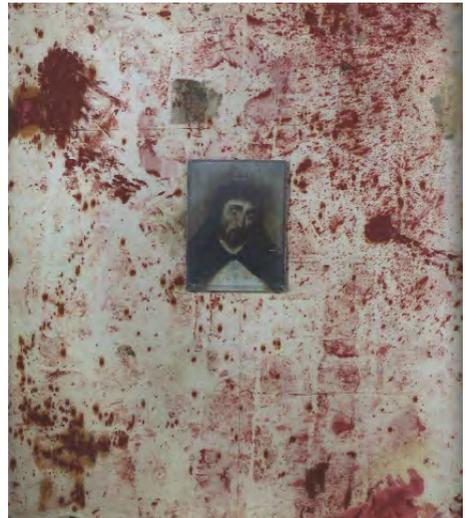
El *Action Painting* ha sido punto de conexión importante con otras manifestaciones artísticas como el *Happening*, la *Performance* y el *Fluxus*. Las referencias directas al Expresionismo Abstracto establecen la importancia que ha ejercido la *Action Painting* en posteriores expresiones artísticas. Su amplia influencia, ya sea para superarlo, ya sea como referente, es innegable³⁸³.

381 Hess, Barbara (2005), *Expresionismo Abstracto*. Editorial Taschen GmbH, Colonia. Cita de Harold Rosenberg (contraportada).

382 Además de los útiles a los acostumbrados en un universo artístico como pinceles y brochas, el artista se valía de cualquier objeto para aplicar la pintura: espátulas, cepillos, diferentes recipientes etc., a menudo sin alcanzar a ver los límites de los útiles empleados o llevando al paroxismo el movimiento corporal. Jackson Pollock mediante el desplazamiento de su cuerpo y manos derramaba sobre la superficie pintura creando una simbiosis mágica entre cuerpo y obra.

383 Son muchas las obras, de diferentes corrientes, las que hacen referencia directa al Expresionismo Abstracto. Muchos artistas del *Pop Art*, desde un posicionamiento irónico y de distanciamiento, aluden a conceptos del Expresionismo Abstracto:

La influencia que ejerció la pintura de acción hizo que un punto de actuación pasara de un soporte pictórico, como en el caso de Jackson Pollock, al espacio tridimensional: "En 1958, Allan Kaprow, en 'El legado de Jackson Pollock' anunció proféticamente que las pinturas de Pollock presagiaban el final de la representación bidimensional"³⁸⁴. Cuando hablamos de una idea performativa en la pintura que estudiamos, esto, nos acerca a una idea más amplia: a manifestaciones artísticas (no solo pintura) basadas en la acción. Así, un arte que es llevado al terreno de la acción y que, además, establece lazos de radicalidad con lo Punk es el Accionismo Vienés.



131. Hermann Nitsch, "Pintura de acción con tabla con Jesús (exvoto), 1980. Secession Viena.

Roy Lichtenstein en su serie de obras "Brushstrokes" ridiculizó la libertad de la pincelada y el gesto; incluso podríamos hablar de Andy Warhol y la abstracción expresiva que logra a través sus series "Piss paintings" y "Oxydation Paintings". Muchos son los artistas que, desde la pintura de Jackson Pollock han adoptado en su obra, con multitud de intencionalidades, aspectos de las maneras expresivas del artista. En 1995 Paul Mccarthy hace referencia al concepto de la pintura de acción en su trabajo (jugando con la ironía y frivolisando sobre los aspectos emocionales): en un vídeo hace alusión al pintor Willem de Kooning que, desde una posición irónica, representa la exteriorización de la libertad pictórica como una práctica sexual. Martin Kippenberger, también utilizando el recurso de la ironía, aparece en conexión con el *Action Painting* de Pollock, como en una de sus obras "Schlecht belegte Studenten-Pizza, gepollock" (1993), donde, a la manera de Pollock y de manera identificadora, imita su pintura horizontal fraccionada en porciones.

384 *Accionismo vienés*, 13 de marzo - 25 de Mayo de 2008, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, p. 8.



132. Otto Muehl, "Acción material
núm. 3" 1964. Taller de Muehl.
Fotografía Ludwig Hoffenreich.

Este movimiento de la década de los años sesenta, formado principalmente por *Günter Brus* (Ardning, Austria, 1938), *Otto Muehl* (Grodnav, Austria, 1925 - Moncarapacho, Portugal, 2013), *Hermann Nitsch* (Viena, Austria, 1938) y *Rudolf Schwarzkogler* (Viena, Austria, 1940 - Viena, Austria, 1969) se establece como una manifestación en la que los artistas compartían un rechazo ante una idea de arte tradicional y se postularon por unas acciones basadas en la transgresión y la radicalidad para enfrentar el contexto artístico y social de su época. De una manera "teatralizante" los accionistas vieneses se

caracterizaron por la crudeza explícita de sus expresiones. Temáticas como el sexo, la religión, los tabúes morales y sociales, en todas sus variaciones, fueron tratados sin pudores.

Manifestaciones artísticas multidisciplinares que, partiendo de la pintura, fueron hacia el *happening*, la *performance*, el *fluxus*, el *body art* etc., enfocadas, en una "lucha ideológica a través del cuerpo"³⁸⁵. Muy sonadas fueron ciertas acciones de los artistas con sacrificios de animales, aparentes mutilaciones genitales, prácticas orgiásticas y sexuales etc., aderezadas con imágenes religiosas (img.131) y sangre representada (img.132): la acción llevada a cabo en el taller de Muehl se denominó "Empaquetado en envoltura transparente. Degradación en un baúl. Empanado de un trasero femenino y Revolcón en el lodo". Acciones que alcanzaban una reflexión acerca de las convenciones éticas y morales del

385 Ibidem, p. 12.

hombre y que fueron, a menudo, fuente de críticas y denuncias por grupos religiosos y por asociaciones ecologistas.

La liberación de los instintos en sus acciones, de una manera grotesca, parecen conducirnos a una catarsis purificadora, devolviéndole al arte un valor ritual y no expositivo. Así lo expresó uno de los mayores exponentes, *Otto Muehl*: "*la acción material es pintura representada. es autoterapia con comida hecha visible. en ocasiones el público cree ver la irrupción de su psicosis. (...). el cuerpo humano se contrapone a los materiales. se ve mezclado rociado cubierto y entretejido con ellos*"³⁸⁶.

Otro colectivo de artistas posterior, donde lo performativo se establece como fundamento de la expresividad, formado por *Genesis Breyer P-Orridge* (Manchester, Reino Unido, 1950), al que se unieron *Cosey Fanni Tutti* (Kingston upon Hull, Reino Unido, 1951) y *Spydeee Gasmantell* entre otros, fue el grupo "*Transmissions*", que se mantuvo en activo desde 1969 hasta 1976 (img.133). Sonada fue su culminación a través de la muestra "*Prostitution*"³⁸⁷ de 1976 en el ICA (*Institute of Contemporary Arts*) de Londres y "*punto de confluencia del Punk inglés*"³⁸⁸.

En el denominado grupo encontramos influencias Dadá, el Accionismo Vienés o el Fluxus. Sus acciones estuvieron marcadas por un ataque confrontativo, a través de un escándalo llevado al límite, de los valores tradicionales. Sus acciones cuestionaban, además, el concepto de "arte": proponían discusiones en términos visuales y sonoros acerca de los propios límites del arte y su validez,

386 Ibidem, p. 23.

387 El escándalo por la muestra llegó hasta el Parlamento Británico donde calificaron la muestra como destructora de un contexto civilizado.

388 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 360.



133. *Coum Transmissions*, "Bollocks In The Breeze", 1974, Art Meeting Place, Londres.

presentando el concepto de "lo abyecto" como valor estético³⁸⁹. Representaciones basadas en la acción corporal convertidas en espectáculos violentos, pornográficos y escatológicos que llegaban a herir la sensibilidad: acciones como pegarse en los genitales cabezas de pollo; masturbaciones mientras se echaban sobre ellos mismos gusanos; introducirse en el ano líquidos como orina y sangre para expulsarlos a través de flatulencias sobre el suelo etc. Como apunta la filósofa Julia Kristeva (Sliven, Bulgaria, 1941) en su ensayo *Poderes de la perversión*: "No es por lo tanto

la ausencia de limpieza o de salud lo que lo vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden"³⁹⁰.

Otros artistas vinculados a tendencias neoexpresionistas, que se concretan además en el contexto que vinculamos a lo Punk, demuestran dar importancia a la implicación del cuerpo en sus procesos de creación. Como apuntábamos, parece tratarse de una manera de romper con una formalidad pictórica clásica entre

389 En esa categoría donde lo abyecto se relaciona con obras que recurren a fluidos y orificios corporales, en esa umbral entre el interior y el exterior del cuerpo.

390 Kristeva, Julia (2006), *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louise-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores, Madrid, p. 11.

pintor y soporte. Atender a un proceso abierto y cíclico que señala un momento de libertad creativa, en esa acción concreta, entendida como una "experiencia" y que, en definitiva, responde a su proclama individualista.

Así, podemos observar al artista René Daniëls trabajando en una obra (img.134) para la exposición "Gravity" con Hewald Jongenelis, Rob Scholte y Roland Sips, en 1983. Podemos observar la influencia del grafiti en su acción pictórica, donde lo observamos de pie, frente a un muro, trabajando con espray y mascarilla. La importancia del acto pictórico lo percibimos en la magnitud de la obra que obliga a un desplazamiento, en la libertad con la que está llevando a cabo la obra desde un posicionamiento intuitivo que se aleja de "precocinar" lo representado.

En otra ilustración observamos a los artistas Walter Dahn y Jiří Georg Dokoupil (República Checa, 1954) trabajar conjuntamente en una obra en su estudio de "Mülheimer Freiheit" (img.135). El vitalismo y el dinamismo del que se apoderan para crear viene



134. René Daniëls trabajando en una obra para la exposición "Dutch Gravity" con Hewald Jongenelis, Rob Scholte y Roland Sips, 1983.



135. Walter Dahn y Jiří Georg Dokoupil trabajando en su estudio "Mülheimer Freiheit".

dado por aquellos años de explosión pictórica y rebeldía. Una rebeldía que rompe con lo formal a nivel pictórico en cuanto que se apodera de una ejecución rápida y de una inusual³⁹¹ colaboración conjunta. *"Dokoupil trasfiere sus ideas sólo después de una consideración madura en un sentido creativo. Dahn, sin embargo, comenzó de inmediato y de manera espontánea, sin inhibiciones"*³⁹².

Dentro de la escena artística vasca, la espontaneidad y frescura que transmiten las obras de Juan Luis Goenaga, atienden a una pictoricidad que sucumbe a la libertad de

la acción. La gestualidad y la materia se desenvuelven en los soportes de una manera muy libre. Goenaga logra una figuración muy expresiva que transmite una fuerte complicidad entre el acto pictórico y la materia, como observamos en la ilustración (img.136). En los años del espíritu de lo Punk, su obra *"da cabida a una iconografía de plural procedencia, enraizada con una vivencialidad (...) en extremo vital e impulsivo"*³⁹³.

En un marco más amplio, la artista *Miriam Cahn* (Basilea, Suiza, 1949) nos devuelve a una acción pictórica en la que los residuos físicos de la propia artista llegan a componer parte de la obra



136. Juan Luis Goenaga trabajando en su estudio. Fotografía de Idoia Bilbao Mitxelena.

391 Inusual puesto que no se trata únicamente de crear una obra conjunta sino de interactuar activamente, de pintar literalmente "a la vez".

392 *DIE 80ER Figurative Malerei in der BRD* [Recurso en línea], Städel Museum, Aventis Foundation, Scholz & Volkmer GmbH, Alemania (2015). Dirección URL: <<http://80er.staedelmuseum.de/>> [Consulta: 01 diciembre 2015].

393 Ana María Guasch, 1985), *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, p. 277.

tras el acto creativo. A menudo, pinta sobre los soportes colocados en el suelo, moliendo sobre ellos carbón y arrastrándose, hasta crear la composición (img.137).

La primera etapa de su carrera queda inundada por un carácter reivindicativo, como sus creaciones de grandes formatos de la década de los años 80, en las que trata temas como la feminidad, lo corpóreo, la naturaleza o la muerte, a través de la experiencia y la memoria. En ellos la violencia del trazo y la acción vertida se plasman desgarradoramente sobre las superficies (img.138). El dramatismo, de este periodo concreto de la artista, se refleja en la rapidez de la acción, que ella explica así: *"Dibujo tumbada, arrastrándome, acurrucándome, con tiza negra; bailo sobre papel blanco y al final me lavo quitándome el polvo del cuerpo. (...) No me interesa andar retocando y 'mejorando', sino la concentración en poco tiempo"*³⁹⁴.



137. Miriam Cahn, "Mountains", 1985, carbón sobre papel, 2720 x 3400 cm.



138. Fotograma del vídeo "La vida salvaje (armas femeninas, golpes de tripulación, fabricas de armas)" de la artista Miriam Cahn en acción sobre el soporte, 1985. Cortesía de la artista y la Galería Jocelyn Wolff, París.

394 Obra Social La Caixa (prensa), Miriam Cahn [Recurso en línea]. Obra Social La Caixa, Madrid (7 de febrero de 2003). Dirección URL: <<http://prensa.lacaixa.es/>>

Su obra nos ofrece formas enigmáticas, aparentemente inocentes, con cierto sabor violento.

Un proceso que se presenta con marcados toques radicales, advirtiendo una fuerte conexión con lo Punk, nos lleva de nuevo a Manuel Ocampo (img.139), quien lo expresa en términos propios: "La creación

de una pintura, al igual que la aparición de un niño, tiene su propio sentido inherente. Una pintura sale de una tradición, histórica y personal. Sale de algo; es la consecuencia de un puñado de factores. Sería suficiente plantarse delante y leerla. El sentido se crea mientras se pinta"³⁹⁵.



139. Manuel Ocampo en su estudio de Mariquina, 2010. Foto Carina Santos.

Otra de las artistas referentes del YBAs que establece fuertes lazos con una visión transgresora, en la que prevalece lo autobiográfico a través de una jerga coloquial, es la artista multidisciplinar Tracey Emin (Croydon, Reino Unido, 1963).

Entre sus más reconocidas piezas tenemos "My bed". La obra que creó la artista en los noventa se presenta como un autorretrato (sin retrato) de la destrucción. La cama de Emin se presenta desecha, rodeada por objetos como ropas manchadas, colillas de tabaco, tampones, botellas de alcohol, preservativos usados etc.

obrasocial/exposicion-i-miriam-cahn-i_816-c-3466__.htmlDirección URL> [Consulta 29 noviembre 2017].

395 Centro Cultural Casa Asia (prensa), *Manuel Ocampo presenta en Casa Asia "Bastards of Misrepresentation"* [Recurso en línea]. Casa Asia, Barcelona (2005). Dirección URL: <<https://www.casaasia.es/pdf/2280510345PM1109592225613.pdf>> [Consulta: 12 diciembre 2017].

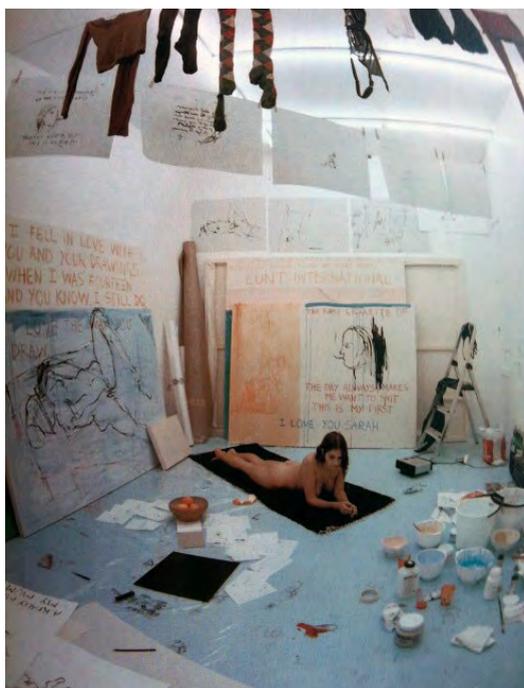
Una especie de catarsis llevó a la artista a tomar conciencia de, no un objeto ordinario que posteriormente es llevado a la galería, sino el hecho de transformar en objeto artístico los aspectos emocionales e íntimos, reconstruyendo la emoción convirtiendo "la destrucción en construcción", como ella misma nos explica: *"Es asqueroso. Pero de repente, un segundo después de que me pareciera horrible, se transformó en algo que procedía de mi interior, algo hermoso"*³⁹⁶.

En 1996 la artista realizó una intervención en una galería en la que permaneció dos semanas rodeada por elementos pictóricos como pinturas, lienzos, papeles, brochas etc., sin ningún tipo de entretenimiento añadido y siendo documentado por cámaras. A modo de terapia, en la que según ella pretendía reconciliarse con la pintura, la artista, desnuda, sucumbe a una fuerte acción pictórica que desembocaría catorce días después en noventa y siete obras pictóricas llenas de dinamismo y autenticidad, bajo el título "Exorcism of the Last Painting I Ever Made" (Exorcismo de la última pintura que he hecho), (imgs.140 y 141).



140. Tracey Emin, "Exorcism of the Last Painting I Ever Made (detail)", 1996.

396 García Vega, Miguel Ángel, *La 'cama deshecha' de Tracey Emin, un icono de los noventa, se vende* [Recurso en línea]. El País Blogs (30 de mayo de 2014). Dirección URL: <<http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2014/05/la-cama-desecha-de-tracey-emin-un-icono-de-los-noventa-se-vende-.html>> [Consulta: 20 octubre 2016].



141. Tracey Emin, "Exorcism of the Last Painting I Ever Made (detail)", 1996.

A lo largo de este capítulo nos hemos acercado a conceptos como la urgencia, la brusquedad, la rapidez y la necesidad de descarga emocional. La desconexión en cuanto a formalidades pictóricas nos deja una pintura de carácter vitalista que antepone la libertad del *DIY* a cualquier otro factor académico. La exaltación del instinto y la intuición pictórica se revelan como fórmulas inconscientes y sensibles que cargan la obra de restos azarosos. Una acción pictórica imprevisible donde la animación, el entusiasmo y el vitalismo resaltan la tras-

cendencia de la acción, pudiendo ser éstas concebidas a modo de reflexión sobre el propio acto de pintar. La urgencia vertida nos da como resultado obras de estética rebelde que desequilibran las reglas formales, conforme a su posicionamiento anti. Una pintura que nos acerca a una "belleza heterogénea".

3.3. Belleza heterogénea. Variantes procesuales de la expresividad de lo Punk.

A lo largo de este punto nos adentraremos en diferentes recursos procesuales vinculables a la sensibilidad de lo Punk para reflexionar sobre su desarrollo expresivo.

Así, estudiaremos los siguientes recursos: tratamientos gestuales informales; el *collage* y su capacidad creativa y expresiva; estudiaremos determinadas expresiones plásticas relacionadas con el lenguaje callejero que le es propio a nuestro tema y de cómo los recursos marginales se repiten en las obras; analizaremos, además, la disposición y transformación de la imagen: su fragmentación, repetición y acumulación; y posteriormente, investigaremos la agresión y la descomposición como agentes recurrentes. Por su naturaleza transgresora, y su condición posmoderna, observaremos unos recursos que podríamos catalogar como "*repetitivos o caóticos y casuales*"³⁹⁷.

Las diferentes variantes que asociaremos con la pintura de lo Punk nos acercarán a procesos primarios de intervención. Ejecuciones especialmente marcadas por la rudeza, la brusquedad y la inmediatez como expresión simbólica de rebeldía. Los procesos creativos que estamos investigando se caracterizan, sobre todo, por tratarse de ejecuciones que podríamos denominar "anárquicas" por lo que tienen de caótico, de desordenado y confuso. Nos referimos a una ruptura en cuanto a un plano homogéneo. Ejecuciones que se rigen por la diversidad de los métodos en el plano, ofreciendo así, una estética heterogénea. Infinidad de puntos de concentración que aportan a la superficie tensión, centros de energía de diferente naturaleza como trazos, manchas, iconos, palabras, *collages* etc., que conducen al caos visual. Una pluralidad plástica que desemboca en la expresividad de una aventura estética en donde "todo parece posible".

397 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 167.

3.3.1. La gestualidad "enmarañada".

Tratamientos gestuales informales.

A continuación, estudiaremos la gestualidad, derivada de la acción, que conforman determinados tratamientos que podrían advertirse como radicales.

Entendemos por tratamientos gestuales los recursos gráficos y pictóricos que son realizados mediante el gesto. El gesto y su potencial expresivo es infinito, "el dibujante expresa en la obra una forma de ser, de situarse, una actitud vital"³⁹⁸. Entendemos la gestualidad en las imágenes como una huella del artista. En el gesto se imprime una proyección vital donde podemos profundizar en los contenidos emocionales. Creemos que en la gestualidad se concentra toda una carga intimista y volitiva.

Cuando estos tratamientos se denotan "informales" precipitan, sin embargo, un resultado desenfadado que nos acerca a cierto caos estético, y son los tratamientos que atienden a nuestro interés concreto, por su repetido protagonismo en las imágenes relacionables con lo Punk³⁹⁹.

Hemos establecido determinados expresionismos gestuales, acordes con un desarrollo vasto, elemental y ágil, que se ven repetidos en las obras que estudiamos:

398 Irujo, Julián (2008), *La materia sensible*. Ediciones Tursen, S.A., H. Blume, Madrid, p. 93.

399 Del elemento formal como la "línea" obtenemos el "trazo", el elemento plástico de los grafismos, y de ahí el "gesto" y sus posibilidades expresivas. Según la Real Academia de la Lengua: "Gesto": movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo; "Gestualidad": conjunto de gestos; "Grafismo": expresividad gráfica en lo que se dice o en cómo se dice; "Informal": que no guarda las formas y reglas prevenidas, no convencional.

- Brochazos y pinceladas.
- Emborronamientos (tachaduras, manchas).
- Trazos y grafismos.
- *Dripping* (chorreo) y *pouring* (derramado).

Podemos entender esta concepción de lo informal como consecuencia de su variante negadora, que, regido por la consigna *DIY*, llega a transmitir conceptos y sensaciones como irresponsabilidad, disconformidad y cierto salvajismo. Idea que se nos acerca en la siguiente cita sobre Albert Oehlen (img.142) en pleno auge de lo Punk: *"Durante la época que, para entendernos, llamaremos figurativa, Albert Oehlen sometió la pintura a toda clase de suplicios. De alguna manera pintaba con la misma falta de respeto, rabia y desenfado con que los grupos de música Punk subían al escenario (...). En esa época pintó escenas de peleándose, saurios, naturalezas muertas, esqueletos de animales, hormigas, salas de museo con muchos cuernos colgados en la pared, maletas, cortadoras de césped... cuadros resueltos con brochazos rápidos a los que a veces bautizaba con títulos irónicos"*⁴⁰⁰.

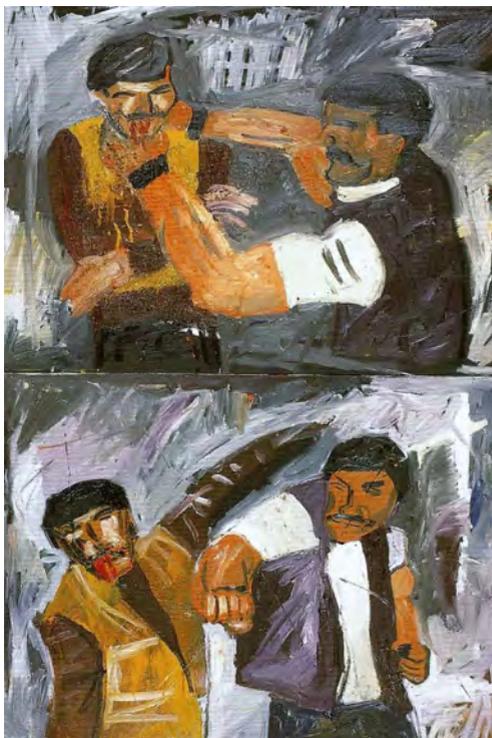
En la obra de Albert Oehlen, la gestualidad de sus brochazos y pinceladas expresan un fuerte compromiso con el dinamismo, la inmediatez y brusquedad de la acción vertidas. Con esa expresión prácticamente "vomitada", *"tal vez intercambiable con una pureza primaria"*⁴⁰¹, el artista se aleja de la armonía y delicadeza de un discurso formal, para acercar el contenido de su obra a la menta-

400 Francisco Rivas. *Albert Oehlen*, 18 de abril - 30 de junio de 1996, IVAM Centre Del Carme, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Concejalía de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Edición IVAM Centre Del Carme, Valencia, p. 78.

401 *Albert Oehlen Paintings / Pinturas 1980 - 2004* (2004), Musée Cantonal des Beaux - Arts de Lausanne y Domus Artium 2002 Salamanca, Edición JRP Ringier Kunstverlag AG, Zúrich, p. 28.

lidad de lo Punk. Observar la obra desbordante de gestualidad es comparable (realizando una analogía) a una canción Punk, entendiéndose que ambas parten de una misma sensibilidad.

Los procesos creativos que asociamos a lo Punk desarrollan un tratamiento gestual informal extendido por la superficie de la obra, como observamos en Oehlen, consiguiendo un "enmarañamiento" contundente que dificulta una primera lectura. Con "enmarañamiento" nos referimos a que no existe un ritmo común sistemático. Múltiples referentes autónomos se esparcen aleatoriamente en la superficie, produciendo una descompensación visual que desconcierta por la abundancia de información y su carga de matices, como bien se explica en la siguiente cita: "A veces tengo la impresión de que el pintor se ha servido de un manual de pintura para utilizar todas las mezclas y combinaciones tradicionalmente poco ortodoxas. La impresión inicial es de una superficie enmarañada sin pies ni cabeza donde tienen cabida todas las disonancias imaginables"⁴⁰².



142. Albert Oehlen, "Prügelnde Türken" (Turcos peleando), 1982, óleo sobre lienzo, 135 x 90 cm. Colección del artista.

402 Francisco Rivas. Albert Oehlen, 18 de abril - 30 de junio de 1996, IVAM Centre Del Carme, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Concejalía de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Edición IVAM Centre Del Carme, Valencia, p. 80.

El artista, mediante la condensación de gestos realizados con pinceladas rápidas, frescas y toscas, resuelve todo el contenido de la superficie. La huella del artista se lee en la abundante gestualidad vertida en el soporte. Se desarrolla gran carga de trazos, gestos, pulsiones, ritmos frenéticos, brochazos, diluidos etc., conciliándose hasta lograr un profundo desenfado plástico. Hablamos de unas expresiones que nos ofrecen diferentes planteamientos que se entrecruzan en la superficie. Entendemos "desenfado" como una manera de desenvolverse en la obra espontánea, desembarazada de formalidades para ceñirse a expresiones vinculadas con la libertad del *DIY* y su despliegue creativo.

Cuando el desenfado y la rapidez "*influencia de la cultura Punk*"⁴⁰³, son aplicados en el acto pictórico, este proceso nos deja en la superficie diluidos, chorros de pintura, goteos, salpicaduras etc., propios "*de un arte impulsivo*"⁴⁰⁴, como podemos observar en otra obra de Walter (img.143).

Los chorreos y derramados de pintura de Danh adquieren un protagonismo importante como símbolo de restos del artista en la obra, como una expresión volátil "estampada" en la superficie. De manera abundante y con importante carga presencial, la obra acaba aportando gran expresividad. La irresponsabilidad gestual con la que parece haberse ejecutado la figura central y la parte superior del fondo han acabado por enturbiar la parte inferior del soporte, llenándolo de diluidos. Partes de la composición donde se entremezclan y superponen fondo y figura: la mano izquierda se pierde en una conjugación entre diluido y forma. El conglomerado de tra-

403 Barenblit, Ferran, *Dibujo preparatorio para "el idiota del mes"* [Recurso en línea]. Colección La Caixa de Arte Contemporáneo, Obra Social La Caixa (no fechado). Dirección URL: <<https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0335/DibujopreparatorioparaElidiotadelmes>> [Consulta: 21 marzo 2013].

404 Ibidem.

tamientos gestuales nos hacen percibir en su totalidad una discusión estética de fuerzas chocantes que tensan las percepciones.



143. Walter Dahn, "Du bist schuld", 1981, dispersión sobre algodón, 200 x 100 cm. Colección Metzger, préstamo permanente al museo Folkwang de Essen, Alemania.

En lo Punk, lo que predominan son tratamientos bruscos, violentos, cortantes, e intuitivos, transmitiendo desaliño y aprisa, emociones vinculadas con la esencia desenfadada del *DIY* y su cuestionamiento de los postulados del arte tradicional, donde el artista parece reconciliar una composición a base de nociones de descomposición.

Alejándonos ahora del marco específico de la década de los años ochenta, en un contexto más actual, el enmarañamiento que produce la combinación de la gestualidad de índole informal, como las tachaduras, los trazos o los grafismos violentos, aparecen en la obra del artista del YBAs Marcus Harvey (Leeds, Reino unido, 1963) donde la gestualidad de la materia pictórica parece tratar de desdibujar fronteras (img.144). La tensión de la imagen ruda de contenido pornográfico, se desenvuelve "en un terreno salvajemente expresionista"⁴⁰⁵ chocando abiertamente con nuestros sentidos. La carnosidad de la figura logra, a través de las gestos

405 *Sensation. Young British artists from the Saatchi Gallery*, 18 de septiembre - 28 de diciembre de 1997, Royal Academy of Arts, Thames & Hudson, Londres, p. 198. Texto original en inglés: "...on to a wildly expressionistic ground".



144. Marcus Harvey, "Dudley, like what you see? Then call me", 1996, acrílico sobre lienzo, 198 x 198 cm.



145. Marcus Harvey, "Myra", 1995, acrílico sobre lienzo, 396 x 320 cm.

bruscos e informales, un tono abstracto que se ve delimitado por un fondo, en este caso sí, definido. *En sus obras "a pesar de la influencia de las ideas posmodernas en el pop, sentimos aún apego hacia las reglas que se violan"*⁴⁰⁶.

Harvey, fue conocido, en los circuitos artísticos, por la controvertida obra expuesta en la muestra *Sensation* de 1997. En ella el artista presentó el retrato a gran escala (img.145) de la foto de la ficha policial de la asesina Myra Hindley. Obra en la que el espectador vislumbra el retrato desdibujado mediante un efecto pixelado en el que, al acercarnos, comprobamos que ha sido realizado mediante huellas de pequeñas manos infantiles. La controversia y las críticas por parte del público estaban servidas, teniendo en cuenta que Myra Hindley y su pareja fueron condenados por abusos sexuales y asesinatos a menores.

Podemos observar en otra obra del artista Jonathan Meese (img.146),

406 Stallabrass, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, p. 58.

una variante de gestualidad que denota agresión, fuerza y vitalismo.

Así, la figura protagonista, un híbrido entre ser humano y ser animal, parece estar realizada a través de pulsiones gestuales que acaban desembocando en fluidos de pintura en la parte inferior de la obra. El autor parece ejecutar la figura mediante la combinación de áreas de pintura plana y pinceladas realizadas instantáneamente. La gestualidad empleada por Jonathan Meese en la figura protagonista crea una tensión cortante entre fondo sin tratar y plano sobrecargado. Estas tensiones se intensifican, además, por la combinación con otros elementos compositivos de naturaleza diferente: como el *collage* de la dos fotografías del artista que aparecen en la parte inferior junto con las palabras escritas. El lenguaje utilizado por Jonathan Meese parece un conglomerado de expresiones "coloquiales"⁴⁰⁷ que se acerca mediante su "anarquismo estético" a una pintura que cohesiona fuertemente con la mentalidad de lo Punk.



146. Jonathan Meese, "Nonninei in Ahrensburg", 2006, óleo sobre lienzo, 365 x 200 cm.

En los dibujos de la artista Jenny Saville predomina con gran aplomo la gestualidad con que la artista dinamiza descomunalmemente la composición (img.147). Estas composiciones desprenden un

⁴⁰⁷ Coloquiales en el sentido en que parecen tener la intención de romper el compromiso con cuestiones formales para acercarse a lo informal.



147. Jenny Saville, "Ebb and Flow", 2015, mancha de óleo, pastel y carbón sobre lienzo, 160 x 260 cm. Foto Ashmolean Museum, University of Oxford.

vitalismo magistral mediante una superposición de formas cercanas a la abstracción. La artista lo expresa de la siguiente manera: "Es una libertad 'masiva' dice ella, trabajar con carbón y pastel en lugar de pintura al óleo.

(...). Esto significa que puedo cambiar de dirección rápidamente"⁴⁰⁸. La gestualidad informal de Saville, de una manera poética a la vez que violenta, fluye desde esa libertad denominada por ella misma "masiva".

En otra obra (img.148) realizada conjuntamente por el artista Peter Doherty, y la cantante y compositora Amy Winehouse (Londres, Reino Unido, 1983 - Londres, Reino Unido, 2009), podemos observar cómo la incongruencia de unidades gestuales predisuestas desarmónicamente en la superficie crean un informalismo mediante el contraste de grafismos nerviosos y caprichosos. La pintura se funde libremente sobre la superficie. La combinación libre e intuitiva del uso del color y las formas crea caminos que se entrelazan mediante salpicaduras y goteos creando un "ruidismo" necesitado de atención. Su gran intensidad gestual alude a una carga emocional casi excesiva.

408 Saner, Emine, *Jenny Saville: 'I used to be anti-beauty'* [Recurso en línea]. The Guardian (25 de abril de 2016). Dirección URL: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/jenny-saville-painter-artist-gagosian-gallery-london-interview-charles-saatchi-yba>> [Consulta: 21 diciembre 2017].

En esta obra concreta, otro de los medios empleados, combinado con la pintura, ha sido la sangre de los propios autores, lo que intensifica en gran medida su compromiso emocional. El artista Peter Doherty describe su proceso pictórico con sangre como "salpicadura arterial"⁴⁰⁹. Ese derramamiento de fluido corporal



148. Pete Doherty y Amy Winehouse, "Ladylike", 2010.

aparece en la obra como derramamientos verticales, situados en la parte central en su mitad inferior y en el extremo izquierdo, cortando la superficie de arriba abajo. Enmarañando con gestos y

409 La técnica de salpicadura utilizada por Peter Doherty nos acerca a las técnicas del *dripping* (chorreo) y el *pouring* (derramado). En cuanto a los procesos pictóricos vinculables a lo Punk es abundante las referencias a ambos tratamientos. La técnica del chorreo (*dripping*) trata de dejar a la pintura chorrear o gotear; la técnica del derramado (*pouring*) trata de verter la pintura en la superficie. Jackson Pollock dio fama a esta técnica ya utilizada anteriormente por otros artistas como Francis Picabia (París, 1879- París, 1953) en su obra "La Sainte Vierge" donde salpicó tinta sobre el papel. Max Ernst (Brüh, Alemania, 1891- París, Francia, 1976) empleó el goteo en sus obras "El Planeta Desconcertado" y "Joven Intrigado por el vuelo de una mosca no euclidiana". Así mismo, se podrían citar un número muy amplio de artistas que ya se iniciaron en la técnica del goteo. Jackson Pollock, mediante el desplazamiento de su cuerpo y manos, derramaba sobre la superficie pictórica chorros y diluidos de pintura como hemos estudiado en el apartado anterior. Para ello se valía de espátulas, cepillos y diferentes recipientes. En ocasiones, además, mezclaba la pintura o añadía, *a posteriori*, elementos como arenas, escayolas, barnices, colillas de tabaco, clavos, monedas etc. Los diluidos pueden estar aplicados conscientemente y de manera diversa: útiles como brochas, pinceles, con la propia extensión del cuerpo, etc., o con cualquier tipo de material que encuentre cabida en la imaginación del artista. Son diversos los efectos que permiten los diluidos: desde secuencias más rudas, otras más matéricas, suaves, rápidas, agudas, orgánicas etc.; mediante movimientos violentos de brazo, desplazamientos de la brocha sobre la superficie pictórica o el agitación de ésta. En otros casos, aparecen intuitivamente mientras se está ejecutando la obra.

diluidos, a base de sangre, los elementos figurativos de la obra en un intento de dotarla de significados. Se crea una dinámica de tratamientos gestuales informales esparcida por todo el soporte, dotándolo de vibraciones fluidas y contundentes.

La artista multidisciplinar del contexto artístico actual *Fabienne Audéoud* (Besançon, Francia, 1968) nos propone un vocabulario gestual ágil y sencillo, con el que logra transmitir cierto aire que oscila entre lo naif y lo Punk. Su trabajo interdisciplinario se conjuga a través de un lenguaje muy personal donde entremezcla restos de lo personal con temas políticos, feministas y sociales.

La gestualidad de la artista en sus piezas pictóricas puede ser leída como un posicionamiento radical relacionable con el anti-virtuosismo que desprenden sus trabajos, ya sean *performances*, ya sean esculturas o pinturas, pero siempre bajo cierta apariencia anti, como, por ejemplo, en su serie titulada "Praying" (rezando). En ella parece querer expresar el rechazo por la fe (ella creció en una comunidad religiosa estricta) y parece que su propia opinión es trasladada a las obras. Así, las creencias personales en un mundo de grandes divisiones globales son temas que se nos acerca mediante una sencillez que incita a una reflexión (img.149).

En la serie "Oysters & Goats" (img.150) la gestualidad sencilla y directa de los trazos con los que la artista crea las piezas aportan, gra-



149. Fabienne Audéoud, de la serie "Praying Paintings", 2014/2015, óleo sobre lienzo.

cias a grandes dosis de colorido, un sabor lúdico. En la serie representa, principalmente, cabras y ostras que combina con imágenes de la publicidad dentro de una instalación altamente irreal. Logrando un entorno aparentemente banal.



150. Fabienne Audéoud, serie "Oysters & Goats", 2011.

3.3.2. La irrupción del *collage*: un mecanismo recurrente.

La técnica del *collage* integra en el campo pictórico materiales extrapictóricos. En sus comienzos se encolaban papeles de periódico, con el paso de los años se han ido añadiendo un amplio abanico de materiales posibles: maderas, plásticos, objetos encontrados etc⁴¹⁰.

Daremos importancia al aspecto marginal y sucio que lo caracteriza. Además, destacaremos la importancia de los objetos de la vida cotidiana, y de cómo interviene ello, en el plano pictórico.

A partir del siglo XX entra en escena el *collage* como expresión artística de manos del Cubismo, iniciado por ellos como *Papier-collés* (papeles pegados)⁴¹¹. Desde entonces y hasta los últimos fe-

410 En un ámbito no artístico los predecesores del *collage* son innumerables desde el Siglo XII, donde se cree se remontan los primeros *collages*; en Japón más concretamente, donde las obras poéticas sobre hojas se acompañaban por papeles de colores pegados en dicha superficie.

411 El primer elemento pegado se le adjudica al artista Pablo Picasso en 1912.

nómenos artísticos, esta técnica, se decanta por la utilización de materiales no pictóricos e introducidos en el contexto de la obra. La influencia de este método no se limita únicamente a ejecuciones plásticas, el abanico es tan amplio como se cree y abarca en gran medida diversas expresiones artísticas y literarias.

Quizás una de los fundamentos característicos expresivos del uso de materiales ajenos a la pintura, e incorporados en la obra, se remonta al comienzo del *collage*, de la mano de *Pablo Ruiz Picasso* (Málaga, España, 1881 - Mougins, Francia, 1973), y que se nos explica en la siguiente cita: "*Justifica su empleo diciendo que para el artista no hay medios de expresión dignos o indignos, sino que puede servirse de cualquiera si es capaz de transferirle su emoción*"⁴¹².

A nuestro entender, esa idea picassiana de "servirse de cualquier medio si es capaz de transferirle su emoción" nos acerca al despliegue creativo de lo Punk y su *DIY*: valorando el impulso creativo con cualesquiera que sean los medios.

Lo que nos interesa en nuestro caso del *collage* no es tanto su proceso técnico, sino su creatividad, las posibilidades plásticas e ideológicas que nos trasfiere, como nos argumenta Olga Ordóñez en su Tesis Doctoral: "*Los collages son un claro ejemplo de ese carácter transgresor, que les es propio, procedente de esa acción traumática característica suya que lleva a la descontextualización de elementos. Así lo entendieron los dadaístas, poniendo el collage al servicio de su intento de ruptura con una sociedad que no les satisfacía, o al servicio de sus propios afanes destructivos. El collage les sirvió para burlarse de la sociedad de la época, para criticarla y luchar en general contra lo ya estable-*

412 Wescher, H (1976*), *La historia del collage. Del Cubismo a la actualidad.* (Trad. Enric Vázquez), Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, p. 27.

cido incluso contra, no sólo un concepto del arte como había sucedido hasta la fecha, sino contra todo arte con mayúscula (...)"⁴¹³.

Desencadenante de los principios del *collage*, en los márgenes del Neodadaísmo, en esa "estética del desperdicio"⁴¹⁴, y en el continuo intento por unir arte y vida, el "objeto", es rescatado del ámbito de lo cotidiano para volverse protagonista en los márgenes del arte. En el caso concreto de la pintura, al utilizar objetos reales o fragmentos de ellos, deja como resultado una superficie pictórica interrumpida por nuevos elementos. Como ejemplo de estas acciones, las conocidas "pinturas combinadas"⁴¹⁵ de Robert Rauschenberg (img.151).



151. Robert Rauschenberg, "First Landing Jump", 1961, ropa, metal, cuero, accesorio eléctrico, cable, neumáticos de automóvil y óleo sobre tabla, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Regalo de Philip Johnson. Fundación Robert Rauschenberg, Nueva York.

El artista comenzó a realizar estas obras a mediados de los años 50. Introdujo imágenes y objetos del mundo real en el ámbito de la pintura, estableciendo un diálogo continuo entre pintura y escultura. El artista parte de la premisa de considerar aplicable objetos de uso cotidiano dispuestos a su alrededor, tratando no

413 Ordóñez, Olga, (1996), *El collage como método creativo y fundamento de una experimentación plástica*. Tesis Doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U. Leioa, p. 50-51.

414 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 164.

415 Mencionadas en el punto 3.1.2. "Los ecos del Dadaísmo y del Pop Art. Antecedentes".

de alcanzar un fin como obra artística, sino de fortalecer el vínculo arte-vida⁴¹⁶ valorizando la acción emprendida y la expresión. Para ello, el artista creó un lenguaje pictórico en el que integraba objetos y materiales de la vida real: ropas, objetos consumistas, carteles, imágenes de actualidad, ilustraciones, fotografías etc. Se sirvió de la realidad para transformarla a partir de los principios básicos del collage, logrando una fuerte acción creativa y ofreciendo una nueva idea de representación.

A continuación, determinaremos los mecanismos creativos del *collage* como variante repetitiva en los procesos creativos asociables a una pintura de lo Punk. No hablar del *collage* como generalidad sino concretar los principios concluyentes que consideremos participan en las expresiones que estudiamos:

- El *collage* proporciona a los procesos ligados a lo Punk un quebrantamiento visual por sus valores fragmentarios y descontextuales, ofreciendo un "extrañamiento" de los sentidos.
- Su proceso alude a algo real directa o indirectamente, y esa alusión "a lo real" da cabida a una heterogeneidad pictórica. A una analogía que se establece entre diferentes códigos icónicos.
- La superposición y yuxtaposición de elementos sobre un soporte puede provocar una sensación de aglomeramiento de información. Esta idea nos acerca al término de caos y de saturación.
- Ofrece nuevas posibilidades y significados desde la facilidad y rapidez de manipulación.

416 Como ya mencionábamos en puntos anteriores del trabajo, Robert Rauschenberg fue uno de los artistas que abrió las puertas del *Pop Art*. Supuso un puente entre el Expresionismo Abstracto, del que se denota su influencia, y el Arte Pop, buscando desintegrar la barrera divisoria vida-arte. Los materiales de deshecho y los objetos de consumo consiguen ser descontextualizados asignándoles un valor artístico en ese bagaje de consumo desmedido de las décadas de los años cincuenta y sesenta.

Podemos sostener que el *collage* transmite propuestas "deconstructivas", que provocan determinadas sensibilidades desde su variante negadora. Antes que deconstruir la narratividad del contenido de la obra, se deconstruye el fundamento de una estética demarcada, posibilitando un nuevo paradigma. Así nos lo explica Jacques Rancière (Argel, Argelia, 1940): "Si el *collage* ha sido uno de los grandes procedimientos del arte moderno, es porque sus técnicas obedecen a una lógica estético-política fundamental. El *collage*, en el sentido más amplio del término, es el principio de una "tercera" política estética. Antes de mezclar pinturas, periódicos, hules o mecanismos de relojería, mezcla la extrañeza de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida ordinaria. El *collage* puede darse como encuentro puro de los heterogéneos, testimoniando la incompatibilidad de dos mundos"⁴¹⁷.

En la obra (img.152) del artista David Wojnarowicz (New Jersey, Estados Unidos, 1954 - New York, Estados Unidos, 1992), el *collage* fomenta una confrontación entre los códigos de diferente naturaleza: el fondo, creado con este recurso, se ve subordinado a las figuras del primer plano. En esta obra el artista utiliza un referente real (imagen fotográfica) como *collage*, y al superponer en ello un código



152. David Wojnarowicz, "Puedo utilizar los mapas porque yo no sé pintar", 1984, collage, serigrafía y acrílico, 122,6 x 122,6 cm.

417 Rancière, Jacques (2012), *El malestar en la estética*. (Trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello), Clave Intelectual, S.L., Madrid, p. 61.

de diferente naturaleza, como los retratos y el animal pintados, está favoreciendo una heterogeneidad plástica que, de alguna manera, destruye un código homogéneo de unidad.

En la misma línea encontramos la obra de la artista Alizé Meurisse (img.153), donde el *collage*, recurso constante en su obra, se comporta como un agente que fomenta el caos y lo ecléctico. La artista atiende a un proceso creativo de rápida ejecución, donde los recursos han de responder a esa demanda de emergencia.

Así nos lo describe en la siguiente cita: "... por instinto. Cuando tengo una idea, puede ser expresada de inmediato"⁴¹⁸. Y el *collage*, por la facilidad y rapidez de uso, es un recurso capaz de atender la urgencia a la que se refiere la artista.

En su obra la fragmentación del collage del fondo parece desarticular una unidad conceptual más que componerla. O si la compone, podemos hablar de una composición quebrada y descompuesta, que interviene como un orden de negación de la imagen en en plano.

De esta manera ambos artistas, David Wojnarowicz y Alizé Meurisse, desequilibran ciertos aspectos de orden formal para presentar



153. Alizé Meurisse, "Pen knife 2", 2011, técnica mixta sobre lienzo.

418 Extraído del blog *Facescoop* con motivo de la exposición de la artista en la *Galerie Nuke* del 18 de marzo al 30 de abril de 2011, París. Dirección URL: <<https://facescoop.com/2011/04/08/alize-meurisse-nuke-gallery-paris-3e/>>.

unos códigos fracturados que atienden a una idea de negación, transgrediendo la unidad, el plano homogéneo. Como podemos observar en ambas obras, la presencia del *collage* se articula con ciertos componentes gestuales como diluidos, brochazos, pinceladas, escrituras a mano alzada etc. Las variantes procesuales se complementan yuxtaponiéndose unas con otras en el plano pictórico con el fin de lograr una entidad autónoma que deriva finalmente en una heterogeneidad en el plano.

En otra obra del artista Albert Oehlen (img.154), introduce, por ejemplo, espejos en el plano pictórico: *"Para complicar un poco más la cosa empezó a pegar pedazos de espejo en los cuadros. Era una forma de pescar al espectador, obligarles a transitar por aquellos espacios tan poco estimulantes pintados en una melancólica gama de tonos*



154. Albert Oehlen, "Im Museum II", 1982, óleo, spray y espejo sobre lienzo, 160 x 160 cm.

*ocres y tierras"*⁴¹⁹. Romper con la idea clásica de lienzo e ir más allá, hacia nuevas posibilidades: la de la reutilización. Pudiendo entender que los materiales de la vida cotidiana introducidos en el marco pictórico muestran cierta contrariedad respecto a un orden de principios formales.

Por su parte, en la escena actual, el artista Marcus Harvey adopta la misma postura que Oehlen incorporando, entre otras

419 Francisco Rivas. *Albert Oehlen*, 18 de abril - 30 de junio de 1996, IVAM Centre Del Carme, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Concejalía de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Edición IVAM Centre Del Carme, Valencia, p.78.



155. Marcus Harvey, "Study For Broken Lock, 2000",
óleo, acrílico, azulejos y fibra de vidrio sobre
lienzo, 198,2 x 198,2 cm.

cosas, azulejos (img.155) en una de sus obras. A partir de una escena voyeurista nos ofrece una mezcla de pintura con toques grafitistas, donde colorido y materia se presentan con un sabor descarnado.

Materiales baratos de fácil adquisición que en estos casos favorecen cierta estética de deshecho y que connotan urgencia, supervivencia y expresividad.

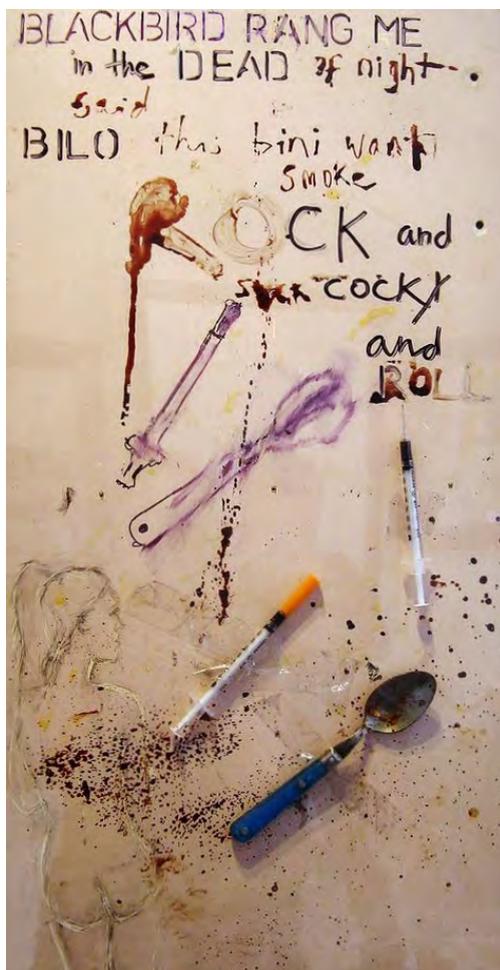
Materiales que se convierten en fuente permanente

de suministro. El descubrimiento de que cualquier cosa dispuesta a nuestro alrededor puede ser de utilidad nos acerca de alguna manera a relacionarlo también con lo "azaroso" por lo que tiene de descubrimiento, de "encontrado". Elementos que asociamos a la pintura de lo Punk por lo siguiente:

- Urgencia. Cosas reales introducidas en la obra que favorecen ejecuciones rápidas, al estar en el entorno directo, volviéndose factibles.
- Supervivencia. El uso de cosas del mundo real en el contexto artístico apoya de alguna manera la idea de subsistir con pocos medios, idea que nos devuelve al *DIY*.
- Expresividad. Al añadir objetos ajenos a los territorios del arte en un contexto artístico, se favorece una intertextualidad directa de elementos reconocibles y cotidianos.

En otra obra (img.156) del artista Pete Doherty, conviven diversos materiales al más puro estilo catastrófico. El artista inglés consigue una relación dialéctica entre pintura y objetos encontrados, lidiando así con la potencia expresiva del *collage*: "Peter es un artista libre, imprevisible. Pinta o escribe encima de alguna de sus obras, pega sobre ellas objetos que tiene a mano. El caos le resulta familiar"⁴²⁰.

En mayo de 2007 presentó la muestra "Bloodworks" en la conocida galería londinense *Bankrobber* que incluía obras realizadas con sangre, lápiz, tintas y objetos encontrados. Entre esas obras destacaríamos la obra titulada "Blackbird". El autor presenta una obra realizada con el principio del *collage*, donde apreciamos, entre otros materiales, una cuchara y jeringuillas, aludiendo así, al mundo de la droga, en un intento de escapatoria y confrontación frente a las conocidas adicciones del artista.



156. Pete Doherty, "Blackbird", 2007, pintura, sangre, y objetos encontrados sobre lona, de la serie "Bloodworks".

420 Diario el pulso (redacción), *Del 8 al 31 de mayo, la estrella del rock Peter Doherty expondrá por primera vez en España, en la galería Espai d'art Puntoaparte* [Recurso en línea]. Diario el pulso (31 de marzo de 2014). Dirección URL: <<http://www.elpulso.es/peter-doherty/>> [Consulta: 17 diciembre 2015].

Además del objeto incorporado al cuadro, encontramos una nueva categoría: la de ser soporte de la pintura. Cuando las cosas del mundo real (objetos) acogen la pintura, volviéndose espacio y soporte para la acción.

Lo que interesa de esos objetos que se vuelven soporte, "soportando la pintura", es la interferencia que colisiona con la pintura y que al conjungarse potencia, de nuevo, su rasgo ecléctico. Se crea una intertextualidad análoga. Cuando los objetos de la vida cotidiana se vuelven soporte, nos acercamos más a una idea de *assemblage*, debido a su tridimensionalidad, que a una idea clásica de *collage*.

Las obras que relacionamos con lo Punk, a menudo, dejan ver parte del soporte. ¿Qué apreciamos cuando observamos un soporte que deja ver su materialidad? Tanto en el aspecto visual como en sus cualidades sensibles, el soporte material se deja ver. Este hecho parece aumentar el contraste con los demás elementos compositivos. El soporte ya no es una superficie pasiva sino un material que se vuelve activo. Las fronteras pictóricas soporte-contenido son sobrepasadas al hacer del soporte parte de la obra.



157. Dan Colen, "Secretos y platillos, humo y tijeras (el muro de mi amigo Dash en el futuro)", 2004, espuma de poliestireno, pintura al óleo, papel y metal, 269 x 287 x 15 cm.



158. Dan Colen, "Sin título (Vete al Diablo)", 2006, Madera, alambre, poliuretano, cartón piedra, yeso, pintura al óleo, 6 x 4 x 1 m.

Esa frontera queda rota en cuanto el soporte conforma también enunciado del contenido.

Así, por ejemplo, la obra del artista Dan Colen (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1979) perteneciente al denominado grupo "Bowery School" destaca por un decadentismo de estética nómada. Una esencia callejera impregna toda su obra: materiales reciclados, grandes esculturas, e instalaciones impregnadas de alusiones a la cultura popular. Halos de vagabundeo y caos inundan cada una de sus propuestas, como observamos en su obra (img.157), donde recrea los interiores del domicilio de su amigo Dash Snow.

Desde los conflictos emocionales y sociales Colen presenta un realismo crudo. Así, en su obra, excrementos de paloma, objetos abandonados, chicles, fotografías, collages y textos son descontextualizados de su naturaleza y adquieren un nuevo valor en su obra: el de la subversión. Crea una estética plebeya a través de la proyección de objetos decadentes conjugados con palabras, como en otra de sus piezas (img.158), donde una roca de gran escala realizada con diversos materiales queda representada adoptando un fuerte sabor suburbano mediante pintadas y grafías varias.

En la misma línea tenemos, también, a Manuel Ocampo (img.159). Mediante la técnica mixta sobre un tablero de madera, Ocampo, nos presenta una especie de retablo que parece conmemorar un rincón



159. Manuel Ocampo, "Tromba di culo", 1994, técnica mixta sobre estructura de madera, dimensiones variables.

performance y vídeo. En un sentido matérico y conceptual su obra adquiriría valores subversivos a través de los objetos banales del contexto popular como peluches, pancartas de tela, imágenes de la publicidad, objetos encontrados etc., (img.160). Mediante objetos infantiles o dibujos realizados por niños, y luego expuestos, el artista nos acercaba a una radicalidad simbólica: "Mike Kelley reivindica el lenguaje infantil y preconsciente, no como estado de naturalidad sino como espacio para una comunicación prelingüística que se relaciona con el grito o el aullido"⁴²¹.

oratorio. Recrea un espacio a caballo entre lo sagrado y lo profano con cierto halo escatológico donde parece que nos topamos con fracturas de objetos, iconos y letras que lidian salvajemente para recomponerse sobre las superficies.

Otro de los artistas que acogen la técnica del *collage* como herramienta, ya sea bidimensional o tridimensional, es el artista Mike Kelley (Michigan, Estados Unidos, 1954 - California, Estados Unidos, 2012).

La obra de este artista destacó, en términos generales, por la interdisciplinariedad: escultura, pintura, dibujo,

421 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 322.



160. Mike Kelley, "More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin" (del proyecto "Half a Man"), 1987, juguetes usados y colgador de pared.

Con estos pocos ejemplos creemos que queda evidenciado el valor del recurso del *collage* en relación con el modo de operar del espíritu de lo Punk, lo que este es capaz de ofrecer a nivel creativo y expresivo: descontextualización, rapidez, anomalías, manipulación material etc. Una expresividad que demarca, en cierto sentido, esa ruptura en la imagen asociada a su vertiente negadora que no responde a sistematicidad ninguna. La acción pictórica queda contaminada, como bien argumenta David, G. Torres, por una "disposición de ánimo que afecta al uso del entorno en la obra"⁴²². Cualquier material, objeto o motivo, será válido para intervenir, trascendiendo así los parámetros de la necesidad de expresión atendidos mediante el *DIY*, puesto que en los procesos pictóricos que vinculamos a lo Punk "se hace lo que se quiere, y se toma lo que se necesita"⁴²³.

422 Ibidem, p. 141.

423 *Hacen lo que quieren. Arte joven renano* (1987), 22 Enero - 22 Febrero de 1987, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Fundación Pública Luis Cernuda y Junta de Andalucía, Sevilla, p. 26.

3.3.3. Huellas marginales. Expresiones plásticas callejeras.

La expresión artística originaria del arte callejero es, por excelencia, el grafiti. De este parten las demás expresiones callejeras posteriores⁴²⁴. A *priori*, el grafiti se define como un medio de expresión no institucional. Una expresión comunicativa que nace en un seno marginal⁴²⁵, como se explica en la publicación "*La fe del graffiti*": "*Lo que más me impresionó como fotógrafo autodidacta, al igual que a Mailer, fue que estos primeros escritores de grafitis fueron capaces de crear una nueva forma de expresión gráfica sin tener (o quizás porque no tenían) una educación visual y artística formal*"⁴²⁶.

Se señala el origen del grafiti como una expresión alejada de arquetipos, una "expresión sin educar", en donde los artistas se basan en una expresividad libre e impulsiva, y capaz, sin embargo, de transmitir su declaración. Esta idea nos acerca a la ansiada descarga del fenómeno de lo Punk y sus maneras de expresión.

424 En este punto del trabajo cuando hagamos referencia al grafiti haremos referencia además a las expresiones callejeras que lo atañen. Entendemos que el grafiti fue el desencadenante de posteriores expresiones *underground*. Las diferentes técnicas de las que se ha ido apropiando el arte callejero desde sus inicios han ido en aumento: *esprays*, rotuladores, plantillas, pegatinas, pósters, pintura con pincel, aerógrafo, grafitos, *collage*, fotocopias, cerámicas etc. En las plásticas pictóricas del arte urbano nos topamos con procesos realizados, generalmente, sobre mobiliario urbano. De estos procesos podemos establecer dos categorías: las técnicas aplicadas directamente, provienen de un lenguaje más tradicional del grafiti mediante *esprays*, aerosoles, rotuladores, tizas, grafitos, ceras, bolígrafos, pintura, etc.; por el contrario, la evolución de las expresiones callejeras han dado lugar a un lenguaje más laborioso, donde las expresiones atañen a un mayor instrumental, que serían aplicaciones de técnicas indirectas: plantillas, pósters, pegatinas, mosaicos etc.

425 Ideas que hemos desarrollado a lo largo del punto 3.1.1. "*El sabor de la calle. Acercamiento a los fenómenos pictóricos underground*".

426 Mailer, Norman y Jon Naar (2010*), *La fe del grafiti*. (Trad. Camila Enrich), 451 Editores, Madrid, p. 128.

El doctor en historia del arte Fernando Figuerola-Saavedra, nos habla en su publicación *"El graffiti universitario"* de cómo un fenómeno es capaz de influenciar y determinar actitudes y expresiones, que nos atrevemos a decir, tienen en común la actitud de romper con los límites impuestos tanto en un plano ideológico como en un plano estético-artístico: *"En general, el graffiti es un fenómeno revulsivo, guiado por el principio de la transgresión y ligado a la civilización, a la instauración de una cultura urbana, a la oficialización del lenguaje y a la regulación de la vida humana. (...) En definitiva, el graffiti requiere de la existencia de una marginalidad social y de una marginalidad de la escritura. (...) Así, el graffiti desde su faceta mediática, en el marco de lo ilegal o de lo impropio, impertinente o indecoroso, no se queda sólo en lo comunicativo o lo estético, sino que, dadas sus implicaciones transgresoras, llega a abordar una ética e, incluso, una política"*⁴²⁷.

Los medios de expresión callejeros se ven implicados en una labor generacional y social que pretende sobrepasar los límites impuestos, una expresión que intenta dar fe de los problemas sociales y vitales del ser humano. Una expresión convertida en "pintada", concebida como *"una válvula de escape, inmediata y espontánea"*⁴²⁸. El grafiti, como advierte Figuerola-Saavedra, *"al servicio de los nuevos movimientos sociales, de los movimientos juveniles y estético-musicales"*⁴²⁹.

Acotaremos los parámetros de las expresiones callejeras en lo que podríamos denominar "pintadas"⁴³⁰, que creemos, son las expresiones

427 Figuerola-Saavedra, Fernando (2004), *El graffiti universitario*. Talasa ediciones, S.L., Madrid, p. 17.

428 Ibidem, p. 157.

429 Ibidem, p. 17.

430 Cuando hacemos referencia a "pintadas" hablamos de una diversidad de expresiones dispuestas en la calle para diferenciarlas de los grafitis más elaborados,

más socorridas y repetidas en la pintura relacionable a lo Punk. Las "pintadas" son realizadas rápidamente en un solo trazo, a menudo de un único color. Entre la jerga del grafiti podrían ser los denominados "tags" y los "throw-ups" (vomitados), que es el término utilizado para describir obras pobres en diseño y ejecución: mal coloreadas, con chorretones, letras torcidas, inmediatas etc. Pintadas clandestinas que podemos encontrar dispuestas en diversos lugares: como trenes, viejas puertas y fachadas, ventanas, muros, puentes, paredes, casas abandonadas etc. Aportaciones al mundo del arte que parecen no tener autor, que a menudo, se superponen unas a otras. Frases a mano alzada que chorrean descuidadamente como pequeños garabatos furtivos.

Estas pintadas, como podemos observar en la ilustración (img.161), nos ofrecen una rapidez y urgencia expresiva: *"Reinaba el miedo a que te pillaran. El dolor y la humillación eran cuotas implacables, y no todos los escritores de grafitis tenían la misma gracia bajo tanta presión. Algunos escribían como cobardes, tímidos, furtivos, a trompicones. 'Tío, tienes una caligrafía muy sucia'"⁴³¹.*

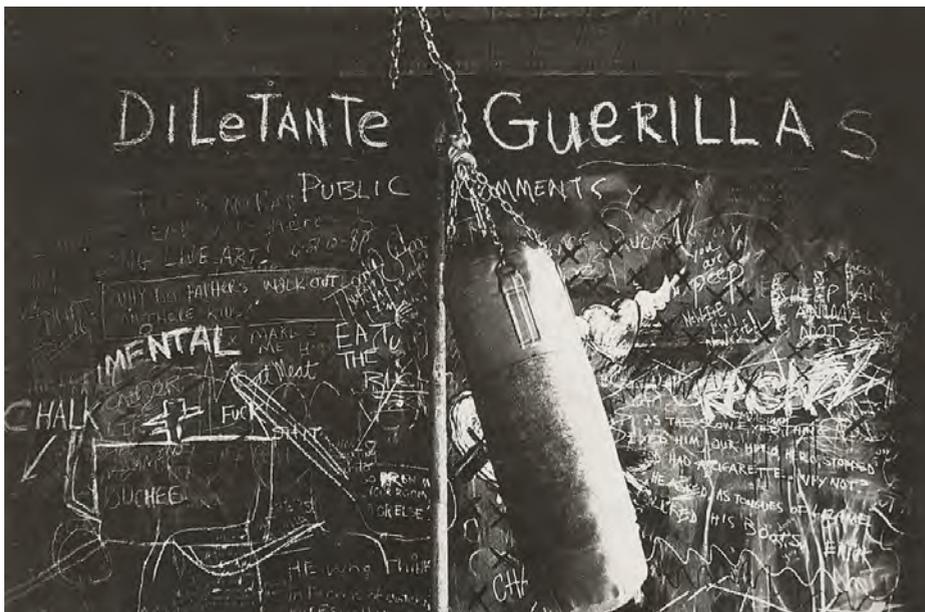
Partiendo de esa base inmediata surgen rasgos en común con lo Punk: lo sucio, lo furtivo, a trompicones, son conceptos que podríamos llegar a catalogar como intrínsecos de las expresiones de lo Punk. En una comparativa con el mural realizado en la muestra

denominados "obras maestras" entre la jerga del fenómeno. Entre las obras maestras encontramos las siguientes subcategorías: "Top-to-Bottoms" (obras de arriba a abajo); "End to ends" (de extremo a extremo); "Whole cars" (vagón entero) y "Whole Trains" (trenes enteros). Las siguientes citas expresan la división entre las denominadas pintadas y los grafitis más técnicos: "Las nuevas formas han acabado con el respeto por las letras antiguas y funcionales". Mailer, Norman y Jon Naar (2010*), *La fe del grafiti*. (Trad. Camila Enrich), 451 Editores, Madrid, p. 8. "Una obra maestra no puede gotear". Cita de Chairman Martínez. Ibidem, p. 30.

431 Ibidem, p. 11.



161. Pintadas en los interiores de un vagón de metro y póster del artista Les Levine, Nueva York, 1982.



162. Interiores de la exposición "Times Square Show", Nueva York, 1980.

*Times Square Show*⁴³² (img.162), apreciamos una parecido instantáneo. La pizarra negra del fondo se presentó en la muestra para uso de visitantes y colaboradores. Un mural creado a partir del principio "todo está permitido", en donde las aportaciones del público concluyeron en una obra de carácter marginal.

Observamos rasgos repetidos en ambas ilustraciones: escrituras furtivas a mano alzada, la superposición y saturación de los elementos, el desorden y el caos que producen ambas propuestas, los tachones, los emborronamientos etc. Elementos que nacen desde un quehacer rápido y sin precisión. Suciedad visual en la que es imposible reposar. Una canción Punk transformada en pintada: rápida, esencial e indecorosa.

El hecho de utilizar espacios y mobiliarios públicos a menudo derruidos o marginados nos muestra su carácter anárquico, como podemos observar en los interiores del famoso club de Punk rock "CBGB" (img.163). Estos interiores muestran un barroquismo de elementos que se superponen unos a otros creando una vorágine visual propia de lo Punk. Un desorden de elementos que se coagulan en las paredes destartaladas sobre la que también se yuxtaponen pegatinas y



163. Interiores del local CBGB. Fotografía John Putnam.

432 Recordemos que esta muestra, mencionada en varias ocasiones a lo largo del trabajo, la consideramos como una de las primeras exposiciones de arte relacionado con lo Punk de la década de 1980 realizada en Nueva York.

carteles, creando un aprisionamiento plástico que puede acabar adoptando cierta sensación de ahogo.



164. Mariajosé Gallardo, de la serie "Bodegones. Es una lápida muy sencilla para alguien que fue muy querido, ¿no le parece?", 2014-15, esmalte y óleo.

En esa misma idea barroca donde diversos elementos se yuxtaponen, conjugan o entremezclan, encontramos a la pintora de la escena actual *Mariajosé Gallardo* (Badajoz, España, 1978).

La fuerte carga estética de sus cuadros, donde nos encontramos con referencias al cine, al cómic, a la moda, a la publicidad junto con motivos esotéricos, simbologías religiosas y con alusiones a la tradición pictórica, establece un intercambio simbólico continuo con el espectador.

En la obra (img.164) podemos observar elementos que hacen

referencia al mundo del cómic y del tatuaje. A una lámpara de estilo antiguo se le superponen unos iconos contemporáneos con los que romper y añadir significados. En sus representaciones los elementos de naturaleza marginal como flores, pájaros disecados, calaveras, elementos de cocina, apuntes a mano alzada y diversos objetos, adquieren una categoría mística gracias al vocabulario tan personal que ha elaborado la artista con tintes siniestros y tenebrosos, y así Gallardo "es capaz de adentrarnos en las más novedosas, críticas y radicales narraciones"⁴³³.

433 Regueira, Esther, (exposiciones) *Mariajosé Gallardo. non sine sole iris* [Recurso en línea]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2013). Dirección

En la siguiente imagen podemos observar los interiores del domicilio de Peter Doherty (img.165), donde destaca la anarquía compositiva propia de lo marginal, centrándose en una propuesta que ha traspasado los límites de todo orden pictórico para "vomitar" directamente sobre las paredes de su propio hogar. La dispersión de los elementos, que parecen compuestos de estigmas vitales del autor, fundamental en la obra del artista, adquieren valores marginales relacionados con el grafiti: elementos como los chorros de pintura, propio del coloquialismo callejero; las letras esparcidas por la pared; imágenes realizadas a un solo color mediante espray, con trazos rápidos y enérgicos a modo de pinta-



165. Interiores del domicilio de Peter Doherty, 2006. Fotografía Alizé Meurisse.



166. Tony Ousler, "Poetic (Coda)", 1997, técnica mixta sobre papel, 66 x 50,8 cm.

da; fotografías superpuestas en la composición etc. Una obra que muestra un proceso preocupado por la expresión más arbitraria que desencadena una estética caótica. Estética que nos restituye a conceptos como lo sucio, lo furtivo y a trompicones, que destacan como puntos de partida de las primeras pintadas callejeras.

Valores que también encontramos en la obra (img.166) del artista *Tony Ousler* (Nueva York, Estados Unidos, 1957). Los referentes que nos ofrece adquieren valores cercanos a lo callejero, que parecen emergen de la relación arte-vida y del sentimiento de resignación y decepción que asumen, en gran medida, ciertos artistas con respecto a los viejos ideales. *"El ojo en la obra de Tony Ousler asume un importante papel animado como mecanismo humano que absorbe las convulsiones externas y petrifica las mentes, en un nuevo drama existencial que proviene hoy de la saturación y el bloqueo ante lo externo"*⁴³⁴.

Otro artista, que partiendo de una idea conceptual nos traslada a valores relacionados con la baja cultura, con la supresión de un concepto elevado de arte y que es trasladado con humor y cierto sarcasmo a la obra, es el artista del denominado YBAs *Peter Davies* (Swansea, Gales, Reino Unido, 1970).

En su trabajo podemos encontrar materiales nobles que son reutilizados, reciclados y reensamblados. Superficies donde estos contenidos se reconfiguran mediante capas en torno a la yuxtaposición de diversos materiales, reflejando en su proceso temas complejos como la historia, lo social y lo político, el arte o temas más actuales en su obra como la identidad y las cuestiones humanas en su amplia complejidad. Su pintura nos ofrece una experiencia

434 Teresa Blanch *"Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada"*. En *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 33.

donde se mezclan los aires pop con referencias del arte callejero (img.167). "Davies inventa, remuestraa y remienda las imágenes y lemas juntos en una composición que parece depender de la lógica de la corriente de conciencia arbitraria"⁴³⁵. La obra compuesta por pequeñas partes parecen recordar la cartelería, la publicidad, los pósters, portadas de discos, camisetas, elementos de lo Punk y referentes callejeros, a base de pequeñas pinturas que componen una totalidad. Estas se presentan a través de una pintura de apariencia sintética donde crear multitud de posibles conexiones entre las estructuras compositivas donde Davies parece hablarnos de los estados de consumo.



167. Peter Davies, "The Epoch of Perpetual Happiness", 2009, acrílico sobre lienzo, 213 x 366 cm.

En una misma línea donde los aires de lo marginal se adhiere a la obra tenemos al artista y crítico Martin Maloney (Londres, Reino Unido, 1961), vinculado al YBAs.

435 Del texto de presentación del artista, Saatchi Gallery. *Peter Davies Exhibited at The Saatchi Gallery*. Dirección URL: <http://www.saatchigallery.com/artists/peter_davies.htm>.

Maloney adopta un vocabulario pictórico muy particular que oscila entre la *bad painting*, lo pop y lo naíf (img.168). La sencillez, tanto de su pictoricidad como de las escenas anecdóticas que nos cuenta son tratadas a través de una apariencia alegre y colorista



168. Martin Maloney, "Sleeping Arrangements", 1997, óleo sobre lienzo, 167.5 x 297 cm.

que, sin embargo, denota cierto aire siniestro, ya sea por las miradas de sus personajes, por su estatismo o por lo inanimado del contenido, teniendo en cuenta que "a veces lo cómico esconde algo serio"⁴³⁶. Sus personajes narran historias o escenas pero parecen estancados, imposibilitados para la acción que narran, como observamos en la obra. En sus cuadros lo representado llega a sernos familiar por lo coloquial del contenido, sin embargo, en un golpe ambiguo, Maloney, nos aleja de esa cotidianidad mediante una deliberada "mala" pintura con grandes dosis de colores planos. "Se centra en detalles ordinarios pero significativos que simplemente se describen con espontaneidad y placer desinhibido"⁴³⁷.

Su estilo informal adquiere valores marginales en un todo contenido que va desde su pintura directa, simple y "mala", hasta sus temáticas que parecen reflejar las jergas de barrio. En una entrevista con David Barrett el artista lo explicó con precisión: "Bueno, me gusta la basura suburbana, me gusta la cultura subur-

436 Stallabrass, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, p. 180.

437 Del texto de presentación del artista, Saatchi Gallery. *Martin Maloney Exhibited at The Saatchi Gallery*. Dirección URL: <http://www.saatchigallery.com/artists/martin_maloney.htm>.

bana (...). Hay algo de baja calidad sobre los valores suburbanos, y hay algo sobre cómo hacerlo bien y equivocarse al mismo tiempo. La cultura suburbana bastardizó la corriente principal (...)"⁴³⁸.

3.3.4. Apelar a lo masivo.

Fragmentación, repetición y acumulación.

En este punto concreto abordaremos conceptos como la fragmentación, la repetición y la acumulación, dando cabida a valores relacionados con "lo masivo". Partimos de esta cita del artista Albert Oehlen que explica el espíritu pictórico de los años de lo Punk: "Cultivar el tedio y la repetición (...), aspiraba precisamente a la exageración, superación y sobrecarga subversiva"⁴³⁹. El resultado que puede llegar a ofrecernos los recursos a los que se refiere Oehlen (sobrecarga, repetición, exageración) nos proponen una heterodoxia que alude a la negación, a la ruptura, a la subversión del plano.

Hablamos de una retórica de las imágenes que tiene la capacidad de favorecer el caos plástico del discurso expresivo asociable a lo Punk. Conceptos ligados con lo creativo, alterando los recursos y su información iconográfica, entendiendo que "las operaciones retóricas por su parte, sirven también, para alterar un enunciado; para alterar la homogeneidad, el nivel 0, el empleo normal de la lengua (...)"⁴⁴⁰.

438 Barrett, David, *Martin Maloney: Interview* [Recurso en línea]. Habitat Artclub Magazine (Otoño de 1998). Dirección URL: <<http://www.david-barrett.com/articles/artclub/ac-maloney.htm>> [Consulta: 20 diciembre 2017].

439 Albert Oehlen *Paintings / Pinturas 1980 - 2004* (2004), Musée Cantonal des Beaux - Arts de Lausanne y Domus Artium 2002 Salamanca, Edición JRP Ringier Kunstverlag AG, Zúrich, p. 28.

440 Irujo, Julián (1995), *Experimentación y análisis de los elementos materiales en una práctica específica*. Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U. Leioa, p 262.

Centrándonos en la retórica y en ese "alterar un enunciado, alterar la homogeneidad", los valores que trataremos acentúan este hecho con diferentes operaciones en torno a la imagen.

- La **fragmentación** está asociada a la ruptura de un eje unitario y roza los conceptos de desintegración mediante el fraccionamiento. El fragmento nos devuelve, a su vez, a una idea de ruptura. Una idea de quebrantamiento.
- La **repetición** se asocia a un concepto de semejanza, un concepto que asocia un paralelismo. Este recurso alude también, a la insistencia, a la reiteración. La imagen retórica de la repetición trata de recalcar a propósito el icono, la imagen, con voluntad expresiva, potenciándolo.
- La **acumulación** suele asociarse a nociones de acopio, se trata de juntar y amontonar. La reunión de diversas unidades y ese aglomeramiento deja un efecto de sobrecarga, de caos.

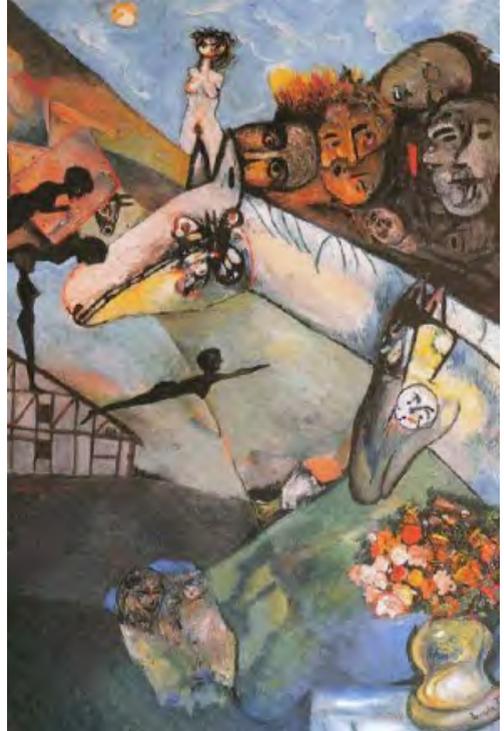
En los procesos que podemos relacionar con lo Punk lo que interesa es cómo actúan conjuntamente estos recursos. Cómo consiguen encaminarse hacia el anarquismo plástico aludiendo a la negación, a la ruptura y al quebrantamiento de un orden, atendiendo a su proclama anti: con la fragmentación se apoya la ruptura de un plano homogéneo; la acumulación apoya valores de exceso en el plano; y la repetición alude a una insistencia que, a su vez, también hace referencia a lo masivo. Los tres entendidos como recursos, nuevamente, negadores.

En un plano pictórico de orden formal⁴⁴¹ los recursos como la acumulación, la repetición y la fragmentación no suelen potenciar expre-

441 Con orden formal hacemos referencia al conjunto de directrices consideradas como principios formales para considerar una obra: unidad, variedad, equilibrio, proporción, contraste, ritmo, etc. Cuando los elementos de la obra considerados en los principios del arte siguen un patrón formal establecido.

siones caóticas y urgentes como en el caso concreto de lo Punk. En la tendencia de un plano "formal" primará el orden, la coherencia, la regularidad y la claridad de los elementos y su disposición.

Los recursos utilizados se afianzan en unos procesos que acogen "el ansia por pintar", como podemos observar en una obra figurativa de 1982 de Jose Luis Zumeta (img.169). El artista rompe la jerarquía fondo-figura mediante recursos esencialmente fragmentarios. En el "Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna" se nos dice así: "*La fragmentación tiene que ver con el abandono de los cuadros permanente de las jerarquías, del estilo o las tendencias homogéneas, en suma con una pintura que se despliega según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada*"⁴⁴².



169. Jose Luis Zumeta, "Sin título", 1982, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.

442 Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 335. Partiendo de "ese abandono de jerarquías y tendencias homogéneas" de la que se nos habla el autor, podemos advertir el hecho de que a lo largo de la trayectoria *undeground* de la pintura, en fenómenos como el grafiti y el *street art*, también se presentan recursos de transformar y disponer las imágenes mediante un orden fragmentario, repetitivo y acumulativo. Cada uno de los tratamientos que estamos investigando, a lo largo de este punto general, parecen acabar cohesionando entre sí. Así, nos encontramos también variantes del *collage* dentro del arte callejero, y el *collage* a su vez apoya la fragmentación; dentro del *collage* encontramos la utilización del recurso de la palabra escrita, esta a su vez forma parte esencial de las apropiaciones del arte callejero, y así en un amplio abanico donde los tratamientos acaban vertebrándose y conjugándose.

Observando la obra de Zumeta, una incongruencia espacial hace que se apodere de nosotros cierta extrañeza al contemplarla. Las imágenes representadas, de diversos tamaños, la repetición de rostros, con un fuerte peso en la parte superior derecha de la obra, el colorismo casi onírico, y el esparcimiento de los referentes figurativos desestabilizan la obra. Su composición nos acerca a una propuesta radical y desordenada, "mostrada a través de elementos reconocibles pero incompletos e independientes"⁴⁴³ que al mostrarse fragmentados y acumulados parecen proponer un nuevo



170. Walter Dahn, "Ein mann mit einer langen nase repariert die karawane", 1981, dispersión sobre algodón, 160 x 220 cm, Colección FER, Ulm, Alemania. Imagen cortesía de Sprüth Magers.

significado, como una estrategia, podría decirse, de vaciar esos elementos de su contenido figurativo habitual adjudicándoles un nuevo peso contextual al juntarlos uno al lado del otro.

La fragmentación, la repetición y la acumulación ayudan a la disociación jerárquica, apoyando unos valores que se distancian del criterio clásico de

composición para proclamar la experimentación del arrebatto artístico, la urgencia y la libertad creativa demandada por lo Punk, como observamos en otra obra de Walter Dahn (img.170), y como nos acerca esta cita "(...) cuando Jiri Dokoupil y Walter Dahn reflejan con incesantes cambios de estilo la situación actual del arte, todo esto son intentos de apropiación de formas de captación,

443 Jose Luis Zumeta [Recurso en línea]. DokuArt, Biblioteca y Centro de Documentación Artium. Dirección URL: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/jose-luis-zumeta/obra>> [Consulta: 28 marzo 2017].

mediante su utilización irónica, despectiva, fragmentaria; mejor dicho: creando lo nuevo mediante la destrucción de las mismas"⁴⁴⁴.



171. Pete Doherty y Alizé Meurisse, "Salome", técnica mixta, 2010.

En una obra más actual conjunta de Peter Doherty y Alizé Meurisse (img.171) podemos observar que la acumulación, la repetición y la fragmentación de elementos crea una superficie contaminada por cierto confucionismo desde esa aleatoriedad que llega a proporcionar un trabajo conjunto. La yuxtaposición de los recursos, sus tangentes, crea colisiones y ambigüedades entre los elementos de la obra.

Por su parte, la obra de la pintora Mariajosé Gallardo, siguiendo la línea estética que oscila entre lo barroco y cierto aire pop-naíf, nos atrae profundamente por el continuo aire siniestro con que dota sus cuadros. La diversidad de sus referentes icónicos, a menudo superpuestos a modo de retablo y a los que a menudo incorpora pan de oro, se presentan a medio camino entre una pintura de estilo tradicional pero con toda la carga de referencias actuales (img.172). En su obra "se mezclan de manera nada traumática elementos como las luces de Vermeer, la estética punki de Balmain, las vanitas de Valdés Leal o las calaveras de McQueen, las

444 *Hacen lo que quieren. Arte joven renano (1987)*, 22 Enero - 22 Febrero de 1987, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Fundación Pública Luis Cernuda y Junta de Andalucía, Sevilla, p. 28.

veladuras de Tiziano o la costura tenebrosa de Riccardo Tisci, el barroquismo de La Roldana y el exceso de Lacroix, la factoría Disney o las Inmaculadas de Murillo, las páginas de Vogue o las Santas de Zurbarán"⁴⁴⁵.

Su obra recrea matices relacionados con el espíritu de lo Punk en su estética trabajada a través de narrativas radicales donde la idea de lo masivo adquiere un valor fundamental. Así nos enfrentamos a una radicalidad que se vertebra a través de una acumulación que nos ahoga; a través de múltiples fragmentos ya sean pintados o ensamblados; y a través de una fórmula repetitiva. La artista parece sucumbir al vitalismo que procesa un acción pictórica anárquica: "trabaja sin cesar, anárquicamente. Se embebe en su obra. (...) Quizás sea por esa manera de vivir el proceso por lo que sus cuadros poseen una textura emocional especialmente atractiva"⁴⁴⁶.



172. Mariajosé Gallardo, "Serial killer"
óleo y esmalte sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Foto Concha Laveran.

445 CAAC (prensa), *NON SINE SOLE IRIS*. Mariajosé Gallardo [Recurso en línea]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Sevilla (19 de diciembre de 2013). Dirección URL: <http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos_gallar13.pdf> [Consulta: 03 diciembre 2017].

446 Regueira, Esther, (exposiciones) *Mariajosé gallardo. non sine sole iris* [Recurso en línea]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2013). Dirección URL: <http://www.caac.es/docms/txts/gallar_txt01.pdf> [Consulta: 12 diciembre 2017].

Por su parte, la artista Cecily Brown nos ofrece con su pintura fragmentos corporales, en aparente movimiento, que van recomponiéndose en una representación que puede resultar caótica debido a que la iconografía atiende a una sucesiva combinación y confrontación (img.173).

En la obra advertimos iconos dispuestos en la superficie de manera acumulativa. El resultado de casi abstracción al que nos conduce nos obliga a saltar aleatoriamente por cada fragmento representado rompiendo toda perspectiva, en la



173. Cecily Brown, "High Society", 1997-98, óleo sobre lino, 193 x 248,9 cm.

que "imágenes y pinceladas se funden sin criterio jerárquico alguno"⁴⁴⁷. Una ruptura con un plano homogéneo que logra una tendencia desintegrante, reiterativa e incrementativa que acaba desarmonizando y tensando los sentidos psicosomáticos. La obra acaba por adquirir valores rebeldes e inquietantes mediante el dinamismo y la energía vertidas en el soporte.

Nos enfrentamos con obras donde el equilibrio es quebrado mediante iconos fragmentados, repetidos y acumulados que potencian cierto anarquismo visual. Partiendo del caos procesual y apoyándose en una inestabilidad psicosomática se rompe la unidad dejando como resultado iconos dispersos, como observamos en otra

447 Cecily Brown (Folleto exposición) [Recurso en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2004). Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cecily-brown>> [Consulta: 29 noviembre 2017].



174. Paul McCarthy, "GAP" (de la serie "White Snow"), 2009, carbón, lápiz al óleo y collage sobre papel, 325,1 x 292,1 cm.

obra de Paul McCarthy (img.174), en donde nos presenta una secuencia de iconos enajenados. Partes desestructuradas que se conjugan y yuxtaponen entre ellas.

El artista crea un contraste radical, cercano a lo violento, en este cuadro, mediante la acumulación de los diferentes

collages en confrontación con el carácter gestual de los demás elementos. El collage, que favorece la rapidez y agilidad de ejecución, está siendo utilizado en estas obras como impulsor de los recursos que nos ocupan. Cuando se parte de la actitud urgente y rebelde los mecanismos se resuelven acordes con estas exigencias, tal parece el caso del artista.

Siguiendo en un plano más actual destacamos, en este apartado concreto, la obra del artista norteamericano *Wes Lang* (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1972). Su obra despunta estéticamente por la construcción a base de elementos fragmentarios (img.175).

Relacionado estrechamente con el mundo del tatuaje, el artista utiliza referentes de la cultura americana tradicional como indios, banderas o águilas a los que enfrenta con diversa iconografía de la cultura actual, como imágenes y recortes de la publicidad, animales, calaveras y palabras, aderezados con grafismos aleatorios que aportan a la obra un poder dinámico. La



175. Wes Lang, "Death Makes Angels Of Us All", 2011, lápices y grafito sobre papel, 111,8 × 152,4 cm.

reconfiguración de sus imágenes no atiende a una narrativa directa sino a una composición de visiones utópicas desde su perspectiva personal. Lang, explica su trabajo en una entrevista para la publicación "Daze"⁴⁴⁸ de la siguiente manera: "Las imágenes son golpes en la cara, pero la forma en que compongo mi trabajo obliga a los espectadores a caminar, a leerlo y a involucrarse en él".

3.3.5. Atentar el plano. Agresión y descomposición.

A continuación, estudiaremos las operaciones de agresión y descomposición de la imagen como recursos de ruptura desestabilizadores y reiterativos en los procesos de la pintura ligable a lo Punk.

La **agresión** tiene que ver con un atentado, con un ataque para destruir o para herir, en el sentido figurado en el que hablamos. El contexto en el que nos encontramos, la agresión la valoramos como estímulo de la violencia plástica. Es constitutiva de "lo malo", de "lo provocativo", de "lo feo". Consecuencia de su visión "negadora" podemos asociarla con la violencia emocional inherente al fenómeno de lo Punk. Se podría decir que, en su discurso, tiene una tendencia atacante: romper una unidad, un

448 En la publicación lo denominan artista *hardcore* y salvaje.

sentido, una armonía, atacándola. La agresión es un mecanismo que podemos utilizar para "deconstruir". Alberto Rementería, en su Tesis Doctoral, nos lo explica así: *"La agresión se configura como una ruptura constante del código utilizado, ruptura creadora de contradicciones visuales, de guiños al espectador, que acrecienten el interés de este por la obra"*⁴⁴⁹.

La **descomposición** tiene que ver con el desorden y con la desintegración. También alude a la separación y a la disgregación de una idea o elemento. Asociado con el deterioro, este recurso "descompone" la estructura conceptual. Esto, a su vez, atañe al descontrol, a lo irracional y al quebrantamiento, porque al desintegrar una imagen estamos rompiendo una unidad en pro de algo nuevo, inesperado, en favor de una "extrañeza", que nos conduce hacia aspectos "siniestros" o "perversos".

Entendemos que ambos recursos se presentan como catalizadores del espíritu de lo Punk, convirtiéndose en reflejo de su exteriorización "negadora" y de su necesaria ruptura con lo bello⁴⁵⁰: *"Mediante la libertad de su proceso, el devenir, al que todo en la naturaleza está sujeto, hace en cada momento posibles el exceso y la desmesura, y con ello una destrucción de la forma pura a la que aspira la naturaleza y en consecuencia da lugar a lo feo"*⁴⁵¹.

Entonces la negación fundamental de lo Punk se traslada a la obra porque *"en la negación también interviene la negación de la*

449 Rementería, Alberto (1989), *La agresión en el proceso de la obra*. Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U. Leioa, p. 595.

450 *"Las formas geométricas y estereométricas: triángulo, cuadrángulo, círculo, prisma, cubo, esfera, etc. son bellas en cuanto a su simplicidad mediante la simetría de sus proporciones"*. Rosenkranz, Karl (1992), *Estética de lo feo*. (Trad. Miguel Salmerón) Julio Ollero Editor, S.A., Colección Imaginarium n.º5 Madrid, p. 62.

451 Ibidem.

imagen"⁴⁵². Estos recurso parecen instaurarse como arquetipo del espíritu nihilista y del sustrato vital colérico asociado a lo Punk. Nos acercamos a una especie de sentimiento de sufrimiento o rechazo, a una idea de desintegración física, a una idea de realidad anormal, creándose una extrañeza perturbadora. Esta idea instaure conceptos "anormales" en el plano pictórico.

En el caso de Jose Luis Zumeta (img.176), a pesar del alegre colorismo que transmite el cuadro, de cierto aire pop en ese "lenguaje figurativo deformador y caricaturesco"⁴⁵³, este acaba por extrañarnos. La deformación y desintegración a la que somete la figura resulta siniestra pues, como se señala Rosenkranz, una imagen "descomponiéndose nos muestra todavía la forma en la que estábamos acostumbrados a verlo, un ser que se determinaba a sí mismo, que dominaba su presupuesto elemental: de esta forma lo vemos disolverse"⁴⁵⁴. El cuerpo se nos presenta vacío, hueco. Nos acerca a una ficción, a una irrealidad, que no solo descompone la figura representada en el cuadro sino, también, su contenido. Zumeta traza magistralmente un equilibrio entre lo caricaturesco y lo perverso.



176. Jose Luis Zumeta, "Sin título", 1976-80, Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre.

452 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 28.

453 Jose Luis Zumeta [Recurso en línea]. DokuArt, Biblioteca y Centro de Documentación Artium. Dirección URL: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/jose-luis-zumeta/obra>> [Consulta: 28 marzo 2017].

454 Rosenkranz, Karl (1992), *Estética de lo feo*. (Trad. Miguel Salmerón) Julio Ollero Editor, S.A., Colección Imaginarium n.º5 Madrid, p. 193.

Como podemos observar en otra obra del artista Peter Doherty (img.177) lo corpóreo se presenta agredido. En su caso, cuando se representa el cuerpo este parece manifestar el suyo propio, pero deformado, amancillado, asaltado. El artista parece apuntar a una visión subjetiva de su propio yo. No se trata únicamente de asaltar los elementos, agrediéndolos, sino de conferirles además un valor, podría decirse, altamente emocional a esas figuras. Su propio retrato aparece repetido y fragmentado. La imagen entonces, queda a merced de lo inquietante, perturbador a la vez que profundamente trágico.



177. Pete Doherty, "Sin título", 2011, técnica mixta.

En la figura central, donde se ha utilizado collage, los ojos han desaparecido y por ellos podemos percibir el fondo, lo que este nos proporciona, sensación de vacío existencial, por esa presencia sin vida en lo representado. Las figuras laterales están dibujadas con trazos rápidos y gestuales: la figura de la izquierda aparece agredida mediante unos chorretones superpuestos en la representación, y su falta de definición en los trazos, parecen unirla con la figura central hasta convertir ambas presencias en indisociables; la tercera figura situada a la derecha queda separada de las demás, parece estar representada con mayor significación vital: los ojos aparecen, aunque negros en su totalidad, representados.

Podríamos decir que, en ese llamamiento de ruptura constante, en la obra del artista de la escena actual *Christopher Charlie Iseo*

(Perth, Australia, 1981)⁴⁵⁵ (img.178), la corporeidad de la imagen que nos presenta roza lo perturbador mediante la agresión vertida sobre la figura. Recurre al desfiguramiento de la imagen a base de pinceladas y goteos.

Preocupado por la condición humana y los aspectos actuales, sus cuadros versan sobre las identidades sociales. El artista interpreta la realidad y nos informa a través de obras de gran formato que consiguen poetizar y perturbar al mismo tiempo. El artista se expresa así: *"En esta era de la renta disponible, el consumo de plástico, observo las horas de la noche, la adicción y lo perverso. Yo no soy un observador pasivo, sino un participante reflexivo donde los mundos dispares de la decadencia y la necesidad desesperada cumplen -los espacios 'liminal'- los de consumo y la adicción"*⁴⁵⁶.



178. Charlie Isoe,
"Man in a hat (Bush man)", 2013,
óleo, acrílico y spray sobre lienzo,
220 x 190 cm.

En el caso de la artista Lucía Vidales (img.179), la fealdad de la figura viene dada por la deformidad, por la disolución del

455 Conocido como *Charlie Isoe*. Emerge del mundo del grafiti y del skate. En abril de 2010, la revista *Juxtapoz*, creada en 1994 por el artista Robert Williams (mencionada en nuestro DEA, y en el punto 3.1.1. *"El sabor de la calle. Acercamiento a los fenómenos pictóricos underground"* como una de las publicaciones que dio el reconocimiento al fenómeno *Lowbrow*), dedico su portada a la obra del artista.

456 *Charlie Isoe*. Extraído de la página online de la *Lazarides Gallery* con motivo de la exposición del artista *In The Bad Bush* Dirección URL: <<http://www.lazinc.com/content/pdf/2013-06/charlie-iso-e-in-the-bad-bush-press.pdf>>.

rostro que vemos corromperse. Al romper la belleza de aquello reconocible aparece lo monstruoso de una figura en desintegración que genera nuevos signos y significados.

Vidales recrea lo monstruoso mediante esa apariencia lúdica con que dota la composición. Sin embargo, nos encontramos con cierto extrañamiento incómodo pese a la total irrealdad de las formas. En propias palabras la artista expresa lo siguiente: *"en mi pintura pretendo recuperar estas deformaciones humano-animales tanto en el contexto de la colonización y sus mitos como en el del antropocentrismo moderno. Resulta obvio que la creación de un modelo sublime de belleza implica denostar como viles las formas que no corresponden con el discurso de los vencedores, así los procesos de mestizaje generan tensiones simbólicas en las representaciones figurativas, donde no faltan los monstruos y fenómenos que alimentan mi iconografía e imaginario personal"*⁴⁵⁷.



179. Lucía Vidales, "Ver, crear, devorar", 2012, óleo sobre tabla.

De manera igualmente simbólica pero marcada por la crudeza del realismo, quizás en ese intento por dotar de significados la figura principal, la pintora Jenny Saville, con una belleza desbordante e incómoda a la vez, agrade con gestos y contornos el realismo

⁴⁵⁷ Vidales Lojero, Lucía, *Grotesco decadente y grotesco subversivo. Deformación, materia, ironía y fragmentación: cuatro posicionamientos en pintura* [Recurso en línea]. Revista Discurso Visual, México (enero/junio 2014). Dirección URL: <http://www.discursovisual.net/dvweb33/PDF/5_Grotesco_decadente_y_grotesco_subversivo.pdf> [Consulta: 14 abril 2017].

de las figuras (img.180) aportando con ello un fuerte ritmo y dinamismo. Además, en la artista, el hecho de descomponer las figuras es literal, puesto que no solo las agrede simbólicamente rompiendo el sentido figurativo, sino que además las representa ya deformes, obesas, golpeadas o heridas. Ella misma nos advierte: *"Estoy mucho más interesada en lo que la fuerza vital tiene de ansia creativa, o en cómo hacer algo, destruirlo y resucitarlo"*⁴⁵⁸.



180. Jenny Saville, "The Mothers", 2011, óleo sobre lienzo, 270 x 220.

En el caso de esta obra de Manuel Ocampo, la imagen cristiana de Cristo es subvertida a través de una serie de referentes yuxtapuestos sobre ella (img.181). La pintura agrede simbólicamente la imagen con iconos abstractos y palabras. En Ocampo advertimos una obra *"corrosiva en la que la pintura ya no es pintura en el sentido convencional del término (...). Ya que desafía el discurso dominante"*⁴⁵⁹.

458 Cué, Elena, *Jenny Saville: «Mi obra ha sido el paisaje del cuerpo, la naturaleza de la carne»* [Recurso en línea]. ABC Cultura, Diario ABC (28 de mayo de 2016). Dirección URL: <http://www.abc.es/cultura/abci-jenny-saville-obra-sido-paisaje-cuerpo-naturaleza-carne-201605281918_noticia.html> [Consulta: 20 diciembre 2017].

459 Centro Cultural Casa Asia (prensa), *Manuel Ocampo presenta en Casa Asia "Bastards of Misrepresentation"* [Recurso en línea]. Casa Asia, Barcelona (2005). Dirección URL: <<https://www.casaasia.es/pdf/2280510345PM1109592225613.pdf>> [Consulta: 12 diciembre 2017].



181. Manuel Ocampo, "Pudenda Gravitas en Abstracta", 2012, aceite, colillas de cigarrillos y collage sobre lienzo, 198 x 147 cm.

Dentro del grupo YBAs cabe mencionar a los controvertidos hermanos *Dinos Chapman* (Londres, Reino Unido, 1962) y a *Jake Chapman* (Cheltenham, Reino Unido, 1966) Chapman, conocidos en los circuitos artísticos como *Chapman Brothers*.

Hermanos que trabajan conjuntamente en un vocabulario conceptual donde lo grotesco desafía a lo convencional. En sus obras podemos encontrar desde penes en rostros infantiles con armas de guerra, imágenes relacionadas con el sexo o la religión y la muerte, aderezadas con fuerte

sabor escatológico. Muy sonado fue su trabajo sobre "Los Desastres de la guerra" de Goya (imágenes 182 y 183). Una edición original de la obra de Goya de 1937, impresa en plena Guerra Civil, es utilizada para subvertir la imagen, agredirla en un sentido narrativo y visual, donde los polémicos hermanos superponen rostros de payasos, transgrediendo completamente el dramatismo del artista español. En otra obra, "Los Desastres de la guerra" de Goya vuelven a ser reinterpretados por los hermanos en una obra tridimensional donde personajes (maniqués) representan el fusilamiento y la descomposición corporal de soldados.

En opinión del curador de arte Douglas Fogle, los hermanos Chapman: "son artistas triunfalmente excrementicios cuya obra erige

un edificio de proporciones compulsivamente anales a la vez que deja pistas de un rastro septicémico en los sagrados salones de la cultura. En pocas palabras, su obra es una mierda"⁴⁶⁰.

Hemos observado como los métodos de agresión y descomposición son utilizados en los procesos pictóricos de lo Punk como un recurso al que recurrir por sus valores negadores a nivel plástico. Recursos que se desenvuelven como un atentado constante contra el plano y su nivel 0, una ruptura del código "bello". Recursos que, junto con la fragmentación, la repetición y la acumulación nos acercan a la contaminación, entendida esta como una plástica discordante.



182. Jake and Dinos Chapman, "Sad Presentiments from Insult to Injury", 2003.



183. Jake and Dinos Chapman, "Great deeds - against the dead!", 2003.

460 Stallabrass, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, p. 85.

3.4. "Las miserias del mundo". Temáticas generacionales acerca de lo social y lo existencial.

En este punto del trabajo nos adentraremos en el análisis de los recursos representativos de las temáticas, atendiendo a dos contenidos principales: por una lado, el contexto social; y, por otro lado, el contexto existencial.

Sigmund Freud (Příbor, República Checa, 1856 - Londres, Reino Unido, 1939) en su ensayo *"El malestar en la cultura"* establece tres tipologías del sufrimiento: por un lado, el sufrimiento del propio cuerpo, de los signos de su decadencia; por otro lado, el sufrimiento originado por el mundo externo; y finalmente, el sufrimiento causado por las relaciones con los demás seres humanos. Podemos entender, por lo tanto, que lo social y lo humano, su condición, provoca en nosotros "padecimientos". Entendemos que los temas elegidos en los procesos de lo Punk se engloban en su raíz pasional⁴⁶¹.

Freud relaciona la incapacidad de felicidad del ser humano con la búsqueda de experiencias extraordinarias y placenteras. De cómo para separarnos de estados de malestar nos encaminamos a la creación artística y a la contemplación de la obra, que se convierte en consuelo y refugio: *"A la cabeza de estas satisfacciones imaginativas se encuentra el goce de la obra de arte, accesible aún al carente de dotes creadoras... Quien sea sensible a la influencia del arte no podrá estimarla en demasía como fuente de placer y como consuelo para las congojas de la vida"*⁴⁶².

461 Toda la narratividad derivada de los temas recurrentes trascienden a cuestiones ligadas con lo íntimo o social desde un posicionamiento donde el estado de ánimo del artista se ve altamente afectado. De ahí hacemos referencia a su raíz pasional.

462 Freud, Sigmund (1997), *Obras completas*. (Tomo 8). Ensayos 145 al 184. El malestar en la cultura. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, p. 3028.

Observaremos una tendencia de corte negativo, ya no solo en las maneras expresivas, sino en las temáticas relacionables con lo Punk. Elección de temas que se desencadenan a través de procesos vitalistas por medio de poéticas existencialistas y desde su vertiente negadora. A partir de la incapacidad de felicidad, que proviene de la visión de "No future" característica de lo Punk, establecemos dos temáticas generacionales que comparten ese hilo conductor de descontento. Las temáticas de lo social y lo existencial derivan de un mismo "recogimiento", deudor de una contrariedad con respecto al mundo y sus circunstancias, y establecidas en su relación posmoderna, como argumenta Marchán Fiz: *"La condición posmoderna reanuda lazos con una tradición de un sujeto en proceso, lacerado por una negatividad que promueve inéditas constelaciones plásticas (...) exaltada tanto por el 'pensamiento negativo' y camuflada en los pliegues de esa modernidad heterodoxa"*⁴⁶³.

El artista conjuga un lenguaje que se encamina desde un mundo interior hacia la representación en el mundo exterior de las imágenes, "de dentro hacia afuera". Valores ligados con sentires adversos que son encaminados a la creación artística como vía de escape.

Relación intrínseca entre los problemas del ser y de la vida convertida en expresión pictórica. Temáticas de realidades que se valen de la ironía, la crítica y de una poética íntima para dejarse ver pictóricamente. Un profundo trasfondo psicológico y conceptual que retrata experiencias vitales desde la experiencia pictórica.

Presentamos la siguiente cita: *"...la exploración de la escena como espacio social radical. A veces confrontativo o enfadado, pero*

⁴⁶³ Marchán Fiz, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, p. 342.

siempre muy independiente e inteligente, este es el arte que refleja el espíritu de los años del Punk"⁴⁶⁴.

La pintura que podemos asociar a lo Punk se nutre de las turbulencias emocionales derivadas de lo social y de lo existencial como pasiones generacionales, entendidas estas como principio de acción y como disonancias determinantes. Esas turbulencias generacionales son el disparador de la actividad plástica, relacionado con la intensidad de la acción. Entendemos que los temas a los que se recurre parten de esa raíz pasional que alberga las grandes aflicciones del hombre: su contexto social y su existencia, y enfocadas hacia ese proceso vitalista marcado por un fuerte componente negativo. De ese inconformismo surge una necesidad de respuesta convertida en motivo pictórico como intento de escapatoria y confrontación. Como si de la aceleración, el desenfado y la irresponsabilidad formal de su estética se pudieran romper los límites de la condición del hombre y sus circunstancias.

Así, el artista, se encamina a la creación artística como refugio de confrontación. Una vía donde expresar las miserias del mundo⁴⁶⁵. Miserias que entendemos desencadenan una necesidad de respuesta que el artista imprime en la obra. El artista no puede escapar

464 Sladen, Mark y Ariella Yedgar (2007), *Panic Attack! Art in the Punk Years*. 5 June 2007 - 9 September 2007, Barbican Centre Art Gallery, Publishes Merrel, London, p. 11. Cita original en inglés: "...the exploration of the scene as radical social space. Sometimes confrontational or angry, but always fiercely independent and intelligent, this is art that reflects the spirit of the Punk years".

465 Con "miserias del mundo" nos referimos a las turbulencias emocionales desencadenadas de los conflictos sociales y existenciales que afectan al ser humano y su condición. Dos aspectos fundamentales del hombre son narrativas que acogen dos marcos temáticos principales: lo social (lo de fuera) y lo existencial (lo de dentro). El título que da nombre a este capítulo se constituye a partir del nombre de la exposición de Martin Kippenberger (véase cita 470) y de las palabras de Sigmund Freud (véase cita 468).

de su condición (miseria) pues "sería escapar del único suelo lo bastante fértil para nutrir el arte"⁴⁶⁶.

Partimos de esa premisa, de que ningún hombre puede escapar de sí mismo, de aquello que ha vivido, de aquello que ha "padecido". La expresividad asociable a lo Punk parte de este condicionante y utiliza el medio pictórico como sistema operativo de expresión, dándose una reacción/respuesta ante tales circunstancias. Señalando esta idea presentamos las siguientes citas:

Como bien acierta a expresar Eugenio Trías: "*Expresión artística es aquella que acierta a interpretar 'eso que pasa' por el alma y el cuerpo del paciente, que es emergencia del exterior interno a su interior (...) de manera que 'algo que pasa' por el alma o el cuerpo del sujeto pasional constituye la materia prima de la obra artística*"⁴⁶⁷.

Sigmund Freud apunta lo siguiente: "*Quien sea sensible a la influencia del arte no podrá estimarla en demasía como fuente de placer y como consuelo para las congojas de la vida. Mas la ligera narcosis en que nos sumerge el arte sólo proporciona un refugio fugaz ante los azares de la existencia y carece de poderío suficiente como para hacernos olvidar la miseria real*"⁴⁶⁸.

Herbert Read (Kirkbymoorside, Reino Unido, 1896 - Stonegrave, Reino Unido, 1968), en su ensayo "*Arte, Poesía, Anarquismo*" nos argumenta lo siguiente: "*(...) la necesidad ineludible de la li-*

466 Read, Herbert (1964), *Arte, Poesía, Anarquismo*. Editorial Reconstruir, Buenos Aires, p. 11.

467 Trías, Eugenio (2006), *Tratado de la pasión*. Barcelona, (2006, Random House Mondadori, S.A.), p. 126.

468 Freud, Sigmund (1997), *Obras completas*. (Tomo 8). Ensayos 145 al 184. El malestar en la cultura. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, p. 1694.

bertad para la creación artística, no sólo como posibilidad de seguir las tendencias propias del intelecto, sino como condición para la vitalidad misma de la sociedad de la que el artista forma parte y, en consecuencia, para la fructificación de su obra"⁴⁶⁹.

3.4.1. Lo social.

El fenómeno Punk, en oposición al optimismo de la anterior generación jipi, muestra el desencanto frente a la situación sin futuro en la que se ve sumergida la sociedad del momento, convirtiendo la crítica al sistema social y político, el propio nihilismo, la negación y el *DIY* en ejes fundamentales de su discurso. Y como bien expresa esta cita de Albert Oehlen acerca del contexto de los años de lo Punk: "*El primer proyecto en el que participamos conjuntamente fue la exposición 'Miseria' de 1979, organizada por Martin. 'Miseria' era una palabra que nos fascinaba. (...) La vergüenza, la miseria y el fracaso tenían mucho más peso*"⁴⁷⁰.

La transgresión, concepto que estamos conectando continuamente con lo Punk en general, y con la pintura vinculable a él en particular, se puede interpretar, además de como subversión de las formas, como grito defensivo frente a cualquier tipo de violencia institucionalizada, todo lo cual se hace visible a través de las obras y de sus contenidos temáticos. La pintura se convierte en escenario donde reflejar los estados de desánimo, los conflictos, las vivencias desgarradoras y el sentimiento de resignación frente

469 Read, Herbert (1964), *Arte, Poesía, Anarquismo*. Editorial Reconstruir, Buenos Aires, p. 5.

470 Entrevista de Thomas Groetz a Albert Oehlen sobre Martin Kippenberger, extraído del catálogo de la exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, (2004). *Kippenberger: pinturas*. 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero, 2005, Taschen, Madrid, p. 60. Título completo de la exposición colectiva: "*Extraordinaria manifestación en imágenes y sonidos sobre el tema de actualidad: la Miseria*".

a ese futuro invidente. Ese sentimiento de desencanto converge en una práctica contagiada por ese rotundo "no": *"Como consecuencia de este gran desasosiego social sale también conmocionado el propio acto de pintar. En esta mente lúcida excedida por los acontecimientos, la insatisfacción afecta a lo social y a lo pictórico por igual, de manera que la pintura deviene un nuevo laboratorio de exploraciones en un acto de voluntario desvío dentro de la propia continuidad del gran camino trazado por la pintura. El reto de hablar transparentemente sobre lo social le empuja a transformar, a su vez, las leyes imperecederas de la pintura. La preocupación comunitaria se convierte en un innegable impulso para sobrepasar los límites impuestos por la estética tradicional"*⁴⁷¹.

Un núcleo de emociones desencadenadas por la experiencia del artista con su entorno próximo sirve como retroalimentación en su producción artística, donde la demandada libertad de expresión, la contrariedad con respecto a los dogmas y el nihilismo se transferirán en la obra haciendo aflorar las voces de la sociedad y las aflicciones que afectan al ser humano en esa proximidad: *"En ese campo de actuación el artista no se inhibe, no se rinde, antes bien se alimenta de las fragmentaciones internas causadas por un desconcierto general ante esos órdenes reguladores de las sociedades que han estallado por dentro"*⁴⁷².

A continuación nos adentraremos en una serie de obras de determinados artistas que evidencian la visión negadora de lo Punk y sus aspectos radicales.

471 *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 17.

472 Teresa Blanch, *"Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada"*. En *Los excesos de la mente*. 29 de Mayo- 22 de Septiembre, 2002, Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, p. 21.

En las primeras obras de Albert Oehlen queda reflejada la agitación y la situación de la Alemania de la época. La práctica del artista opta por contenidos con una fuerte carga simbólica y connotaciones ideológicas e históricas, como retratos de Hitler, Kennedy, Stalin etc. Eso observamos en la obra "Plegaria por un martillo" (img.184).



184. Albert Oehlen, *Plegaria por un martillo*, 1983, óleo sobre lienzo, 67 x 71 cm.

En otra obra del artista "Autorretrato con calzoncillos cagados y Mauricio Azul" (img.185), se establece una relación visual entre excrementos y dinero. El sello, uno de los más caros del mundo, simboliza el dinero, su valor y poder; su autorretrato, con unos calzoncillos "con heces", se presenta como contrapeso. El precio y el valor de las cosas está simbolizado en esta obra como una reflexión subversiva del artista. Como se nos argumenta en la siguiente cita del catálogo "Hacen lo que quieren. Arte joven Renano": "Hasta cierto punto son comparables al arte conceptual, desde el momento en que en ellos era más importante el tratado de una idea plástica que una meditada conversión pictórica"⁴⁷³. La



185. Albert Oehlen, "Autorretrato con calzoncillos cagados y Mauricio azul", 1984, óleo sobre lienzo, 240 x 260 cm. Colección Gabi y Wilhelm Schürmann.

473 *Hacen lo que quieren. Arte joven renano* (1987), 22 Enero - 22 Febrero de 1987, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Fundación Pública Luis Cernuda y Junta de

pintura como medio para expresar sus propios juicios y valores, mediante una propuesta reflexiva.

El radicalismo lírico de las primeras obras de René Daniëls están ubicadas dentro de los contextos *underground* de su época, como bien explica el artista en términos personales: "En aquella época me interesaba mucho (la música Punk - RG) y acudía a todos los



186. René Daniëls,
"La musa venal" (detalle), 1979-80,
óleo sobre lienzo, 151 x 211 cm,
Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam.



187. René Daniëls,
"La musa venal", 1979,
óleo sobre lienzo, 151 x 211 cm,
Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam.

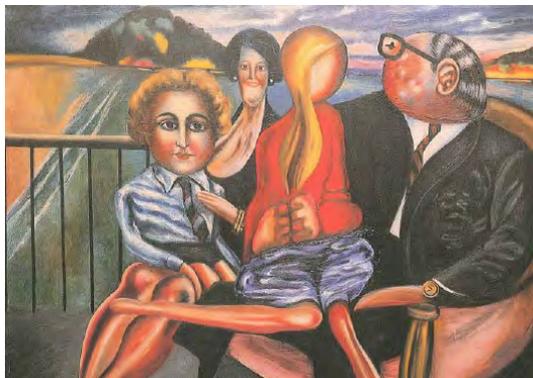
conciertos en Holanda. Los Ramones habían actuado aquí, y Talking Heads y más grupos de este tipo. Y pintaba para buscar una relación con la energía que irradiaba la música Punk"⁴⁷⁴. El artista centraba gran parte de la producción de su obra en criticar la situación del arte. Criticar el hecho de que críticos e historiadores dejaban las obras de arte alejadas de su contexto social para aislarlas en categorías de la tradición e historia del arte.

Andalucía, Sevilla, p. 27.

474 René Daniëls. *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Edición de Roland Groenenboom, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía, Madrid, p. 176. Extraído de una conversación del artista René Daniëls con Martijn van Nieuwenhuyzen y Jan van Adrichem de 1982 en Eindhoven. Publicada en *Bonnefans*.

Así, en las obras tituladas *"La musa venal"* (imágenes 186 y 187), unos mejillones son rescatados de su contexto ordinario para trasladarlos a la obra de arte. Motivos de la naturaleza como cisnes, peces, y en este caso concreto mejillones, son pintados en grandes dimensiones en la obra de Dániels. El título alude a un poema de Charles Baudelaire bajo el mismo título⁴⁷⁵. *"En una sociedad dividida por la maldición del dinero y las mercancías, las flores -es decir, los poemas-, las obras, sólo pueden ser obras del mal porque la musa que la inspira está sometida a las mismas condiciones de prostitución que el resto de la sociedad: se ha convertido a su vez en venal"*⁴⁷⁶.

En la obra figurativa en pleno periodo de lo Punk de Jose Luis Zumeta, entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, el artista trabajó en torno a una pintura de expresionismo sociopolítico. Como el describió en una entrevista: *"Sentía la necesidad de practicar una denuncia social"*⁴⁷⁷. La capacidad creativa del artista donde se aúnan crítica, humor y colorismo, arro-



188. Jose Luis Zumeta,
"Abuelo y nietos en la costa", 1978.

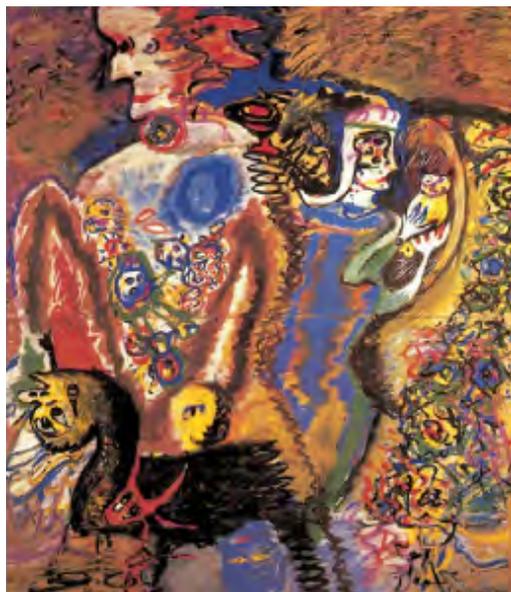
475 *"La muse vénale"* de Charles Baudelaire pertenece a la colección de poemas de su obra *"Las flores del mal"* publicada en 1857.

476 *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Edición de Roland Groenenboom, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía, Madrid, p. 168.

477 Marcellan, Idoia. *José Luis Zumeta, pintor* [Recurso en línea]. Euskonews & Media (7-14 septiembre 2001). Dirección URL: <<http://www.euskonews.com/0134zkb/elkar1340les.html>> [Consulta: 28 marzo 2017].

pan esa figuración feroz⁴⁷⁸ que caracterizó su lenguaje figurativo como observamos en "Abuelos y nietos en la costa" (img.188). La deformación de las figuras se nos presentan resaltando con ingenio una escena del ambiente costumbrista vasco. Los abuelos sostienen a sus nietos en una pose fotográfica con la playa de fondo.

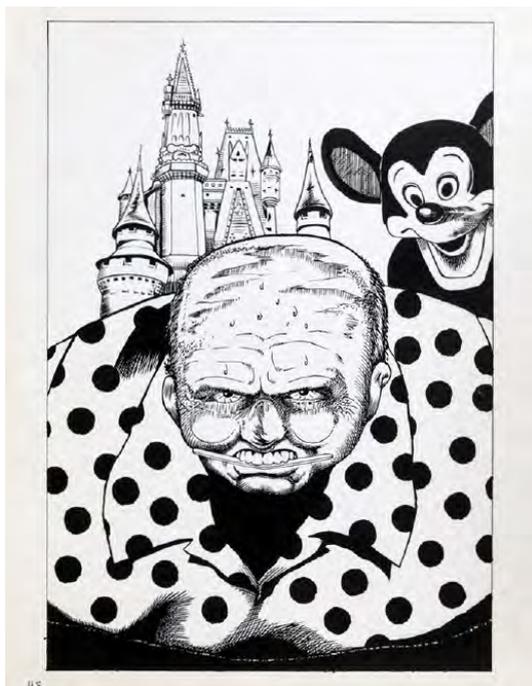
En la experimentación con el lenguaje figurativo Zumeta inició un periodo de crítica social donde el humor parecía usarse como contrapeso del mensaje, adoptando cierto sabor naif a través del grado de animación de las figuras. Cerca de la mitad de los años ochenta se involucró en una experimentación donde ampliaba la perspectiva hacia nuevos materiales como el cartón corrugado, sobre los que creó su serie "Papiros" (img.189). En ella la figuración caricaturesca anterior giraba de una manera más libre e intuitiva en el uso de las formas, donde el artista adoptaba una postura más liberada aún. La liberación que adoptan las figuras en los Papiros de Zumeta, que "exhalan pasión"⁴⁷⁹, crean una narración fuertemente expresionista.



189. Jose Luis Zumeta, "La egipcia se escapó con el pájaro", 1984, *témpera sobre papel corrugado*.

478 Término empleado por la historiadora María Aguiriano para describir la figuración del artista Jose Luis Zumeta en *Euskal margolariak: Aurrezki Kutxen Bildumetan = Pintores vascos: en las colecciones de las Cajas de Ahorros. VI, Abstracción Vasca: inicio y desarrollo, 1928-1980*.

479 Jose Luis Zumeta [Recurso en línea]. DokuArt, Biblioteca y Centro de Documentación Artium. Dirección URL: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/jose-luis-zumeta/obra>> [Consulta: 28 marzo 2017].



190. Raymond Pettibon, "Captive Chains", 1978, libro de artista. Cortesía David Zwirner, Nueva York.

escena de lo Punk por la realización de portadas de discos, *flyers*, cartelera etc., para grupos emergentes de la escena *hardcore punk* como "Black Flag"⁴⁸⁰. Tal es el caso de sus primeras tiradas de revistas no comerciales, tipo fanzines, denominadas *zines*, con títulos como "Captive (Cadenas cautivas, img. 190)", la serie *Tripping Corpse* (Cadáver de viaje), *Asbestos* (Asbesto), *Freud's Universe* (El universo de Freud), *My Struggle for Life After Death* (Mi lucha por la vida después de la muerte) y *Other Christs* (Otros Cristos).

Tratando multitud de temas como la política, la sexualidad, la religión, la historia americana, la literatura, los deportes,

480 El hermano mayor del artista, Gregory Regis Ginn, fundó el grupo californiano en 1976.



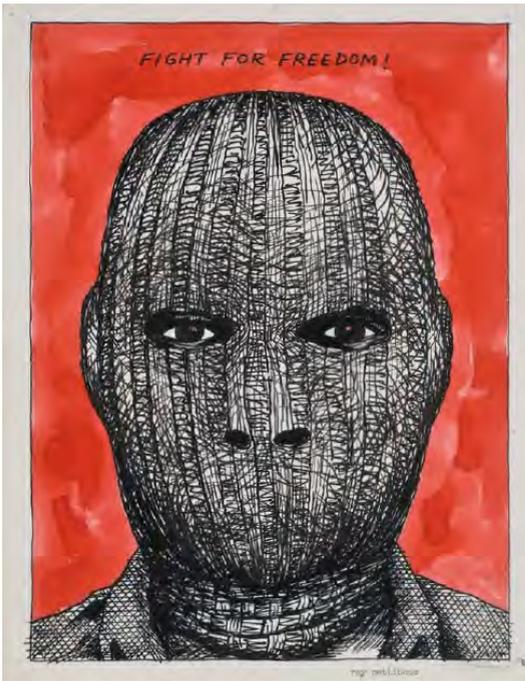
191. Raymond Pettibon,
"No Title (With brows knitted)", 2011.

de grandes nombres de la literatura como William Blake o Marcel Proust entre otros, con otro tipo de textos de revistas o de los medios de comunicación. Las composiciones del artista, a menudo, se manifiestan como viñetas extraídas de un cómic o tebeo, donde esa relación fragmentada de texto-imagen consigue potenciar el mensaje crítico que esconde cada propuesta del artista haciendo "alusión a estados psicóticos o situaciones conflictivas"⁴⁸¹ como observamos en otra obra más actual (img.191).

La fórmula expresiva de Pettibon a lo largo de su carrera establece un fuerte compromiso con sus raíces en lo Punk, desde ese carácter antivirtuoso que se decanta por no renunciar al sabor de lo marginal: "Los dibujos de Pettibon rechazan el aura de obra maestra, y muestran una deliberada vulgaridad (...). no responden al canon del virtuosismo artístico convencional, pero causan un gran impacto"⁴⁸².

481 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 322.

482 MACBA (exposiciones), *Raymond Pettibon* [Recurso en línea]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2002). Dirección URL: <<https://macba.es/uploads/20131125/petticast.pdf>> [Consulta: 23 noviembre 2017].



192. Raymond Pettibon, Sin título (¡Lucha por la libertad!), 1981. Fotografía Cortesía de Regen Projects, Los Ángeles.

aspectos de la vida diaria proyectando una crítica mediante personajes aparentemente banales como héroes, yonquis, prostitutas, deportistas o *cowboys* entre otros.

Por su parte, la artista española *Eulàlia Grau* (Terrasa, Barcelona, 1946), se involucró en una agitada labor artística en la década de los años setenta y principios de los ochenta con un fuerte compromiso social y que *"parafraseando una conocida revista de agitación cultural, la obra de Eulàlia nace 'con inquietud y por necesidad'* ⁴⁸³.

483 MACBA (exposiciones), *Eulàlia Grau. Nunca he pintado ángeles dorados* [Recurso en línea]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2013). Dirección URL: <<http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau>> [Consulta: 27 noviembre 2017].

La artista está comprometida con un lenguaje artístico donde proyecta las diferentes estructuras de poder morales y sociales, los intereses capitalistas, la consideración del género femenino y el análisis del poder de las imágenes como medio. Para ello se vale de fotomontajes y *collages* realizados a partir de imágenes de la publicidad y de los medios de comunicación impresos con los que reconstruye su propio vocabulario visual reivindicativo, mediante esos elementos que descontextualizados giran de significado (persecuciones policiales, atracos a bancos, manifestaciones, indultos a los empresarios, trabajadores heridos etc.) "En diciembre de

1979, Maria Aurèlia Capmany aludía a la idea del safari fotográfico y hablaba de la 'cacería de imágenes' que caracterizaba el trabajo de esta artista"⁴⁸⁴.



193. Eulàlia Grau, "Discriminación de la mujer", 1977, serigrafía sobre plástico, 50 x 79 cm.

Dentro de esos paradigmas destaca las diferencias estructurales del papel de la mujer a través de una denuncia mediante la cotidianidad de las

imágenes, que asume cierta violencia ética, como en el caso de su serie "Discriminación de la mujer" de 1977 (img.193). En esta serie Grau nos presenta escenas de mujeres en el rol habitual asignado por el contexto social, en ámbitos como lo doméstico y lo familiar y los estereotipos. El contenido presenta el sentimiento de frustración de esas mujeres.

484 Ibidem. La novelista catalana Maria Aurèlia Capmany fue destacada feminista y activista cultural antifranquista.

En otras obras encontramos de nuevo el compromiso moral implícito que desprenden sus obras, cuando nos presenta dos imágenes contrapuestas en 1976 bajo el título directo "El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera" (img.194): por un lado, la familia del presidente de Estados Unidos Jimmy Carter; y, por otro lado, la de un obrero andaluz en paro. También encontramos obras que acogen temas como la muerte, en una supuesta lógica con la que la sociedad acoge el tema, como en su obra "Klara" de 1983-84 donde presenta fotografías de cementerios de Berlín y el recorrido imaginario de la protagonista hasta una lápida preparada para cuando yazca junto a su marido.



194. Eulalia Grau "El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera", 1976, Impresión offset sobre papel 59,5 x 40 cm. Edición de la Galería G de 200 carpetas. Colección particular.

En un contexto actual del arte, una artista que establece lazos de radicalidad en sus propuestas creativas desde los que trata temas que hablan de lo social en un sentido expansivo, abarcando multitud de temas y desde una mirada feminista, es la austríaca *Elke Krystufek* (Viena, Austria, 1970).

El tema de la sexualidad y los tabúes⁴⁸⁵ sociales se vuelven habituales en esta artista, trabajando con gran variedad de medios como fotografía, pintura, vídeo, instalaciones etc. El recurso

485 En la 53ª Bienal de Venecia 2009 presentó el proyecto titulado "Tabou Taboo", en él reemplazó la palabra "Austria" por "Tabú".

de la sexualidad es en ella un medio para reflexionar acerca de los pensamientos globales del ser humano sobre esos aspectos. Por ello la artista adopta un lenguaje muy personal y directo tratando conceptos como el narcisismo y la autocensura. Una de sus obras más destacadas es la obra "Soy tu espejo"⁴⁸⁶, donde la artista presenta varias fotografías pequeñas en actitudes que pueden provocar controversia (en una de ellas ya nos avisa mediante el texto "*This is hardcore*" (Esto es duro)), junto con una foto de mayor tamaño de su rostro (img.195). La obra adquiere un tono inquietante por la mirada fija de la artista que hace partícipe al espectador de una interacción de escenas que habitualmente se hacen "a puerta cerrada". Como ella misma explica: "*Gran parte de la exploración en la mirada femenina o feminista aún está por hacerse y debe transgredir la cultura dominante*"⁴⁸⁷.



195. Elke Krystufek "I Am your Mirror", 1997, 100 x 70 cm.
Cortesía de la artista.

En su pintura esa transgresión acaba contagiando todo el contenido de la obra mediante composiciones fragmentarias mezcladas

486 Obra inspirada en el documental del fotógrafo Nan Goldin de título homónimo y en la obra "Atlas" del pintor alemán Gerhard Richter.

487 Ting, Selian, *Entrevista: Elke Krystufek* [Recurso en línea]. InitiArt Magazine, París (verano de 2009). Dirección URL: <<http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=7>> [Consulta: 28 diciembre 2017]. Texto original en inglés: "A lot of exploration on the female or feminist gaze is still to be done and has to transgress into mainstream culture".

con collages y letras hasta desembocar en un caos "residual". Así lo narra la artista: "Mi estética es ciertamente muy europea e influenciada por Fluxus y elementos de Arte Povera. Para mí, Cindy Sherman es muy limpia, mientras que la estética de muchos de mis trabajos amenaza a las personas de una manera Dieter Roth o es incluso más irritante porque lo hace una mujer"⁴⁸⁸.

En el proyecto "Tabou Taboo" para la Bienal de Venecia 2009 desarrolló una instalación de obras pictóricas donde sus análisis críticos de la representación de la mujer convergen en representaciones de lo masculino. La artista parece denunciar así un estado en la construcción cultural del sexo, del género y la sexualidad, desde una mirada feminista que intenta producir cierto efecto liberador, también, en la conciencia masculina. Las paredes del pabellón se llenaron de pintura mural sobre las que superpuso otros lienzos



196. Elke Krystufek, "TABOU TABOO", instalación para la Bienal de Venecia 2009. Cortesía Galería Barbara Thumm, Berlín. Foto Hertha Hurnaus.



197. Elke Krystufek, "TABOU TABOO", instalación para la Bienal de Venecia 2009. Cortesía Galería Barbara Thumm, Berlín. Foto Hertha Hurnaus.

488 Ibidem. Texto original en inglés: "My aesthetic is certainly very European and influenced by Fluxus and Arte Povera Elements. To me, Cindy Sherman is very clean while the aesthetic of a lot of my works threatens people in a Dieter Roth way or is even more irritating because it is done by a female".

y dibujos (imgs.196 y 197). Llenando el espacio de manera aleatoria y provocando cierto desconcierto, Elke Krystufek consigue una instalación no lineal pero contextualizada a través de unas maneras de expresión "no complacientes". *"La producción artística de Elke Krystufek siempre ha buscado ese "rechazo" al aplicar los parámetros que, Mulvey (1975) recomendaba para el anti-cine feminista. Es decir, se ha ocupado de imposibilitar el placer visual narrativo hegemónico y de mostrar el sustrato ideológico de toda representación"*⁴⁸⁹.

Siguiendo en un marco actual, la acumulación iconográfica que ofrece cada obra de Jonathan Meese nos habla de temas que discurren entre la historia alemana y la realidad actual, como observamos en la obra (img.198) "Achtung: sherriffins camppimmloz zieht schneller als das bñxdeputy-fra- fratzngesicht froggoz maskenoz milkoz gurrbroz, grazioz (eimeldyng)". Para ello, la mezcla de referentes históricos, como personajes sociales, mezcla de simbologías que van desde lo mitológico hasta lo religioso, conviven con referencias de nuestra

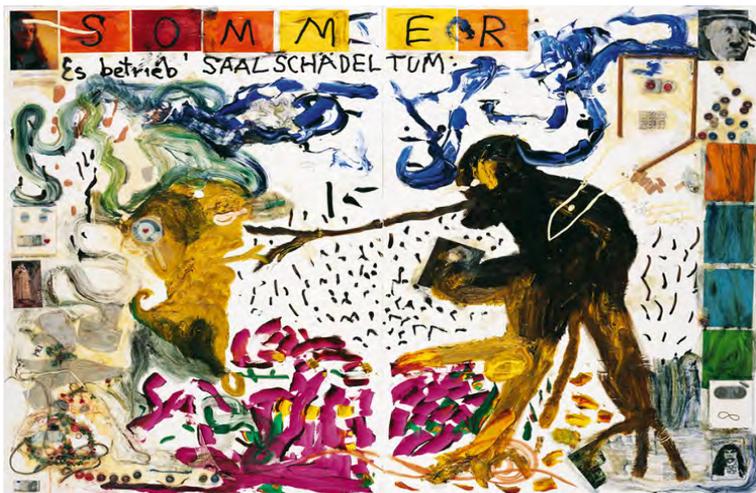


198. Jonathan Meese, "Achtung: sherriffins "camppimmloz" zieht schneller als das bñxdeputy-fra- fratzngesicht froggoz maskenoz milkoz gurrbroz, grazioz (eimeldyng)", 2010-2015, técnica mixta sobre lienzo, 290 x 175 cm.

Foto Jan Bauer.

489 Arakistain, Xabier, *De la producción artística de Elke Krystufek y de la construcción de una mirada feminista* [Recurso en línea]. En "Elke Krystufek. Dorit Margreiter. Franziska & Lois Weinberger", Viena de Venecia 2009, Editado por Valie Export y Silvia Eiblmayr, Walther König. www.arakis.info (junio de 2009). Dirección URL: <http://www.arakis.info/pdf/elke_krystufek.pdf> [Consulta: 28 diciembre 2017].

realidad directa. Alusiones figurativas de personajes caracterizados en contextos diferentes. A menudo el artista emplea el saludo nazi en sus obras, exponiendo el peso negativo de la historia como parece simbolizar la figura central.



199. Jonathan Meese, "Wan sagt: sommer, sonne, sonnenschein, komm' herein, muss aber nicht sein; ich bin daheim", 2007, óleo y técnica mixta sobre lienzo, 250 x 321 cm.

En la obra (img.199) "Wan sagt: sommer, sonne, sonnenschein, komm' herein, muss aber nicht sein; ich bin daheim", podemos observar como en el extremo derecho del cuadro se alza un retrato de Adolf Hitler, y como en el extremo opuesto, el artista presenta su propio retrato. "La alienación es uno de los temas básicos de los artistas más explícitamente ligados al Punk: Martin Kippenberger, Raymond Pettibon, Mike Kelley y Paul McCarthy. Por ejemplo, la representación de estados psicóticos como una forma de confrontación frente a una sociedad psicótica de las instalaciones y vídeos de Paul McCarthy sigue la misma lógica que

recupera Jonathan Meese en sus pinturas"⁴⁹⁰.

La obra pictórica de Paul McCarthy presenta un escenario de representaciones visuales llenas de acción respecto a los mecanismos de poder y las estrategias de mercado. En el proyecto "White Snow" explora el tradicional cuento de hadas "Blancanieves" y sus versiones comercializadas como la de la industria *Disney*, como observamos en las obras "Zapato pene", y "Pie mierda" (imgs.200 y 201). Las imágenes crean asociaciones de apariencia oscura y grotesca con ciertas resonancias personales del artista, puesto que "*Blancanieves es una historia y algo de esta historia es un autorretrato*", ha dicho"⁴⁹¹. El humor oscuro, el caos plástico, "*la fascinación de McCarthy con el desorden agresivo y visceral*"⁴⁹², conectan con los valores más oscuros de nuestra psicología. La pintura se convierte en una fuerte herramienta de reflexión.



200. Paul McCarthy, "Pie mierda", 2009, carbón, lápiz al óleo y collage sobre papel, 261,6 x 307,3 cm, Galería Hauser & Wirth, Nueva York.

490 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 35.

491 Schwan, Andrea (prensa), *Paul McCarthy: White Snow* [Recurso en línea]. Hauser & Wirth, Nueva York (5 de noviembre de 2009). Dirección URL: <<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/471/paul-mccarthy-white-snow/view/>> [Consulta: 15 junio 2015]. Cita original en inglés: "*WHITE SNOW is a history, and some of that history is a self-portrait, he has said*".

492 Schwan, Andrea (prensa), *Paul McCarthy: Sculptures* [Recurso en línea]. Hauser & Wirth, Nueva York (10 de mayo de 2013). Dirección URL: <<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1815/paul-mccarthy-sculptures/view/>> [Consulta: 15 junio 2015]. Cita original en inglés: "*Reflected McCarthy's fascination with the aggressive and visceral messiness*".



201. Paul McCarthy, "Zapato pene", 2009, carbón, lápiz al óleo y collage sobre papel, 248,9 x 236,2 x 20,3 cm, Galería Hauser & Wirth, Nueva York.

A través de la fusión de personajes del cuento, con imágenes de diferentes naturalezas, reinterpreta la historia y los personajes a la vez que nos presiona a una reflexión de los valores, deseos y opresiones del hombre y sus contextos sexuales. Así, la nariz de los personajes de los "enanitos" aparecen con forma fálica y Blancanieves aparece en actitud sexual (masturbándose) o escatológica (defecando).

Paul McCarthy propone una versión renovada y burlesca del cuento, mediante la que alcanzar nuevos contextos, donde

el cuerpo y la sexualidad se muestran liberados y explorados. Esta serie de obras parece examinar los arquetipos impuestos como una proyección de la realidad que parece castrar los impulsos y deseos más primitivos arraigados con nuestra esencia. Para ello, la historia de Blancanieves se llena de motivos carnales desatados. La depravación de la narrativa del cuadro nos conduce a los mas bajos instintos primitivos del hombre y su condición. La obra del artista se centra en parodias sarcásticas de los social, la cultura, las relaciones humanas y el sexo. La provocación de los referentes y la plástica de la obra nos conduce a nuestros propios límites mentales.

3.4.2. Lo existencial.

La cuna del fenómeno Punk se establece sobre un paisaje urbano desolado, efecto de la crisis y podredumbre del momento, que se prolonga simbólicamente hasta decaer en una profunda crisis existencial; ello tendrá su efecto en las obras y en su imaginaria temática. De esa imposibilidad frente a un cambio de futuro, en la búsqueda de vías de escape como salvación posible, percibimos un atrincheramiento en temáticas perfiladas por lo autobiográfico. Como bien argumenta David G. Torres: *"Asomarse al abismo del Punk siempre trae consigo un retrato autobiográfico del artista, más o menos manifiesto"*⁴⁹³.

Observaremos, en ese sentido, una fascinación por los pliegues de las identidades. Angustias vitales frente a la condición del hombre como tema para explorar la debilidad de la existencia y del propio yo. Las tragedias personales serán representadas mediante tragedias corpóreas; y veremos que el autorretrato se convierte en un continuo recurso de confrontación. Así, la muerte y la vida, el cuerpo, el sexo, la enfermedad, las angustias emocionales, íntimas y existenciales, se vuelven parte esencial del léxico narrativo de la pintura vinculable a lo Punk.

Este tipo de artistas buscan refugio en el arte plasmando en él su desconsuelo, su rechazo, su propio conflicto espiritual y psíquico como escapatoria. La experiencia pictórica, por lo tanto, está cargada de alusiones a la propia experiencia vital. La elección de las temáticas queda sometida al sistema emocional y psíquico, impulsor de tales experiencias.

493 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 142.

A continuación, estudiaremos una serie de obras de determinados artistas que nos ofrecerán clamores de realidades, plasmando las angustias y los padecimientos personales, incluyendo a veces escenas desgarradoras, junto a otras tramas más líricas.

En el caso de Albert Oehlen, los signos del cuadro penetran en el sistema ideológico y moral del hombre, amenazando ciertos tabúes mediante la construcción de significados. Motivos figurativos que aluden a la realidad en donde los contenidos establecen definiciones y comparaciones. El artista parece estar comparando el contenido del cuadro con el contenido de la existencia. Pintar la aparente nada, mediante temas triviales como unas maletas, unas vallas, alambres o saurios, es una respuesta frente a la imposibilidad de un cambio social (imgs.202 y 203). Desde ese punto de vista existe la posibilidad de pintar aparentes temas banales cargados de pretensiones, puesto que aluden al vacío, y al pintarlos, representan el vacío de la propia realidad como *"una negación de la negación cuya representación formal es imposible, ciertamente, pero que reivindica su validez en cuanto que símbolo operativo"*⁴⁹⁴.

Escenarios desoladores y sombríos cargados de referencias al aislamiento que connotan obstáculos, como observamos en las obras del artista "Valla", y "Cuatro bolsas de viaje". El cuadro de colores primarios parece describir la solución frente a la desesperación de una Alemania dividida. Parece plasmar una resignación que se convierte en solución: las maletas y la huida como única respuesta posible. Las maletas y las vallas como signos que representan los tiempos, como referentes de vida, de viaje, de

494 Francisco Rivas. *Albert Oehlen*, 18 de abril - 30 de junio de 1996, IVAM Centre Del Carme, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Concejalía de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Edición IVAM Centre Del Carme, Valencia, p. 87.



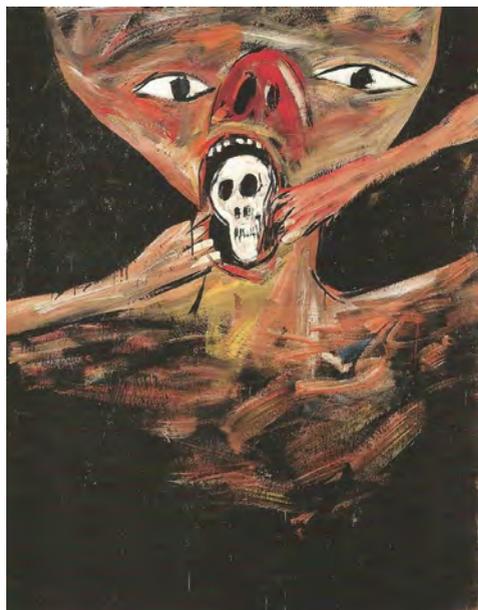
202. Albert Oehlen, "Valla",
1982, óleo sobre lienzo,
130 x 240 cm.
Colección Grässlin,
St. Georgen, Alemania.



203. Albert Oehlen,
"Cuatro bolsas de viaje", 1981,
látex sobre lienzo, 67 x 90 cm.
Propiedad del artista.

hogar. Alusiones directas a la existencia del hombre, existencia interrumpida y herida en tal caso.

Walter Dahn en sus primeros lienzos de la década de 1980 recurre a la representación de la figura humana para alcanzar cuestiones ligadas con la existencia. La indefensión, la incertidumbre del presente y el futuro, los temores del hombre y sus sueños se vuelven el hilo conductor de los primeros trabajos. En la obra (img.204) "Asma", la figura de un rostro humano expulsando de su interior una calavera nos trasmite una escena de susto. Los colores cálidos del cuadro y la acción de la figura aluden a lo humano, a la carne. Acciones que pertenecen al hombre como parece estar haciendo la figura: "expulsar los demonios que nos ahogan".



204. Walter Dahn, "Asma I", 1982,
dispersión sobre algodón,
200 x 150 cm. Colección Paul Maenz,
Colonia, Alemania.



205. Walter Dahn, "Yo", 1981,
dispersión sobre algodón,
200 x 150 cm, Galería Paul Maenz,
Colonia, Alemania.

En el autorretrato (img.205) titulado "Yo", parece que el cerebro ha sido sustituido por unos personajes que crean una forma homónima. La relación que establece Walter Dahn entre cerebro/cabeza, sustituidos por personas, nos encamina a establecer concepciones sobre lo humano y a las debilidades de todo hombre. Una especie de contradicción nos produce cierta reflexión, en donde nos debatimos entre la sonrisa reposada de la cara y los personajes, que sustituyendo su cerebro, parecen bailar en su cabeza.

La literatura, junto con la pintura y los contextos de la vida cotidiana, son fundamentales de la obra de René Daniëls. La ironía se cuela en las imágenes mezcladas con el lirismo propio de su plástica. La ilustración y el colorido se fusionan hasta convertirse en posibles metáforas de la realidad cotidiana.



206. René Daniëls, "Academia", 1982, 170 x 95 cm, Gemeentemuseum, Helmond, Países Bajos.



207. René Daniëls, "Palacio de los malignos", 1983, óleo sobre lienzo, 200 x 140 cm, Stedelijk Museum, Ámsterdam.

Como observamos en la obra (img.206) "La academia", los deseos del hombre y su condición como artista, desembocan en los terrenos del amor. Las ventanas de la academia representan aulas de pintura, pero ese recorrido finalmente acaba con dos figuras que se acarician, por lo que "también es un cuadro sobre el amor"⁴⁹⁵. Los deseos de realización de los artistas se mezclan en la obra con los deseos carnales.

495 René Daniëls. *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Edición de Roland Groenenboom, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía, Madrid, p. 169.

En la obra (img.207) "Palacio de los malignos", el artista crea un juego de palabra mediante el título del cuadro "Palais de beaux-Ards"⁴⁹⁶ y el término "Beaux Arts" (Bellas Artes). Un posicionamiento crítico desde la mirada irónica y desconfiada, donde seguía siendo un pintor al que, inevitablemente, pretendían posicionar dentro del mercado del arte. "En tu obra aparecen con cierta regularidad figuras con dos cabezas. ¿Escondes dos almas en tu pecho? -¡Sí, y a menudo también se pelean entre sí! Lo que las personas ven en mi obra, por regla general, suelen ser sus propias frustraciones, y eso es lo que hay"⁴⁹⁷.

Los pliegues de las identidades de tono existencial, donde arte y artista se unen convirtiéndose en una sola pieza indivisible, nos lleva obligadamente a Tracey Emin, al "carácter extremo de su franqueza, su brusca expresión"⁴⁹⁸.

Emin mantiene un continuo diálogo visceral con sus piezas, ya sean pinturas, dibujos, instalaciones o frases mediante luces de neón. A través del arte parece canalizar estados vitales. La artista nos descubre, así, estados depresivos, abortos, alcoholismo, violación infantil, relaciones sexuales etc. Así lo expresa en su autobiografía: "A principios de 1992 abandoné el arte. Fue una ruptura terrible que formaba parte de mi suicidio emocional, en el que traté de renunciar a todo lo que yo amaba (...) Como un

496 La palabra neerlandesa "aards" que tiene el significado de terrestre, naturaleza o terrenal, también es usado como sufijo despectivo en el idioma original del artista, el neerlandés.

497 René Daniëls. *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Edición de Roland Groenenboom, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía, Madrid, p. 153. Extraído de la entrevista con Anna Tilroe, publicado por primera vez el 26 de marzo de 1983, en el semanario *Haagse Post*.

498 Stallabrass, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, p. 42.

pájaro herido, empecé a reconstruirme, utilizando como base mi experiencia del fracaso"⁴⁹⁹.

En sus obras monotipos, como en la titulada "I didn't do anything wrong" (Yo no hice nada malo) (img.208), en las que ligeramente se puede advertir la influencia de Egon Schiele, nos presenta figuras corporales

simbólicamente reblandecidas y fracturadas flotando sobre las telas. Figuras malogradas que se combinan con mensajes directos que parecen acercarnos no a la obra de la artista, sino a partes de su propia fisionomía. Ella lo expresa sin tapujos: "Las personas se quedan realmente solas, y tienen miedo real, y se enamoran, y se mueren, y follan. Estas cosas pasan y todo el mundo lo sabe aunque no lo exprese. Todo se tapa continuamente con una especie de buenos modales, sobre todo en el arte, porque el arte normalmente ha estado dirigido hacia las clases privilegiadas"⁵⁰⁰.

El tono intimista y confesional se expande en cada rincón de las obras de Peter Doherty. La experiencia vital se convierte en el hilo conductor de su producción artística. Su obra registra una mutación de las relaciones personales y las debilidades propias. Obras que oscilan entre la naturaleza del cuerpo y su inevitable



208. Tracey Emin, "I didn't do anything wrong", monotipo en calicó y costuras, 38,1 x 55 cm.

499 Emin, Tracey (2016*), *Strangeland*. (Trad. Ismael Attrache), Alpha Decay, Barcelona, p. 181.

500 Stallabrass, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, pp. 38-39.

decadencia. La representación del cuerpo físico se convierte en su obra en representaciones emocionales, y si la representación corpórea aparece agredida, defectuosa o torturada, parece simbolizar la trascendencia del propio dolor. Desestructuraciones



209. Peter Doherty, "To see myself as other see me", técnica mixta, 121 x 76 cm.

internas que quedan reflejadas en el cuadro, como observamos en la obra "To see myself as other see me" (img.209). "Doherty es capaz de transgredir momentáneamente los límites entre la subjetividad interna y el yo físico exterior"⁵⁰¹.

El cuadro se constituye como extracto de un diario personal. Su existencia suicida se ve expuesta mediante una plástica fatalista: "obras de intensa imaginería visceral, que nacieron del mundo de la adicción, la aventura y el tormento personal que desdibuja los límites entre la vida y el arte"⁵⁰². La fuerza de su pintura radica en presentarse como un canal abierto de los

501 Peter Doherty: *On blood* (edición digital) [Recurso en línea]. The Cob Gallery, Londres (2012). Dirección URL: <<http://www.cobgallery.com/wp/wp-content/uploads/LATEST-BROCHURE-19-07-11-compressed-2.pdf>> [Consulta: 12 abril 2012]. Cita original en inglés: "Doherty is able to momentarily transgress the boundaries between internal subjectivity and the outer physical self".

502 Ibidem. Cita original en inglés: "Works of intense visceral imagery, they were born from a world of addiction, adventure and personal torment that blurs the boundaries between life and art".

acontecimientos de su vida. Un crudo retrato que nos conduce a atenderlo por la transparencia y sinceridad con que trata temas tan desgarradores como las adicciones o el vacío existencial. Así, nos presenta una disolución de referentes sobre la superficie que van desde jeringuillas, cucharas, diferentes letrismos, poemas personales o fracciones musicales, *collage* y objetos de recuerdo. Siempre alusivos a su mundo personal y asociados a una pasión proveniente de los desordenes de su existencia. Emocionales combinaciones que desembocan en un sistema de asociaciones intimistas de los diferentes recursos icónicos.

La pintura de Peter Doherty está provocada por una inmediatez, una urgencia que nace de un quehacer pasional, en propias palabras se expresa así: *"a menudo el sudor y las lágrimas esperan pasar a la acción"*⁵⁰³. Su expresividad está vinculada a una exteriorización sometida los impulsos *DIY*. Su plástica se aleja de los estandartes habituales para crear una obra en donde la premisa es alcanzar la expresión, donde lo visceral se antepone a lo cerebral. *"La producción artística de Doherty es impulsada por el deseo de rechazar la convención a favor de una idea bohemia"*⁵⁰⁴. Cada cuadro es un testimonio de una conexión perdida, una profunda declaración de la vida humana en donde la pintura se convierte en vehículo de comunicación. Una intimidad doblegada por circunstancias vitales y existenciales que desemboca en una pintura íntima y humana.

503 Diario el pulso (redacción), *Del 8 al 31 de mayo, la estrella del rock Peter Doherty expondrá por primera vez en España, en la galería Espai d'art Puntoaparte* [Recurso en línea]. Diario el pulso (31 de marzo de 2014). Dirección URL: <<http://www.elpulso.es/peter-doherty/>> [Consulta: 17 diciembre 2015].

504 *Peter Doherty: On blood* (edición digital) [Recurso en línea]. The Cob Gallery, Londres (2012). Dirección URL: <<http://www.cobgallery.com/wp/wp-content/uploads/LATEST-BROCHURE-19-07-11-compressed-2.pdf>> [Consulta: 12 abril 2012]. Cita original en inglés: *"Doherty's artistic production is driven by desire to spurn convention in favour of a bohemian idea"*.

Los autorretratos siguientes (imgs.210 y 211), "Autorretrato (Plaid)", obra de Jean Michel Basquiat y "Self portrait face full of her" de Peter Doherty, los destacamos por su parecido estético y por la emoción que remiten. La autorepresentación de ambos en su propia obra, y la similitud de los planos psicosomáticos, nos hablan de una experiencia pictórica que se acoge a planos



210. Jean Michel Basquiat, "Autorretrato (Plaid)", 1983, acrílico y papel sobre panel, 91,5 x 61 cm. Colección Thaddaeus Ropac.



211. Peter Doherty, "Self portrait face full of her", técnica mixta sobre lienzo, 101 x 76 cm.

emocionales e íntimos. Rostros descompuestos y agredidos que reflejan gran vacío existencial. Imágenes directas que despiertan cierto halo de tragedia: el abandono del propio ser, el vacío, lo inacabado. "Una de las obsesiones más recurrentes de cualquier aproximación sería a las anomalías (monstruosidades las llamaron en el siglo XIX) del sujeto dividido pasa por la representación

excesiva del rostro"⁵⁰⁵. Se desenvuelven como representaciones potentes y directas llenas de una evocación dolorosa.

En propias palabras Peter Doherty se muestra contundente: "... no es un problema de falta de identidad, sino de no saber qué hay dentro de mí"⁵⁰⁶.

Jonathan Meese vierte en el autorretrato una vía de análisis y exploración del ser humano, como observamos en la obra (img.212) "Balthyssid Toe Cutter 1889...". Una autorrepresentación que nos conduce a una desarticulación de los valores y principios humanos. El autorretrato, convertido en álgter ego, fundamento principal de su trabajo. Profundiza en la moralidad, en la decadencia del ser y en su fracaso existencial. Mostrando algunos atributos de las debilidades del hombre, que "seducen y asustan al mismo tiempo los sentidos"⁵⁰⁷, como el sexo, el amor, el lenguaje y la agresión, el artista consigue alcanzar un análisis moral y vital.

505 *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 112.

506 EFE/ Barcelona, *Doherty expone en Barcelona por primera vez sus cuadros* [Recurso en línea]. Diario La vanguardia (8 de mayo de 2015). Dirección URL: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:k7Z7KREkQ1cJ:www.lavanguardia.com/ocio/20140508/54406724831/doherty-expone-barcelona-cuadros.html+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>> [Consulta: 17 diciembre 2015].

507 "Así, artistas como Martin Kippenberger, Paul McCarthy, Maurizio Cattelan o, especialmente, Franz West -quienes muestran algunos puntos de conexión con Meese- son determinados por Loers como agentes capaces de seducir y asustar al mismo tiempo al espectador (...) artistas afines a esa mirada transgresora". Armengol, David, *Euforia 03: relatos épicos de un nuevo rapsoda. Sobre Ufo go home - Fasching der Kunst de Jonathan Meese* [Recurso en línea]. davidarmengol.com (29 de junio de 2014). Dirección URL: <https://davidarmengol.com/2014/06/29/euforia_03-relatos-epicos-de-un-nuevo-rapsoda-sobre-ufo-go-home-fasching-der-kunst-de-jonathan-meese-espai-montcada_caixaforum-barcelona-texto-de-catalogo-2008/> [Consulta: 12 enero 2015]. Texto de catálogo para la exposición "La euforia. Casos de optimismo extremo", del 9 de octubre al 30 de diciembre de 2008, Espai Montcada, CaixaForum, Barcelona.

Como nos explica el comisario David Armengol (Barcelona, 1974) en la siguiente cita: "... la gestualidad primitiva de su pintura busca los rasgos esenciales de un nuevo simbolismo crítico (imagen básica del diablo, la esvástica, el monstruo, el horror, el miedo...) (...) un desdoblamiento que, como siempre, el artista aborda desde la noción de autorretrato múltiple en el que su propia imagen descompuesta se constituye como protagonista de todo"⁵⁰⁸.



212. Jonathan Meese, "Balthysud Toe Cutter 1889...", 2000, collage sobre lienzo, 180 x 140 cm.

En la misma línea, y dentro de nuestro entorno cultural, encontramos de nuevo a Detritus Aramburu. El artista presenta una obra donde componentes textuales y figuras corpóreas se vuelven protagonistas.

Un velo de extrañamiento inunda cada una de sus propuestas, como observamos en la obra (img.213), a la vez que consigue transmitir una reflexión sobre el hombre y sus circunstancias. Los cuerpos desnudos, magullados o quebrantados, reposan sobre letrismos y grafías diversas, que nos comunican, mediante eslóganes vitales, una reflexión sobre la existencia. Varios rostros de un primer plano riéndose; una pareja de apariencia desdoblada en la parte derecha, calaveras o la escena narrada de una muerte representan diferentes contextos que se aúnan hasta completar la composición, conjugados con frases extraídas de cajetillas de tabaco. El artista lo expresa así: "Me interesa contar la experiencia de estar

508 Ibidem.

vivo, ver qué hago con esto de estar vivo esperando la muerte. Asimilar y manejarme con eso a través de la pintura es lo que mueve mi obra. (...) mi tema es la felicidad y la infelicidad, la mía y la del prójimo. Por eso la figura humana está siempre en mi obra, el rostro, las manos, los pies... siempre grandes para que se vea esa expresión"⁵⁰⁹.



213. Detritus Aramburu, "Sin título" (de la serie *Relativismo*), 2016, técnica mixta.

Siguiendo con artistas cercanos a nosotros, en Iñaki Sáez la teatralidad con que inunda su obra pictórica nos desvela un posicionamiento en lo referente a la condición del hombre y su existencia.

En las obras (imgs.214 y 215) observamos como los cuerpos parecen desdoblarse sobre los fondos abstractos que los arrojan. Quizás Iñaki Sáez nos hable de una realidad íntima, que a su vez, puede ser entendida e identificada globalmente. Su obra reposa en aspectos que atañen a los contextos de lo Punk y sus temáticas porque "en sus obras descarga toda la rabia y tensión a través

509 Mingo, Enrique, "Mi rebeldía llega por el desagrado de estar vivo" [Recurso en línea]. Cultura, Diario Vasco (3 de octubre de 2013). Dirección URL: <<http://www.diariovasco.com/v/20131003/cultura/rebeldia-llega-desagrado-estar-20131003.html>> [Consulta: 14 marzo 2017].



214. Iñaki Sáez, obra de la exposición "De frente", 2011, Museo Artium.

de la acumulación de pigmentos, escenas fragmentadas y signos y mensajes cifrados. Son trabajos impulsivos que desvelan su intención por unir lo artístico con lo vivido, parte de su experiencia para ofrecer su realidad y su manera de mirar el entorno que le rodea"⁵¹⁰.



215. Iñaki Sáez, obra (detalle) de la exposición "De frente", 2011, Museo Artium.

510 Ignacio Sáez. *Arteder*, Base de datos de Arte Vasco, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Dirección URL: < <http://www.bd-arteder.com/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=ARTI&DOCR=9&SORT=APE1,APE2,NOMB,PSEU&RNG=20&SEPARADOR=&&IAPE=%27S%27>>.

A lo largo de este capítulo, 3.4. "*Las miserias del mundo*", hemos observado una descripción de ejemplos artísticos que guardan ciertas semejanzas con las temáticas de lo Punk: por un lado, la denuncia de los contextos sociales que parten de un descontento común; por otro lado, la problemática existencial, evidenciando las angustias vitales del hombre y su condición.

3.5. *La intensidad narrativa.*

La palabra escrita adquiere gran protagonismo dentro de las obras pictóricas que relacionamos con lo Punk. Por lo tanto, dedicaremos un capítulo específico al recurso y a la disposición del lenguaje escrito, abordándolo como icono y concepto dentro de las expresiones del cuadro.

Por un lado, trataremos la importancia de la representación gráfica de la palabra como icono de la obra, de su peso en estos procesos y sus diferentes grafías y disposiciones, 3.5.1 "*La escritura es un icono. La palabra como medio plástico*".

Por otro lado, abordaremos la importancia de las representaciones escritas como concepto y lenguaje expresivo añadido a la representación, 3.5.2. "*Las palabras nos sumergen. La palabra y su potencial expresivo*".

Trataremos con ello de estudiar y matizar la gran importancia del lenguaje escrito como mecanismo recurrente de lo Punk. Presentamos esta cita de Loreto Blanco extraída de su Tesis Doctoral: "*La actualidad más reciente de los años 80 no supone una excepción a esta actitud, sino por el contrario, podemos ver cómo el pintor, o artista plástico sigue eligiendo, y cada vez más asiduamente, la palabra como medio expresivo y plástico. La palabra como un ele-*

mento pictórico más que enriquece la obra y puede servir incluso al artista como hilo conductor a la hora de producirla"⁵¹¹.

3.5.1. "El malditismo literario".

A continuación, en este apartado específico desarrollaremos un estudio por determinados escritores que se han caracterizado en los terrenos literarios por la intensidad de sus escritos. Entendiendo la posibilidad infinita de aquellos que podrían formar parte de este apartado, y que por un sentido acotativo hemos de dejar al margen⁵¹².

En este caso, hemos tenido en cuenta lo que podríamos definir como una estética de la locura, refiriéndonos al salvajismo, la crudeza y a la tendencia rupturista que nos transfieren sus obras.

Así, nos adentraremos en los escritos de El Conde Lautréamont, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, y Céline respectivamente.

CONDE DE LAUTRÉAMONT. *Isidore Lucien Ducasse*, (Montevideo, Uruguay, 1846 - París, Francia, 1870).

El escritor Isidore Ducasse, conocido con el nombre de Conde de Lautréamont, destacaría por una poesía atípica y una renovación crucial que supuso un salto decisivo a la Poesía Moderna⁵¹³. La

511 Blanco, Loreto (1993), *Pintando con la palabra. Análisis y experimentación*. Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U. Leioa, pp 8-9.

512 Tampoco retomaremos a aquellos escritores o poetas mencionados a lo largo del trabajo, que señaladamente en cada apartado hemos relacionado con el estudio concreto, y que bien podrían hallarse presentes bajo este capítulo: como ciertos poetas del Romanticismo, Simbolismo y Decadentismo, el grupo de escritores de la Generación Beat, o determinados artistas de Dadá entre otros.

513 La corriente que representa la Poesía Moderna surge con las figuras de Charles Baudelaire y Walt Whitman (Nueva York, 1819 - Nueva Jersey, 1892) representando el

propia voluntad de cada individuo es proyectada hacia el sentido de la vida y su gran misterio, en una negación de los valores tradicionales, en esa época posromántica, fructífera y esplendorosa para la literatura.

Mediante el culto al mal, donde "*sólo puede juzgarse la belleza de la vida por la de la muerte*"⁵¹⁴, y a partir de una estética grotesca y decadente, se nos presentan sus contundentes escritos. "*Los cantos de Maldoror*" de 1869, junto con sus "*Poesías*" de 1970 y sus "*Cartas*", conforman la obra completa de Lautréamont.

La provocación del contenido de "*Los cantos de Maldoror*" supuso que, en su momento, la obra no fuese distribuida en librerías por parte del editor. Sin embargo, veinte años después, hacia 1890, era redescubierta en París por el escritor Léon Bloy. Posteriormente, gracias a André Breton y al movimiento Surrealista, la obra "*Los cantos de Maldoror*" fue adquiriendo, a partir del siglo XX, la importancia y el reconocimiento merecidos.

La obra, escrita en prosa poética, adquiere un tono confesional que nos acerca a una crudeza expresiva y esencial. El protagonista, Maldoror, nos adentra en el mundo de sus pensamientos. La obra traza un discurso tajante que nos acerca sin trabas a la "miserable", como lo describe el propio Lautréamont, condición humana, arremetiendo contra la figura del hombre y del Creador. Desde una sabor profundamente nihilista, la imaginación y la fantasía se entremezclan magistralmente con la impactante realidad. Lo macabro y lo grotesco encuentran una significación fundamental

Simbolismo. Whitman es reconocido por su hermosa obra "*Hojas de Hierba*" de 1855, que tuvo gran influencia entre los escritores de la Generación Beat.

514 Lautréamont, (2000), *Poesías y Cartas*. (Trad. Luis Justo), Ediciones elaleph.com, p. 63.

en la complejidad de una obra que nos conduce a un profundo análisis y ataque al ser humano.

Lautréamont ya nos advierte al comienzo de su obra: *"Ruego al cielo que el lector, animado y momentáneamente tan feroz como lo que lee, encuentre, sin desorientarse, su camino abrupto y salvaje a través de las desoladas ciénagas de estas páginas sombrías y llenas de veneno..."*⁵¹⁵. Y continúa, en otros fragmentos: *"Tú me concederás el placer, oh, Creador, de dejar que difunda mis sentimientos. Manejando la terrible ironía con mano fría y firme, te advierto que mi corazón la contendrá en cantidad suficiente como para atacarte hasta el fin de mi existencia. Golpearé tu hueco armazón, con tal fuerza que me propongo hacer salir de él, las restantes parcelas de inteligencia que no quisiste dar al hombre..."*⁵¹⁶.

La radiografía que hace en todos sus escritos nos presenta una literatura radical y vanguardista propia de un espíritu rebelde. Atravesar sus escritos es adentrarse en una renovación literaria que propone nuevas formas de presentar la realidad, a partir de una exposición que arremete duramente contra la moral. Sus palabras contienen todo el sabor de lo revolucionario. En sus *"Poesías"* se expresa con un tono tajante, a modo de manifiesto, que más que poemas al uso, parecen sentencias morales del propio Lautréamont: *"Las perturbaciones, las ansiedades, las depravaciones, la muerte, las excepciones de orden físico moral, el espíritu de negación, los embrutecimientos, las alucinaciones servidas por la voluntad, los tormentos, la destrucción, los vuelcos, las lágrimas, las insaciabilidades, las esclavitudes, las imaginaciones que profundizan, las novelas, lo inesperado, lo que no se debe hacer, las singularidades químicas de buitres misterioso que acecha*

515 Ducasse, Isidore (2013), *Los Cantos de Maldoror*. Plaza Editorial, Inc., Estados Unidos, p. 7. Canto I.

516 Ibidem, p. 43. Canto II.

*la carroña de alguna ilusión muerta, las experiencias precoces y abortadas, las oscuridades de caparazón de chinche, la monomanía terrible del orgullo, la inoculación de estupores profundos, las oraciones fúnebres, las envidias, las traiciones, las tiranías, las impiedades, las irritaciones, las acrimonias, los despropósitos agresivos, la demencia, el esplín, los espantos razonados, las inquietudes extrañas que el lector preferiría no sentir..."*⁵¹⁷.

Al recorrer su corto pero intenso legado literario advertimos la desesperanza de las mentes marginales de cualquiera de los escritores que pudiéramos catalogar como "malditos", sus contemporáneos de la época. Esa desesperanza que, en el fondo, no busca sino una escapatoria ante las inevitables circunstancias que afligen al hombre, traza un cuestionamiento que conduce a una apertura mental. En sus cartas, Lautréamont, expresa lo siguiente: *"No canto más que la esperanza; pero, para ello, es preciso atacar antes la duda de este siglo (melancolías, tristezas, dolores, desesperaciones, relinchos lúgubres, maldades artificiales, orgullos pueriles, maldiciones ridículas, etc.)"*⁵¹⁸.

Es ahí donde lo negativo se advierte como fundamento principal de unos escritos intensos y tajantes, que se repetirán como valores constitutivos del discurso y las maneras que asociamos a lo Punk, pues como anuncia el propio Lautréamont *"es por fin tiempo de reaccionar contra lo que nos choca y nos somete tan soberanamente"*⁵¹⁹.

517 Lautréamont, (2000), *Poesías y Cartas*. (Trad. Luis Justo), Ediciones elaleph.com, pp. 6-7.

518 Ibidem, pp. 74-75.

519 Ibidem, p. 8.

ARTHUR RIMBAUD, Jean Nicolas Arthur Rimbaud, (Ardenas, Francia, 1854 - Marsella, Francia, 1891).

El poeta maldito por excelencia de la poesía huyó de casa muy joven para acercarse de lleno a las revueltas de su época⁵²⁰, concienciado por un espíritu rebelde que rechazaría cualquier fórmula sistémica de adoctrinamiento desde temprana edad. Ya con diecisiete años nos dice: "*Me negué a esa vida, sin dar razones; hubiese sido lamentable*"⁵²¹.

En su corta vida, escribió poesía compulsivamente, pero solo hasta sus veinte años aproximadamente. Sería a partir de entonces, cuando decidió abandonarse completamente a los placeres y a la experiencia vital de manera autodestructiva. Se convirtió en un viajero incansable. Rimbaud hizo de su elección de vida su propia obra. El *enfant terrible* (niño terrible) fue un apodo acuñado al autor por su fama de alcohólico y una vida llena de excesos.

Sus escritos atropellados, de ritmo ágil y rotundo, en una sintaxis en la que parece necesitar urgentemente expresarlo todo, se nos presentan con tono grave y acusativo, rozando la grosería. Dos de las obras emblemáticas del artista son "*Una temporada en el infierno*" de 1873⁵²², y "*Las iluminaciones*" de 1886, donde el autor parece protestar contra la sociedad en un sentido global.

La obra poética en prosa "*Una temporada en el infierno*", de difícil comprensión, nos muestra la peculiar visión y escritura

520 Comuna de París de 1971.

521 En referencia a la imposición de su madre por buscar una ocupación. Carta de agosto de 1871, publicada por Paterné Berrichon en el *Mercure de France* el 16 de diciembre de 1913. Extraído de Rimbaud, Arthur (1972), *Una temporada en el infierno*. (Trad. Gabriel Celaya), Editorial Alberto Corazón, Colección Visor de poesía, Madrid, p. 23.

522 Única obra publicada por el autor.

del autor. Según las biografías escritas existió una relación de pareja entre él y Paul Verlaine, relación de amor-odio en la que este último disparó al joven Rimbaud en una de sus múltiples peleas. Se hace alusión a que en *"Delirios I. Virgen loca. El esposo infernal"*, Rimbaud se refiere a su relación personal con el poeta, expresándose así: " (...) *Sus misteriosas delicadezas me habían seducido. Olvidé todo mi deber humano para seguirle. ¡Qué vida! La verdadera vida está ausente*". *No estamos en el mundo, voy a donde él va, es preciso. Y a menudo se encoleriza contra mí, contra mí pobre alma. ¡El demonio! Es un demonio, sabéis, no es un hombre. (...) Algunas noches, su demonio se apoderaba de mí, rodábamos, ¡luchaba con él! - Por las noches, a menudo, ebrio se aposta en las calles o en las casas, para espantarme mortalmente.- "Me cortará el cuello de verdad; será repugnante." ¡Oh!, ¡esos días en que quiere caminar con el aire del crimen!"*⁵²³.

Es, tras el escándalo con Verlaine, cuando, al ver el rechazo del resto de los escritores, Rimbaud se aleja y abandona la escritura definitivamente. Sin embargo, sería el propio Verlaine, quien publicaría sus *"Iluminaciones"*, mientras Rimbaud viajaba por el mundo.

El pensamiento nihilista de los escritos de Rimbaud es más que palpable. Nació como burgués, se unió a los revolucionarios en su momento, pero finalmente optó por un rechazo total a todo lo que no fuese un "desarreglo de los sentidos" como él mismo expresó. Su poesía condensa una negación con mayúsculas sobre todas las cosas existentes. No deja títere con cabeza contra quien arremeter. Su rechazo es un absoluto, un infinito, que no solo se enfoca hacia los contextos sociales o hacia el ser humano, como expresa en una de sus correspondencias con Delahaye en junio de 1872: "... *pero de ver que el buen tiempo está en el interés de todos,*

523 Rimbaud, Arthur (1972), *Una temporada en el infierno*. (Trad. Gabriel Celaya) Editorial Alberto Corazón, Colección Visor de poesía, Madrid, pp. 66-67.

y que todos son unos puercos, odio el verano"⁵²⁴; no, su revolución es aún más trascendental, parece concluir en una imposibilidad para habitar este mundo, produciéndole un odio generalizado hacia la vida, y por consiguiente, hacia sus habitantes. El eterno inadaptado, lleno de rabia y odio, confesaba que su superioridad se debía a su falta de corazón.

Un profundo rechazo "anti todo" se alza como hilo conductor de sus poemas. Así lo expresa el crítico y escritor Jacques Rivière: *"Todos los hábitos sociales de nuestro corazón le son incomprensibles. No hay tradición para él; no hay vínculos forjados por los siglos. Su alma está sola en el tiempo; la atraviesa el soplo desértico de la libertad total. En lugar de las innumerables consideraciones que llenan nuestras almas, hay en la suya como un vacío, más [sic] un vacío ardiente, feroz, una suerte de llama negativa"*⁵²⁵.

Rimbaud, sintiéndose poeta, escribe en una carta que la figura del poeta representa el *"gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo"*⁵²⁶. Una sed de venganza se mastica en sus escritos, sobre todo en las correspondencias que mantuvo con su amigo Ernest Delahaye. Pero el tono sucio e injurioso parece esconder un abatimiento emocional, que leyéndole se llega a percibir entre sus líneas. Su genio y audacia no tienen límites. Consigue magistralmente conducirnos por insultos y groserías hasta acercarnos a su intimidad desoladora, a su profundo conflicto existencial. Así nos lo deja ver en el poema *"Mala Sangre"*: *"Volveré con miembros de hierro, la piel sombría, el ojo furioso:*

524 Ibidem, p. 25.

525 En *"Rimbaud"* por Jacques Rivière. Ibidem, p. 22. Jacques Rivière intercambió correspondencia con Antonin Artaud (escritor en el que nos adentraremos a continuación) entre 1923-24.

526 Baudelaire, Charles (2017), *Las flores del mal*. Ediciones Akal, S.A., Edición digital, Madrid, p. 3.

*por mi máscara, se me juzgará de una raza fuerte. Tendré oro; seré vago y brutal. (...) Ahora estoy maldito, la patria me horroriza. Lo mejor es dormir bien borracho sobre la arena*⁵²⁷.

Rimbaud escupe con palabras, mediante la grosería y la provocación, haciendo lo que no se debe, con el espíritu rupturista que lo Punk adopta. Por algo se vuelve escritor fundamental y venerado de artistas del fenómeno como Patti Smith. En una artículo, la artista relacionada con lo Punk, considerada una de las madrinas del movimiento, destaca del autor su "*inteligencia suprema y su amor, combinados con la energía anárquica de la juventud*"⁵²⁸. Y lo califica como el "*primer niño del punk rock*"⁵²⁹.

ANTONIN ARTAUD, *Antoine Marie Joseph Artaud*, (Marsella, Francia, 1896 - París, Francia, 1948).

El polifacético Antonin Artaud, poeta, ensayista, director, actor, y dramaturgo, con su gran aportación al mundo del teatro con la iniciación del movimiento "Teatro de la crueldad"⁵³⁰, nos deja como legado unos escritos memorables mediante esa mirada

527 Rimbaud, Arthur (1972), *Una temporada en el infierno*. (Trad. Gabriel Celaya), Editorial Alberto Corazón, Colección Visor de poesía, Madrid, p. 52.

528 Herмосín, Antonio, *Patti Smith califica al poeta Arthur Rimbaud como el "primer niño del punk rock"* [Recurso en línea]. Diario El Mundo (26 de octubre de 2007). Dirección URL: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/25/cultura/1193329248.html>> [Consulta: 13 noviembre 2013].

529 Ibidem.

530 "Teatro de la crueldad" fue un manifiesto escrito por Artaud en 1932 y publicado por la *Nouvelle Revue Française* en su número 229. Manifiesto que desencadenaría la teoría asignada, posteriormente, al movimiento homónimo. En la teoría, Artaud destruye los valores culturales artificiales, impuestos por siglos de dogmatismo racionalista, y propone, desde el choque emocional y el impacto violento en el espectador, reflejar la verdadera realidad del alma humana y sus condiciones, estableciendo un contacto directo con la vida. Esta teoría de Artaud parece establecer lazos con la Tragedia Griega.

trágica que lo singularizó. Artaud abogó por una defensa de la creatividad alejada de la alienación social y cultural, pasando a formar parte de ese grupo de artistas que han aportado nuevas maneras de entender la creación artística.

En la primera mitad de su trayectoria, en los años veinte, entra en contacto con el movimiento Surrealista, convirtiéndose en miembro activo, hasta que en 1926 rompe sus lazos con André Bretón, siendo expulsado del movimiento.

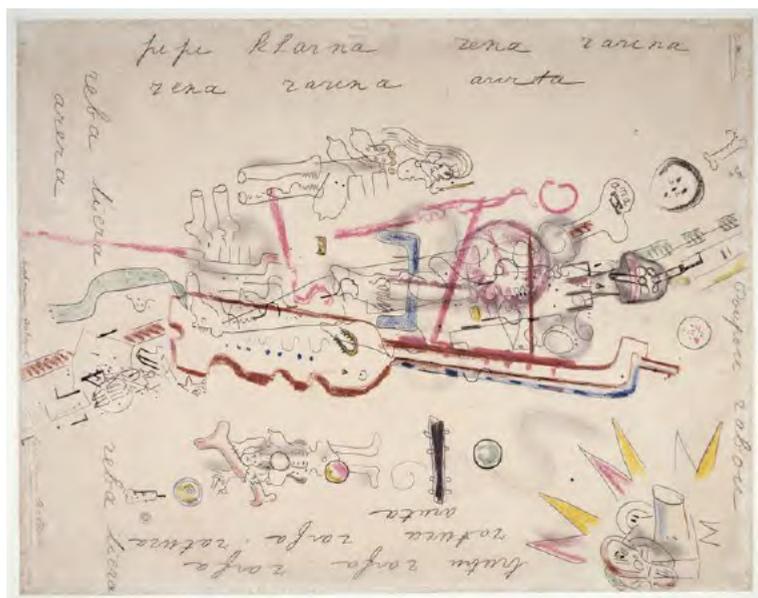
A partir de su viaje a México⁵³¹, en 1936, comienza una continuada internación en diferentes instituciones a causa de un trastorno mental, que derivaría en un continuado tratamiento de electroshocks que lo acompañarían hasta su muerte. Artaud bien se valió el calificativo de "poeta maldito" a lo largo de su vida, debido, en parte, a una existencia marcada por el desequilibrio mental y el abuso continuado de drogas.

Explorador de múltiples géneros literarios, en el artista literatura y locura fluyen como de una misma fuente, pensando en alto acerca de la condición humana. Cuando Artaud dice su conocida frase "vivir no es otra cosa que arder en preguntas" nos acercamos, en esencia, al manifiesto Punk de Greg Graffin, donde argumenta, en su análisis sociocultural, lo siguiente: *"El Punk es: la expresión personal de la singularidad que proviene de las experiencias de crecer en contacto con nuestra habilidad humana para razonar y plantear preguntas"*⁵³². Si ha de definirse lo Punk

531 Convivió durante un largo periodo con los indios tarahumaras. De esa experiencia data un conjunto de artículos y notas que conformó la publicación *"México y Viaje al país de los tarahumaras"*.

532 Walter Graffin III, Gregory, *Manifiesto punk* [Recurso en línea]. Revista Digital (fanzine) Nodomutante. En www.punksunidos.com.ar (2006). Dirección URL: <<http://www.punksunidos.com.ar/2006/09/manifiesto-punk-de-greg-graffin.html>> [Consulta: 20 octubre 2013].

de alguna manera más volitiva, más allá de todo fundamento de la negación, podríamos hablar de que es el cuestionamiento continuo de la vida y la existencia, que ya anunciaba Lautréamont, una apertura donde replantearse todo constantemente, el porqué perpetuado a su condición radical.



216. Antonin Artaud, "Poupou rabou", 1945. Fotografía Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais. Philippe Migeat.

Así se expresa Artaud en sus cartas a André Breton: "... con la sociedad y su público no existe otro lenguaje que el de las bombas, las metralletas, las barricadas y similares"⁵³³.

533 Artaud, Antonin (2012), *Cartas a André Breton. Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948)*. (Trad. Jaume Pomar). José J. de Olañeta Editor, Barcelona, p. 36.

En otro momento continua: "... siempre hay una revolución pendiente a condición de que el hombre no se considere revolucionario sólo en el plano social (...) Nadie me iniciará sobre nada, 1.º porque se trata de mí, y sobre este tema sé más que cualquiera, 2.º porque fuera de mí no hay más que otros hombres conmigo o sin mí, pero no naturaleza, ni cosmos, ni principios, ni esencias, ni verdades generales, ni bases universales para el ser de las cosas, que no existe"⁵³⁴.

En estas palabras, Artaud, traza un discurso que nos devuelve a esa necesidad de individualismo absoluto, que desde Nietzsche, vemos proclamado con fuerza en lo Punk. Puesto que en lo Punk esa necesaria individualidad supone rechazar la posibilidad de parámetros o esquemas establecidos (limitadores de las capacidades en tal caso), para la acción, sea cual sea. El poder de acción individual, la autogestión y el *DIY* se alzan como motores esenciales.

Pero, además, parece que ese discurso de Artaud, absorbe cualquier acción que desprenda su genialidad, pues como él bien aseguraba "no se concibe la obra al margen de la vida". Su afán por superar cualquier tipo de barrera, que reprimiera la creatividad o el flujo de la vida, se traspasaba a cualquier faceta que ejerciese. Observamos en la obra de Artaud, en una de sus composiciones de 1945 (img.216), rasgos de lo que hasta ahora hemos definido como una expresividad vinculable a lo Punk. Se da una composición desestructurada, quebrantada por la ruptura de los planos. El letrismo esparcido por los extremos se entremezcla con diferentes fragmentos representados, donde el artista acaba otorgando a todo ello un sabor surrealista.

534 Ibidem, pp 43-44.

LOUIS-FERDINAND CÉLINE. *Louis Ferdinand Auguste Destouches*, (Courbevoie, Francia, 1894 - París, Francia, 1961).

Dejando de lado los ideales políticos⁵³⁵ del escritor y médico francés, la escritura de Céline, destaca por la bestialidad estética. Observamos una fuerza expresiva significativa que vemos repetida en lo Punk, en una dimensión donde la crítica, la reducción de las formas a su sentido esencial, y un halo de desencanto nihilista se vuelven signos característicos.

Con su primera y más destacable novela "*Viaje al fin de la noche*" de 1932, da paso a una innovación literaria, escandalizando al público y a los contemporáneos de su época por el lenguaje jergal que da paso a una no acostumbrada crudeza literaria. El escritor escribe lo siguiente en un extracto de esta obra de rasgos autobiográficos que narra episodios cruciales de su vida y la repercusión de la guerra: "*¡No es verdad! La raza, lo que tú llamas raza, es ese atajo de pobres diablos como yo, legañosos, piojosos, ateridos, que vinieron a parar aquí perseguidos por el hambre, la peste, los tumores y el frío, que llegaron vencidos de los cuatro confines del mundo. El mar les impedía seguir adelante. Eso es Francia y los franceses también (...) Rencorosos y dóciles, violados, robados, destripados, y gilipollas siempre*"⁵³⁶.

Una escritura antiacadémica y cruda que establece lazos con la Generación Beat, entre los que adquirió notable fama y con los que se mantuvo en contacto. Céline presenta una prosa muy acelerada donde se destaca la importancia expresiva de sabor nihilista

535 Postura antisemita, a favor de la ocupación alemana, que destaca, entre otras, en su segundo planfleto "*Bagatelles pour une massacre*" de 1937. Folleto que forma parte del cuarteto de panfletos junto con "*Mea Culpa*" (1936) "*La École des cadavres*" (1938) y "*Les Beaux Draps*" (1941).

536 Céline, Louis-Ferdinand (2011), *Viaje al fin de la noche*. (Trad. Carlos Manzano), Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A., Colección Pocket, Barcelona, p. 14.

y pesimista que, simpatizando con los Beat, nos acerca a una desmesurada potencia repetida en las maneras asociables a lo Punk. En otra ocasión, Céline, se expresa así: "Tú lo has dicho, chico, ¡anarquista! Y la prueba mejor es que he compuesto una especie de oración vengadora y social"⁵³⁷. La realidad ha de ser destapada, desnudada, para presentarse lo más esencial posible, descarnadamente, a la manera de Céline, como un torbellino que concluye en la descarga, valorizando la visceralidad del mensaje, de las imágenes que presenta y del contenido. Escritos que se vuelven "literatura" mediante una presentación "literal" de la realidad.

De nuevo, esa realidad que ha de ser presentada crudamente, sin artificios, impacta en el espectador, repitiendo la misma fórmula del "Teatro de la crueldad" de Artaud, haciéndole partícipe de unos escritos que no solo parecen contruidos para ser leídos, sino para ser escuchados, masticados, por la capacidad con que Céline arremete contra todo, y no solo partiendo de la innovación en el lenguaje, sino mediante las escenas dramáticas que nos descubre. El autor describió las miserias que rodeaban la sociedad, el derrumbamiento y el empobrecimiento de los hogares, y la inseguridad en que se sumían.

El crítico e historiador José María Valverde en su "Historia de la Literatura Universal" describe la obra de Céline con estas palabras y estos adjetivos: "Una pesadilla de frenético nihilismo que se expresa en un lenguaje agresivamente innovador, como un colérico tartamudeo que arrasa todas las normas convencionales y que reúne sin cesar un argot colérico, obsceno y lírico a la vez"⁵³⁸.

537 Ibidem, p. 15.

538 Memba, Javier, *Malditos, Heterodoxos y Alucinados. Louis-Ferdinand Céline (I)* [Recurso en línea]. Diario el Mundo. En [elmundolibro.com](http://www.elmundolibro.com) (20 de mayo de 2001). Dirección URL: <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/05/20/anticuario/990203934.html>> [Consulta: 03 agosto 2017].

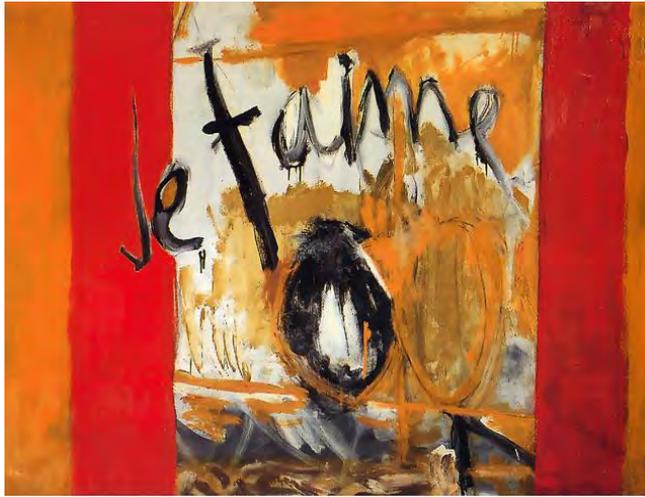
Toda su feroz verbosidad desemboca en un nihilismo oscuro propio de un autor que tiñe la época y la vida con el desencanto y el poder magistral de un escritor maldito. Otro de los añadidos a la lista, que al margen de odios o amores que llegó a desprender, sobresalió por el abordaje antimetódico en ese uso del argot popular convertido en alta literatura, mediante unos escritos definidos por la intensidad de la expresividad llevada al límite.

3.5.2. "La escritura es un icono". La palabra como medio plástico.

Dentro de los procesos que investigamos, la palabra, tiene un protagonismo esencial por la recurrencia y reiteración que adquiere en las plásticas vinculables a lo Punk⁵³⁹. Por lo tanto, a continuación, examinaremos el recurso de la palabra como un icono añadido a la representación, desarrollando su disposición plástica. Realizaremos una mirada de la estética de lo Punk para determinar que la palabra escrita aparece como un recurso icónico, como elemento más de la representación.

La "palabra" como un referente icónico, aparece en la pintura desde la antigüedad, ejemplo de la íntima relación existente entre la pintura y el lenguaje a lo largo de la historia. Pero es a partir del Siglo XX, con las vanguardias artísticas, cuando su aporte a la pintura adquiere nuevos valores: *"(...) la grafía y el letrismo adquieren nuevos valores desde los años 50 del siglo pasado, cuando fueron considerados como la forma conceptual de la*

539 Movimientos que hemos estado analizando a lo largo del trabajo, vinculados con tendencias antiarte y con manifestaciones contraculturales, como el grafiti, *street art*, Grupo March, Dadaísmo, Romanticismo etc., ponen de manifiesto la presencia constante del lenguaje escrito como recurso. Estos mismos grupos, que hemos destacado por su compromiso con una apertura mental fundamentada en una postura transgresora, comparten dentro de sus prácticas artísticas un eslabón tan contundente como es el lenguaje escrito.



217. Robert Motherwell, "Je T'Aime n.º 2", 1955,
óleo sobre tela, 137,2 cm x 182,9 cm.
Colección Mr. Y Mrs. Gibert W. Harrison, Nueva York.

imagen abstracta, por ejemplo en las obras de Cy Twombly y Robert Motherwell (...)"⁵⁴⁰ (img.217).

Estos hechos nos acercan obligadamente a una idea acerca de la fisonomía de la palabra, a la importancia con respecto a su condición sonora y espacial dentro de la obra. Idea que, a su vez, nos acerca a Stéphane Mallarmé y a su aportación poética; a Guillaume Apollinaire y sus caligramas; y al Letrismo de vanguardia.

Stéphane Mallarmé⁵⁴¹, figura clave del Decadentismo francés, ofrece una poesía donde la sonoridad de las palabras adquieren dicho protagonismo. Así, el sentido del poema se constituye en su re-

540 Chorchá Chillys Willys, *El chante de la raya. Informe sobre el graffiti hip-hop en Ciudad de México*. Revista Cultura escrita y sociedad. Revista internacional de Historia social de la Cultura Escrita. *Graffiti was here: una ventana al muro*. Número 8. Abril de 2009, p. 50.

541 Escritor mencionado en el punto 2.2.1., "Del pensamiento romántico al Punk", de nuestro trabajo.

sonancia, haciendo pensar cada letra como una forma abstracta y sensible, ofreciendo una reflexión sobre el lenguaje, la palabra, y su aspecto fónico, asentando un precedente en el mundo de la poesía. Atendemos la siguiente cita: *"En 'Herencias artísticas' expone su ideal respecto de la palabra: que ella instaura la misma relación que una partitura escrita contrae con su correspondiente estructura sonora; es decir, otorga a la palabra un espacio. En su ensayo 'Palabras inglesas' postula que cada letra tiene esencia propia y cada palabra existencia propia, las cuales remiten a su fisonomía y a una mímica interna"*⁵⁴².

Este poeta creó un ritmo poco común en los terrenos de la poesía, afianzando la concepción del verso libre⁵⁴³. El propio Mallarmé expresa lo siguiente: *"(...) Mientras que el individualismo del verso libre se atribuye a la sociedad del momento: en una sociedad sin estabilidad, sin unidad, no se puede crear un arte estable, definitivo. De esta organización social incompleta que explica al mismo tiempo la inquietud de los espíritus nace la necesidad inexplicable de individualidad, cuyo reflejo directo son las presentes manifestaciones literarias"*⁵⁴⁴.

La experimentación gramatical de Mallarmé nos acerca, a su vez, a los caligramas (img.218) de *Guillaume Apollinaire* (Roma, Italia,

542 En "Mallarmé y la palabra". Castro, Roberto (1999). *Freud mentor, trágico y extranjero: aproximaciones al pensamiento freudiano*. Editorial siglo XXI, México, p. 70.

543 Ruptura de las formas métricas tradicionales que predominaron en la poesía europea hasta finales del siglo XIX. Arthur Rimbaud presenta en su obra *"Las iluminaciones"*, en los poemas *Marina* y *Movimiento*, los primeros poemas en verso libre escritos en francés. Una de las figuras clave del verso libre es el poeta Walt Whitman. Aunque el verso libre carezca de rima, se da un enriquecimiento en la musicalidad del poema, puesto que se aleja de la monotonía del verso y su rima tradicional, para instaurar una musicalidad del ritmo sutil de la unidad total del poema.

544 Cita de Mallarmé extraída de la publicación de Esteban Tollinchi (2004) *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945 ...*, La editorial UPR, Puerto Rico, p. 202.

1880 - París, Francia 1918), figura clave de las vanguardias artísticas del siglo XX, a quien se le atribuye el origen del término Surrealismo en 1917.

Su aportación en el mundo poético amplió los horizontes entre pintura y poesía. Involucrado en la vida artística y bohemia de la época, su poesía se basa en la relación con las experiencias vitales. Así, su contribución en el mundo del arte, nos acerca a la poesía dadaísta, la escritura automática surrealista y la técnica del cadáver exquisito. En una proclamación de la fusión de géneros en las artes, y en contra de las distinciones de éstas, en su poesía destacarían los caligramas⁵⁴⁵, en continuo paralelismo con la pintura. Una aportación visual donde las palabras van creando formas, ofreciendo una figura lograda a base de grafías, representando en la imagen resultante el contenido del poema. Esta innovación, muy de moda en las vanguardias del siglo XX, hacen referencia en la actualidad a lo que conocemos como "poesías visuales".

La importancia de la sonoridad de las palabras de Mallarmé, y los caligramas de Apollinaire nos acercan al movimiento de vanguardia del Letrismo (img.219), como una prolongación del Dadaísmo y el Surrealismo, manifestado en 1945 por el artista rumano *Isidore Isou* (Botosani, Rumanía, 1925 - París, Francia, 2007).

A nivel poético el valor de las palabras reposa nuevamente en su sonoridad, en las sílabas e incluso en su valor onomatopéyico, y no en los posibles significados del contenido. Así, letras y simbologías visuales se alzan como elementos compositivos. En un intento de renovación de las materias, heredado del Dadaísmo, este

545 Los orígenes del caligrama parecen remontarse a los poetas griegos del periodo helenístico.



218. Caligrama de Guillaume Apollinaire.



219. Isidore Isou 'Hypergraphie, polylogue', 1964 (1988), tinta impresa sobre lienzo, 108 x 150 x 3 cm. Colección MACBA.

movimiento de vanguardia opta también por la expresión mediante cualquier forma de arte: pintura, cine, poesía, danza etc.

La palabra se vuelve parte de la superficie pictórica y adquiere un grado representativo en el espacio pictórico. Como señala, de nuevo, Loreto Blanco: "*Presentar la palabra con otras imágenes en una misma obra es obligarlas a enfrentarse mutuamente, ponerlas la una frente a la otra, o la una en función de la otra, para lograr así el objetivo deseado*"⁵⁴⁶.

En lo Punk, las palabras, se advierten como mecanismos explícitos que nos obligan a atenderlos por su fuerza. No pasan desapercibidos por la manera de abordarlos, sino que su presencia también responde a su marcado carácter ruidoso. En los procesos que analizamos, los componentes textuales, son incluidos en el marco pictórico convirtiéndose en un recurso expresivo, plástico, icónico y representativo. Las cualidades poéticas y los posibles significados del cuadros se amplían al dejar que las palabras penetren en el cuadro.

Como podemos observar en la obra, en pleno contexto de lo Punk, del artista René Dániels (img.220), las palabras se esparcen en la superficie velada imponiéndose como referentes protagonistas. La delicadeza del fondo opaco se ve atacado por letras de un solo color, extendidas alrededor de un icono abstracto situado en el centro. En la parte superior del cuadro aparecen, de nuevo, letras conjugadas con pequeñas formas orgánicas, que se perciben como un segundo plano. Toda la carga velada con que el artista ha dotado la mayor parte del cuadro le confiere aspecto de pared. Las letras por su carácter fresco y gestual se advierten realizadas a mano alzada, en tiempo breve, semejantes a una pintada callejera.

⁵⁴⁶ Blanco, Loreto (1993), *Pintando con la palabra. Análisis y experimentación*. Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U. Leioa, p 180.

El comisario holandés Roland Groenenboom explica la relación estrecha entre la literatura y la pintura en la obra de Daniëls: "Daniëls deja literalmente que las palabras y las frases penetren en el mismo lienzo (...) La literatura, el arte visual y la vida cotidiana -tríada que él considera relevante en su trabajo- tienen desde entonces un papel principal"⁵⁴⁷. A la hora de crear obras con presencias textuales existe un paralelismo entre éstas y las imágenes visuales. Como si Daniëls nos devolviese unos rasgos fundamentales de lo callejero en esta obra que



220. René Daniëls, sin título, 2006 - 2007, óleo, rotulador y aerografía sobre lienzo, 50 x 40 cm. Colección del artista.

él acaba poetizando. Letras inmediatas que se mezclan con pequeños iconos de nuestra realidad, como los pequeños automóviles, y que parecen proclamar un posicionamiento en los contextos de lo popular, donde priman las letras a mano alzada y gestuales, realizadas rápidamente, en un solo trazo, a menudo de un único color, proclamando su carácter callejero y su marcado acento urgente cargado de expresividad, distanciándose así de cierta precisión técnica.

Siguiendo en plena periferia de lo Punk y como observamos en otra obra de Albert Oehlen (img.221), los componentes textuales han sido introducidos en la obra mediante *collage* (pegatinas) que

⁵⁴⁷ Groenenboom, Roland (prensa), René Daniëls: Una exposición es siempre parte de un todo mayor [Recurso en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (20 de octubre de 2011). Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/rene-daniels-exposicion-es-siempre-parte-todo-mayor>> [Consulta: 17 julio 2015].



221. Albert Oehlen,
 "Sin título", 1985, óleo, lápiz y pegatinas
 sobre papel, 48,5 x 36 cm.

irrumpen como otro elemento pictórico. Como agente colisionante para crear contrastes, apoyar el eclecticismo de los planteamientos y subvertir la imagen. Sobre estas cuestiones, la presencia de lo literario en la obra de Oehlen, presentamos la siguiente cita del coleccionista Friedrich Petzel, fundador de la galería homónima en Nueva York: "El veredicto pronunciado por Greenberg contra la presencia de lo literario en la pintura es dirigido contra el propio veredicto. En los cuadros se introducen frases argumentando que es necesario

que el lenguaje vague por los cuadros. En cualquier caso, las citas que aparecen en los cuadros están descontextualizadas, no han de ser vistas cómo claves en el sentido que establezcan una jerarquía comprensiva de la lectura/legibilidad del cuadro"⁵⁴⁸.

La analogía entre el collage de las letras y lo representado mediante la pintura también favorece el discurso heterogéneo de un proceso liberado, un proceso que podemos asociar a lo Punk, pues "este arte funcionaba conforme a otras reglas y otros códigos y no admitía limitaciones"⁵⁴⁹.

548 Francisco Rivas. *Albert Oehlen*, 18 de abril - 30 de junio de 1996, IVAM Centre Del Carme, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Concejalía de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Edición IVAM Centre Del Carme, Valencia, p. 86.

549 *Kippenberger: pinturas* (2004), 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, p. 16.

En un marco actual del arte podemos observar, de nuevo, otra obra de Jonathan Meese (img.222), en la que el artista articula todos los registros posibles en un mismo plano y que siempre apela a lo masivo, a la sobrecarga: *collage*, fotografía, texto, pintura, etc. Estas se esparcen por la superficie como un elemento que acaba definiendo un posicionamiento en lo urgente en un sentido plástico, por sus letras instantáneas, sencillas y gestuales. "La sobresaturación y el horror vacui de sus pinturas lo relacionan con la gráfica de grupos hardcore llenando los espacios de un álbum hasta el extremo, en una voluntad por explotar el contenido y reflejar la intensidad"⁵⁵⁰.

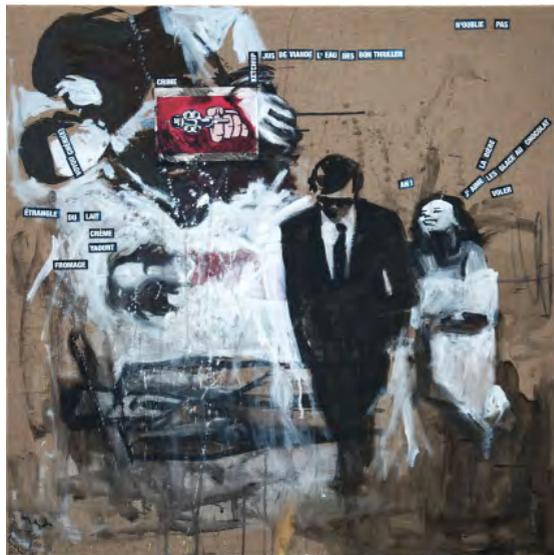
En el tríptico que nos presenta dicho artista, el lenguaje adquiere un protagonismo importante, que acaba atrayendo por su tratamiento inmediato, conjugado con los demás referentes, hasta



222. Jonathan Meese, "Kampf um Pluto", 2006, óleo sobre lienzo, 210 x 421,1 cm.

550 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 323.

completar una lectura dificultosa "desde la anarquía y el desconcierto"⁵⁵¹, y que nos acerca a los valores de lo Punk. El lienzo del centro presenta un bocadillo con la palabra "erz" saliendo de lo que se aprecia como una figura representada en el lienzo izquierdo. Los textos aparecen como elementos de fuerza que potencian la fusión, fomentando un caos propio de lo Punk.



223. Alizé Meurisse, "Ah", no fechado, técnica mixta sobre tela montada en bastidor.

Dentro del marco actual, en la obra de la artista Alizé Meurisse (img.223), observamos el recurso de las letras introducidas mediante *collage* donde se crea una atmósfera ecléctica. El caos que ofrece, mediante diluidos, manchas y trazos gestuales, combinados con figuras reconocibles, se "absuelve in extremis al incorporar en sus pinturas texto"⁵⁵².

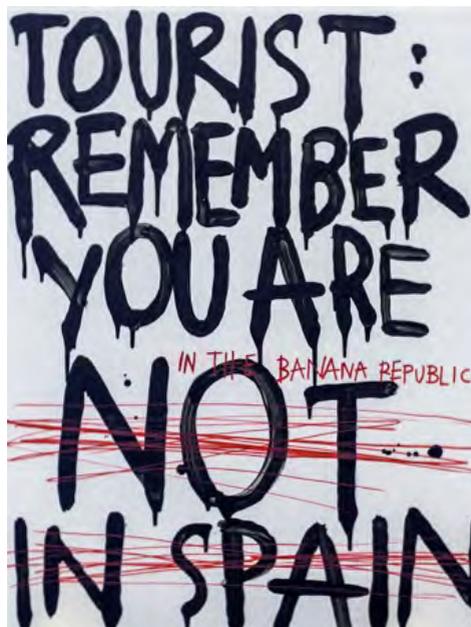
En la escena del arte vasco actual, la obra del artista Pau Figueres (Benidorm, España, 1978), destaca, sobre todo, por la apropiación y utilización de códigos textuales que interfieren en la obra creando diversos choques visuales. Desde textos a mano alzada,

551 Armengol, David, *Euforia 03: relatos épicos de un nuevo rapsoda. Sobre Ufo go home - Fasching der Kunst de Jonathan Meese* [Recurso en línea]. davidarmengol.com (29 de junio de 2014). Dirección URL: <https://davidarmengol.com/2014/06/29/euforia_03-relatos-epicos-de-un-nuevo-rapsoda-sobre-ufo-go-home-fasching-der-kunst-de-jonathan-meese-espai-montcada_caixaforum-barcelona-texto-de-catalogo-2008/> [Consulta: 12 enero 2015].

552 Texto de presentación sobre la artista. Mannerheim Gallery, París. Dirección URL: <http://mannerheimgallery.com/wp-content/uploads/2016/12/CV_Alize-Meurisse.pdf>.

textos creados a partir de plantillas, hasta textos industriales. La superposición de referentes acaba creando distintas relaciones visuales, acogiendo los temas sociales como punto para alcanzar la reflexión (img.224).

En una entrevista personal el artista se pronuncia acerca de estas cuestiones: *"La aportación en un principio no era más que estética. Siempre he intentado que el texto funcionara como cualquier otra imagen de las que me apropiaba. Para mí eran elementos esenciales que me servían para conjugar y romper composiciones. Por otro lado, aportan muchas veces un sinsentido, son textos que no mantienen relación alguna con lo que se ve en las imágenes, por la voluntad propia de generar un poco de caos y sobre todo de ir en contra de lo correcto y de la pintura clásica. La aparición del texto llega a mis cuadros por mi interés en lo que veía y veo en la calle: pintadas, graffittis, tags, publicidad, luminosos, etc. Siempre se me ha relacionado con el graffitti y el arte urbano, pero esa relación ha sido consciente a posteriori"*⁵⁵³.



224. Pau Figueres, "Sin título, sin nombre, sin estado", 2013, acrílico sobre tela, 90 x 70cm.

Figueres nos devuelve además a la imaginería de lo callejero, donde la caligrafía se advierte como una expresión propia de lo

553 Extraído de una entrevista personal con el artista Pau Figueres. Fundación BilbaoArte Fundazioa, octubre de 2013.



225. Pau Figueres, "Sous les paves", 2012, técnica mixta, acrílico y aerosol sobre tela, 114 x 146 cm.

urbano. En la primera, mediante la técnica acrílica, ha logrado cargar la obra de valores marginales: letras instantáneas que dejan correr la pintura y tachaduras en rojo superpuestas a las letras en la mitad inferior. Colisión de dos grafías diferentes, las grandes en color negro y las pequeñas en color rojo.

En la imagen siguiente (img.225) cuatro tipografías se alzan en la obra. La más imponente, realizada en espray en color negro, atraviesa el lienzo diagonalmente creando una cortante que nos atrae por su peso. Palabras realizadas a modo de tags. De nuevo nos encontramos con "bocadillos" en una obra, dotándola de esencias relacionadas con el cómic y la cultura urbana. Finalmente en la parte superior, en color rojo, otra pintada, sobresale del extremo derecho.

Por su parte, Juan Pérez Agirregoikoa nos propone una reflexión mediante una propuesta pictórica que únicamente presenta texto, como observamos en la obra (img.226). A menudo amplias áreas textuales se instauran en la obra casi por completo. En estos casos apenas podemos hablar de mestizaje entre pintura y palabra. Los mensajes o textos aparecen como únicos elementos representativos.

Su frase, mediante tipografía de diseño, cercana a un eslogan vital (El diseño es el mal de este mundo), se alza con gran expresividad sobre una sábana. Así, el artista nos conduce a una



226. Juan Pérez Agirregoikoa,
"El diseño es el mal de este mundo", 2005.

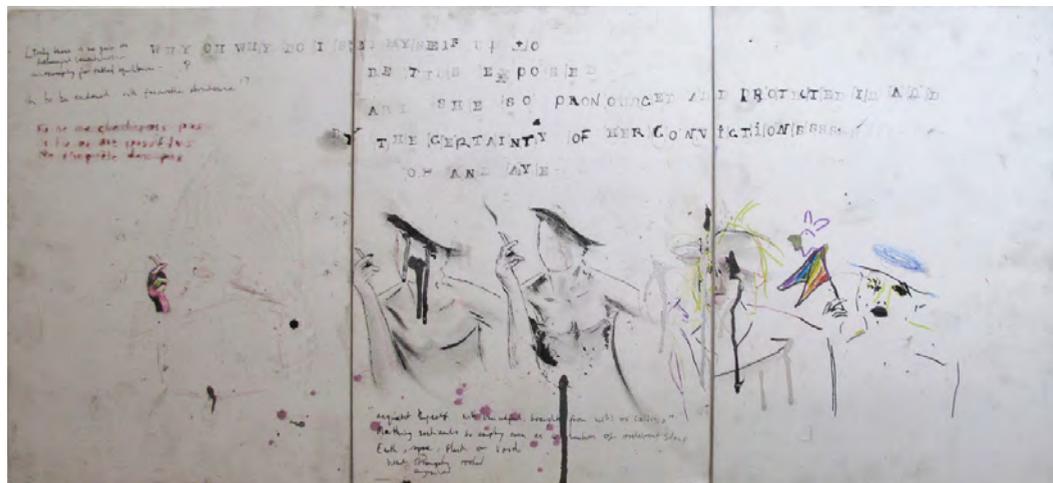
reflexión y a una interpretación abierta mediante códigos que parecen contradecirse: utilizar tipografía de diseño aludiendo a una aparente crítica. Podemos pensar que el carácter irónico de Agirregoikoa esconde una seriedad y una reflexión más profunda "en una serie de eslóganes tocados por el espíritu anti"⁵⁵⁴.

Como observamos en otra obra de Peter Doherty (imags.227) los componentes textuales, siempre presentes en su obra, se nos presentan como una carga que adquiere valores representativos. Una manera de desconcertar la lectura: textos de diversos colores y fuentes que se conjugan con unas figuras repetidas en la parte central. Los textos se expanden como fragmentos en la superficie, y se combinan en el plano con figuras nuevamente fragmentadas y descompuestas.

El artista nos presenta, por ejemplo, un tríptico en el que carga las figuras más elaboradas en la parte central extendiéndose hacia el lienzo derecho, donde una figura aporta algo de color, y en el que los componentes textuales de origen manual, como si de un manuscrito se tratase, le confieren un sentido íntimo. "En sus obras, la mezcla de géneros, dibujos, fotos, letrismo crea un

554 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 254.

resultado poderoso y poético. La intertextualidad es lo que predomina en la obra"⁵⁵⁵.



227. Peter Doherty, "Why oh why do I" (tríptico), 2012, técnica mixta sobre lienzo.

El poder sensorial de las obras de Jenny Saville deconstruyen los conceptos estereotipados por medio de la reflexión a través de sus cuerpos pintados.

En los cuadros, a los que superpone tan bellamente la piel y las palabras (img.228), los dota de una dimensión más sensorial aún. Una extrañeza con la que Saville proyecta una especie de tatuaje o grafiti sobre la masa corporal llena de viveza. Así, las palabras adquieren un tratamiento elemental en la agresividad del contenido: "Esta técnica se muestra extrañamente mutiladora y sugiere que ya no basta la mera pintura de la superficie del cuerpo

555 Diario el pulso (redacción), *Del 8 al 31 de mayo, la estrella del rock Peter Doherty expondrá por primera vez en España, en la galería Espai d'art Puntoaparte* [Recurso en línea]. Diario el pulso (31 de marzo de 2014). Dirección URL: <<http://www.elpulso.es/peter-doherty/>> [Consulta: 17 diciembre 2015].

(...). Ello puede significar, más bien, un signo de las frustraciones de los jóvenes artistas con los límites expresivos de la pintura, y no tanto un avance hacia nuevas regiones del realismo"⁵⁵⁶.

Vemos cómo los componentes textuales, como recurso añadido al cuadro, se nos presentan beneficiando la pluralidad que se encamina hacia la plasticidad anárquica asociable a lo Punk. El hecho de su instauración en el cuadro dificulta la lectura plana en favor de un quebrantamiento de determinados códigos. Contrarrestar la superficie homogénea de las imágenes para añadir caos y confusión mediante el enfrentamiento con la representación gráfica de las palabras: "Poner en



228. Jenny Saville, "Branded", 1992, óleo y técnica mixta sobre lienzo, 209.5 x 179 cm.

entredicho los códigos que sustentan las formas de representación del mundo, sea política, social o artísticamente, es incrementando los mecanismos de confusión, polucionando aún más sus sistemas internos..."⁵⁵⁷.

556 Malpas, James (2000), *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)* (Trad. Mario Schoendorff). Editorial Encuentro, Madrid, p. 74.

557 *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 21.

3.5.3. "Las palabras nos sumergen".

La palabra y su potencial expresivo.

En este punto analizaremos la importancia del lenguaje escrito, la importancia de su poética en un tipo de representaciones vinculables a lo Punk. Ahondaremos en su significado y en cómo atañe al contenido de la obra, donde intentaremos indagar en su carga expresiva y en su trasfondo emocional.

Este recurso, tanto por su representación gráfica, como por sus significados, se repite como recurso recurrente en las composiciones que investigamos. La importancia de su aportación, no radica únicamente en sus valores plásticos (estudiados en el apartado anterior), sino además, en sus valores conceptuales, que estudiaremos en este punto concreto. Extraemos esta cita de la publicación "Arte y vida social": *"Théophile Gautier decía que la poesía no sólo no demuestra nada, sino que tampoco relata nada, y que la belleza del verso depende sólo de su musicalidad y del ritmo. Todo lo contrario: la producción poética, y en general la obra de arte, siempre relatan algo, porque siempre expresan alguna cosa. Claro está que la relatan a su modo"*⁵⁵⁸.

Lo que nos interesa en este punto es, además, observar cómo el potencial de la palabra nos sumerge en la intensidad de la expresividad de los contenidos narrativos. Si su impulso de acción se defiende mediante operaciones *DIY*, nos detenemos en la premisa de que la inquietud por la autoexpresión lleva al autor a ampliar sus horizontes de actuación, guiados por esa necesidad de expresión que responde con cualquier medio o registro. Idea que nos acerca a una idea de carácter transdisciplinar. Los lenguajes artísticos interactuando recíprocamente como respuesta a la com-

558 Plejanov, Yuri (1974), *Arte y vida social*. (Trad. Jorge Korsunsky), Editorial Fontamara, Barcelona, pp. 55-56.

plejidad del mundo posmoderno. Este tipo de arte adopta una postura que trasciende los parámetros tradicionales, y asume la naturaleza plural de diversas áreas artísticas, explorando en ellas y conectándolas, abandonándose a la experiencia.

En las obras que estudiamos encontramos abundante grafía personal del autor, desenfadada y desaliñada. Ya no se trata de un elemento recortado y pegado, sino que tiene valores subjetivos y personales, vinculados con lo íntimo. Mediante esa ejecución personal se llega a transmitir una trascendencia emocional y un posicionamiento en lo urgente, en la descarga: palabras escritas de manera brusca e inmediata, creando una simbología con trazo rápido e imperfecto, como observamos, por ejemplo, en la obra de Walter Dahn (img.230) en el periodo de lo Punk, donde la frase "Maler ohne idee" (Pintor sin ideas) nos trasmite toda la urgencia con que ha sido pintada.

La frase aparece en la parte inferior derecha creando una ligera curva posicionada encima de la figura del "pintor que pinta pero que no tiene ideas". La brusquedad y rapidez de Walter Dahn se percibe en la ejecución primaria de los elementos y en la frase a mano alzada que se presenta como resolución de la obra. Si existe una dificultad para el entendimiento de lo representado mediante



230. Walter Dahn, "Maler ohne idee" (pintor sin ideas), 1981, dispersión sobre algodón, 50 x 50 cm, Groninger Museum, Groninger, Países Bajos.

la imagen, el artista nos ofrece la resolución mediante las palabras escritas y superpuestas a lo representado.

De la intensidad proveniente de lo Punk la superficie es tratada como un campo de batalla donde depositar el inconformismo frente a la realidad social, política y cultural, a modo de denuncia y crítica. Busca impactar racional o afectivamente para generar dudas, sospechas o reflexiones respecto a lo establecido dentro de las fronteras del margen social de los códigos impuestos. Es una incitación permanente a la reflexión.



231. René Daniëls, "La exposición más contemporánea", 1983, óleo sobre lienzo, 130 x 100 cm, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Países Bajos.

En ese periodo periférico de lo Punk, la obra de René Daniëls (img.231) parece aludir a la situación del arte y a la figura del artista. Los atributos de cartelera, a modo de presentación, son exagerados: el título en amarillo "The most contemporary show" (La exposición más contemporánea) ocupa gran parte de la superficie. En tres idiomas diferentes, en la parte superior, leemos una demanda hacia los espectadores, "señoras y señores", a modo de introducción, que nos hace recorrer la obra hasta el título y la figura principal. La figura torpemente resuelta parece rozar la

abstracción. Sostiene un espejo en una mano y su tamaño desproporcionado lo denotamos gracias a otro personaje subiendo por su pierna que, en comparación, nos devuelve su magnitud. Un pincel

atraviesa la figura principal a la altura del pecho. Pincel que junto con los textos nos acerca a la temática del arte. "*Las palabras evocan imágenes y viceversa*"⁵⁵⁹, y en esta obra concreta las palabras evocan contenidos provocados por la ironía. Contenidos que evocan a su vez una situación: "*al artista separado pero asociado a los grupos de pintores que dominaban la escena internacional*"⁵⁶⁰. El título de la obra se convierte en el texto principal de la representación. Una manera de encaminarse a lo esencial, sin dobles lecturas que acaben por descolocar y perjudicar los significados del contenido. La relación entre título y textos se vuelve directa y resolutive, puesto que en la obra de Daniëls, "*la relación entre lenguaje e imagen, título y cuadro, desempeña un papel importante*"⁵⁶¹.

Mediante la ironía o el humor se logra ir más allá del significado más simple o evidente, resaltando, en ocasiones, el lado ridículo de las cosas. La ironía es tratada como un dispositivo capaz de adentrarse en la condición humana. Impregnando lo representado con una carga psicológica añadida: "*las desuniones de la ironía sugieren asimismo las fuerzas redentoras y creativas que posee la conciencia*"⁵⁶². La ironía, el humor y el sarcasmo se desenvuelven, a menudo, como dispositivo de salida ante la imposibilidad de una solución frente a los acontecimientos sociales y humanos.

Como podemos observar en otra obra más actual (img.232) de Jonathan Meese, la aparente banalidad del texto "El arte no

559 René Daniëls. *Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía Madrid, p. 157.

560 Ibidem, p. 171.

561 Ibidem, p. 174.

562 *Los excesos de la mente* (2002), 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, p. 159.

es el entretenimiento de la fiesta" (en la parte inferior izquierda) y "Arte no es igual a pánico" (en la parte superior), se conjuga con su habitual iconografía. Se vale de la ironía para atravesar temas sobre la identidad y el arte, pudiendo llegar a percibir su pintura como una "vomitera de signos y eslóganes"⁵⁶³. La mezcla de los iconos habituales de Meese, referencias a la historia alemana, a la cultura popular, al sexo, a la política, etc., van siempre acompañados de componentes textuales con carga irónica para banalizar acerca del gran peso de temas a nivel social.



232. Jonathan Meese, "Prollotus brüllt kunst ungleich menschenelbstmitleid, kunst ist immer angriff auf jede kackideologie", 2012, técnica mixta sobre lienzo, 210 x 140 cm.

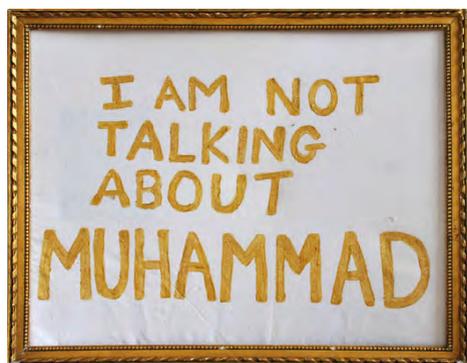
Por su parte, la artista Fabienne Audéoud aboga en su trabajo pictórico por un letrismo rápido con rasgos que hacen referencia al mal diseño y a la baja cultura. Una constante en su obra es abordar los temas políticos y sociales. Su pintura rápida impregnada por el aparente desdén que transmite su grafía, queda recompensada por el peso del mensaje.

Abordando temas socio-políticos recurre a la ironía para expresarse, como observamos en las obras (imgs.233, 234, 235 y 236) de

563 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 323.



233. Fabienne Audéoud
 "Muhammad j't aime" (Mahoma te amo)
 (serie, trabajo en progreso),
 técnicas y dimensiones variables.



234. Fabienne Audéoud,
 "I'm not talking about Muhammad"
 (Yo no estoy hablando de Mahoma)
 (serie, trabajo en progreso),
 técnicas y dimensiones variables.

la serie "I'm not talking about Muhammad" (Yo no estoy hablando de Mahoma). Una de las obras tiene el mensaje "Muhammad j't aime" (Mahoma te amo) donde una virgen (símbolo de la religión católica) abraza el mensaje que menciona a Mahoma (profeta de la religión musulmana). Las dos obras restantes de la artista, pertenecen a las serie "Praying for..." (Orando por...). En una de las obras el mensaje contundente, "Praying for Irak" (Orando por Irak), a modo de loa, nos introduce en los continuos conflictos socio-políticos del país y el espectador tiene la responsabilidad de interpretación y reflexión. Otra de las obras contiene el mensaje "Prions pour la banlieu" (Oremos por el suburbio). Como nos argumenta David, G. Torres: "Las pinturas de Fabienne Audéoud recurren a la estética del feísmo, de la anti-pintura, del mal-hacer o del hecho por la cara. Y replican la actitud Punk en el recurso de la ironía, el sarcasmo o el sentido del humor: los cuadros entonan odas por causas perdidas"⁵⁶⁴.

564 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 254.



235. Fabienne Audéoud "Praying for Irak (Orando por Irak), (serie)", 2014 - 2015, óleo sobre lienzos preparados y encontrados.



236. Fabienne Audéoud "Prions pour la banlieu (oremos por el suburbio), (serie)", 2014 - 2015, óleo sobre lienzos preparados y encontrados.

En el caso de la obra de Dan Colen el uso de los textos adquiere un protagonismo que cabe destacar en este punto del trabajo por su significado, por su mensaje, por los conceptos en los que nos sumerge. El valor de las representaciones de Colen no solo reside en cada una de sus piezas, sino en los discursos que añade a las obras (img.237).

En un marco pictórico, Colen nos presenta unos cuadros llenos de mensajes explícitos y directos. Toda una intensidad que alude a los contextos sociales y humanos, pero siempre desde una perspectiva ronca, dejando espacio para la reflexión con el uso de unas palabras que se manifiestan con expresión tajante: como "Get high" (Drogarse); o "Holy shit" (Mierda). "Los textos de Colen crean una forma de poesía urbana, conjurando imágenes decadentes a través de

la asociación de palabras y una estética desconsiderada"⁵⁶⁵. El contenido de los mensajes no está codificado, nos sumerge de lleno en un repertorio de expresiones objetivas sobre su entorno próximo y la sociedad actual. La dialéctica de su obra parte de los residuos urbanos como mecanismo de construcción y comunicación.

Dentro de nuestro contexto más cercano, Detritus Aramburu nos ofrece en cada una de sus propuestas pictóricas componentes textuales llenos de aplomo. A menudo, opta por mensajes largos que rozan lo poético; en otras ocasiones utiliza eslóganes vitales que nos acercan a los terrenos socio-políticos. Mensajes como "Los buenos tienen razón", "Son bueno/as si cumplen las normas de los malos" o "Los que saben quienes son los buenos son los peores" (img.238), etc., son los que encontramos en su obra.

El artista ha sobresalido desde los años ochenta por su implicación con movimientos antisistema y su obra se ve contagiada rotundamente por el espíritu anti. Directo en sus mensajes, Detritus llena las obras de una rareza que roza lo poético. "Se diría que ha levantado trascendentales castillos poéticos que van más allá del clásico eslogan Punk 'no future'"⁵⁶⁶.



237. Dan Colen, "Get High", 2006, pintura, esmalte y pasta moldeable sobre madera, 153 x 203 cm.

565 Perfil del artista, Saatchi Gallery. Dirección URL: <http://www.saatchigallery.com/artists/dan_colen.htm>.

566 Detritus: Mucho más que No Future [Recurso en línea]. Web Kulturaldia, Donostia (19 de octubre de 2013). Dirección URL: <<http://www.kulturaldia.com/arte/detritus-mucho-mas-que-no-future/>> [Consulta: 05 abril 2017].



238. Detritus Aramburu, "Me da igual quienes son lo/as buenas. Los que saben quienes son lo/as buenos son los peores", 2016.

desbordante. Las referencias biográficas son seña indiscutible de las temáticas vinculables a lo Punk, heredadas del espíritu romántico y su sentir individualista, y en estos casos, los textos, son referencia directa de esa carga biográfica.

En la artista Tracey Emin, por ejemplo, la escritura moldea cada una de sus obras. Las palabras no son tan solo un icono añadido a su planteamiento estético, sino que se advierten como potenciadoras del contenido. Mensajes que nos adentran descarnadamente en la biografía personal que la artista nos ofrece con cada pieza.

Así, nos podemos encontrar con frases como: "I used to have a good imagination" (Solía tener una buena imaginación); "Something's wrong" (Algo está mal); "Every part of me's bleeding" (Cada parte de mí está sangrando); "I am really fucking" (Estoy realmente jodida) o "I need art like I need god" (Necesito el arte como necesito a dios). Pero la sinceridad "sin filtro" de las circunstancias vitales de su propia vida esconden grandes temas relacionados con la existencia del hombre como la muerte, el

Por otro lado, los aspectos íntimos nos acercan a una práctica comunicativa para las necesidades del hombre. Como lugar donde el autor deposita sus emociones y sus pasiones, en una constante reafirmación de necesidad expresiva. Los componentes textuales son capaces de apoyar el mensaje, de especificarlo o de poetizarlo. Nos adentran en una intimidad

sexo y los afectos emocionales en todas sus variantes. Desde una mirada totalmente particular Emin llega a reflejar unos conflictos que pueden llegar a ser mundanos, y en los que la escritura juega un papel tajante en el contenido y en la expresividad. "La escritura de Emin, que en ocasiones es muy eficaz a la hora de transmitir emociones y muy escueta en su narración, se presenta con una caligrafía que frecuentemente roza los límites de la ilegibilidad o del descontrol (...). Con monotipos (...) es un modo de poner trabas a la fluidez"⁵⁶⁷.

En una de sus más conocidas obras "I have ever slept with 1963-1995" (Todo el mundo con el que he dormido 1963-1995) mediante una de sus técnicas

predilectas, la costura, llena una tienda de campaña con nombres y dedicatorias de aquellos con los que alguna vez durmió, donde incluye nombre de amantes, de su hermano e, incluso, el nombre de un feto que abortó (imgs.239 y 240). Ella atestigua la total sinceridad⁵⁶⁸ de su obra, sin dobles sentidos, sin ambigüedades posibles, donde se entremezclan el discurso de alto contenido biográfico con la imaginación poética.

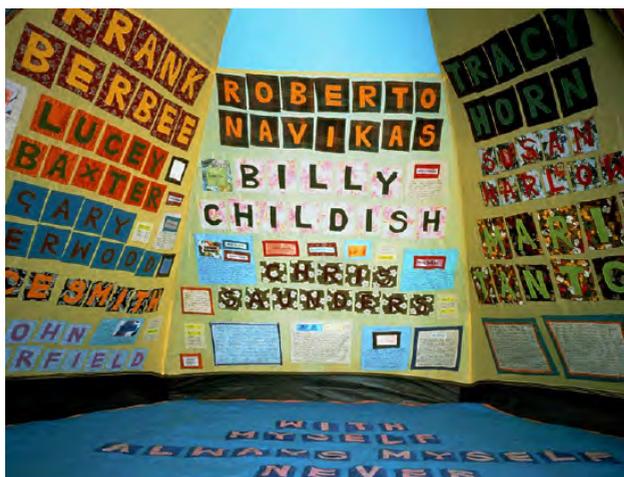


239. Tracey Emin, "Everyone I Have Ever Slept With 1963 - 1995", 1995, tienda de campaña, colchón y luz, 122 x 245 x 214 cm.

567 Stallabrass, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, p 40.

568 Así lo confesó en una entrevista en *Modern Painters*, en otoño de 1997, *Ibidem*, p. 39.

Siguiendo por unos terrenos igualmente íntimos, en la obra de Peter Doherty los componentes textuales son fundamento de su expresión plástica: *"Me siento esencialmente poeta"*⁵⁶⁹. Volcado de lleno en la visceralidad que a menudo desatan las pasiones, y desde su posicionamiento también romántico, el artista se expresa a través de claros mensajes de contenido íntimo.



240. Tracey Emin, "Everyone I Have Ever Slept With 1963 - 1995" (detalle), 1995, tienda de campaña, colchón y luz, 122 x 245 x 214 cm.

Así, podemos observar en las ilustraciones siguientes (imgs.241 y 242) cómo la imagen de una mujer⁵⁷⁰, que aparece en varias de sus obras, queda arremolinada por un mensaje terminante: *"Kill me Kate"* (Mátame Kate). La palabra *"Kiss"* (beso) ha sido tachada. Emociones que se exponen de modo autobiográfico, confesional podríamos decir, y que en Doherty

son emociones pintadas, pasiones reconstruidas en el cuadro. En Peter Doherty no existen sutilezas, lo único que aflora en la superficie es la realidad de la emoción sentida o vivida. *"Todo está dictado por la emoción del momento. No hay estrategias o fabri-*

569 EFE/ Barcelona, *Doherty expone en Barcelona por primera vez sus cuadros* [Recurso en línea]. Diario La Vanguardia (8 de mayo de 2015). Dirección URL: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:k7Z7KREkQ1cJ:www.la-vanguardia.com/ocio/20140508/54406724831/doherty-expone-barcelona-cuadros.html+%cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>> [Consulta: 17 diciembre 2015].

570 La mujer es la modelo Katherine Ann Moss, conocida como Kate Moss, ex-pareja del artista.



241. Peter Doherty, "Kill me Kate" (detalle), 2007. Colección Vassili Di Napoli. Fotografía de Gerard Bruneau y Jenae Wilkens.



242. Peter Doherty, "Kate Moss by Peter Doherty", collage, tinta y sangre sobre papel.

cación detrás de sus pinturas, sino una inmediatez que inspira al espectador"⁵⁷¹.

El artista, Paul McCarthy, por su parte, vuelve a presentarnos una obra cargada de gran contenido escatológico, que parte de los temas sexuales, para criticar los tabúes respecto a los impulsos y deseos humanos. Los temas asociados a los contextos íntimos se cargan de crítica y subversión. Desde arquetipos y personajes de la cultura popular, el artista, examina los cánones de la intimidad. Mediante la mezcla de fragmentos de revistas de moda,

571 G. Salvati, Semhar, *Meet Vassili Di Napoli, Pete Doherty's 'Bloodwork' collector* [Recurso en línea]. Publicación digital de arte, música y diseño Livin Cool (9 de diciembre de 2013). Dirección URL: <<http://www.livincool.com/art/meet-vassili-di-napoli-pete-dohertys-bloodwork-collector>> [Consulta: 26 septiembre 2013].

imágenes de la cultura de masas, lo irreverente de su pintura y referencias textuales garabateadas sobre la superficie, el artista elabora unas composiciones pictóricas donde el análisis del contenido nos obliga a una reflexión.

En una primera propuesta (img.243) recrea la composición de Édouard Manet "Le Déjeuner sur l'Herbe" (Desayuno sobre la hierba, 1863) llenándola de contenidos escatológicos y sexuales, a la que añade objetos infantiles como peluches. En la composición la frase "look in the mouth" (mira en la boca), en la parte inferior, confiere valores narrativos al resto de la composición. De alguna manera nos obliga a leer las imágenes partiendo de esa frase, como si de un juego se tratase. En la parte superior una palabra o frase ilegible se presenta como contraposición.

En otra obra (img.244), por ejemplo, palabras como "erección" y "masoquismo" conviven con iconos femeninos en actitud sexual y con juguetes infantiles. Los componentes textuales fundamentales en la obra pictórica de Paul McCarthy como "*lo psicótico y lo alienado forman parte de la idiosincrasia de la actitud Punk en la que objetos infantiles son subvertidos*"⁵⁷².

En el caso de Peter Davies "*en sus pinturas de texto, Davies usa la pintura, el lenguaje y la estructura para hablar sobre el arte como si se tratara de otra mercancía en el negocio del entretenimiento*"⁵⁷³.

En el cuadro colorista (img.245) creado a base de nombres sobre estrechos rectángulos de colores planos observamos una gran lista

572 VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, p. 322.

573 Del texto de presentación del artista, Saatchi Gallery. *Peter Davies Exhibited at The Saatchi Gallery*. Dirección URL: <http://www.saatchigallery.com/artists/peter_davies.htm>.



243. Paul McCarthy, "SC, Luncheon on the Grass (Déjeuner sur l'herbe)", 2014, acrílico, collage y juguetes de peluche sobre panel de lienzo, 243,8 x 335,3 x 8,9 cm.



244. Paul McCarthy, "WS, Stauism, Masochism, Erektion, Statueism, Frozen, Pose file, Spiritual Philosophy", 2014, acrílico, collage y juguetes de peluche sobre panel de lienzo, 335,3 x 243,8 x 19,1 cm.



245. Peter Davies, "The Hip One Hundred", 1998, acrílico sobre lienzo, 254 x 609.6 cm.

en la que nos topamos con un gran número de artistas de la historia del arte, que desde una especie de conmemoración pictórica los devuelve a un terreno real. Partiendo de una mirada conceptual, y a través del humor y cierta ambigüedad, confronta los nombres de artistas con la idea de obra artística, y así, el artista acierta ha romper simbólicamente con la idea de arte elevado.

En la escena actual, el artista *David Fullarton* (Edimburgo, Escocia, 1962), destaca en el plano pictórico por la combinación constante de texto e imagen, y su planteamiento pictórico nos acerca a los contextos expresivos de la pintura asociable a lo Punk. En su caso los componentes textuales parecen comportarse como disparador de su práctica: *"Mi proceso creativo es algo tortuoso (...). Suelo empezar con una frase y luego voy construyendo el cuadro mediante prueba error, añadiendo y quitando collages, dibujos y pintura"*⁵⁷⁴. La condición del hombre y su existencia, los tabúes, las relaciones humanas, la actual situación social etc., son los temas a los que recurre para crear una reflexión en cuanto a la condición y moral del hombre, siendo la combinación texto/imagen el fundamento de toda su producción.

En la obra "Mentiras piadosas" (img.246), el texto abarca prácticamente toda la superficie de la obra, combinándolo con un *collage* de una figura en blanco y negro. La palabra "discrepancias", debajo de la imagen, abre paso a la reflexión acerca de los valores humanos en dos columnas que se resuelven como listas de esos valores. En la parte izquierda la introducción de la lista comienza con el texto siguiente: "lo que usted reclama para ser verdad". En ella presenta frases como "tener un entrenador personal", "poseer personalidad magnética", "gran bodega llena de vinos" etc. La

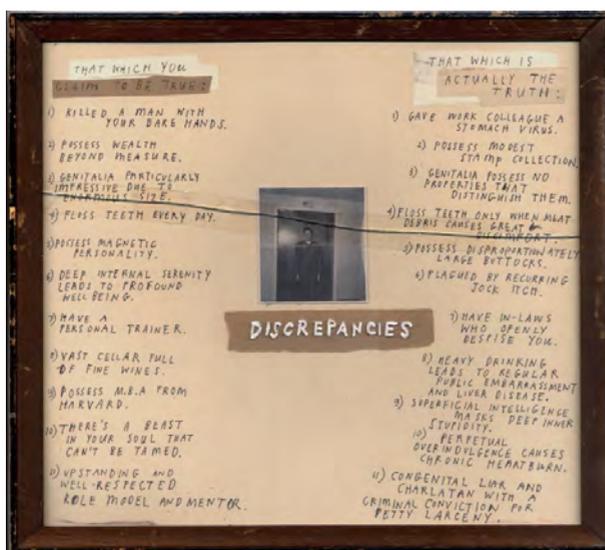
574 Veá, Eduardo, *David Fullarton se disculpa dibujando* [Recurso en línea]. Publicación digital Yorokobu, (15 de octubre de 2012). Dirección URL: <<http://www.yorokobu.es/david-fullarton-se-disculpa-dibujando/>> [Consulta: 09 junio 2015].

lista de la parte derecha comienza como alternativa y/o oposición: "lo que es en realidad la verdad".

En ella encontramos frases como "máscaras de inteligencia superficiales profunda estupidez interior", "mentiroso congénito y charlatán con una condena penal por hurto", "tener suegros que abiertamente te despreciarán"

etc. Las moralidades humanas se vuelven la temática en esta obra del artista donde un análisis de hechos, en apariencia banales, se revelan testigo de los valores actuales del hombre.

En la siguiente obra (img.247), los componentes textuales crean una narrativa interna de contenido. Las frases (de arriba a abajo) "cómo es", "así es como es", "es siempre así", "ha sido así durante años" y "y no estamos jodidamente cambiando ahora" crean una atención por su contundencia. Las posibilidades que otorgan las frases, sin contexto aparente, abren una provocación hacia un pensamiento amplio. El artista nos obliga a atenderlas para una posterior reflexión. Esa reflexión que nos producen los textos nos fuerzan a observar el contenido de las imágenes complementadas con las frases. Representaciones que sin relación aparente parecen acabar correspondiendo con la esencia moral de que "las cosas son como son". Provoca una desorientación en el sentido en que figuras de personas con aparente sufrimiento se combinan con imágenes triviales. En esta obra de contenido moral la reflexión que nos



246. David Fullarton, "Little White Lies (Mentiras piadosas)", 2013, técnica mixta sobre papel montado en marco antiguo encontrado, 25,4 x 27,9 cm.



247. David Fullarton, "The Way Things Are (las cosas como son)", 2014, técnica mixta sobre panel de madera, 60 x 76,2 cm.

DIY, donde el impulso creador se atiende con cualquier medio, y ello implica, la interconexión de diferentes ramas del saber y del hacer elegidas en pro de la descarga. Abarcar diversos recursos, como la palabra en estos casos, para acabar fusionándose con la pintura, respondiendo así a una constante afirmación de la necesidad expresiva que se presenta dispuesta y abierta a nuevos paradigmas en una concepción transdisciplinar de la experiencia artística.

propone es reflejar una realidad directa, en donde el ser humano acaba en un estado de resignación.

Las palabras, como otro recurso de la representación, aparecen en los cuadros de lo Punk como signo de identidad. Una vía de expresión añadida, que en un sentido estético, potencian la sobrecarga o la confusión, añadiendo valores desestabilizadores que interfieren en una lectura formal, acercándonos al caos, en una ruptura constante del código desde su posicionamiento anti.

La utilización del lenguaje escrito lo entendemos además como distintivo del

Capítulo 4

"No considero que escribir sea un acto silencioso, introspectivo. Es un acto físico. Cuando estoy en casa, con mi máquina de escribir, me vuelvo loca. Camino como un mono. Me humedezco. Tengo orgasmos. En vez de inyectarme heroína, me masturbo catorce veces seguidas. Tengo visiones. Naves descendiendo sobre las pirámides aztecas. Templos. Así es como escribo mi poesía".

Patti Smith

4. UNA EXPERIENCIA.

4.1. *Introducción - Introspección.*

Terminar este trabajo de reflexión creativa con una parte referida a la práctica pictórica propia, se vuelve una decisión natural que acaba dando el sentido académico a la investigación desarrollada acerca de la *dimensión pasional* de lo Punk en Pintura. No es nuestra intención aquí establecer ningún modelo operativo que formalice los procesos creativos señalados en los capítulos anteriores, sino comprender, de la forma más cercana e íntima, la cuestión actitudinal de los procesos expresivos de una buena parte de la pintura contemporánea que hemos matizamos y relacionado con lo Punk.

Todas las opciones más sistemáticas que fueron barajadas a la hora del desarrollo práctico, fueron finalmente desechadas por una forma directa de relato expositivo que contara nuestra experiencia⁵⁷⁵. Creemos necesario partir de lo genuino y espontáneo para no traicionar el espíritu de lo investigado ni nuestra propia praxis. Queremos mantener la coherencia con la expresividad que vinculamos a lo Punk; desarrollando y exponiendo una experiencia creativa que ha cartografiado su contexto referencial dominado por la ética del *DIY* como respuesta a la emergencia expresiva. Proponer una mirada enfocada hacia la experiencia pictórica y su "introspección", donde el proceso ha quedado subordinado a motores pasionales⁵⁷⁶. Queremos ser capaces de desnudar el proceso.

575 No un desarrollo experimental donde activar operaciones investigadas, sino una experiencia como un hecho concreto "vivido", centrado en cuestiones íntimas, que nos proporcionó una expresión artística concreta. Una experiencia que acogió los tumultos que emergieron de lo pasional despeñándonos en el mundo pictórico como una aventura.

576 Una introspección que, desde una mirada interior, se dirija hacia los propios actos y estados anímicos, encaminándonos a la práctica pictórica "sensible" en la que nos vemos inmersos.

Al enfrentarme⁵⁷⁷ al hecho pictórico, desde el comienzo de esta tesis, intenté llevar a cabo una plástica consecuente con una actitud irracional⁵⁷⁸, que se acerca en cierta medida a esta descripción que hace Giulio Carlo Argan en *El arte como expresión*: "el trabajo del artista (...) es necesariamente no racional. Por tanto, nace de la experiencia de una larga praxis que ha terminado en convertirse en actitud moral"⁵⁷⁹. Que nada quedase acallado o contenido, sentir libertad total a la hora de pintar, liberarme de academicismos, de complejos y valores preconcebidos eran fundamento y parte esencial de la expresividad ligada a lo Punk. Mi intención era lograr coordinar la sinceridad del discurso con dichas maneras expresivas.

A lo largo del proyecto de esta tesis fui desarrollando varios trabajos pictóricos. En un principio creí conveniente exponer todos ellos, pero al finalizar la parte práctica, y al no lograr siempre llevar a cabo una plástica consecuente con lo investigado, creí más apropiado presentar únicamente tres proyectos que recogieron el espíritu de lo desarrollado en la investigación⁵⁸⁰. Quiero expresar que la presión a la que me vi sometida en el apartado práctico de esta tesis, y otros factores ajenos al trabajo, no me dejó llevar a cabo un desarrollo congruente en ciertos periodos. Me sentí tan presionada a tener que crear, a conseguir algo para presentar en estas líneas que eso acabó

577 A partir de este punto concreto, y a lo largo del capítulo que atañe a la práctica, creímos más apropiado la utilización de la primera persona dada la carga autobiográfica, la implicación emocional e íntima del proceso, y las elecciones que lo determinan y concretan.

578 Una voluntad irracional promovida por unos valores volubles, sujetos a lo íntimo, subjetivo y caprichoso.

579 Argan, Giulio Carlo (1991), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, p. 224.

580 Decisión que vino dada con la distancia del tiempo y viendo en conjunto los resultados de la parte práctica de la investigación.

afectando al proceso. Programar un momento creativo, unas metas concretas, obligándome a mí misma a una creación, no era consecuente ni con el tema ni con mi lenguaje creativo. Me propuse que la parte práctica finalizase con mi periodo como residente en la Fundación Bilbaoarte. Sin embargo, después del desasosiego de aquellas obras, cuando sentí finalizada la parte práctica, volví a retomar la sensación de libertad. Entonces sí, mi obra volvió a fluir, a liberarse, desencadenando los tres proyectos recogidos en este capítulo referido a la práctica.

La experiencia de cada proyecto presente en este capítulo se articula desde un proceso resuelto mediante la construcción de formas y relatos. Las formas hacen referencia a la actitud constructiva y expresiva; y así, los relatos, aluden a los poemas.

En los tres proyectos que abarcan este capítulo referido a la práctica ("Akellarre", "La carne verborreica (*so fucking...*)" y "Mono(s)") se dieron situaciones y experiencias diferentes que provocaron la respuesta creativa. Tres proyectos que, sin embargo, fueron sucediéndose de manera gradual en una reflexión continua de la propia práctica, sintiendo que el anterior provocaba inquietudes profundas que determinaban el proyecto siguiente, pudiendo ser entendidos como una continuidad en la experiencia.

1. **"Akellarre" (2013):** esta primera serie de obras comenzó al finalizar mi periodo como residente en la Fundación Bilbaoarte Fundazioa. Entonces, la diversidad de materiales reciclados se volvió el principal foco de atención: desde palés hasta materiales de uso cotidiano. *Akellarre* fue el disparador de una praxis, que continuó en los proyectos siguientes, donde la utilización de materiales humildes se fue volviendo indispensable.

2. **"La carne verborreica (so fucking...)" (2014):** la serie de obras que conformaron este proyecto se focalizó en la expresividad de los materiales reciclados. Este proyecto puede ser entendido como una continuidad reflexiva del anterior; sin embargo, se dio un planteamiento plástico donde surgieron nuevos terrenos expresivos (*performance*, obra tridimensional, vídeo, etc.), conjugados a través de una misma temática: los territorios de lo íntimo.
3. **"Mono(s)" (2015):** en este tercer proyecto las obras se articularon a través de un determinante común a nivel semántico: el concepto "Mono"; y a nivel formal por la continuidad y la reiteración de los materiales reutilizados.

Creo que es necesario introducir en unas primeras líneas los rasgos característicos de mis procesos expresivos como corresponde al planteamiento de este trabajo investigador, y antes de profundizar en ellos en cada capítulo posteriormente.

A nivel plástico parto de la obsesión de crear un territorio de encuentro entre los dos lenguajes con los que me identifico y que me definen: pintura y poesía; para lograr un *statement* en formato de imágenes y palabras. Utilizo ambas expresiones como recursos de expresión y reflexión, sintiéndolos como refugio, como sentimiento liberador. Partiendo de inspiraciones vitales, acompañada por la preocupación existencial, por la reflexión acerca de la condición humana, por la indagación en la memoria personal y por obsesiones que corresponden a cada momento vital, concibo las obras como espectáculos de fisicidad y exhibicionismo existencial, guiada por impulsos, por necesidades, por estímulos vitales y emociones. La experiencia vital se convierte en el principal estímulo que me guía. La experiencia vital para, a través de ella, acercarme a la experiencia pictórica. Utilizando el mundo interior para crear y desarrollar mis propios códigos expresivos.

Al hablar de mi práctica pictórica debo de hablar entonces de las sensaciones causadas por la experiencia vital, entendidas estas como las percepciones psíquicas de los hechos derivados de tal experiencia. En todo caso, estas sensaciones, y en mi caso concreto, se agrupan dentro de lo que podrían denominarse sensaciones tocadas por el concepto de lo "negativo", inclinadas hacia aspectos traumáticos, angustiosos, destructores o depresivos. Así, a través del arte, permito que esos estados que me afectan deconstruyan, revisen, reelaboren y visibilicen mis estados en un sentido paradigmático.

Quiero poder transmitir con la precisión más exacta posible los sucesos inevitables que se dan en mis expresiones, en mis maneras de creación. Es como un torbellino. Me suceden cambios vitales que me agitan de tal manera que ese mismo hecho me lleva a producir. Recuerdo lo identificada que me sentí con estos hechos al leer en su momento el ensayo de Eugenio Trías *Tratado de la pasión*. Cuando esas agitaciones me llegan necesito expresar el instante al máximo, casi de una manera compulsiva, aunque sea por un periodo corto. Jamás entenderé mi proceso plástico como un recorrido recto, lineal, constante, es más bien tornadizo. No queda a merced de mi racionalidad, es más bien una llamada, una emergencia, una descarga. Son ráfagas subordinadas a *las emociones*, a *lo vital*, a *lo pasional*. Es para mí "la pasión" un concepto que adquiere un grado de polivalencia que determina diferentes flujos, con una impresionante capacidad creativa. Es a fin de cuentas lo que precede a mi acto creativo, lo que lo rige.

Como apunta Julia Kristeva en su ensayo *El genio femenino: La vida, la locura, las palabras. Tomo II Melanie Klein*, en el capítulo específico titulado "*Esa tristeza que nos compone el alma*": "*En el núcleo de este universo destructor, la analista hace una apuesta: la evolución del yo, en el curso normal del desarrollo,*

y la cura analítica cuando tiene éxito, permiten la reelaboración de las angustias destructivas y las fantasías sádicas. El yo se profundiza mediante la reelaboración depresiva”⁵⁸¹.

Además, en el mismo ensayo, en el capítulo “*Sublimaciones culturales: Arte y Literatura*”, Kristeva señala nuevamente acerca de la psicoanalista Melanie Klein: “*Melanie Klein ve en la creación artística algo más que un cómplice para el diagnóstico. La obra de arte, ¿no puede ser también una primera cura, o incluso la última, más eficaz que la interpretación?*”⁵⁸².

Creo que la propia necesidad de expresión me incita a ir en busca de papel y colores. Una cosa me lleva a la otra. Me surgen imágenes cuando escribo. Es una fusión. En los estados de creatividad siento como si ambos mundos despertasen. Después, generalmente, existe un momento de introspección en el que comienzo a plantearme obras donde ambos mundos conviven. A veces un verso se convierte en un punto de partida que abre ante mí un enorme abanico de posibilidades plásticas. Al escribir pienso en las figuras que surgen y quiero darles vida sobre un soporte. Adjudicarles una vida plástica. La narrativa que se da en los poemas la traslado al campo pictórico. La pintura y la poesía las concibo como herramientas artísticas de digestión. Así consigo equilibrarme.

Concibo el lenguaje, las palabras, como un recurso potente, directo, evocativo y poético capaz de potenciar las ideas para convertirlas en representación. Entiendo este recurso como un medio competente para expresar inquietudes poéticas y lingüísti-

581 Kristeva, Julia (2001), *El genio femenino: La vida, la locura, las palabras. Tomo II Melanie Klein*. Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, p. 81. Del capítulo *Esa tristeza que nos compone el alma*.

582 Ibidem, p. 167. Del capítulo *Sublimaciones culturales: Arte y Literatura*.

cas, y que se fusiona con la pintura para añadirle nuevos valores plásticos y conceptuales.

Por ello, a lo largo de la parte práctica del trabajo, y en cada capítulo correspondiente, presento versos o poemas que fueron referencia directa de las obras⁵⁸³, para comprender la analogía entre ambos universos como fundamento esencial de mi proceso creativo.

Una apuesta estética podría situar mi poesía en los parámetros del Realismo sucio o Poesía confesional⁵⁸⁴. La utilización de la letra minúscula, así como la ausencia de signos de puntuación, guarda relación con la persecución de lo esencial, de lo íntimo. Poesía desnuda, libre de formalismos y que, a la vez, convive con valores de la tradición poética en un intento por sobrepasar las normas gramaticales para acercar al lector a la verdadera esencia: la desnudez de los versos. El tono coloquial no es más que un recurso al que me aferro para construir, no como un modo de expresión arbitrario, sino como una estilización del habla cotidiana. Intentando así, crear un mestizaje entre el lenguaje

583 De las publicaciones: Sagasti Ruiz, Ianire (2013) *"Tristezas Públicas"*. Editorial Paroxismo, Estados Unidos de América, 102 pp. *"Con un lenguaje directo y evocativo, y un tratamiento sugerente de la voz poética, este poemario revela a una autora que tendrá más que decir dentro de las tradiciones poéticas del realismo sucio, urbano y amoroso en lengua española"* (nota del editor, Editorial Paroxismo); y los poemarios *"La última de las flores"* (2012, 3er Premio III Certamen de Poesía Joven "Premio Miguel Gutiérrez García"); y *"La pelvis caníbal"* (Premio Federico García Lorca a la Poesía. Universidad de Granada 2015): VV.AA (2017) *Los buenos imperfectos. La pelvis caníbal. La valla*, La Madraza, Centro de Cultura Contemporánea Ugr, Editorial Universidad de Granada, 120 pp.

584 El "Realismo sucio" abarca una corriente literaria surgida en Norteamérica entre las décadas de 1970 y 1980. Se caracteriza principalmente por la cotidianidad de las escenas descritas y por reducir el uso del lenguaje a su sentido más coloquial, directo y crudo. La "Poesía confesional" surge también en Norteamérica, entre las décadas de 1950 y 1960. Se caracteriza por el contenido autobiográfico de los poemas, explorando los detalles íntimos sin discreción. Las temáticas abarcan, por lo general, los conflictos con la intimidad, la sexualidad y las enfermedades mentales.

coloquial y el lenguaje poético para transferirle valores que corresponden a su tiempo.

Dice Juan Ramón Jiménez: *"quien escribe como se habla, irá más lejos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe (...) el poeta que habla íntimamente de sí mismo habla profundamente de los demás. El que cree que habla de los demás y a gritos no habla de ellos ni de sí mismo, habla de ruido general"*⁵⁸⁵.

Y Antonio Machado, por su parte, dice así: *"cada día señores, la literatura es más escrita y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escribe peor"*⁵⁸⁶.

Y como bien nos argumentan, además, las siguientes citas:

*"Así lo intuye Apollinaire, quien le aconseja 'tratar francamente el tema (poesía) que es la esencia de las artes plásticas'"*⁵⁸⁷.

*"Para crear vida, para promover el progreso, para suscitar interés y vivacidad, es necesario quebrar las formas, modificar estructuras, cambiar la naturaleza de nuestra civilización. Para crear hay que destruir; y un agente de destrucción en la sociedad es el poeta. Creo que el poeta es necesariamente un anarquista (...)"*⁵⁸⁸.

585 María Mercedes Carranza. *Poesía Completa* (2010). Edición Sibilina, S.L.U. y Fundación BBVA, p. 13-14.

586 Ibidem.

587 Cirlot, Lourdes (1990), *Las claves del Dadaísmo*. Editorial Planeta, Barcelona, p. 35.

588 Read, Herbert (1964), *Arte, Poesía, Anarquismo*. Editorial Reconstruir, Buenos Aires, p. 8.

4.1.1. *Akelarre*.

Más que concebir *Akelarre* como un proyecto, debe entenderse como una sucesión de pequeñas piezas que surgen del desencuentro con otro proyecto anterior donde se fijaban fechas y límites para su fin expositivo. Desde ese hecho, y finalizado ese proyecto limitador, me volqué en responder libremente a mis emergencias. Así, en un marco característico a nivel formal, en esta serie de obras, se desarrollaron principalmente conceptos como: la gestualidad, lo azaroso, el *collage* y ciertas expresiones plásticas callejeras que podríamos vincular con el sabor marginal general de las obras, debido, principalmente, a los materiales a los que recurrí.

Las obras de esta serie *Akelarre* fueron creadas sobre materiales cotidianos, rescatados de parámetros "no artísticos". Fueron materiales que al crear en ellos, o con ellos, se prolongaron más allá de su contexto funcional. Adquirieron un nuevo valor, un valor expresivo. Materiales de uso cotidiano que apoyaron una estética provisional y que rompían de alguna manera con el contexto de pintura clásica del que necesitaba liberarme. Se fomentó el choque de recursos entre objetos reales y pintura, y la obra se desenvolvió como algo más terrenal. Trataba de alguna manera de alejarme de la significación de los lienzos mediante objetos más precarios y la resignificación de estos. Sentía que al introducir elementos cotidianos o trabajando con ellos, se rompía una unidad estable porque un elemento de diferente naturaleza, humilde en este caso, agredía la unidad, la descolocaba, la desestabilizaba. La obra inevitablemente adquiriría connotaciones más deficientes, entendidas estas deficiencias como falta de cierto nivel considerado como "normal" o ajustado, en mayor medida, con aspectos relacionables con una pintura más clásica.

Cuando comencé con la serie de obras que conforman el proyecto estaba siendo una etapa muy productiva en el ámbito poético. Cuanto más avanzaba en mi libro de poemas más necesidad tenía de poner en expresiones plásticas mis emociones. Sentía la necesidad de articular y conciliar una poética pictórica basada en imágenes y palabras. Se dieron ciertas circunstancias para que el material de estas obras me eligiera. Me refiero a que en esos momentos me sentí tan abierta, tan necesitada a exteriorizar, que parecía que era entonces cuando todo lo que encontraba a mi alrededor adquiría valores plásticos. Iba tropezando con objetos cotidianos en los que veía una finalidad, un propósito expresivo; y eran los mismos objetos en los que, en otros momentos, no veía en ellos esa finalidad. Entiendo entonces que esa mirada artística que yo deposité era la que le añadía esos atributos creativos, ese poder expresivo y reflexivo, y entiendo que el motor generador de ese hecho, de esa mirada artística, sucedió, en mi caso, cuando algo me sometía vitalmente. Entonces se dio paso al proceso creativo.

Esa necesidad, que dio paso al proceso, acababa por abarcar diversos materiales cotidianos con los que tropezaba, valiéndome de ellos para mis construcciones. Además necesitaba excarcelarme de obras anteriores. Hacer algo que me produjese libertad real, sentir la liberación a través de la práctica, respondiendo así a la necesidad que sentía, y con lo que en proyectos anteriores no conseguía conectar. La obra se volvió libre en la medida en que yo me sentí libre en el campo artístico. Y eso sucedió cuando la experiencia la convertí en algo realmente íntimo. Solo ahí conseguí "vomitar" toda la verdad sin miedos. Cuando creaba para mí. Cuando me procuraba el placer a mí misma. Cuando partía de esa *dimensión* que está relacionada con el grado de *pasión (dimensión pasional)* que yo depositaba en la construcción de las obras.

Entonces comencé esta pequeña serie de piezas. Allá donde mirase encontraba la manera, con *eso mirado*, de crear algo. Los objetos me empujaban a ello. Me buscaban. Me provocaban formas artísticas.

En este periodo tropecé con unos delantales que entonces no recordaba. Al coger uno de ellos, por su forma, enseguida lo asocié a la pelvis, la idea de pelvis que tanto me obsesionaba en esos momentos. La pelvis se había vuelto un icono referente del proyecto anterior, y seguía empeñada en la construcción de su representación y sus posibilidades expresivas sobre nuevos materiales. Entonces surgió la obra "Only if I want to". La pelvis como símbolo femenino absoluto en mi obra. Pelvis que dibujé vagamente con un rotulador sobre el delantal, aprovechándome de su forma corpórea; donde además escribí un mensaje a mano alzada que puede ser entendido como tajante: "only if I want to we will" (Solo si quiero lo haremos). Una obra que intentaba desenvolverse como inmediata en su sentido expresivo.



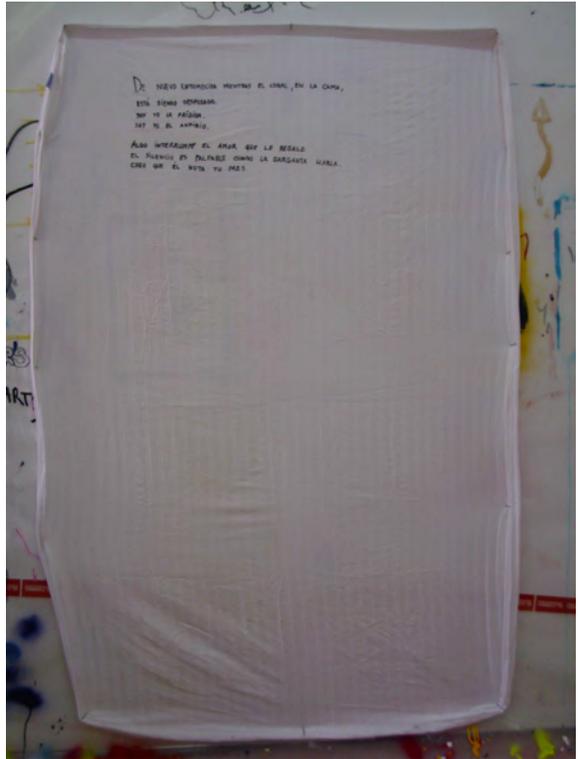
ONLY IF I WANT TO
rotulador sobre delantal, medidas variables.

En otro momento me apropié de cierta ropa de cama. Entre esas ropas de cama encontré una funda de colchón blanca de algodón. La relación con los últimos poemas me creaba una fuerte frecuencia en el cerebro, sugiriéndome mil posibilidades. Sentí como un

clic. Un clic que “desencadenaría una respuesta artística desde la pasión”, como bien se nos explica en las siguientes citas:

Eugenio Trías dice así en su ensayo: *“Eso que sufre el sujeto desencadena en él una posibilidad de respuesta, o abre un campo virtual en donde puede alumbrarse la expresión artística, la cual es la determinación productiva de ese padecimiento o pasión en una expresión que acierta a recrear lo que hay de singular en la cosa revelada. Eso significa interpretar lo sufrido, interpretar la pasión, en el sentido musical del término”*⁵⁸⁹.

Vincent Van Gogh (Groot-Zundert, Países Bajos, 1853 - Auvers-sur-Oise, Francia, 1890) le escribe lo siguiente a su hermano Theo el 7 de septiembre de 1881 en Etten, Países Bajos: *“Y aquel que vive en la realidad ¿está en el mal camino? Pienso que no. ¿Pero a qué puedo comparar este sentimiento característico, esta comprobación característica del estado amoroso? Porque en realidad es el descubrimiento de un nuevo hemisferio (...)”*⁵⁹⁰.



Comienzo de la obra “El fantasma de las noches de amor” sobre funda de colchón reciclada.

589 Trías, Eugenio, *Tratado de la pasión*. Random House Mondadori, Barcelona, p. 90.

590 Van Gogh, Vincent (2012), *Cartas a Theo*. Alianza editorial, S.A., Madrid, p. 92.

Y recordemos de nuevo las palabras del poeta Lord Byron: "Hay momentos- intervalos deslumbrantes- en que parecemos elevarnos por encima de nuestras circunstancias; y esos momentos suceden cuando un acceso de sentimiento apasionado eleva e intensifica nuestra autoconsciencia"⁵⁹¹.

al fantasma de las noches de amor

de nuevo entumecida
mientras el coral en la cama
está siendo desposado

soy yo la frígida
soy yo el anfibio

algo interrumpe el amor que le concedo
el silencio es una sentencia
cuando uno miente como adulto
creo que él percibe tu presencia
y me mira como un cordero a punto de ser degollado
lo único que logras con estas apariciones
es que le ame aún más

esta noche como ves
hay una silla al fondo de esta habitación trivial
para que desde ella contemples
lo que voy a ofrecerte
y a ofrecerle a él también
eres un fantasma de sonrisa simultánea
y tus extremidades son matojo para las mías

591 Racionero, Luis (1977), *Filosofías del underground*. Anagrama, Barcelona, p.49.

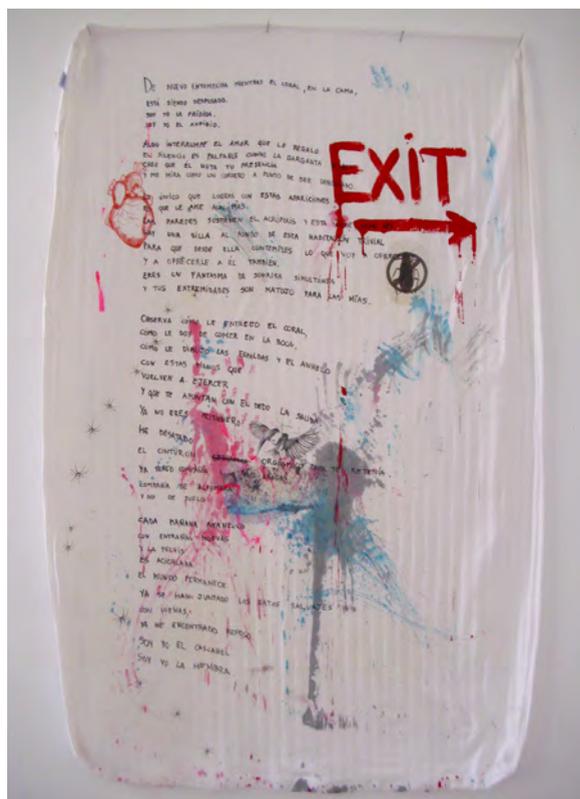
*observa cómo le entrego el coral
cómo le doy de comer en la boca
cómo le dibujo las espaldas
y el anhelo
con estas manos que vuelven a ejercer
y que te apuntan con el dedo la salida
ya no eres el prisionero
desaté el cinturón orgásmico que te retenía*

*cada mañana amanezco con entrañas nuevas
y la pelvis es acicalada
el mundo permanece
ya se han juntado los gatos salvajes con hienas
ya he encontrado reposo*

*soy yo el cascabel
soy yo la hembra*

Entonces surgió la obra homónima "El fantasma de las noches de amor". Sobre esa ropa de cama escribí literalmente todo el poema, con toda su fuerte carga íntima, estableciendo una relación directa con el material de uso cotidiano. Tras escribir el poema, y con el propósito de aportar algo de imaginaria a la obra, dibujé unos pájaros en la parte central en estado de pelea, y un corazón dibujado en la parte superior izquierda. Como una pulsión abstracta manché, con colores azul y rosa aguados, la parte cercana a los pájaros por aportar algo de color, y haciendo referencia a dos presencias sobre la tela. "Es un proceso de atribución de significados a través del color (...). Este atributo implica un juicio, una actitud moral o afectiva respecto del objeto al que se aplica"⁵⁹².

592 Argan, Giulio Carlo (1991), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, p. 224.



EL FANTASMA DE LAS NOCHES DE AMOR
 técnica mixta sobre funda de colchón, 200 x 135 cm.

Quería buscar algo que crease mayor eclecticismo para que la obra no se resolviese tan textual, buscando elementos que chocasen por su diversidad. Entonces, entre las imágenes que recolectaba, rescaté unas pequeñas arañas impresas sobre papel *transfer*. Las añadí enseguida, con una plancha, a lo largo de la tela creando un pequeño recorrido, lo que provocó el encuentro de otro *transfer*, de una cucaracha, que también incorporé. En la obra la palabra "exit" (salida), se alza como elemento terminante sobre la tela en la parte

superior. Palabra que alude al verso: *con estas manos que vuelven a ejercer y que te apuntan con el dedo la salida...* Palabra que agrandé y pinté de rojo para atenderla por su fuerza, persiguiendo con los pocos elementos de la obra una conjugación de matices radicales. Concebí esta obra como una descarga creada en muy poco tiempo. Al escribir el poema literal sobre la gran tela sentía la misma liberación que siento al recitar.

Aprovechando esa ropa de cama y fascinada por la rapidez y la facilidad de uso del *transfer* traspasé dos imágenes a una tela que después dispuse sobre dos fundas de almohada, construyendo

así otra obra: "La momia y el cordero". Imágenes que suceden en el poema y que me provocaron esta nueva construcción. La necesidad por crear para alcanzar cierto alivio me exigía rapidez, y mediante la técnica del *transfer* no me veía obligada ni a dibujar ni a pintar las imágenes, simplemente las cosí a las fundas de almohada (previamente transferidas sobre tela de algodón). El teléfono y las palabras pintadas cerca del cordero aluden a la narrativa de otro de los poemas que vertebré con la obra: *temo aún el sonido del teléfono hilado con tu nombre...*



LA MOMIA Y EL CORDERO

técnica mixta sobre fundas de almohada, medidas variables.

la esfinge blanca

*temo a los diablos que amamanto
y muerden mi areola*

*y atraviesan estos ojos que ya
se han vuelto fragmento*

*temo aún
el sonido del teléfono hilado con tu nombre
y lo que supone llenarse el bolsillo de arañas*

*nada parece adormecer la lucha
de ser yo de ti
y de ser tú de mí*

*eres una esfinge blanca te decía
y en tu pecho crecen las coronas
eres la caída en picado del otoño
te decía nuevamente
y cuando yaces
alguna mantis religiosa
te susurra en las orejas*

*te convertiste en flor seca
intermitente irremediable
inaccesible a mis entrañas
pero es tiempo de que las flores entreguen su cauce
y yo tiemblo esas noches
en que las sombras sepultan las estrellas*

*no encuentro mejor manera de morir
que acabar con nosotras mismas
y así rendirme al averno desnudamente
para resucitar
y procurarte
la vida lenta*

Narrativas de poemas que a menudo superponía en una conjugación múltiple en la plástica, donde fui seleccionando fragmentos que reconstruía en los soportes. Al tener una mirada artística entendía que cuando escribía poesía aflorasen figuras, y relaciones poco habituales entre ellas, porque eran figuras de un universo poético.

Las piezas restantes que conformaron *Akelarre* fueron creadas sobre unas maderas recogidas en el entorno urbano; unos pequeños palés algo deteriorados que restauré medianamente. Un material que enseguida deseé como soportes donde proceder. Me atraieron por sus características y su materialidad.

No se puede llegar a explicar con exactitud el sentimiento que experimenté al retomar algo que se me antojaba vital después de tanto tiempo. Las ideas me acechaban cuando me cruzaba con algún material que cogía de la calle, como si fuesen flechas contra mi cráneo. Veía unas tablas en la calle y en mi cabeza surgían imágenes. Empezaba a intentar ordenar el caos de los residuos de esa imaginería que surgía y comenzaba a articular eso en el campo pictórico. En el impulso inicial, a veces, comenzaba con un color, una mancha, una imagen que me acechaba, una obsesión temporal. Juegos de palabras y relaciones entre diferentes imágenes que surgían de los poemas. Así sucedió esta serie.

la carne que encierra este crucifijo

*y allí estaba él
yo rendida infinitamente
mientras las prolongaciones del cuerpo que querían acogerle
me anudaron este clítoris incandescente*

*aún sigo teniendo momentos
en que trazo su cara*

*en otras caras
y en otras ausencias
confundo sus ausencias*

*es preciso morir
hincar los dientes en la sangre
y abrir la ventana
que el olor a tierra mojada
repose en mis sienes por última vez*

*déjame extinguirme te digo
y descúbreme el pubis para el akelarre
déjame fallecer sin resistencias
quiero agotar
las esperanzas de una vez*

*es tiempo de hambre
para la carne que encierra
este crucifijo*



*Espacio y
disposición de
soportes para la
serie "Akelarre".*

Para la primera pieza "Akelarre 1" partí de la palabra que da nombre al título, sencillamente por una fuerte atracción hacia su sonoridad y resonancia: *déjame extinguirme te digo/ y descúbreme el pubis para el akelarre...* Aprovechando la palabra, y de nuevo la idea de pubis que sobresale en el poema, y revisando mi banco de imágenes recolectadas de diversas fuentes, me atrajo la anfibología pelvis-mosca y su retórica. A modo de *collage* pegué instantáneamente las dos imágenes superponiéndolas hasta unificarlas en una única figura, rápidamente. Comenzar. Encontrar. Superponer. Pegar. Añadir algo de pintura. Escribí la

palabra separándola por guiones, intentando quebrantarla en un sentido figurativo y subjetivo: fragmentada en dos, aportándole carencia, falta, cierta deformación unitaria que, a mi parecer, se desenvolvía tan positivamente en la superficie y que tanto regusto me producía; realizándola con espray y a mano alzada. Gestualidad que me acercaba a una mayor libertad expresiva, y eso me hacía sentir las obras como más íntimas, sintiendo que llegaba a una mayor coherencia entre maneras y contenido. Como depositar cierta parte mía y ciertos valores poéticos, y conectar con esa parte emocional.



AKELARRE 1

técnica mixta sobre madera, 70 x 80 cm.



AKELARRE 2

collage y spray sobre madera, 100 x 50 cm.

Me atraían sobremanera las obras que utilizando materiales ajenos a los contextos artísticos, seguían permitiendo dejarnos ver sus atributos, de dónde provenían, cómo habían sobrevivido, qué eran. Al enfrentarme con un soporte de estas características: funcional, encontrado, de madera y de forma irregular, no partía de cero, partía de una materia que me estimulaba, que hablaba y tenía sugerencias. Materiales que conservaban aspectos de su fisonomía: palés que tenían grabados códigos en su madera (Akellarre 2, 4 y 5); otro, tenía varios números escritos, a mano alzada y lápiz, verticalmente en la parte izquierda (Akellarre 1). Me interesaba dejar estos detalles por la atracción hacia lo heterogéneo, que se creasen más focos de atención. Detalles que no me estorbaban en mi finalidad, sino que, en cierta

manera, la favorecían. Volví al spray, y mediante una plantilla, añadí la frase "Believe y vencerás" a otro de los palés, creando "Akellarre 2". Una frase de un contexto ajeno a estos poemas pero surgida de mi intimidad. Frase que añadí cerca del sello grabado

en la madera, a la que también incorporé otra imagen realizada con espray sobre tela, y que luego integré pegándola al soporte.

la última de las flores

la flor
que ha marchitado el tiempo
y se ha detenido a medio camino
y ya no es flor si no te acercas

es una ruina romana en Pompeya
que el paso de las lunas
ha magnificado

es un cascabel intermitente
y se parece a un colibrí
extraviado en las Europas

los jirones de su piel
se camuflan como pétalos
y sus lágrimas congeladas
parecen destellos

la oigo allí a lo lejos
como a un recién nacido
gritando en verso
las ruinas de la vida

allí me encaminaré
a regar
la última de las flores

Seguía obsesionada con varias figuras que sobresalían continuamente, tanto en los poemas como en las obras: pelvis, flores, pájaros etc. Eso me producía combinaciones entre ellas mismas, como en "Akelarre 3". Una pelvis contorneada se alzaba sobre un corazón pintado de azul que dejaba gotear levemente la materia. Sobre esta imagen, y en mi continuo intento por potenciar la combinación de los elementos de diferente naturaleza, y como contraposición a la gestualidad de esa pelvis y ese corazón pintados deficientemente, añadí un



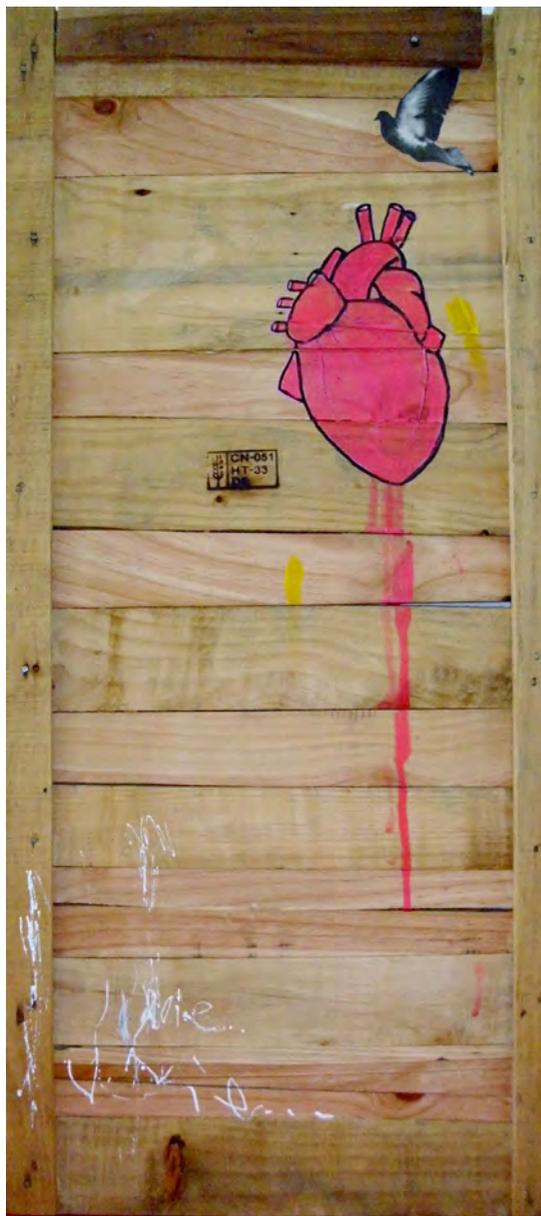
AKELARRE 3
técnica mixta sobre madera, 60 x 40 cm.

collage de imágenes de pájaros extraídas de internet. Pájaros que opté por pegar, liberándome así de dibujarlos.

En la medida en que procedía con el azar, con la intuición, con impulsos, surgía esa noción de trabajar con los errores, y la suma de ellos también acababa determinando parte de la obra. Como los procesos eran rápidos, generalmente necesitaba tiempo para el secado, para esperar. Y mi paciencia no aguantaba largo tiempo en ese estado, por lo que me convenía tener a la disposición de la impaciencia otros soportes que "morder".

No existía un razonamiento lógico en la elección de esas expresiones, era más bien un razonamiento intuitivo que se basaba en mi estado de ese momento y en las elecciones que hacía en ese estado. Así me gustaba, así no me gustaba. Veía imágenes o motivos que me sugerían otros motivos.

Del poema "la carne que encierra este crucifijo", el verso *quiero agotar las esperanzas de una vez...* se volvió motivo conductor de otro de los palés, "Akelarre 4", donde un corazón de color rosa efervescente se posicionaba de nuevo cerca del sello grabado sobre la madera, valiéndome de ello en el continuo encuentro por la disparidad. Incorporé además una paloma, mediante *collage* en el extremo superior derecho, como elemento discordante y desequilibrante, creando una descompensación del peso de la pieza. La palabra esperanza, que yo asocié con la imagen de



AKELARRE 4
collage y acrílico y tìpex sobre madera,
100 X 50 cm.



AKELARRE 5
acrílico y rotulador sobre madera,
100 x 50 cm.

una paloma, sobrevolaba el corazón copiado, contorneado y relleno de color.

Cuando me surgían las ideas recurría a un buscador de internet donde encontrar las imágenes y me apropiaba de ellas para después enfrentarme al dibujo. Imágenes recolectadas que utilizaba para recrear las mías. Debido a mi falta de compromiso con el dibujo, y como necesitaba atender rápidamente a la necesidad de expresión y al vitalismo con el que me enfrentaba a las obras, no me detenía en elaborar delicadamente las imágenes, me bastaba con que éstas, aunque deficientes o vagas, pudieran conducirse hacia una expresión. Por ello, el poder recurrir a un lugar donde siempre encontraba una pluralidad imaginaria me agilizaba el proceso.

El poema "la última de las flores" se convirtió en una obsesión atemporal, volviendo a él continuamente en dife-

rentes periodos creativos. Poema, y título homónimo del poemario, que se construyó mediante un tratamiento emocional, por medio de percepciones de la realidad convertidas en imágenes surrealistas que trataban el tema de la enfermedad mental y de la muerte. Esos versos desencadenaron el último de los palés, "Akellarre 5". Si yo construía imágenes en mi mente, si aparecían en poemas, las reconstruía en base a mis intereses. Buscaba y encontraba. Las calcaba, las copiaba bruscamente o las pegaba. La flor rudamente pintada a golpe de pincel se presentaba como elemento esencial de la pieza, rodeando con su tallo el sello inherente a la madera. Esa confrontación de elementos me fascinaba, me enloquecía: un elemento creado a partir de un utensilio funcional-mecánico junto con elementos tan gestuales.

Cuando me detenía frente a las obras esperaba una sacudida. A veces tardaba más, a veces menos. Era cuestión de gusto. De elecciones instintivas. Impulsivas. Al lado del amarillo ponía morado y un poco de rojo. Incorporaba una imagen, luego añadía otra. Dos ojos representados aleatoria y sencillamente se combinaban con la imagen principal creando una narrativa a base de fragmentos. Finalmente la palabra "end" (fin) la utilicé como elemento evocativo y directo que potenciase la narrativa.

Lo que buscaba al pintar era poder llegar a expresar la carga emocional del poema mediante la plástica. Que el soporte se cargase de connotaciones emocionales. Lograr formas de expresión que valorizasen las inquietudes y la necesidad por expresar lo sentido y lo vivido en la pieza, porque ello me acercaba a un sentimiento de alivio instantáneo, a un cobijo, a lo que me afe-rraba como una cura.

4.1.2. La carne verborreica (*So fucking...*).

La serie de obras *Akelarre* dio paso a un periodo de nuevos enfoques estéticos, donde, una misma necesidad de creación prolongada, me llevó a continuar con la serie de obras correspondientes a este apartado: "*La carne verborreica (so fucking...)*"⁵⁹³. Estas obras articularon un proyecto que nació de la propia reflexión plástica del encuentro anterior con materiales reciclados. De esa reflexión inherente a la propia práctica me conmovió enormemente la relación creada entre ciertos poemas y los materiales cotidianos. Partiendo de esta idea, convertida en ese momento en obsesión, me vi involucrada en la analogía entre materiales reciclados, acotados únicamente a ropas de cama, y los poemas de alta intimidad del momento. Entendía que *Akelarre* me provocó inquietudes plásticas encaminadas a este proyecto que se vertebraba como una instalación compuesta por obra pictórica sobre varias sábanas recicladas, una *performance* registrada en vídeo, un colchón y una serie de cuadros de técnica mixta.

593 *"La Carne Verborreica (so fucking...)* pertenece a una línea de trabajo que explora maneras expresivas vinculadas al Punk y las metodologías DIY, conjugando el lenguaje plástico con el poético y atendiendo a la necesidad de expresión por encima de todo. Un nuevo lenguaje estético que refleja la precariedad que nos rodea, que la artista emplea para tratar sus temas habituales: las negociaciones y conflictos de lo íntimo, el afecto y el sexo desde una posición autobiográfica. Uniendo la producción poética y la artística a través de gestos que transmiten desenfreno y rapidez, se generan ráfagas de asociaciones entre las construcciones pictóricas, las formas de las obras, los versos escritos a golpe de pincel y el cuerpo desnudo de la artista. Un collage visual que traduce la tensión entre agresividad y la fragilidad en la que se enmarcan las luchas del cuerpo femenino". Texto: Julia Morandeira Arrizabalaga. Proyecto seleccionado (posteriormente) para la exposición colectiva "*Ampliación del campo de Batalla*" en el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea del 17 de julio al 28 de septiembre de 2014. Comisaria: Julia Morandeira Arrizabalaga. Artistas: Ainhoa Akutain, Mikel Calleja, Leticia Gaspar, Amaia Molinet, Camilo Torres y Ianire Sagasti. Organizada por el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea en colaboración con la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Esta serie de obras, entendida como una instalación, enlazaban el lenguaje pictórico y el poético, alcanzando nuevos horizontes expresivos como consecuencia de una plástica rápida guiada por la necesidad de expresión, reconstruyendo así *mi propia pasión*. Unas expresiones que indagaban en conductas personales explorando despiadadamente el interior, situando un escenario de honestidad autobiográfica en la evocación de una experiencia concreta para proponer una mirada existencial que desnudaba la cotidianidad de los conflictos con la intimidad. Una visión de mujer contemporánea que elevada a un nivel de significación, esa mujer fuese todas las mujeres, abriendo con ello un campo de reflexión.

Desde una perspectiva que vincule esta parte práctica con la investigación teórica y su plano semántico se diría que, partiendo de una dimensión "pasional", se dio una urgencia excesiva por reconstruir y escenificar ciertos estados, y a través de ellos se desarrollaron, principalmente, aspectos característicos de un proceso vitalista como: la urgencia y la necesidad, el acto pictórico (artístico) como fundamento de libertad creativa y la importancia de la palabra como medio plástico y expresivo.

A consecuencia del placer que me supuso trabajar con materiales encontrados, provisionales y humildes, me sumergí de lleno en estas obras que partían de la obsesión de la cama y sus terrenos, y de las capacidades expresivas que me suponía su continua relación. Sentí una fuerte atracción por los objetos relacionados con la cama, con la intimidad y sus contextos.

Me acechaban las ideas que me producía pensar en la articulación entre algunos versos y ciertas imágenes. A raíz de haberme involucrado con ropas de cama en dos piezas anteriores del proyecto *Akelarre*, y basándome en los nuevos poemas que surgían en los mismos contextos, sentía una exigencia vital por expresarlo

en contextos plásticos. Sentí tal sacudida emocional en aquel momento personal que, compulsivamente, en apenas dos semanas no paré de crear, de pintar, de re-conducir y re-construir *mi propia pasión*, si entendemos por pasión un afecto del ánimo necesitado de respuesta y capaz de ocasionar *lo artístico*.

Las siguientes citas, con las que me sentí plenamente identificada en su momento, nos hablan de un disparador PASIONAL que da paso a una NECESIDAD DE RESPUESTA que se vuelve física:

"(...) Y el mismo Ruskin señala razonadamente que el valor de la producción artística se determina por la elevación del sentimiento en ella expresado. 'Interrogaos sobre cualquier sentimiento que os domine fuertemente -dice Ruskin-. ¿Puede ese sentimiento ser cantado por un poeta, puede interpretarlo de una forma elevada? Si puede hacerlo, entonces es un sentimiento elevado. En caso de que no pueda ser poetizado, o sólo pueda interpretarlo en un sentido risible, es un sentimiento bajo'. Y no puede ser de otro modo. El arte es un medio de contacto entre los hombres. Y cuanto más elevado sea el sentimiento expresado por determinada obra de arte, tanto más fácilmente logrará conseguir su misión"⁵⁹⁴.

"Pretendo pensar la pasión de otro modo a como es pensada habitualmente. No la concibo como negativa respecto a la acción, sino como positividad que funda la acción. No la concibo como rémora del conocimiento racional, sino como base empírica de ésta. No la pienso tampoco como alternativa a la acción, a la praxis o a la a razón, sino como principio fundador de estas instancias, a partir de presupuestos racionalistas y de una valoración real de la acción. El hecho de que critique la estrechez de cierto racionalismo o de ciertas éticas de la acción no significa que mi propuesta sea irracionalista o vaya contra la Idea misma de

594 Plejanov, Yuri (1974), *Arte y vida social*. (Trad. Jorge Korsunsky), Editorial Fontamara, Barcelona, pp. 57-58.

acción. Muy al contrario, mi intención consiste en reconstruir el orden racional y el orden de la actividad, la razón teórica y la razón práctica desde bases sólidas. Y para mí esas bases sólo pueden ser pasionales”⁵⁹⁵.

“El proceso mismo no está dirigido por un programa bien definido, y no puede estar dirigido por un tal programa porque es el proceso el que contiene las condiciones de realización de todos los programas posibles. Antes bien, está dirigido por un vago impulso, por una ‘pasión’ (Kierkegaard). La pasión da lugar a una conducta específica que a su vez crea las circunstancias y las ideas necesarias para analizar y explicar el proceso, para hacerlo ‘racional’”⁵⁹⁶.

“El artista vive en la intimidad de su arbitrariedad y en la espera de su necesidad. (...) ... unas veces es una voluntad de expresión la que comienza la partida, una necesidad de traducir lo que se siente”⁵⁹⁷.

amor vaginal⁵⁹⁸

quiero mudar esta piel
para poder así coserla
a la cruz que edificas cuando te abres
para acoger el amor vaginal que te regalo

595 Trías, Eugenio (2006), *Tratado de la pasión*. Barcelona, (2006, Random House Mondadori, S.A.), p. 18.

596 Feyerabend, Paul (2007), *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. (Trad. Diego Ribes), Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., Madrid, p. 10.

597 Valéry, Paul (1998), *Teoría poética y estética*. (Trad. Carmen Santos) Visor, Vol.39 La balsa de la Medusa, Madrid, pp. 62-102.

598 Este poema dio paso a un ciclo creativo donde relacioné nuevos horizontes expresivos. Fue el desencadenante de una expansión donde experimenté con diferentes lenguajes. Sin embargo, a lo largo de la práctica, y en continua creación, recurrí a diversos poemas que, también, influyeron y sobresalieron en las obras.

*bebe de entre mis nalgas
ellas te salvarán de la sequía
has roto tantas veces el himen
que soy más joven cada vez*

*me rindo ante estas manos precipitadas
en este colchón de muelles habitado
pues sé que se aproxima
el sabor solitario de la carne*

En este periodo encontré abundantes sábanas de las que me apropié como material para nuevas obras. Cuando las encontré pensé que eran tan apropiadas para proyectar gestos, incidir, imprimir en ellas las ideas que me provocaban los poemas, la intimidad que derivaba de ellos, la sexualidad, aquel contexto total relacionado con la cama. Y yo necesitaba volcar mis pasiones, convertir mis padecimientos en objetos artísticos. Como si fuesen traspasados desde mi interior hasta una realidad y sentir de algún modo la liberación. Como recordamos en palabras de Eugenio Trías "lo artístico es, en esencia, esa singularización que la pasión hace posible en la expresión"⁵⁹⁹.

En las obras creadas sobre las sábanas procedí con rapidez y desenfreno sobre la tela. Tratamientos gestuales directos, formas y figuras rápidamente pintadas y superponiéndose unas con otras, contornos dibujados, colores intensos, líneas trazadas de un golpe y figuras deformadas. Interferencias entre imágenes inmediatas, poco resueltas y escritura, reconociendo aspectos fundamentales de lo Punk: energía, velocidad y agresión vertidos en la representación. Estrategias pictóricas subversivas que funcionaron como respuesta a la emergencia que sentía. Una fascinación por ver cómo se embebían las ropas de cama con textos e imágenes.

599 Trías, Eugenio (2006), *Tratado de la pasión*. Random House Mondadori, Barcelona, p. 49.

Sobre las telas de esta serie abundaba la técnica del *transfer*, técnica en la que me había comenzado a involucrar en el proyecto anterior, y que en este periodo concreto exploté. Utilicé este método por su rapidez a la hora de incorporar una imagen real a la representación. Al tratarse de un material maleable como las sábanas, el *collage* no podía llevarlo a cabo con la misma eficacia, por lo que el *transfer* me facilitó el poder incorporar rápidamente las imágenes que se me antojaban. La relevancia de mi praxis residía precisamente en el "vómito expresivo" y en lograr un entendimiento entre la urgencia de expresión y los mecanismos a los que recurría para facilitarme la descarga (como el *transfer* concretamente). Inspirada por el poema "hibernaré como los osos" surgió la sábana homónima.



*Detalle de transfer
para la pieza "Hibernaré como los osos".*

hibernaré como los osos

*La mejor manera de combatir el frío de un cuerpo
siempre fue otra piel desnuda
pero ahora estoy seca por donde antes corría
todo el amor que me prestaron.*

*Hibernaré como los osos
en este invierno que
despierta todos mis fantasmas,*

hasta que, como a Kerouac,
la primavera abra
nuevamente mi vida.



LLEGADO EL MOMENTO HIBERNARÉ COMO LOS OSOS
spray y transfer sobre sábana
200 x 150 cm.

Buscaba la continua combinación entre imágenes reales (transferidas por lo general) y texto sobre las sábanas: por ello un verso completo se alza sobre la superficie aportando gran fuerza a la obra. La imagen de un oso en actitud agresiva (transferida) se presentaba en posición central bajo el mensaje, donde una figura femenina abierta de piernas acogía la agresividad de las fauces del animal.

Sentía que al utilizar en gran medida un mensaje escrito todo el contexto se volvía más directo, de alguna manera era ir a lo esencial, a una narrativa más explícita. Repetir, a veces, palabras por insistencia, por crear un foco de atención que estéticamente reiterara un mensaje, que lo hiciera más visible e inmediato, como en otra pieza titulada "you are so beautiful" donde la palabra "blue" se repite en la parte superior derecha creando un ritmo que se corta. En la pieza la frase que da nombre al título se presenta como expresión que desciende hasta una imagen corpórea femenina y desnuda de la que emana un flujo desde su intimidad: *rozando la carne verborreica de mis glúteos/ que te exigían amparo y sudor/ ahora en la distancia/ me avergüenzo de esta intimidad voluble...*

En el fondo una gran mancha azul aporta el poco color de la obra. Y unas pequeñas flores de papel (*collage*) encoladas directamente sobre la tela aportaban pequeños focos de atención. Flores que después pinté de azul, intentando unificar la pieza en un sentido monocromático por una obsesión temporal con ese color.

Las imágenes femeninas de estas piezas sobre sábanas, surgían como un intento por hacerlas mías y sentir que el sentido autobiográfico de los poemas guardase relación directa con lo representado, siendo copia directa de fotografías que me hice a mí misma. Que después imprimí y copié a manoalzada mediante lápiz



YOU ARE SO BEAUTIFUL,
acrílico, transfer y posca sobre sábana
200 x 150 cm.

sobre las sábanas. Cuerpo del que me interesaban ciertas posturas en las que me fotografié. Representaciones que pinté muy aguadamente en un intento por no tapan los atributos de la tela. Volverlas evocativas, como si de cuerpos que salían de las propias sábanas se tratase.

En las representaciones femeninas de las sábanas intentaba reflejar una catarsis mediante la corporeidad, mediante posturas que se elevasen en estado extasiado, o expulsando sustancias o cosas. En la pieza "Isaías 34:14" intenté recrear a la diosa Lilith en un estado de liberación total⁶⁰⁰, imagen a la que recurría asiduamente, y que de nuevo aludía al poema "al fantasma de las noches de amor": *cada mañana amanezco con entrañas nuevas/ y la pelvis es acicalada/ el mundo permanece/ ya se han juntado los gatos salvajes con hienas...*

El nombre que daba título a la pieza se veía repetido en cuatro ocasiones sobre la sábana en la parte izquierda superior. En un intento por conferirle al cuerpo valores catárticos pensé en pintar una cicatriz que atravesase su tronco, sin embargo instantáneamen-

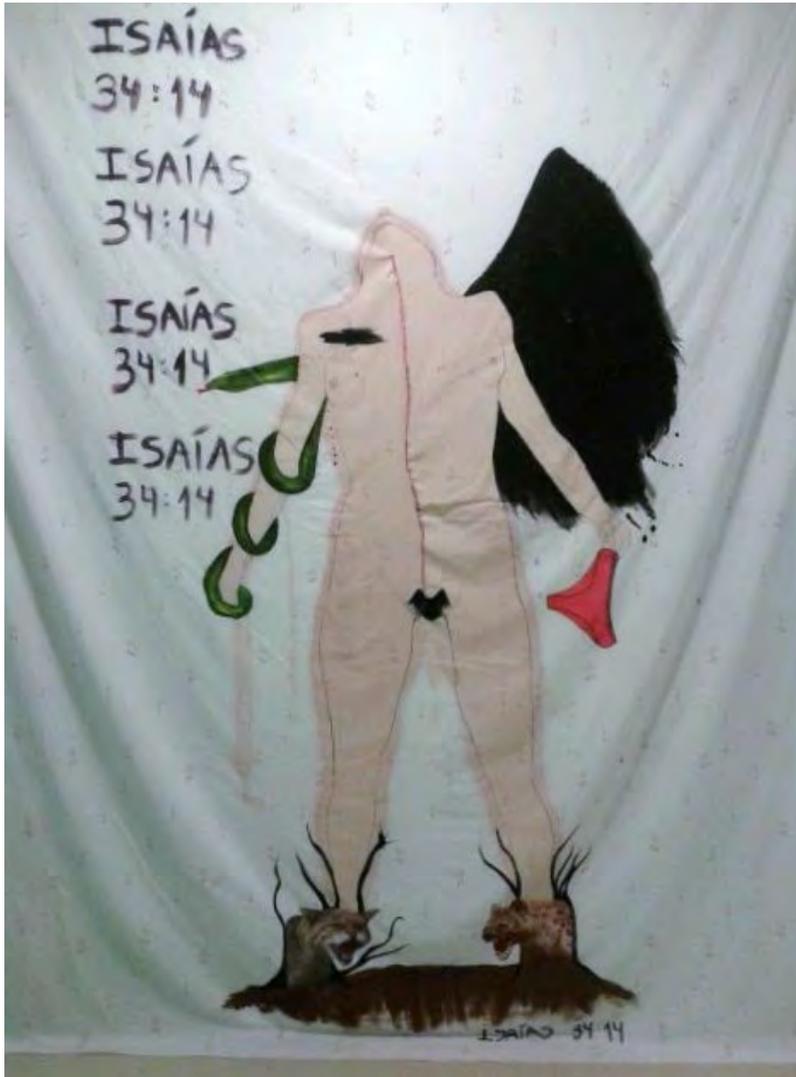


Detalle de transfer en la pieza
"Isaías 34:14".



Detalle de costura en la pieza
"Isaías 34:14".

600 "Los gatos salvajes se juntarán con hienas y un sátiro llamará al otro; también allí reposará Lilith y en él encontrará descanso". Isaías 34:14, Sagrada Biblia. Lilith se considera la primera mujer de Adán. Según cuenta la leyenda Adán y Lilith nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilith se negaba, considerando que la postura recostada que él exigía era ofensiva para ella: ¿Por qué he de recostarme debajo de ti? -preguntaba- Yo también fui hecha de polvo y, por consiguiente, soy tu igual. Como Adán permanece intransigente, Lilith invoca el nombre de Dios. Cansada de que Dios no atendiera sus reivindicaciones, decidió abandonar el Paraíso antes que someterse y renunciar a sí misma.



ISAÍAS 34:14

acrílico, transfer y costura sobre sábana

240 x 200 cm.

te, pensé que sería más sencillo rasgar la tela para luego coserla logrando el sentido de cicatriz y de desgarró que pretendía. La imagen del gato salvaje y la hiena, a los pies de la figura pintada, están realizados con la técnica del *transfer*, imágenes

que se desenvuelven muy reales contrastando fuertemente con el resto de la composición.

Al tener en cuenta el tamaño de las sábanas y no disponer de un espacio de trabajo amplio como tiempo atrás, amoldé el espacio de trabajo actual en la medida que pude para poder proceder. Colgué las sábanas desde su parte superior en una barra que previamente anclé en la pared. Una escalera me servía para subir y bajar. Cuando predispuse así el espacio me recordó al mecanismo de Dalí en su casa de Cadaqués, que sentado en su sillón iba bajando sus grandes lienzos arrastrándolos por la pared hacia el piso inferior. Me encontraba en mi refugio de creación, aislada, y creando...



Disposición en el espacio de trabajo.

Ese placer me envolvió, no podía parar. Explotaba de éxtasis. Sentía tal necesidad por transformar mis emociones en expresiones plásticas, que en cada pieza, con cada gesto, con cada frase a mano alzada, sentía un profundo efecto purificador. En ese sentido recordé esta frase de Philip Guston: "(...) *hay en la pintura una corporeidad. En ese sentido pintar es más un poseerse que un representar*"⁶⁰¹.

⁶⁰¹ Philip Guston. *One Shot Painting. De un solo aliento* (2001). IVAM - Institut Valencià d'Art Modern. Editorial Aldeasa, p. 57.

infatuation fuck!

*tengo una pelvis caníbal
que al acoger durante fértiles años
las consecuencias de mis impulsos
ha hecho de la carne
morada de poetas de postal*

*he dejado que me atrapen los huesos
y la huella del tiempo
alcanzando con ello la inanición
así que escondo mis laureles
entre los dedos de los pies*

*mientras las manos van llenándose de limosna carnal
que después convierto en polvo de ángel
para abastecer mi neurosis y mis palacios*

*las piernas
son un acueducto blando cuando las abro
y así alimento al alma*

*por mucho que intente fingir
este cuerpo tiene un corazón en la vagina
infatuation fuck!*

*late
es una matriz*

De los versos siguientes: *las piernas/ son un acueducto blando
cuando las abro/ y así alimento al alma/ por mucho que intente
fingir/ este cuerpo tiene un corazón en la vagina/ infatuation
fuck!/ late/ es una matriz... surgió la pieza "My love for your*

sex". De nuevo el cuerpo femenino se alza como protagonista: un cuerpo deficientemente dibujado y pintado. Ya no se trataba únicamente de mi falta de compromiso metódico con el dibujo, sino de una cuestión actitudinal que reflejaba la intensidad de la acción pictórica, la visceralidad de una expresividad que acogía consecuentemente una actitud despreocupada por la técnica, valorizando con ello la descarga expresiva en la que me estaba involucrando. Del cuerpo femenino, de su vulva, afloraban corazones pintados con cierta precisión. Mi intención era contrarrestar la gestualidad de las imágenes restantes con unos corazones marcados por algo más de realismo. Copié un corazón que tenía entre mis imágenes repetidamente. En la parte baja derecha de la obra la palabra "sorry", en rojo, se dejaba leer deslavadamente. Sobre el cuerpo protagonista tres siluetas de buitres aportaban inquietud a la obra.



Detalle de la obra "My love for your sex".



MY LOVE FOR YOUR SEX
acrílico, posca y grafito sobre sábana
240 x 200 cm.

besar el pan

*cuando me rocíes el pelo
con frescos rocíos
volveré a besar el pan*

Influenciada por el poema "besar el pan" y sus versos: *cuando me rocíes el pelo/ con frescos rocíos/ volveré a besar el pan...* me alejé del cuerpo femenino como protagonista y creé la última de las piezas sobre sábanas. Una barra de pan, mediante la técnica del *trasfer*, sobre una silla fácilmente resuelta, se volvía protagonista. Una señal de advertencia en la parte superior destaca como símbolo, junto con la palabra "inanity" repetida triplemente, y tachada en una ocasión. Tachada por su sentido expresivo, por agredir de alguna manera parte de lo realizado.



Detalle de la obra "Inanity".

En un sentido emocional trataba de borrar una tercera palabra por dejar únicamente dos unidades que en mi cabeza asocié con un sentido de dualidad. Mirando en conjunto, e influenciada por mi gusto hacia los contrastes, e intentando dejar abiertas posibles interpretaciones, dibujé alrededor del pan diversas moscas. Creo que ese alejamiento de lo corpóreo se debía a que la descarga emocional puesta en las anteriores telas estaba saciada en cierto sentido, y la pieza "Inanity" surgió como puente hacia una nueva necesidad más allá de la pintura.



INANITION

acrílico, transfer y posca sobre sábana

240 x 200 cm.

Fue tal la ferocidad por expresarme en una realidad por aquello que fue atacándome interiormente, que eso mismo, dio paso a propuestas que no solo abarcasen lo pictórico. Fue como encontrar

una manera más explícita de llevar a cabo mis ideas. Escenificando en mayor medida *mi pasión*. Como si la pintura no pudiese responder a toda esa necesidad, articulé el lenguaje pictórico y poético proponiéndome nuevos enfoques, con otros lenguajes como escultura y vídeo. Los parámetros fueron ampliados. Supongo que era inevitable tal circunstancia cuando la visión se volvía artística en su sentido más amplio y expansivo. Sentía que al trabajar desde las emociones, las pasiones y lo autobiográfico, todo cuanto iba surgiendo se fuese enlazando sólo. Cuando la necesidad guiaba el proceso.

Expandiéndome hacia otros terrenos, en la pieza diptica "*The lovers that we are*" utilicé un objeto, un genital masculino, realizado en el año 2005, además de una pequeña pelvis de escayola que realicé durante el periodo de residencia en la Fundación Bilbaoarte. Unos objetos que rescaté porque, dentro de estos contextos intimistas, me volvieron a la cabeza inesperadamente. ¡Cómo



Objeto rescatado, año 2005,
fibra de vidrio, espinas naturales
y pintura.



Objeto rescatado, año 2013, escayola.

se activaba el cerebro!, ¿de qué manera se entrometieron esos objetos olvidados en mi cabeza y automáticamente me empezaron a atacar con sus sugerencias! Como emergencias del interior. Todo se fue articulando de tal manera, como si el cráneo se partiese por la mitad y fuese aspirando cada sugestión, cada imagen, cada material. En esta obra concreta, en la continua evocación de lo masculino y lo femenino, utilicé esos objetos rescatados pegando cada uno de los objetos sobre un cuadro con marco reciclado. Inmersa en las nuevas piezas, y tocando un día los materiales de ropa de cama que tenía, al sentir el tacto del clásico protector de colchón azul y blanco y comprobar su elasticidad, tapé aquellos objetos con él. Sin saberlo ni premeditarlo, surgió un flechazo que perduraría en adelante.



THE LOVERS THAT WE ARE (díptico)
fibra de vidrio, espinas naturales, pintura,
tela y marco reciclado
126 x 80 cm.

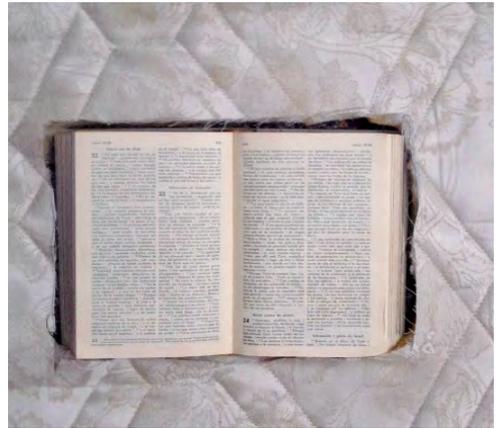


THE LOVERS THAT WE ARE (díptico)
escayola, tela y marco reciclado
126 x 80 cm.

Un colchón reciclado es otra de las piezas que constituyen este proyecto. Siguiendo con la temática en la que estaba inmersa ;cómo desperdiciar aquel material! Connotaciones originadas del colchón que me enloquecían, que me hablaban. Cuando tenía el colchón guardado, esperándome con sus insinuaciones, pensaba en él constantemente, en cómo atacarlo, en poner en orden todo lo que me sugería. Me inundaban las ideas. A *priori* quería escribir con pintura versos directos sobre él, supongo que por mi mirada pictórica y poética, pero cada vez que quería actuar no me encontraba cerca de él. Cierta día, revisando diferentes libros, encontré la biblia, automáticamente busqué en ella el versículo que ya conocía y tanto me inspiraba, Isaías 34:14. Cuando lo abrí en esa página y volví a leerlo pensé en el colchón automáticamente. En incrustar directamente la biblia en él, a una determinada altura que sugiriese la zona de los genitales femeninos. Días después pensé en la figura masculina, en su presencia en el colchón, entonces no puedo explicar cómo pensé en lo que sugería una planta natural⁶⁰² que va creciendo o



Planta natural introducida en el colchón.



Biblia introducida en el colchón.

602 La planta en cuestión era la llamada *Sempervivum* (siempreviva), por las connotaciones que adquiere de inmortal, y porque físicamente es capaz de crecer en te-



EL COLCHÓN

*libro (biblia), planta natural, látex y tela sobre colchón
200 x 150 cm.*

que puede marchitarse y morir. Se convirtió entonces en el objeto que simbolizaría lo masculino. Una planta natural y una biblia, encarnando así dos presencias. Utilicé de nuevo funda elástica para tapar el colchón, cohesionando así la obra con la anterior pieza diptica.

rrenos rocosos, no fértiles.

amodio

*me confundieron los corazones que huían
desde mi sexo histérico
rozando la carne verborreica de mis glúteos
que te exigían amparo y sudor*

*ahora en la distancia
me avergüenzo de esta intimidad voluble
que te odiaba con el alma
cuando no te amaba con el cuerpo*

De ese gusto por unir, pegar, coser, que derivaba del *assemblage*, surgió también otra obra con tonos tridimensionales, "La vagina". Ya enamorada del protector del colchón comencé a trastear con unos retales de la parte de la cremallera. Cerrar y abrir la cremallera. Cerrar y abrir la cremallera. Observé que al abrir y cerrar el resultado se parecía a los labios de la vulva. Decidí grapar la tela a los bordes de otro cuadro reciclado. Entonces me vino la idea de llenar aquella "supuesta vagina" de recuerdos, saturarla con objetos. Comencé utilizando un montón de materiales de recuerdo que tenía guardados y que para mí eran referentes directos de una vida, de momentos y experiencias concretas. Amontoné los objetos a modo de montaña sobre el cuadro puesto en el suelo, con la cremallera de la tela abierta, y tras apiñar los objetos vertí látex sobre todo ello. Aquel montículo



Parte de la cremallera del protector de colchón posicionado sobre maniquí.



VAGINA

*objetos, látex y tela sobre cuadro reciclado
medidas variables.*

de objetos me recordaba las fogatas del día de San Juan y aprovechando esa semejanza añadí en la parte central tres velas.

De esta obra derivaban una serie de pequeñas obras creadas a partir de objetos rescatados del contexto cotidiano. Me había enloquecido el resultado de la elasticidad de la tela sobre obje-

tos. Creé unas pequeñas piezas de técnica mixta dispuestas alrededor de la obra principal "la vagina". Todo lo que iba resultando de los encontronazos con diversos materiales: pelo que tenía guardado, formas realizadas con plastilinas, flores de plástico, mascarillas etc., todo me servía para estas pequeñas construcciones que acaban vertebrándose mediante la misma tela elástica.

Otra de las obras que conformaron el proyecto fue una pieza audiovisual. La idea para dicha pieza surgió de la obsesión de varios versos del poema "amor vaginal" que estaba cohesionando principalmente el proyecto y que fue el desencadenante principal de todo este conjunto de piezas: *...bebe de entre mis nalgas/ ellas te salvarán de la sequía/ has roto tantas veces el himen/ que soy más joven cada vez/ me rindo ante estas manos precipitadas/ en este colchón de muelles habitado/ pues sé que se aproxima/ el sabor solitario de la carne...*

Sentía la necesidad de escenificar el poema. Se trataría de una pieza sencilla, un *performance* registrada en vídeo. Fue el poema, el necesitar expandirme mucho más allá del lenguaje pictórico para acercarme a una expresividad aún más poética, y que sentía no poder alcanzar pintando, lo que me provocó esta idea, como si la pintura se me quedase corta, como si necesitase más y más para llegar a otra dimensión.

Entonces me vino la idea de *performance* como una posibilidad de expresividad más directa, y de ahí pensé en la corporeidad de mi propio cuerpo y en la funda del colchón elástica; su elasticidad me permitía introducirme entre la funda y el colchón creando una simbiosis poética entre mi propia piel y la tela. Simbiosis en la que yo me iba moviendo en una acción corporal que oscilaba entre el baile y la estimulación sexual.



LA CARNE VERBORREICA, vídeo digital, 19'21".



Secuencia de la performance registrada en vídeo.

Creo que ese mismo impulso por expresarme me abrió otros horizontes de intervención. El hecho de abarcar otros campos se dio al activarse en mi mente una infinidad de posibilidades como *respuesta a mis estados*. Los nuevos medios expresivos en los que me vi involucrada fueron consecuencia de determinados estados "pasionales" que al necesitar responderlos, de una manera aún más amplia, más "necesitada", fueron abriendo nuevos horizontes.



Vestido nº 1, dispuesto en la sala.

Finalmente creé un vestido con el mismo material utilizado en las piezas: el protector elástico del colchón. A raíz de trabajar con esta tela las posibilidades de expresión que me provocaba crecían en mí. La poética derivada del material, y de los terrenos de lo íntimo, me llevaron a realizar esta pieza como una prolongación de la propia piel. Al realizar la pieza audiovisual y tras ver el vídeo, me parecía que la transparencia de la tela, al dejar ver mi cuerpo, lo convertía como en una prolongación. Como si mi cuerpo se hubiese fundido en la tela. Con esa idea surgió "el vestido".

4.1.3. Mono(s).

mono, na⁶⁰³:

1. Dicho especialmente de los niños y de las cosas pequeñas y delicadas: *Bonito, lindo, gracioso.*
2. Dicho de una persona: *Que tiene el pelo rubio.*
3. Dicho del pelo: *rubio (de color parecido al del oro).*
4. Nombre genérico con que se designa a cualquiera de los animales del suborden de los Simios.
5. Persona que hace gestos o figuras parecidas a las del mono.
6. Joven de poco seso, y afectado en sus modales.
7. Dibujo rápido y poco elaborado.
8. Prenda de vestir de una sola pieza, de tela fuerte, que consta de cuerpo y pantalón, especialmente la utilizada en diversos oficios como traje de faena.
9. En el lenguaje de la droga, *síndrome de abstinencia.*
10. *Necesidad, deseo apremiante o añoranza de algo.*

El último proyecto que presento en la parte práctica del trabajo se constituye como respuesta de definición frente a un estado vital atribuido coloquialmente a la palabra "mono": el de sentir la existencia en una constante sensación de "falta de algo", de "continua necesidad". Desde ese sentimiento, y su contexto reflexivo, se construyó este proyecto que, a nivel semántico establece relación con aspectos como lo siniestro y lo perverso. Desde una perspectiva característica podríamos advertir que, en

603 Diferentes acepciones del concepto "mono", RAE Diccionario de la Lengua Española. Texto ex profeso para la exposición del proyecto, expuesto (posteriormente) en la Torre de Ariz, desde el 6 de noviembre al 6 de diciembre de 2015.

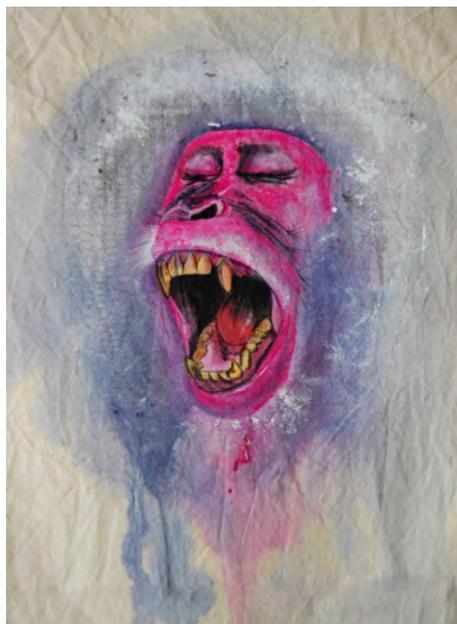
esta serie de obras se profundizó en una expresividad plástica que, a nivel formal, podría vincularse, principalmente, a aspectos como el *collage*, la fragmentación, la repetición, la agresión y la descomposición como principios expresivos.

Teniendo de nuevo como principal nexo de unión la pintura y la poesía, en este último proyecto⁶⁰⁴ creé una relación intrínseca entre la técnica mixta y elementos cotidianos de nuestra realidad directa, donde la polisemia de la palabra "mono" se abrió a ráfagas de asociaciones, apropiándome de ciertas acepciones del concepto para la expresividad. El término "mono" me interesaba por las relaciones que establecía con los temas recurrentes de mi trabajo: la feminidad, la agresividad y fragilidad del cuerpo, los conflictos con lo íntimo, y las debilidades humanas, desde una mirada existencial que desnudase la cotidianidad como una catarsis del propio yo. Se trataría de establecer una analogía entre el cuerpo femenino y el término mono intentando alcanzar una reflexión en los territorios de lo íntimo. Desde una mirada especialmente pictórica presenté una propuesta plástica sobre qué significaba, desde esa perspectiva intimista y la experiencia personal, ser mujer, y donde el autorretrato cobró especial interés, intentando abrir campos de reflexión en el espectador.

El proyecto constaba de varias obras de pintura de técnica mixta, conjugadas en una instalación con objetos tridimensionales, un colchón reciclado, obras de costura y una pieza de *performance* registrada en fotografía. Lo presenté como un recorrido desde la imagen inicial del mono, pasando por obras donde una conversión entre animal y figuras corpóreas femeninas alcanzaban finalmente el autorretrato como respuesta existencial, como vestigio de un ciclo, y como sentimiento de abandono. Así, una máscara de

604 A partir del proyecto "Mono(s)", presento, además, algún poema inédito del nuevo libro en el que trabajo actualmente "Una procesión de pieles".

mono, un vestido, plátanos de escayola, flores, telas o ramas naturales creaban un terreno que arropaba la relación entre las imágenes de monos y las de mujer con la presencia física de esos objetos colindantes. Iconografías que específicamente representaban unos terrenos relacionados con la intimidad y la acepción "mono" en su significado más vital: como síndrome de abstinencia y necesidad, deseo o añoranza. Un motivo expresivo con el que me sentía fuertemente identificada.



*Retrato de mono sobre funda de almohada.
Color rosa obtenido de esmalte de uñas.*

la bocanada

*no puedo ser más
que la bocanada en estado de hambre*

*el vestigio de mí misma
al acostarme con otros cuerpos*

*un perro buscando la misericordia
en la mirada del amo*

Las obras de pintura de técnica mixta se basaron en una metodología de apropiación de imágenes de monos en actitud agresiva para hacerlas propias y pintarlas sobre diferentes soportes reciclados.

El recorrido comenzaba con una serie de 6 piezas, sobre fundas de almohada, de retratos de monos (Monos 1, 2, 3, 4, 5 y 6).



MONO 1

*acrílico, grafito, rotulador, bolígrafo y esmalte de uñas
sobre funda de almohada
medidas variables.*



MONO 2

*acrílico, grafito, rotulador, bolígrafo y esmalte de uñas
sobre funda de almohada
medidas variables.*



MONO 3

*acrílico, grafito, rotulador, bolígrafo y esmalte de uñas
sobre funda de almohada
medidas variables.*



MONO 4

acrilico, grafito, rotulador, bolígrafo y esmalte de unas
sobre funda de almohada
medidas variables.



MONO 5

*acrílico, grafito, rotulador, bolígrafo y esmalte de uñas
sobre funda de almohada
medidas variables.*



MONO 6

*acrílico, grafito, rotulador, bolígrafo y esmalte de unas
sobre funda de almohada
medidas variables.*

La tela cruda, sin tratar, me sirvió como soporte para representar los rostros. Buscaba un resultado en la representación de las caras más logrado de lo habitual, para intentar conmover más vivamente, transmitiendo mayor realismo en la agresividad de los gestos. Que llegasen a traspasar todo el peso violento y el dramatismo, sintiendo cada gesto pintado en esos rostros como propio. Como si en cada retrato de animal sacase partes feas de mí misma. Buscaba esa sensación al retratarlos. Y esa sensación "enganchaba" porque cuando estas creando ese sentimiento orgiástico se apodera de ti y quedas atrapado. Como si algo dentro de mí hubiera funcionado casi biológicamente, y después de una experiencia, esa propia necesidad incontrolable hubiese "escupido" *un algo*.

Para lograr el realismo que perseguía calqué imágenes impresas de ordenador y, tras retocarlas, procedí sobre aquellas fundas de almohada. Buscando mucha saturación en el color pensé en la posibilidad de utilizar esmaltes de uñas combinándolos con otras técnicas como acrílicos, grafitos, rotuladores y bolígrafos, haciéndome factible con esta mezcla lograr cierto realismo al que no acostumbro.

La misma técnica mixta (esmaltes de uñas, acrílicos, grafitos, rotuladores, bolígrafos etc.) la utilicé para proceder sobre otros soportes (Monos 7, 8, 9 y 10). Aprovechando unos cartones rescatados del entorno urbano, y atraída por las características caligráficas y los elementos impresos que llevaban, realicé estas piezas. El cartón me ofrecía, a diferencia de la tela, la posibilidad de introducir *collage* en la obra de manera hacedera. Quería crear interferencias con el retrato pintado del mono. Introduje dos imágenes de mujeres dentro del contexto de la obra para ponerlas en choque con el mono y con el texto "muy frágil" que llevaba impreso el cartón ("Mono 7"): una imagen de la obra de Renoir, el "*Retrato de Rapha Maitre*", por la atracción de la ex-

presión de la cara y los delicados colores de la obra; y la otra imagen relativa a una virgen, extraída de un calendario que encontré por casualidad unos días antes y me sedujo. Construcciones rápidas donde las relaciones que se establecían creaban un contexto cercano a la vez que poético, abierto a ser interpretado.

En la misma línea, utilizando la técnica mixta que incluía esmaltes de uñas, y aprovechando viejas obras, realicé otras piezas que me permitían introducir *collage* como un agente que utilizo para alterar el enunciado lineal, para crear un poco de caos, de informalidad (Monos 8 y 9). Por el gusto hacia lo heterogéneo, mezclé entonces los retratos de monos con los atributos impresos en el cartón y añadiendo frases (mediante *collage*) como "monkeys cansados de no ser sexys"; o pegando, atraída por la grafía, una receta realizada con máquina de escribir encontrada en un viejo libro. Estas obras dedicadas únicamente a la representación de los rostros del animal terminaban en un retrato de mono en actitud burlona ("Mono 10"). Conducta casi humana por la postura de su boca y manos, y por la expresión de su mirada. Eso fue lo que llamó mi atención para



MONO 7

acrílico, grafito, rotulador, bolígrafo y esmalte de uñas sobre cartón, 108,5 x 79 cm.



MONO 8 Y MONO 9

acrílico, grafito, rotulador, bolígrafo, tela y esmalte de uñas
sobre cartón y marcos reciclados
37,5 x 47,5 cm / 34,5 x 42,5 cm.

apropiarme de la imagen, y como una especie de guiño, decidí utilizar el protector de colchón elástico (material recurrente desde "La carne verborreica (*so fucking...*)") como soporte para este retrato. Esta pieza final del mono era un intento por acabar con la carga agresiva de los demás retratos y, sobre todo, como una manera de dar paso a una segunda parte del proyecto.

Esta segunda parte comenzaba con el colchón utilizado en el proyecto anterior que retomé una vez más para crear una nueva pieza ("Colchón cara 1"). Aprovechando la característica tridimensional del material pensé en la posibilidad de utilizar únicamente la parte externa del colchón, su tela. Por lo que corté el objeto



MONO 10

acrílico, rotulador, bolígrafo y esmalte de uñas
sobre protector de colchón y cuadro reciclado,
105 x 76 cm. Fotografía de Pedro Kareaga.

dejando dos piezas y deshaciéndome de los muelles y de su relleno interior. En uno de los frentes del colchón procedí mediante mecanismos totalmente informales. Así en la parte superior de la obra se observaban imágenes de mujeres con una máscara de mono realizados con *transfer* que agredí mediante pintura, representando en los rostros una flor que deja correr la pintura por el colchón⁶⁰⁵. Aproveché aquellas imágenes como interferencias sobre el

605 Estas imágenes transferidas al colchón partieron de la idea de realizar, en un principio, otra pieza: un *patchwork* mediante una construcción a partir de fragmentos de imágenes de diferentes mujeres con máscara de mono en sus respectivas camas. Pero al comenzar el proceso de transferir las imágenes pensé en que el colchón me limitaría a un número concreto de mujeres. Por lo que dejé ese comienzo en el colchón y la idea del *patchwork* dio paso a otra obra posterior que presento más adelante.

colchón con las que continuar esta pieza concreta. Fascinada por las posibilidades del *transfer*, utilicé esta técnica para incorporar dos imágenes extraídas de diferentes publicaciones. Por un lado, una imagen de la película "El lago azul" (Randal Kleiser, 1980), donde aparecían los protagonistas del filme y que



Detalle de la obra sobre colchón.

guardé por la atracción que me supuso su sabor *kitsch*; por otro lado, un artículo que me encontré en otra revista mientras estaba involucrada en este proyecto y que me resultó una casualidad interesante: "Animales cada vez más humanos". Frase que parecía responder a la continuidad del proyecto que estaba desarrollando.

Parecía como si aquel artículo describiese la parte del proyecto donde los monos van adquiriendo valores femeninos, humanos. En el colchón se podía ver todavía restos del proceso que había soportado este en el proyecto anterior⁶⁰⁶. Eso me atraía, además de la propia materialidad de la tela del colchón, sus connotaciones, su magnitud, su recontextualización en este proyecto. Me enloquecía escribir en aquel material repetidamente el verso: *sentir la bestialidad...*, y pintar una flor negra al lado de aquellas imágenes transferidas. Interrupciones de diferente índole sobre el colchón que acaban por enturbiar. Me atraía lo sucio. Lo inacabado. Lo descuidado. Los harapos. La sangre. Lo obsceno. Lo dispar. Los híbridos. Las palabras como "entraña", palabras fuertes que querían decir algo. La pintura (y el arte en general) que golpea

606 Para fotografiar una de aquellas sábanas de la serie "La carne verborreica (*so fucking...*)", aún estando la pintura sin secar, la expuse sobre el colchón para poder fotografiar la obra. Entonces parte de aquellas letras azules de la sábana se transfirieron azarosamente sobre el colchón.

en las sienes, en el gusto. La que choca físicamente, la que "muerde". Que la pintura se dejase ver, que el proceso, que su materialidad y las decisiones quedasen presentes en la superficie.



Detalle de la obra sobre colchón.
Fotografía de Adirane Azkuenaga.

La segunda pieza del colchón ("Colchón cara 2") tenía dos surcos de la obra del proyecto anterior⁶⁰⁷. Enseguida, aprovechando aquellas incisiones, pensé en la posibilidad de introducir un plasma como parte de la pieza, realizando para ello un agujero mayor. En el plasma una fotografía de una *performance* sobre un colchón con "el vestido" del proyecto anterior se vuelve protagonista de la pieza⁶⁰⁸, e incitada por los versos del poema "la bocanada" volví a sentir la

necesidad de escenificar en cierta manera el poema. Un *transfer* de mono en la parte superior, unas flores de plástico cosidas a una rama de espinas natural, dos palabras "hungry" (hambrienta/o) y "angry" (enfadada/o) escritas a golpe de pincel, acogían la imagen del plasma arropándola. Desde la imagen protagonista del plasma dejaba que más tela colgase del agujero realizado, haciendo que pareciese una continuación de la imagen, otorgando un efecto tridimensional. A nivel expresivo y poético pretendía que la imagen saliese de la obra como simbolizando la identidad sometida a las exigencias de mi cuerpo. Como romper el propio silencio de la carne. Absolver el cuerpo retenido.

607 Donde se situaban la biblia y la planta natural en el proyecto "La carne verborreica (so fucking...).

608 Atendiendo al recorrido creado en este proyecto, más adelante presento esta pieza de *performance* registrada en fotografía.



COCHÓN CARA 1

transfer, acrílico y tinta sobre colchón reciclado y desunido

200 x 150 cm. Fotografía de Pedro Kareaga.

COLCHÓN CARA 2

fotografía, acrílico, transfer, rama de árbol, flores de plástico y protector de colchón sobre colchón reciclado y desunido.

Fotografía de Pedro Kareaga.



HUNGRY
ANGRY



Siguiendo con la segunda parte del recorrido, en la obra "*Patchwork*" situé la imagen de la mujer en los territorios de lo íntimo, mediante un imaginario colectivo de mujeres en estado de hibridación. Recurriendo de nuevo a un lenguaje ajeno a la pintura, pero necesitando ampliar de alguna manera la expresividad, fotografié a diferentes mujeres en un terreno de gran intimidad: es sus camas concretamente. Terrenos como hábitats de los estados íntimos y su condición. Una narrativa de resignificación de la iconografía femenina, mediante "el vestido" (realizado con el protector de colchón), y la animal (mediante la incorporación de una máscara de mono en cada rostro), vistiendo con estos dos objetos a cada mujer fotografiada. La incorporación de la técnica de costura para unir cada imagen surgió también como respuesta asociada a la cama, a las ropas, al vestido, a la tradición femenina. La costura la asociaba a una labor muy poética y sensible desde niña. Técnica que cobró más protagonismo en este proyecto.



Detalle de la obra *Patchwork*.

Para esta pieza, una vez transcurrido un primer periodo de documentación⁶⁰⁹, pensé en transferir cada imagen al colchón, pero debido al simple hecho de que el colchón me limitaría a un número concreto de imágenes, se me ocurrió la posibilidad de realizar un *patchwork* que me permitiese prolongar la obra en el tiempo. Atacada entonces por todas las sugerencias expresivas que me pro-

609 Primer periodo que consta de 20 fotografías de mujeres de edades comprendidas entre los 30 y los 78 años. Obra prolongada en el tiempo.

ducía la tela del colchón, y pensando también en la técnica del *transfer*, pensé en transferir cada imagen de mujer a diferentes telas derivadas de protectores de colchón. Retratos individuales de mujeres que después cosí a modo de fragmentos acabando en una pieza autónoma: un *patchwork*. Cuando transfería las fotografías a la tela me cautivó el mimetismo entre las fundas de colchón y cada imagen de mujer-mono. La piel y los rostros se transferían a la tela perdiendo así el peso de la foto y confiriéndole unos valores poéticos que siempre busco. Representando a la mujer como un diccionario de lo íntimo, desde una mirada individual que concluyese en una universal. Un imaginario construido sobre



PATCHWORK

*transfer sobre protectores de colchón y costura
medidas variables.*

Fotografía de Adirane Azkuenaga.



*SIN TÍTULO (BOCANADA)
costura sobre protectores de colchón
medidas variables.
Fotografía de Pedro Kareaga.*



*SIN TÍTULO (WE ARE (NOT) ANIMALS)
transfer sobre protectores de colchón
medidas variables.
Fotografía de Pedro Kareaga.*

un terreno sensible y conflictivo como la cama y que, desde una propuesta circular, empieza en ella para acabar de nuevo en ella (fotografías de mujeres en sus camas construyendo colectivamente una funda de cama).

En la misma línea, y como una continuidad, dos pequeñas piezas derivaban de la obra concreta del *patchwork*, situadas en los extremos. En una de esas piezas podía leerse "we are (not) animals" en cuatro pequeños lienzos que conformaban la composición homónima. La frase transferida a cuatro telas diferentes de protectores de colchón se proclamaba como una oda que parecía provenir de cada mujer del *patchwork*. La otra pieza "Bocanada", constituida también mediante texto, se alzaba como otra proclama mediante la palabra "mono" sobre cinco retales de protectores de colchón. Inmersa en la delicadeza que transmite la costura opté por esta técnica para escribir la palabra valiéndome de una máquina de coser, sabiendo que el resultado sería una caligrafía torpe bellísima. La palabra "mono", tan contundente, cosida a telas de colchón como si de ecos se tratase. Estas dos piezas se advertían como complementarias del *patchwork*, intentando crear una narrativa entre las tres composiciones.

En la tercera parte del proyecto, la imagen utilizada en el plasma del colchón, abrió paso a la pieza de la *performance* registrada en fotografía "Hambre", como comienzo de la última parte del proyecto. Así los retratos de monos del comienzo, que ya habían pasado por estados de hibridación en diferentes imágenes femeninas, daban paso a mi propio yo convirtiéndose en animal.

Para esta pieza concreta realicé unas bananas de escayola como referentes directos del proyecto en general. Referentes que asocié a la analogía de su significación: me interesaba por un lado el sentido figurativo de la fruta; y por otro lado el sentido



PLÁTANOS, escayola y látex, medidas variables.
Fotografía de Adirane Azkuenaga.

abstracto de su forma. Realizadas mediante escayola, y en mi poco compromiso con metodologías que requieran de cierta formalidad y que no respondan a mi emergencia, opté por una alternativa que me resultase rápida: sin detenerme en realizar moldes, pelé las bananas utilizando la piel como forma para moldear.

Cubierta con el vestido, con la máscara de mono puesta y con los plátanos de escayola sobre mi propia cama, recreé un estado de locura en una acción corpórea desmedida donde me "autoalimentaba" como un animal, jugando con la anfibología mujer-mono. En esta intervención el vestido, la máscara y los plátanos fueron referentes de una simbología del ansia, del estado de mi avatar, volviendo nuevamente a los versos que despertaban el interés por ir más allá de la pintura, proponiendo una recreación de su narrativa mediante la *performance*: *no puedo ser más/ que la bocanada en estado de hambre...*

Las obras de la parte final del recorrido se presentaron como autorretratos pictóricos donde mi propio yo transmutaba en mono, utilizando *collage* y *transfer* como técnicas predilectas. Haber quedado tan sucumbida por el resultado de imágenes transferidas al protector de colchón me incitó a utilizar el peso de mi propio retrato en las últimas piezas. El autorretrato como indagación en el pensamiento personal donde establecer una genealogía de mis estados, de mi feminidad, de mi intimidad.



HAMBRE

performance registrada en fotografía, medidas variables.

Fotografía de Pedro Kareaga.



Secuencia de la performance.

mi cuerpo

¡Una absolución de mis huesos!

*poseída y entregada como en una misa
mi cuerpo era sólo piel
un pájaro inmigrante
piel nada más, sin señales*

*mi cuerpo nunca estuvo tan cerca de dios
pero dejé que se convirtiera en pecado
dejé que se convirtiera
en este coro de buitres*

Encendida por versos del poema "mi cuerpo": *mi cuerpo nunca estuvo tan cerca de dios/ pero dejé que se convirtiera en pecado/ dejé que se convirtiera/ en este coro de buitres...* me inspiré para los "Autorretratos 1 y 2". No era capaz de someterme a largo tiempo, tenía que ser rápido, aunque luego fuese capaz de estar largo tiempo sin pintar o escribir, pero cuando me venía la bocanada exprimía ese momento al máximo. Rápido, sin caricias. Era pura necesidad. No me detenía en el "ronear", en la lentitud, en la condecoración. En estos autorretratos el *transfer* me permitía esa agilidad que demandaban mis emociones.

En la primera pieza el rostro de un chimpancé transferido a la tela derivó en el autorretrato de mi cuerpo acogiendo a los buitres que sobresalían en el poema. Un cuerpo que resolví vagamente, rápido. En esos momentos no me detenía en precisiones, en lo formal o en mecanismos que ralentizasen mi objetivo. Necesitaba soltar, escupir y lo más rápido posible porque sino no sentía liberarme de verdad. La palabra "coro", en la parte inferior de la



AUTORRETRATO 1

*transfer, acrílico, rotulador, tinta y esmalte de uñas
sobre funda de colchón y marco reciclado*

70,5 x 57,5 cm.

Fotografía de Pedro Kareaga.



AUTORRETRATO 2

*transfer, collage, acrílico, tinta y esmalte de uñas
sobre funda de colchón y marco reciclado*

72 x 55 cm.

Fotografía de Pedro Kareaga.

pieza, hacía referencia de nuevo al poema y, junto con los labios del rostro, destacaban por su color rojo.

En el segundo retrato, en consonancia también con este poema concreto, mi propio rostro era ahora transferido a la tela, y la conversión a mono de mí misma se dejaba ver en la boca. Sobre mi cara transferida a la tela añadí una boca de mono en actitud defensiva mediante *collage*. De nuevo unos buitres pintados aguadamente reposaban en la parte inferior de la pieza. Y como elemento textual, necesario en mí, el verso *un coro de buitres...* destacaba por su color rosa.

Para los "Autorretratos 3 y 4" me fotografié con rostro agresivo aludiendo a las primeras piezas de los rostros de monos en la misma actitud. Una vez obtenida la imagen las transferí a dos telas de colchón: una a la funda elástica utilizada a lo largo de casi todas las piezas; otra sobre funda de colchón gruesa de algodón rescatada del entorno urbano. De nuevo, unas bocas de mono atacantes, se superponían a mi propia boca, creando una simbiosis. En esta ocasión me provocaron otros nuevos versos surgidos en ese periodo concreto: *no buscaba el orgasmo/ sino la recompensa/ la caricia del amo...*

En "Autorretrato 3" unas bananas se presentaban en la parte baja de la pieza donde se mezclaban con parte del poema escrito a mano alzada en la parte derecha. Como contraposición, en la parte izquierda, escribí unas palabras que después taché, en un intento por quebrantar el plano y atribuirle valores de falta y de negación.

En "Autorretrato 4" en ese mismo intento de quebrantamiento, cerca del rostro, una gran mancha de pintura de color rosa tapaba unos motivos pintados anteriormente. Una mancha que aportaba

gran fuerza a la pieza. El verso *la recompensa...* se veía repetido a lo largo de la tela: en la parte superior, encima del rostro; en la parte inferior escrito más suavemente. Las palabras interferían, deseaban mestizarse con colores y formas, los colores deseaban llenarse de palabras porque el universo, la raíz, era la misma.

Cuando comencé por primera vez a introducir una palabra en un cuadro lo sentí. Desde entonces es la constante ya no solo de mis expresiones artísticas sino de mi flujo vital. De mi equilibrio. Porque la palabra es una sacudida, un componente con una presencia demoledora, como bien describe Francis

Bacon en la siguiente cita: *"Sí, la imagen es una fuente, y más todavía un detonador de ideas, pero considero que la palabra es aún más fuerte. Sugiere, es aún más violenta"*⁶¹⁰.

la loca y la ermita

*no aspiraba a ser mucho más de lo que fui
intérprete insomne de muecas
el parque la quietud la saliva de plata
los inviernos
no aspiraba sino a amar
aquel portal desierto de aves*



Detalle de autorretrato mediante transfer sobre protector de colchón elástico.

⁶¹⁰ Maubert, Franck (2012), *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. (Trad. F. G. F. Corugedo), Acantilado, Quaderns Crema, S.A.U, Barcelona, p. 28.

AUTORRETRATO 3

transfer, collage, acrílico, tinta, rotulador y esmalte de uñas
sobre protector de colchón sobre lienzo reciclado

40 x 48 cm.

Fotografía de Unai Basabe.



LA RECOMPENSA
LA RECOMPENSA
LA RECOMPENSA



AUTORRETRATO. 4
transfer, collage, acrílico, tinta, rotulador y esmalte de uñas
sobre protector de colchón sobre lienzo reciclado, 40 x 48 cm.

Fotografía de Pedro Kareaga.

*la línea de autobús tres nueve dos siete
la baldosa sin baldosa de la acera
no aspiraba a ser sino vaho
vaho nada más*

La última pieza "Autorretrato 5" la concebí como un vestigio, una señal de mi propia presencia, inspirada desde los versos que me provocaron el poema "la loca y la ermita". Un *transfer* de una boca de mono se alzaba en la parte izquierda central. Guiada por la técnica de costura, empleada en ciertos momentos del proyecto, sobre el propio *transfer*, procedí a dibujar unos labios de vulva en color rojo con la máquina de coser. Color que conducía, en su parte superior, a tres pequeñas flores pintadas. Implicada en la incorporación de elementos tridimensionales una rama natural con espinas quedaba apoyada sobre la tela a la altura de las fauces. En oposición, y en un intento por provocar cierto eclecticismo sobre la tela, un *collage* de obras de Renoir se entrometía en la narrativa del contexto. *Collage* que introduje grapándolo a la tela. Intenté crear caos y cierto desconcierto, pero en un sentido más íntimo estas imágenes eran incorporadas a la obra por la atracción personal que me estimulaban. La pasividad de las mujeres de Renoir, la sensualidad de los trazos de su pintura y la sensibilidad que emanaban las aproveché para crear un antagonismo anteponiéndolas a la boca violenta convertida en vulva...

la bestialidad

*ya ves
soy poesía nada más
poesía precipitada en otras bocas*



AUTORRETRATO 5

*transfer, collage, acrílico, costura, rama de árbol y tela
sobre protector de colchón, 200 x 120 cm.*

*en otras bocas siempre flor tratada
por eso busco el desbordamiento
que me saquees con tu oro*

*que llenes de mí tu sexo
para sentir la bestialidad
la inundación*

Los encuentros y resultados mejores se suceden en la línea del viaje artístico. Cuando uno está abierto en canal al suceso. Cuando uno se deja atacar y sorprender. Con mi propia experiencia artística busco explorarme, ir al fondo de mí misma y poder reflejarlo. A veces soy más valiente que otras. Quiero procurarme estados de placer, estados que consigo al pintar o al escribir. Estados equiparables a los que otras imágenes, otras palabras, han provocado en mí; siguen provocando en mí. Tiritonas. Estremecimientos. Una violencia emocional.

La experiencia la concibo como un tornado, como un útero. Hay que "parir", y hay que dejar lugar para el dolor y la sangre. El diccionario describe "Despeñar" como precipitarse, desenfrenarse y entregarse ciegamente a pasiones. Para mí crear es despeñarse, es entregarse ciegamente a una inherente pasión. A menudo tengo estados de sequía creativa, siendo incapaz de encontrar el significado por el cual pinto o escribo. Parto de la aceptación de ser inconstante. A veces esos intervalos se prolongan demasiado y entonces... se acontece algo en un sentido vital que hace que te abandones a esas sensaciones, a esos estados. Y es en esos periodos, donde *la dimensión pasional* me sorprende, cuando necesito reconstruir la pasión, depositándolo todo en las superficies. De esta manera siento "vaciar", entendiéndolo como una transformación, al traspasar *la dimensión pasional* a la expresividad, sintiendo la experiencia artística como lugar de confrontación y reflexión.

Así, de esta manera, el proceso creativo de los proyectos presentes en este apartado del trabajo han estado totalmente subordinados a estímulos pasionales. He sentido necesidad por responder a esos estados, por expresarlos, y esa misma vorágine me ha hecho elegir los mecanismos de mi proceso creativo. Mecanismos consecuentes con la emergencia expresiva: *transfer*, espray, costura rápida, *collage* etc. Propuestas demarcadas por la ética *DIY* que, como tales, han atendido a mis impulsos creativos apropiándome de los medios a mi alcance. Cuando la *dimensión pasional* derivaba en emergencia expresiva todo parecía volverse posible para la expresión, valorizando la descarga, el desahogo y la necesidad. Aunque el impacto de las obras a primera vista manifestaban simplicidad, existía un fuerte compromiso arraigado a la entraña que dificultaba el camino, pues exigía una fuerte conexión con el plano emocional. La simplicidad, por lo tanto, residía en la respuesta que yo depositaba de modo artístico, forjando un proceso amplio y expansivo de la experiencia pictórica y su expresividad demarcada por un principio tal como *la pasión*.

Capítulo 5

"Una chica que desafina al cantar mientras cepilla las escaleras me conmueve más que una cantata sabia. A cada cual su gusto. Me gusta lo poco. Me gusta también lo embrionario, lo mal formado, lo imperfecto. Me gustan más los diamantes brutos, con sus gangas. Y con sapos".

Jean Dubuffet

5. CONCLUSIONES.

En este apartado presentamos las conclusiones con las que finalizamos nuestro proyecto. Comenzaremos con un resumen general de las ideas principales destacadas a lo largo del trabajo.

El fenómeno Punk estalló a finales del año 1976 en el Reino Unido, trasladándose inmediatamente a diversos lugares de la geografía mundial. Los jóvenes de los ambientes más desfavorecidos se enfrentaron a una sociedad en crisis. De ese sentimiento de desencanto y confusión, y frente a las opresiones sociales y la incapacidad de vislumbrar un futuro posible, se desencadenó una lucha común por parte de la juventud no pudiente en un grito revelador que acabó inundando las calles: "No future!". Oda que se convertiría en emblema de lo Punk. Surge entonces un fenómeno sociocultural basado en la negativa, que propone unos ideales encaminados a una fórmula operativa "anti todo" como intento de escapatoria frente a los estandartes habituales de la clase media y alta. Un posicionamiento de carácter marginal que destaca como crítica de los sistemas sociales y conservadores y su heteronomía. Fruto de ese sentimiento el mundo del arte encontró un periodo intenso de reflexión.

Dentro de un marco posmoderno, lo Punk transformó por completo la escena musical, influenciando a otras expresiones como el cine, las artes o el diseño. Es entonces cuando, de esa influencia musical extendida a otras expresiones, se dio una espléndida revitalización en los contextos artísticos. La actitud subversiva de lo Punk fue trasladada a todos los campos de las artes en una constante afirmación salvaje de explosividad.

En conexión con estos contextos de emergencia expresiva surgirá la propia pintura de lo Punk. Aplicados, a nivel pictórico, estos

conceptos musicales mencionados, podríamos decir que la pintura de lo Punk destaca por una expresividad que recupera todo su espíritu "anti" y lo vierte en el proceso. Un posicionamiento antivirtuoso que ofrece obras rápidas, de poca resolución formal y una estética anárquica, en donde el autor se vuelca en la experiencia con una actitud intensamente pasional. La voluntad de oposición de la mentalidad de lo Punk se fundamenta en la negación y esta se traspa a la pintura, puesto que en la consigna negativa que le es propia interviene una negación constante de los códigos formales. Con el fin de expresar el inconformismo y la rebeldía se da un claro desinterés de los valores pictóricos. La pintura pasa a ser una una vía de expresión. Su pensamiento se prolonga a su expresividad, resolviéndose en una propuesta plástica entrópica, cimentada en una táctica de ruptura radical.

Destacando que la pintura que investigamos parte de la emergencia del contexto de lo Punk y su despliegue creativo, esta está intrínsecamente vinculada con la ética *DIY*. Ética que apunta a un concepto ligado con lo íntimo y lo esencial, entendido como ímpetu de creación con cualesquiera que sean los medios, dando cabida a acciones que parten del propio creador y que rechaza los imperativos de la vías habituales o establecidas para tales ejecuciones. Esta idea nos encamina hacia acciones alternativas de autoexpresión. En sus procesos prima lo urgente e inmediato: materiales asequibles, humildes, y de fácil construcción en cohesión con el *DIY*.

La pintura relacionable con lo Punk creará una desconexión con los principios formales (dominio de la técnica y elementos compositivos) y optará por la decadencia y la transgresión con una sensibilidad antiartística que reclamará su esencia mediante el *DIY*. Una pintura basada en la urgencia y anarquía plástica,

logrando alcanzar las puertas de lo esencial: LA NECESIDAD DE EXPRESIÓN como una descarga emocional.

A lo largo de nuestro trabajo hemos ido distinguiendo fenómenos artísticos que compartían la necesidad de un cambio social: desde el Romanticismo, pasando por el movimiento Dadá, destacando los fenómenos *underground* y situando el mismo Punk. Manifestaciones artísticas y estilos de vida contrarios o paralelos a los de la cultura oficial que han acabado abriendo nuevos conceptos y ofreciendo un pensamiento "abierto" y "periférico". Fenómenos artísticos de los que hemos extraído su propio pensamiento contracultural y su deliberada marginalidad. Grupos posicionados en una mentalidad contraria a la socialmente admitida en cada contexto al que pertenecían. Hemos destacado lo Punk, su conexión con estos pensamientos, situándolo en esa misma esfera de marginalidad militante.

En oposición a las corrientes más racionalistas surgen nuevos pensamientos de carácter irracional, espontáneos, intuitivos, que acabarían determinando un pensamiento propio. Tendencias postuladas en contra del monopolio de las formas de conocimiento racionales y su autoritarismo, en un empeño por llegar a la utilización de la mente de una manera transformadora. Se inicia un pensamiento alternativo y resistente que se aleja apasionadamente del hermetismo y la certeza del pensamiento racional y su hegemonía. De esta idea hemos destacado, a finales de la década de los años 50 del siglo XX, una reacción vitalista y marginal paralela a la corriente predominante, el movimiento *underground*, donde hemos acotado en él nuestro objeto de estudio.

Hemos estudiado el origen del *underground* y sus posibles raíces en el Romanticismo. El Romanticismo no fue únicamente un estilo de expresión individual, fue un movimiento cargado de intenciones

y cambios mentales encaminado hacia una revolución cultural que dio paso a la originalidad y a la diversidad individual. Es el Romanticismo, mediante su ruptura con la tradición, quien propone la libertad del hombre y su condición. Exalta el deseo, la subjetividad y el individualismo como sistema de liberación, anteponiéndolo a la razón y acercándonos a una corriente vitalista que caracteriza a la fenomenología *underground*.

Las corrientes vitalistas, donde la concepción de la vida es contraria a cualquier dogmatismo ideológico, destacan por la lucha constante de anteponer la liberación del sujeto de todo aprisionamiento. El rasgo revolucionario del Romanticismo, su manera de concebir la condición del hombre y su naturaleza, en una búsqueda constante por la auténtica libertad, nos acerca al discurso de lo Punk. La actitud rebelde y contracultural del fenómeno, donde las consignas a seguir son la subversión, la transgresión, el anarquismo y el nihilismo generados desde la máxima expresión del "No future", proclama el individualismo para la liberación del hombre mediante la autonomía de todas las bases establecidas, ya sean sociales o artísticas.

- A NIVEL FORMAL lo que destacamos es su proceso vitalista:

La exteriorización de los valores de su pensamiento nos acercan a cierto caos plástico. La proclama de lucha constante por la desintegración de poderes autoritarios, reivindicando el individualismo absoluto heredado del discurso nietzscheano, verá su reflejo en la misma pintura. Obviar la tradición y atender a la propia voluntad individual, exige reivindicar el *DIY* como sistema operativo, anarquizando las expresiones plásticas y su proceso.

Así, hemos destacado principalmente su heterogeneidad plástica: el eclecticismo y la fragmentación propios de su condición Posmo-

derna. En lo Punk, lo que predominan son tratamientos bruscos y violentos, transmitiendo así emociones vinculadas con la esencia desinteresada del *DIY*. Se responde a una demanda de desorden donde el artista se desvincula por completo de los códigos educacionales. Libertad de elección, de su discurso vitalista, con obras que responden al desorden y al caos. En sus diferentes formas, la pintura de lo Punk, trata reconstruir todo su espíritu anti profundizando en diferentes mecanismos significantes:

Procesos creativos como son: el radicalismo enfrentado al virtuosismo (urgencia, brusquedad e inmediatez); la indomesticabilidad basada en lo azaroso; y el acto pictórico como fundamento y demanda creativa de libertad. Un vitalismo absoluto potenciado por la necesidad de expresión que crea un fórmula de representación donde las profundidades de la libertad pictórica construyen el discurso de su expresividad.

Como variantes procesuales hemos destacado los tratamientos gestuales informales; el *collage* y sus lenguajes. La naturaleza a la que pertenece nuestro tema por su contexto *underground*, la hemos vinculado con expresiones plásticas procedentes del lenguaje callejero. Variantes que participan en un proceso de carácter marginal y caótico. Variantes, finalmente, que obran conforme a unos principios radicales: gestualidad informal, el *collage* y otras huellas marginales procedentes, como decimos, de lo callejero. Además hemos estudiado la disposición y transformación de la imagen dentro de las expresiones de lo Punk: la fragmentación, repetición y acumulación; así como la agresión y descomposición como principios expresivos. Recursos que acaban por potenciar su discurso basado en la negatividad. Recursos que despuntan por su continuo quebrantamiento de lo representado.

Así mismo, hemos rescatado la importancia de la palabra y del lenguaje escrito.

Hemos estudiado el interés de las palabras escritas como otro elemento de la obra, como interferencia icónica que apoya lo ecléctico: cuando estas aparecen como expresión, como reiteración, en un intento constante por saturar el plano para acercarnos nuevamente al caos estético y su fuerte carga entrópica.

- A NIVEL SEMÁNTICO hemos atendido los siguientes conceptos fundamentales: el nihilismo dionisiaco; la pasión vital; el pensamiento superficial y la fealdad social; temáticas y contenidos cargados de denuncias y aflicciones; y la importancia del lenguaje escrito de cierto corte negativista.

Hemos realizado una aproximación de lo Punk y su pensamiento vitalista, un ideario vinculado con lo emocional e íntimo, con la proclamación, como hemos recalcado anteriormente, del individualismo y su registro formal como valor distintivo. Atendiendo esta idea hemos establecido relaciones fundamentales con dos actitudes que responden a la proclama individualista: el nihilismo y lo dionisiaco. Una demanda total del placer que nos acerca a la base de su pensamiento irracional, e implica la negación de todo principio fundamentado para dar paso a la liberación del hombre y su condición. Sin aceptar principio alguno impuesto la propia voluntad es ahora el único principio constituyente.

Hemos estudiado y destacado la importancia del concepto pasión como un desencadenante del proceso expresivo de lo Punk. Entendemos la pasión como un motor para llevar a cabo una expresión artística que responde a los sentimientos del autor, poniendo énfasis en subrayar las emociones y la condición mental, que no regula y no reprime el deseo, sino que lo atiende y lo utiliza

para la experiencia pictórica. Hemos intentado destacar cómo las dimensiones emocionales derivadas de los aspectos vitales, nos provocan de tal manera que nos encaminan hacia la experiencia artística como vía de respuesta.

También hemos apuntado como lo Punk destaca notablemente por su aspecto superficial, siendo la exteriorización de su pensamiento la que la demarca. Es en ella donde se condensa toda su rebeldía y su oposición. La superficie de lo Punk representa una reivindicación, un posicionamiento socio-político que reacciona ante los poderes imperantes del contexto social. Se posiciona deliberadamente en lo marginal como respuesta, y además, como consecuencia del resultado social y el condicionamiento impuesto a los grupos marginales o desfavorecidos. Lo punk responde con una presencia tajante y chocante donde se potencia al extremo "esa marginalidad", en este caso sí, elegida. Esa superficie se convierte entonces en ruidosa, caótica y subversiva. Para ello, hemos estudiado conceptos que destacan como fundamentales de esa imagen: lo feo, lo siniestro, lo cruel, la violencia y lo perverso adjetivarán la superficie de lo Punk, y eso será contagiado a nivel pictórico.

Desde la actitud de negativa constante y como oposición, y en una continua confrontación radical, la imagen resultante de lo Punk no trata únicamente de mostrar lo negativo y las dimensiones de su espíritu anti, sino que trata también, además, de mostrar la realidad fea, siniestra, cruel, violenta y perversa a la que ha de enfrentarse, y en la que inevitablemente habita. Como vía de expresión acoge toda la "fealdad social" para volcarla a modo de crítica y reflexión, proponiendo un resultado conforme a las circunstancias y su posicionamiento en el mundo.

Desde su vertiente pasional, y con todo su potencial expresivo, hemos advertido dos temáticas en los recursos representativos

de lo Punk: por un lado, una temática que denuncia los contextos sociales; por otro lado, la problemática existencial. Ambas propuestas parten de un descontento común, y nos encaminan a una narratividad de denuncia. Temas que nos conducen a una profunda reflexión: la experiencia del artista con su entorno próximo, la demanda de libertad expresiva, el desacuerdo y la negativa constante se proyectarán en la obra junto con el sufrimiento derivado de la soledad, la crisis del yo y un replanteamiento continuo de valores contemporáneos. Narrativas centradas en subjetividades y vivencias personales en un intento por hacer aflorar las aflicciones del ser humano, evidenciando las angustias vitales del hombre y su condición. Una apertura mental, propiamente romántica y vitalista, que reniega de los ideales de su contexto próximo y opta por un posicionamiento alternativo, y ello implica una denuncia y una profunda reflexión de aquello que rechaza. Hemos podido destacar cómo lo Punk, necesariamente, refleja la intensidad en su prédica.

Además, hemos analizado el lenguaje como un recurso inmediato capaz de potenciar lo representado. Un recurso que se fusiona con la pintura añadiéndole, ya no solo nuevos valores plásticos (estudiados también en un plano formal), sino conceptuales que retroalimentan el contenido de las obras. Hemos reflexionado acerca de la importancia del lenguaje escrito, y cómo este responde a la esencia de la expresividad de lo Punk y su operativo *DIY*, hilándolo con cierto "malditismo literario".

Tras sintetizar los aspectos más esenciales con este breve resumen, presentamos las siguientes conclusiones parciales:

1ª Conclusión parcial:

Hemos realizado un estudio que identifica un proceso creativo, en un marco pictórico, vinculable al Punk. A su vez, lo Punk, lo hemos identificado dentro de una fenomenología *underground*, como alternativa contracultural.

Hemos citado a artistas procedentes del Dadaísmo y del Arte Pop, y los hemos visto como antecedentes reconocibles de la fenomenología contracultural del *underground*.

La idea fundamental de los artistas Dadá y Pop era crear un arte popular e integrarlo en la vida cotidiana. Ambos movimientos presentaban una reivindicación, crítica en el caso del Dadá e irónica en el caso del Arte Pop, contra ciertos elitismos burgueses y artísticos. Antecediendo, en parte, la base de los movimientos pictóricos *underground*: el Grafiti, el fenómeno *Lowbrow*, la *pintura Punk* de la década de 1980, el *Street Art* y la Nueva Oleada.

Los fenómenos pictóricos, con su origen en el *underground*, a lo largo de los años, han obtenido un reconocimiento a nivel artístico. Fenómenos que se han mantenido fieles a sus raíces, a pesar de haber llegado, en algunos casos, a un reconocimiento a nivel institucional. Una fenomenología que no ha rehuído de su lucha por la libertad de expresión, y que se ha mantenido fiel a su pensamiento y espíritu contracultural.

Concluimos con que los movimientos pictóricos del *underground* han entrado, no en la historia del *mainstream* artístico, sino dentro de la historia de las artes y de la contracultura contemporánea de origen callejero.

2ª Conclusión parcial:

Hemos comprobado la influencia directa de lo Punk, su negativa y rabia, y lo hemos ido vertebrando en un concepto rescatado, y también actualizado, de una determinada práctica pictórica.

Hemos estudiado la radicalidad de las estrategias del proceso asociable a lo Punk en artistas vinculados directamente con el contexto de los años ochenta, y también hemos atendido a artistas más actuales en los que encontramos señales de una continuidad vertebrable al tema en sus maneras expresivas. Por lo tanto, ya no hablamos de un fenómeno histórico puntual fuera de su tiempo, sino que, fuera de su tiempo, la expresividad relacionable con lo Punk, parece encontrar una seña atemporal, marcada en todo caso por una visión negadora y ruturista que declina en una praxis identificativa. Una praxis que sí nos permite hablar de vínculos con lo Punk para referenciar un vitalismo fecundo con matices negadores y capaz de atribuirse atemporalmente.

Hemos comprobado que la negativa constante, que parte de su visión de "*No future*" y su lema "anti todo", se traslada al campo pictórico y su proceso expresivo. Las variantes procesuales se verán determinadas por la actitud mental creativa del artista, identificada en el espíritu de lo Punk. Una postura mental expresiva que actúa estableciendo un ritmo, una velocidad y un carácter específico, que en definitiva, constituirán un proceso creativo radical, urgente e inmediato.

Hemos rescatado un discurso expresivo que destaca por la radicalidad de sus estrategias subversivas fieles a su pensamiento, ya sea en plena periferia del contexto punk y su explosión, en pleno

auge en los años ochenta; o en la actualidad, pero lo que sí parece posible es acercarnos a una cartografía de sus ecos.

3ª Conclusión parcial:

Hemos sostenido que la negativa asociada a lo Punk establece una expresividad vinculada al *DIY* como respuesta a la emergencia expresiva. Esta se articula desde una vertiente fuertemente arraigada en lo *pasional*.

Hemos defendido la postura de que lo Punk tiene que ver con la idea de antiarte, y esta, a su vez, nos encamina a un arquetipo de "anti todo" que nos acerca a una expresividad plástica donde "todo parece posible". Cualquier material, cualquier campo de actuación, o manera expresiva, se vuelve válida, posible y valorable, trascendiendo los parámetros clásicos, y respondiendo a la necesidad de expresión mediante estrategias *DIY*.

Hemos argumentado como la idea que preside la base del proceso de lo Punk es la emergencia expresiva, tanto en su contexto musical, como en el pictórico, que hemos rescatado y estudiado. La pintura de lo Punk adquiere las características de descarga expresiva del origen de su contexto musical. No hablamos en los procesos creativos de nuestro objeto de estudio de formalismo determinados; por contraposición a esto, hablamos de obviarlos para acercarnos a lo esencial: explorar una llamada de necesidad que nos empuja a la actividad plástica, a la EXPRESIÓN.

Hemos destacado, también, como esa propia necesidad hace ampliar el abanico hacia otras expresiones como la poesía, la música etc. La figura del artista bohemio, y marginado socialmente, nace en el Romanticismo y los fenómenos que han ido apareciendo a lo largo del trabajo guardan relación con lo poético o con la escritura

como un medio de expresión capaz de potenciar y revelar los estados: como ejemplo el Dadaísmo, los fenómenos *underground*, y concentrándonos en lo Punk.

Hemos concluido que nuestro propio proceso artístico, destacado en la parte referida a la práctica, ha sido una consecuencia de lo vital, de lo emocional, de estados pasionales. Nuestra constante y casi obsesiva fuente de motivación han contaminado la obra convirtiéndola en un diario intenso e inmediato, en una escupidera no lineal pero sí referencial. Atendiendo a este hecho hemos advertido que no ha existido una constancia sistemática de producción; sino que la producción se ha dado cuando ha sucedido *un algo*, cuando se ha *padecido* y nos hemos involucrado en responderlo compulsivamente. Así, hemos evidenciado que hay un desencadenante fundamental en nuestro proceso artístico personal: anteponer el hecho de la expresión, y su necesidad, a las cuestiones formales.

Atender y responder la pasión bien podría ser nuestro principal objetivo cumplido y nuestro mayor compromiso. Interpretamos nuestra práctica a modo de reconstrucción de la pasión, que se vertebra mediante una libertad creativa guiada por la necesidad y la urgencia, donde todo lo demás es consecutivo. Una catarsis expresiva volcada en la experiencia pictórica donde las estrategias de radicalidad se vuelven constitutivas e identificativas.

4ª Conclusión parcial:

Concluimos con que la expresividad de lo Punk, basada en la negativa, da paso a una afirmación total en la liberación de un impulso creativo donde "todo se vuelve posible".

El signo característico de negativa de lo Punk, en sus diferentes formas, crea una dimensión antagonista en su propia esencia: la originaria negativa, que va desde su pensamiento hasta sus maneras expresivas, converge en la evocación de una nueva faceta constructiva.

Desde su signo destructivo observamos un nuevo estado en la concepción de un recorrido que propone una liberación total. La negativa se orienta hacia una absoluta afirmación de un proceso catalizador de libertad expresiva. El "No" fundamental de lo Punk finaliza en un "Sí" rotundo justificado en la libertad del *DIY*.

El ideario "anti todo" de lo Punk hace accesible un camino que, al renegar de los formalismos en los terrenos plásticos, se orienta hacia nuevos valores expresivos en un hemisferio amplio de posibilidades, defendido por estímulos apasionados y viscerales como desencadenantes del proceso. En este sentido podemos recordar a Paul Feyerabend: "*El único principio que no inhibe el progreso es: todo sirve. (...) Y mi tesis es que el anarquismo estimula el progreso cualquiera que sea el sentido en que se tome este término*"⁶¹¹.

El *DIY* reclama la liberación de los paradigmas doctrinarios y, en oposición, presenta una expresividad partiendo de los propios conocimientos, siendo capaces de alcanzar con ello la autoexpresión. Una autoexpresión que entendemos como autoafirmación de su pronunciamiento expresivo. Su postura envuelta en "un NO que lo abarca todo" radica en una nueva esfera antitética.

611 Feyerabend, Paul (2007), *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. (Trad. Diego Ribes), Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., Madrid, pp. 7-11.

A modo de EPÍLOGO

Los procesos que hemos asociado a lo Punk atienden a un lenguaje visceral que se articula mediante mecanismos sencillos y rápidos. Un fenómeno que, consecuente con su espíritu, basa toda su expresión en "la entraña". Desde una actividad fruto de la libertad alcanzada por un determinado lenguaje pictórico, y siguiendo unos impulsos plásticos que surgen de la emergencia expresiva vertebrada en el *DIY*, NACE LA OBRA ARTÍSTICA. El artista tendrá que lidiar con fórmulas que dejen de lado cuestiones técnicas y complejas para sumergirse de lleno en un mundo donde esa necesidad le guie al proceso creativo. Entendiendo así que la experiencia artística no está subordinada a teorías ortodoxas, sino que existe un campo sensible donde una praxis heterodoxa es concebible, posible y valorable.

En la reflexión, indisociable de la propia práctica pictórica, defendemos el *DIY* como un sistema operativo de autonomía capaz de responder a nuestra demanda de emergencia expresiva. Nos hemos involucrado en una expresividad concreta donde el proceso se ha visto sometido a exigencias *pasionales*, que han sido el disparador de nuestra práctica y que han forjado nuestra experiencia. Esta se ha ido vertebrando a base de experiencias personales, en donde hemos creado códigos plásticos que han ido reescribiendo nuestros estados. Involucrados obsesivamente en la necesidad de reconstruir la pasión, ha sido entonces cuando lo de alrededor se ha vuelto volublemente artístico. Accesible. Maleable. Producible. Estas cuestiones, forjadas en un seno vitalista, han activado y canalizado un proceso expresivo amplio desencadenado desde UNA NECESIDAD QUE LO DOMINA TODO.

Documentación Bibliográfica

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- **ADES**, Dawn (1991), *El Dada y el Surrealismo*. (Trad. Marcelo Covian), Editorial Labor, S.A., Barcelona, 130 pp.
- **ADORNO**, Th. W. (2004*), *Teoría estética. Obra completa*, 7. (Trad. Jorge Navarro Pérez), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 508 pp.
(Ed. Org. (1970*), *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 7. Ästhetische Theorie*. Editorial Suhrkamp, Fráncfort del Meno).
- - (2005*), *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa 6*. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 505 pp.
(Ed. Org. (1970*), *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Editorial Suhrkamp, Fráncfort del Meno).
- - (2006*), *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. (Trad. Joaquín Chamorro Mielke), Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 274 pp.
(Ed. Org. (1951*), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschäftigten*. Editorial Suhrkamp, Fráncfort del Meno).
- **ALTHÖFER**, Heinz (2003), *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnica*. (Trad. Lourdes Rico Martínez), Ediciones Akal, S.A. Madrid, 167 pp.
- **AMO VÁZQUEZ**, Juan (1993), *Elementos de teoría de las artes visuales: cuestiones sobre dibujo y pintura*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 166 pp.
- **ARGAN**, Giulio Carlo (1991), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, 660 pp.

- **ARTAUD**, Antonin (2012), *Cartas a André Breton. Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948)*. (Trad. Jaume Pomar), José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 100 pp.
- **AZERRAD**, Michael (2015*), *Nuestro grupo podría ser tu vida*. Editorial Contra, Barcelona, 556 pp.
(Ed. Org. (2013*), *Our Band Could Be Yourself. Scenes from the American Indie Underground 1981 - 1991*. Little, Brown and Company, Nueva York).
- **BAHR**, Hermann (1998*), *Expresionismo*. (Trad. Teresa Rocha Barco), Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos técnicos, Conserjería de Educación y Cultura, Colección de Arquitectura, Fundación Cajamurcia, Murcia, 131 pp.
(Ed. Org. (1916*), *Expressionismus*. Editorial Delphin, Múnich).
- **BAKUNIN y NECHAYEV** (2014), *El Catecismo Revolucionario. El Libro Maldito de la Anarquía*. (Notas y epistolario por Dostoievski), La felguera editores, Colección Memorias del subsuelo, Madrid, 320 pp.
- **BAUDELAIRE**, Charles (2011), *Las flores del mal*. (Trad. Carlos Pujol), Editorial Planeta S.A., Austral, Barcelona, 266 pp.
- **BEAUVOIR**, Simone de (1956*), *El Marqués de Sade*. (Trad. J. E de la Sota), Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 142 pp.
(Ed. Org. (1955*), *Faut-il brûler sade?* Ediciones Gallimard, París).
- **BLAKE**, William (1996), *William Blake: antología bilingüe*. (Trad. Enrique Caracciolo Trejo), Alianza Editorial, S.A., Madrid, 237 pp.
- - (1992), *W. Blake. Obra poética*. Ediciones 29, Barcelona, 258 pp.
- **BLANCHOT**, Maurice (1990). *Lautréamont y Sade*. (Trad. Enrique Lombera Pallares), Fondo de cultura economica, México, 261 pp.

- **BLANCO**, Loreto (1993), *Pintando con la palabra. Análisis y experimentación*. Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, 567 pp.
- **BOU**, Louis (2005), *Street Art*. Instituto Monsa de Ediciones, S.A, Barcelona, 192 pp.
- **BOZAL**, Valeriano (2004), *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la segunda guerra mundial*. Ediciones Siruela, Colección La biblioteca azul, Madrid, 154 pp.
- **BRITTO** García, Luis (1990), *El imperio Contracultural: del rock a la Posmodernidad*. Editorial Nueva Sociedad, Venezuela, 178 pp.
- **BURROUGHS**, William (1980), *El almuerzo desnudo*. Editorial Bru-guera, S.A., Barcelona, 280 pp.
- **CASTLEMAN**, Craig (1987*), *Los Graffiti*. (Trad. Pilar Vázquez Álvarez), Hermann Blume, Graficinco, S.A., Madrid, 190 pp. (Ed. Org. (1982*), *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Editorial MIT Press, Nueva York).
- **CÉLINE**, Louis-Ferdinand (2011), *Viaje al fin de la noche*. (Trad. Carlos Manzano), Editora y Distribuidora Hispano Americana, S.A., Colección Pocket, Barcelona, 576 pp.
- **CIRLOT**, Lourdes (1990), *Las claves del Dadaísmo*. Editorial Planeta, Barcelona, 90 pp.
- **CLEMENT**, Jennifer (2003*), *La viuda Basquiat. Una historia de amor*. (Trad. Guillermo Sánchez Arreola), Random House Mondadori, S.A., Barcelona, 191 pp. (Ed. Org. (2002*), *Widow Basquiat*. Edición Plaza y Janés México, S.A.).

- **COHEN**, Eduardo (2004), *Hacia un Arte existencial: Reflexiones de un pintor expresionista*. En coedición con la Fundación Cultural Eduardo Cohen México, Anthropos Editorial, Barcelona, 205 pp.
- **COLUBI**, Pepe (1997), *El ritmo de las tribus*. Alba Editorial, S.L., Barcelona, 279 pp.
- **COOPER**, Martha y **CHALFANT**, Henry (1984), *Subway Art*. Editorial Thames & Hudson Ltd, Londres, 104 pp.
- **COSTA**, Salvador (Fotografías) y **VARGAS**, Jordi (Introducción) (1977), *PUNK*. Producciones Editoriales, Barcelona, 92 pp.
- **DE LOS SANTOS**, M^a José (2004), *Neoexpresionismo Alemán*. Editorial Nerea, Barcelona, 120 pp.
- **DELEUZE**, Gilles (2002), *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 167 pp.
- **DOHERTY**, Peter (2009), *The Books of Albion: The Collected Writings of Peter Doherty*. Editorial Orion Publishing Group, Londres, 321 pp.
- **DUCASSE**, Isidore (2013), *Los Cantos de Maldoror*. Plaza Editorial, Inc., Estados Unidos, 206 pp.
- **ECO**, Umberto, (2004), *Apocalípticos e integrados*. (Trad. Andrés Boglar), Editorial Debolsillo, Barcelona, 430 pp.
- - (2011), *Historia de la fealdad*. (Trad. María Pons Irazabal), Editorial Debolsillo, Barcelona, 454 pp.
- **EMMERLING**, Leonard (2003), *Jean Michel Basquiat*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, 96 pp.
- - (2003), *Pollock*. (Trad. Almudena Sasiain Calle), Taschen, Alemania, 96 pp.

- **EMIN**, Tracey (2016*), *Strangeland*. (Trad. Ismael Attrache), Alpha Decay, Barcelona, 233 pp.
(Ed. Org. (2005*), Editorial Sceptre, Hodder & Stoughton, Londres).
- **FERRERO**, Jesús (2009), *Las experiencias del deseo: Eros y Misos*. Anagrama, Barcelona, 224 pp.
- **FEYERABEND**, Paul (2007), *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. (Trad. Diego Ribes), Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 319 pp.
- **FIGUEROA-SAAVEDRA**, Fernando (2004), *El graffiti universitario*. Talasa ediciones, S.L., Madrid, 160 pp.
- - *Graffiti was here: una ventana al muro*. Revista Cultura escrita y sociedad. Revista internacional de Historia social de la Cultura Escrita. Número 8. Abril de 2009. Ediciones Trea, Asturias.
- **FREUD**, Sigmund (1997), *Obras completas. (Tomo 8). Ensayos 145 al 184*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 415 pp.
- **FORMENT**, Josep (2009), *Arthur Rimbaud. La belleza del diablo*. Editorial Alrevés, S.L., Barcelona, 89 pp.
- **FUENTES FEO**, Javier (2007), *Un contexto heredado. Friedrich Nietzsche y el arte del siglo XX*. Cendeac, Fundación Caja Murcia, Infraleves 5, Murcia, 89 pp.
- **GALÁN**, Ilia (2011), *Filosofía del caos, Estética y otras Artes*. Editorial Dykinson, S.L., Madrid, 275 pp.
- **GARCÍA LLORET**, Pepe (2006), *Psicodelia, hippies y underground en España*. Iberautor Promociones Culturales, S.L., Madrid, 190 pp.
- **GAVIN**, Francesca (2008), *Creatividad en la calle: nuevo arte underground*. Blume, Barcelona, 128 pp.

- **GINSBERG**, Allen (2006), *Aullido*. Panorama narrativa, Anagrama, Barcelona, 96 pp.
- **GOODMAN**, Nelson (1991), *Maneras de hacer mundos*. Editorial Antonio Machado, Madrid, 208 pp.
- **GUASCH**, Ana María (2000), *El arte último del siglo XX, del posmodernismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 597 pp.
- - (2000), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones: 1980-1995*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 400 pp.
- - (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 422 pp.
- - (1985), *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 378 pp.
- **GUBERN**, Román, (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 371 pp.
- **HEATH**, Joseph y Andrew Potter (2005), *Revelarse vende. El negocio de la contracultura*. Santillana Ediciones Generales, S.L., 2005, Madrid, 417 pp.
(Ed. Org. (2004*), *The Rebel Sell. Why Culture Can't Be Jammed*. Edición Harper perennial, Nueva York).
- **HESS**, Barbara (2005), *Expresionismo Abstracto*. Editorial Taschen GmbH, Colonia, 96 pp.
- **HOME**, Stewart (2002*), *El asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el letrismo a la Class War*. (Trad. Jesús Carrillo y Jordi Claramonte), Virus Editorial, Barcelona, 232 pp.
(Ed. Org. (1988*), *The Assault on Culture Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. Publica Aporia Press y Unpopular Books, Londres).

- **HUELSENBECK**, Richard (1992), *Almanaque Dada*. (Trad. Anton Dieterich), Editorial Tecnos, S.A., 1992, Madrid, 132 pp.
(Ed. Org. (1920*), *Dada Almanach*. Editorial Erich Reiss, Berlín).
- **HUERTAS**, Manuel (2010), *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I*. Ediciones Akal, S.A., Colección Bellas Artes, Madrid, 317 pp.
- **HUGHES**, Robert (1992*), *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. (Trad. Alberto Coscarelli), Editorial Anagrama, Barcelona, 497 pp.
(Ed. Org. (1990*), *Nothing If Not Critical*. PAlfred A. Knopf, Nueva York).
- **HUNDERTMARK**, Christian (2003), *The Art of rebellion, world of Street Art*. Edición Gingko Press Inc., California, 144 pp.
- **INDIJ**, Guido (2004), *Hasta la victoria, stencil!* La marca editora, Argentina, 237 pp.
- **IRUJO**, Julián (1995), *Experimentación y análisis de los elementos materiales en una práctica específica*. Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, 500 pp.
- - (1997), *Tecnologías pictóricas y creatividad*. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, 228 pp.
- - (2008), *La materia sensible*. Ediciones Tursen, S.A., H. Blume, Madrid, 136 pp.
- **J. TAYLOR**, Marvin (2006), *The Downtown book: the New York art scene, 1974- 1984*. The Grey Art Gallery y New York University, Edición Princeton University Press, Nueva York, 208 pp.
- - (2005) *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984*. Edición Princeton University Press, Nueva York, 208 pp.

- **KANDINSKY**, Vasili (1972*), *De lo espiritual en el arte*. (Trad. Genoveva Dieterich), Barral Editores S.A., Barcelona, 122 pp. (Ed. Org. (1970*), *Über das Geistige in der Kunst*. Editorial Benteli, Alemania).
- **KOLOSSA**, Alexandra (2009), *Keith Haring*. (Trad. José García), TASCHEN Gmbh, 2009, Colonia, 96 pp. (Ed. Org. (2004*), *Keith Haring*. Editorial Taschen, Alemania).
- **KRISTEVA**, Julia (2006), *Podere de la perversión. Ensayo sobre Louise-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores, Madrid, 223 pp.
- (2001), *El genio femenino: La vida, la locura, las palabras. Tomo II Melanie Klein*. Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 315 pp.
- **LAMBERT**, Jean-Clarence (1993*), *El reino imaginal*. (Trad. Marta Pessarrodona), Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 160 pp. (Ed. Org. (1991*), Ediciones Cercle d'Art, París).
- **LAPLANCHE**, Jean y **PONTALIS**, Jean-Bertrand (2004*), *Diccionario del psicoanálisis*. (Trad. Fernando Gimeno Cervantes), Paidós, Buenos Aires, 535 pp. (Ed. Org. (1967*), *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Edición Presses Universitaires de France, París).
- **LAUTRÉAMONT** (2000), *Poesías y Cartas*. (Trad. Luis Justo), Ediciones elaleph, 77 pp. Recuperado de 10millibrosparadescargar.com.
- **LÓPEZ** Landabaso, Patricia (2013), *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*. (Dir. Daniel Rodríguez Vázquez), Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, 705 pp.
- **MAILER**, Norman y Jon Naar (2010*), *La fe del grafiti*. (Trad. Camila Enrich), 451 Editores, Madrid, 128 pp.

- (Ed. Org. (2010*), *The faith of graffiti*. Publica Dey street books, Nueva York).
- **MALPAS**, James (2000), *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno. Serie Tate Gallery*. (Trad. Mario Schoendorff), Editorial Encuentro, Madrid, 80 pp.
 - **MARCHÁN FIZ**, Simón (1986) *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal, S. A., Colección Arte y Estética, Madrid, 483 pp.
 - **MARCUS**, Greil (1993*), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. (Trad. Damián Alou), Editorial Anagrama, Barcelona, 527 pp.
(Ed. Org. (1989*), *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*. Publica Harvard University Press, Massachusetts).
 - **MARINA**, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*. Editorial Anagrama, Barcelona, 394 pp.
 - **MARSHALL**, Richard (1992), *Jean Michel Basquiat*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 272 pp.
 - **MARTÍN PRADA**, Juan (2001), *La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial Fundamentos, Madrid, 205 pp.
 - **MAUBERT**, Franck (2012), *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. (Trad. F. G. F. Corugedo), Acantilado, Quaderns Crema, S.A.U, Barcelona, 117 pp.
 - **MERCK**, Mandy y **TOWNSEND**, Chris (2002), *The Art of Tracey Emin*. Thames & Hudson, Londres, 224 pp.
 - **MICHAUX**, Henri (2007), *Escritos sobre pintura*. (Trad. Chantal Maillard), Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos técni-

- cos y Conserjería de educación y Cultura, Colección de Arquitectura, Edición Fundación Cajamurcia, 230 pp.
- **ORDÓÑEZ**, Olga (1996), *El collage como método creativo y fundamento de una experimentación plástica*. Tesis Doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, 451 pp.
 - **ORTEGA**, Roberto (2012), *Rock y violencia Eskorbuto vol. I y II*. Ediciones Cota Cero, Barcelona, 318 pp (vol.I), 326 pp (vol.II).
 - **PAZOS**, Carlos, (2004), *Garabatos y Zarpazos: libro para colorear*. Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, 300 pp.
 - **PEDROLA**, Antoni (1998), *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 224 pp.
 - **PÉREZ LÓPEZ**, Héctor Julio, (2001), *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Res Publica Ediciones, Estudios de Filosofía Política, Murcia, 310 pp.
 - **PLEJANOV**, Yuri (1974), *Arte y vida social*. (Trad. Jorge Kornsunsky), Editorial Fontamara, Barcelona, 147 pp.
 - **PORRAH**, Huan (2006), *Negación punk en Euskal Herria*. Editorial Txalaparta S.L., Navarra, 404 pp.
 - **PUIG**, Rosa, (2005), *Barcelona 1000 graffitis*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 256 pp.
 - **R. LIPPARD**, Lucy (1993*), *El Pop Art*. (Trad. Jesús Pardo), Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 215 pp.
(Ed. Org. (1966*), *Pop Art*. Edición Frederick A. Praeger, New York).
 - **RACIONERO**, Luis (1977), *Filosofías del underground*. Anagrama, Barcelona. 191 pp.

- **RAMÍREZ-ESCUADERO PRADO**, Aldolfo (1995), *Del gusto y sus variantes retóricas en los tópicos de la pintura figurativa: experiencias en el País Vasco*. (Dir. Daniel Tamayo Pozueta), Tesis Doctoral, Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, 697 pp.
- **RANCIÈRE**, Jacques (2012), *El malestar en la estética*. (Trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello), Clave Intelectual, S.L., Madrid. 168 pp.
- **READ**, Herbert (1964), *Arte, Poesía, Anarquismo*. Editorial Reconstruir, Buenos Aires. 72 pp.
- **REMENTERÍA**, Alberto (1988), *La agresión en el proceso de la obra: una práctica experimental*. Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U. Leioa. 616 pp.
- **RESZLER**, Andre (1974*), *La estética anarquista*. (Trad. África Medina de Villegas), Fondo de Cultura Económica, México. 138 pp. (Ed. Org. (1973*), *L'esthétique anarchiste*. Editorial PUF, París).
- **REYERO**, Carlos (2005). *La belleza imperfecta*. Ediciones Siruela, Madrid, 152 pp.
- **RIMBAUD**, Arthur (1972), *Una temporada en el infierno*. (Trad. Gabriel Celaya), Editorial Alberto Corazón, Colección Visor de poesía, Madrid, 93 pp.
- **ROBINSON**, David, (1990), *Soho walls. Beyond graffiti*. Thames and Hudson, Nueva York, 96 pp.
- **RODRÍGUEZ Vázquez**, Daniel (2007), *Poética y sistema del color en la pintura monocromática moderna: análisis y práctica pictórica (azul)*. (Dir. Alberto Rementería Albistegi), Tesis doctoral. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, 482 pp.

- **ROSENKRANZ**, Karl (1992), *Estética de lo feo*. (Trad. Miguel Salmerón) Julio Ollero Editor, S.A., Colección Imaginarium n.º5 Madrid, 445 pp.
- **ROSZAK**, Theodore (1978*), *El nacimiento de una contracultura*. (Trad. Ángel Abad), Editorial Kairós, Barcelona, 320 pp. (Ed. Org. (1970*), *The Making of Counter Culture Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Publica University of California Press, California).
- **S. LUNA**, Joan (2009), *Los colores del underground*. Astiberri Ediciones, Colección Astiberri Pop, Bilbao, 187 pp.
- **SAVATER**, Fernando y **DE VILLENA**, Luis Antonio (1982), *Heterodoxias y Contracultura*. Montesinos Editor, S.A., Barcelona, 160 pp.
- **SCHWARTZMAN**, Alan (1985), *Street art*. Edición The Dial Press, Nueva York, 110 pp.
- **STALLBRASS**, Julian (2010*), *High art lite. Esplendor y ruina del Young British Art*. Brumaria, Madrid, 238 pp. (Ed. Org. (1999*), *High Art Lite: The Rise and Fall of Young British Art*. Edición Verso, Reino Unido).
- **SHORT**, Robert (1980), *Dada & Surrealism*. Edición John Calmann & Cooper Limited, Londres, 176 pp.
- **SIDAWAY**, Ian (2002), *Enciclopedia de materiales y técnicas de Arte*. (Trad. Gerardo Di Masso), Editorial Acanto, S.A., Barcelona, 141 pp.
- **SLADEN**, Mark y **YEDGAR**, Ariella (2007), *Panic Attack! Art in the Punk Years*. 5 June 2007 - 9 September 2007, Barbican Centre Art Gallery, Merrell Publishers, Londres, 223 pp.
- **STOKVIS**, Willemijn (1987), *Cobra*. Ediciones Polígrafa, S.A., 127 pp.

- **STRONGMAN**, Phil (2008*), *La historia del PUNK*. (Trad. David Agustí Hernández), Ediciones Robinbook, S.L., Barcelona, 248 pp. (Ed. Org. (2007*), *Pretty Vacant*. Edición The Orion publishing Group Ltd, Londres).
- **THOMPSON**, Jon (2007), *Cómo leer la pintura moderna*. (Trad. Silvia Alemany), Editorial Electa, Random House Mondadori, S.A., Barcelona, 399 pp.
- **TOLOSA**, José Luis, (2005), *Mirar haciendo, hacer creando*. Editorial H. Blume, Colección: imagen, arte, color y fotografía, Madrid, 128 pp.
- **TRÍAS**, Eugenio (1992), *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, Barcelona, 168 pp.
- -(2006), *Tratado de la pasión*. Random House Mondadori, Barcelona, 217 pp.
- **TRITTEN**, Gottfried (1988), *Peindre: manuel d'éducation artistique*. Dessain et Tolra. París, 296 pp.
- **TUCKER**, Marcia (2009), *40 años en el arte neoyorquino*. Editorial Turner, Madrid, 255 pp.
- **TZARA**, Tristan (1994*), *Siete manifiestos DADA*. (Trad. Huberto Haltter), Tusquets Editores, S.A., Barcelona, 65 pp. (Ed. Org. (1963*), *Sept manifestes Dada*. Edición Jean-Jacques Panvert, París).
- **VALÉRY**, Paul (2005), *Piezas sobre Arte*. (Trad. José Luis Arán-tegui), Editorial A. Machado Libros, S.A., Col. La balsa de la medusa 100, Madrid, 282 pp.
- **VAN GOGH**, Vincent (2012), *Cartas a Theo*. Alianza editorial, S.A., Madrid, 486 pp.

- **VILA-MATAS**, Enrique (2017), *Mac y su contratiempo*. Editorial Seix Barral, 304 pp.
- **VV.AA.** (2009), *Arte en tiempos de Guerra*. Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 638 pp.
- **VV.AA.** (2006), *CBGB: Decades of Graffiti*. Mark Batty Publisher, Nueva York, 64 pp.
- **VV.AA.** (1986), *Dada-Surrealismo: Precursores, marginales y heterodoxos*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 202 pp.
- **VV.AA.** (2005), *El arte abstracto: los dominios de lo invisible*. Fundación Cultural Mapfre Vida, 270 pp.
- **VV.AA.** (2007), *En torno al Art Brut*. (Trad. Inés Bértolo), Ediciones Arte y Estética Fundación Santander Central Hispano, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 158 pp.
- **VV.AA.** (1999) *Made in usa (1940-1970): del expresionismo abstracto al pop*. Edición Fundación Caixa de Pensions, Barcelona, 168 pp.
- **VV.AA.** (2007) *Práctica y teoría en la pintura*. Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Servicio Editorial de la U.P.V. / E.H.U., Leioa, 196 pp.
- **WESCHER**, Herta (1976*), *La historia del collage. Del Cubismo a la actualidad*. (Trad. Enric Vázquez), Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 276 pp.
(Ed. Org. (1968*), *Die Geschichte del collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Editorial DuMont Reiseverlag, Alemania).
- **WIND**, Edgar (1967*), *Arte y anarquía*. (Trad. Salustiano Masó), Madrid, (1967, Taurus Ediciones, S.A.). 175 pp.
(Ed. Org. (1960*), *Art and anarchy*. Edición The Reith Lectures, BBC, Reino Unido).

- **WOLBERGS**, Benjamin (2007), *Urban Illustration Berlin*. Edición Gingko Press Inc., California, 360 pp.

CATÁLOGOS

- *Accionismo vienés*. 13 de marzo - 25 de Mayo de 2008, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 439 pp.
- *Albert Oehlen*. 18 de abril - 30 de junio de 1996, IVAM Centre Del Carme, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Concejalía de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Edición IVAM Centre Del Carme, Valencia, 201 pp.
- *Albert Oehlen Paintings / Pinturas 1980 - 2004*. Musée Cantonal des Beaux - Arts de Lausanne y Domus Artium 2002 Salamanca, Edición JRP Ringier Kunstverlag AG, Zúrich, 143 pp.
- *Art Brut. Sormena eta eldarnioa. Genio y Delirio*. 20 de diciembre de 2006 - 28 de febrero de 2007, Sala de exposiciones Kubo - Kutxa, Fundación Kutxa, Edición Gipuzkoako Kutxa, Donostia - San Sebastián, 128 pp.
- *Basquiat*. 15 de octubre de 2010 - 30 de enero de 2011, Musée d'Art modern de la Ville de Paris, Edición Paris Musées, París, 196 pp.
- *Cecily Brown: Paintings*. 28 june - 28 august 2005, The Museum of Modern Art Oxford, Edición Suzanne Cotter y Miria Swain, Modern Art Oxford, Inglaterra, 80 pp.
- *Dokoupil*. 07 de Febrero - 15 de Marzo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Edición Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 135 pp.
- *Dubuffet, e l'arte dei graffiti*. 26 de Mayo - 06 de Octubre de 2002, Brescia, Palazzo Martinengo, Edición Gabriele Mazzotta, Milán, 142 pp.

- *Ella dice. Ignacio Sáez o La lengua obesa.* 16 de junio - 23 de octubre de 2005, Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, No paginado.
- *Ferrán García Sevill.* Febrero - Marzo de 1989, Centre D'Art Santa Mónica, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 366 pp.
- *Gaur, Hemen eta Orain.* 10 de noviembre de 2001 al 01 de abril de 2002, Museo de Bellas Artes de Bilbao, D.L. 2001. No paginado.
- *Gernikatik Gure Arteara. De Gernika a Gure Artea* (Text. Xabier Sáenz de Gorbea). Mayo de 2013, Sala de exposiciones de Juntas Generales de Bizkaia, Colección de Arte Juntas Generales de Bizkaia, 32 pp.
- *Hacen lo que quieren. Arte joven renano.* 22 Enero - 22 Febrero de 1987, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Fundación Pública Luis Cernuda y Junta de Andalucía, Sevilla, 140 pp.
- *Hand-Painted Pop: American Art in Transition. 1955-62* (1992), 6 de diciembre de 1992 - 7 de marzo de 1993, The Museum of Contemporary Art, Edición The Museum of Contemporary Art and Rizzoli International Publications, Inc., Los Ángeles, 256 pp.
- *Jean Michel Basquiat.* 16 de mayo - 07 de julio de 1996, Palacio Episcopal de Málaga, Junta de Andalucía, Sevilla, 163 pp.
- *Jean Michel Basquiat.* 20 de marzo - 19 de junio de 2005, Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano Villa Malpensata, Skira editore, Milán, 196 pp.
- *Jean Michel Basquiat, ahuyentando fantasmas.* 10 de Julio - 14 de Septiembre de 2008, Sala de Exposiciones Fundación Marcelino Botín, Edición Fundación Marcelino Botín, Santander, 193 pp.

- *Jean Michel Basquiat: Dipinti*. 20 de enero - 17 de marzo de 2002, Chiostro del Bramante, Centro Mostre, Roma, 134 pp.
- *Jenny Saville* (2005). Gagosian Galery, Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York, 173 pp.
- *Kippenberger: pinturas*. 20 de Octubre de 2004 - 10 de Enero de 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Taschen, Madrid, 211 pp.
- *Kippenberger miró a Picasso*. 21 de Febrero - 29 de Mayo de 2011, Museo Picasso Málaga, Edición Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, 141 pp.
- *Les murs murmurent, ils crient, ils chantent...* (1982). Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, París, 55 pp.
- *Los excesos de la mente*. 29 de Mayo- 22 de Septiembre de 2002, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las cuevas, Edición Consejería de Cultura, Sevilla, 279 pp.
- *Made in USA 1940-1970 de l'expressionnisme abstraite al pop*. 28 de enero - 28 de marzo de 1999, Fundació "la Caixa" en col·laboració amb la Schirn Kunsthalle de Frankfurt, Edición Fundació La Caixa, Barcelona, 105 pp.
- *Manuel Ocampo. La inversión ideal: navegando en el paisaje de estiércol intestinal esvasticando entre el amor y el odio*. 25 de febrero - 27 marzo de 1999, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 54 pp.
- *Marlene Dumas. Selected Works*. 18 de febrero - 23 de abril de 2005, Zwirner & Wirth, Nueva York, 92 pp.
- *Martin Kippenberger y Albert Oehlen*. Enero y febrero de 1989, Edición Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 50 pp.

- *Origen y Visión. Nueva pintura alemana.* 21 de Mayo - 29 de Julio de 1984, Palacio Velázquez, Fundació Caixa de Pensions, Edición Ministerio de Cultura, Madrid, 203 pp.
- *Philip Guston. One Shot Painting. De un solo aliento* (2001). IVAM - Institut Valencià d'Art Modern. Editorial Aldeasa. 304 pp.
- *René Daniëls. Las palabras no están en su sitio* (2011). 20 de Octubre de 2011 - 26 de Marzo de 2012, Edición de Roland Groenenboom, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Van Abbemuseum, NAI Publisher, Museo Reina Sofía, Madrid, 184 pp.
- *Sarah Lucas: Autorretratos y más sexo.* 09 de octubre de 2000 - 07 de enero de 2001, Centre Cultural Tecla Sala, Área de Educación y Cultura del Ayuntamiento de L'Hospitalet en colaboración con The British Council, Edición Tecla Sala, Barcelona, 79 pp.
- *Sensation. Young British artists from the Saatchi Gallery.* 18 de septiembre - 28 de diciembre de 1997, Royal Academy of Arts, Thames & Hudson, Londres, 222 pp. *Txupi Sanz* (1984), Windsor Kulturgintza, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Bilbao, 16 pp.
- *Txupi Sanz en Jamaica* (1988). Edición Txupi Sanz, Bilbao, no paginado.
- VV.AA, Edición de David G. Torres, *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo.* 26 de marzo - 4 de octubre de 2015, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 383 pp.
- VV.AA, *Raymond Pettibon.* 22 de septiembre - 3 de diciembre de 2006, CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Edición CAC Málaga, 284 pp.
- VV.AA, *Raymond Pettibon. Tramas entrecruzadas.* 08 de febrero - 11 de abril de 2002, MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, ACTAR D, 472 pp.

- *Walter Dahn, Gemälde 1981-1985* (1986). Kunsthalle Basel, Museum Folkwang Essen y Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Edición Wilfried Dickhoff, Alemania, 103 pp.
- *Zumeta 98-99-00*. Junio, Julio y Agosto de 2000, Edificio Uribiarte, Arte Galería La Brocha, Bilbao, 130 pp.

RECURSOS EN LÍNEA/ ARTÍCULOS

- *10 Obras que sintetizan a Detritus*, (Redacción) [Recurso en línea]. Web Kulturaldia, Donostia (11 de marzo de 2015). Dirección URL: <<http://www.kulturaldia.com/arte/10-obras-que-sintetizan-a-detritus/>> [Consulta: 7 abril 2017].
- Anderson, Samuel, *Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show* [Recurso en línea]. Revista e-misférica nº6.1. Universidad de Nueva York. Instituto Hemisférico de Performance y Política (Verano de 2009). Dirección URL: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-61/s-anderson>> [Consulta: 20 octubre 2013].
- Antón, Ricardo, *El Guggenheim de Bilbao censura obra de Paul MacCarthy* [Recurso en línea]. Esferapública (22 de abril de 2014). Dirección URL: <<http://esferapublica.org/nfblog/que-pensaria-yoko-ono-de-estar-exponiendo-en-un-buque-de-guerra/>> [Consulta: 20 julio 2014].
- Arakistain, Xabier, *De la produccion artística de Elke Krystufek y de la construcción de una mirada feminista* [Recurso en línea]. En "Elke Krystufek. Dorit Margreiter. Franziska & Lois Weinberger", Vial de Venecia 2009, Editado por Valie Export y Silvia Eiblmayr, Walther König. www.arakis.info (junio de 2009). Dirección URL: <http://www.arakis.info/pdf/elke_krustufek.pdf> [Consulta: 28 diciembre 2017].

- Armengol, David, *Euforia 03: relatos épicos de un nuevo rapsoda. Sobre Ufo go home - Fasching der Kunst de Jonathan Meese* [Recurso en línea]. davidarmengol.com (29 de junio de 2014). Dirección URL: <https://davidarmengol.com/2014/06/29/euforia_03-relatos-epicos-de-un-nuevo-rapsoda-sobre-ufo-go-home-fasching-der-kunst-de-jonathan-meese-espai-montcada_caixaforum-barcelona-texto-de-catalogo-2008/> [Consulta: 12 enero 2015].
- Bambof, George, *Wes Lang x George Bamford* [Recurso en línea]. Revista digital Daze (13 de noviembre de 2012). Dirección URL: <<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/15054/1/wes-lang-x-george-bamford>> [Consulta: 21 octubre 2016].
- Barenblit, Ferran, *Dibujo preparatorio para "el idiota del mes"* [Recurso en línea]. Colección La Caixa de Arte Contemporáneo, Obra Social La Caixa (no fechado). Dirección URL: <<https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0335/DibujopreparatorioparaElidiotadelmes>> [Consulta: 21 marzo 2013].
- Barrett, David, *Martin Maloney: Interview* [Recurso en línea]. Habitat Artclub Magazine (Otoño de 1998). Dirección URL: <<http://www.david-barrett.com/articles/artclub/ac-maloney.htm>> [Consulta: 20 diciembre 2017].
- Bors, Chris, *God save the Queen: Punk in the Netherlands* [Recurso en línea]. Artvoices Magazine (Octubre de 2012). En static1.squarespace.com. Dirección URL: <<https://static1.squarespace.com/static/55b14dc9e4b05fd0faed3a68/t/55c5788ee4b0b6be503621ab/1439004814920/GOD+SAVE+THE+QUEEN%3A+PUNK+IN+THE+NETHERLANDS+%7C+Arvoices+Magazine.pdf>> [Consulta: 27 noviembre 2012].
- Bosco, Roberta, *El espíritu contestatario de los 70* [Recurso en línea]. Diario El País, Barcelona (07 de febrero de 2013). Dirección URL: <https://elpais.com/ccaa/2013/02/07/catalunya/1360191854_114925.html> [Consulta: 27 diciembre 2017].

- CAAC (prensa), *NON SINE SOLE IRIS. Mariajosé Gallardo* [Recurso en línea]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Sevilla (19 de diciembre de 2013). Dirección URL: <http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos_gallar13.pdf> [Consulta: 03 diciembre 2017].
- CAC Málaga (prensa) [Recurso en línea], *La "revolución del arte" de Jonathan Meese*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (9 de abril de 2010). Dirección URL: <<http://cacmalaga.eu/2010/04/09/jonathan-meese/>> [Consulta: 10 octubre 2013].
- Calvo Serraller, Francisco, *La ferocidad blasfema de Manuel Ocampo se muestra en Badajoz* [Recurso en línea]. Diario El País, Cultura (5 de febrero de 1998). Dirección URL: <https://elpais.com/diario/1998/02/05/cultura/886633205_850215.html> [Consulta: 11 diciembre 2017].
- Castaños, Enrique, *Kippenberger o la ausencia de estilo* [Recurso en línea]. Diario Sur Digital (14 de mayo de 2011). Dirección URL: <<http://www.diariosur.es/v/20110514/cultura/kippenberger-ausencia-estilo-20110514.html>> [Consulta: 21 abril 2016].
- Castro Flórez, Fernando, *Oehlen, escatología pictórica* [Recurso en línea]. Hemeroteca, Diario ABC (11 de diciembre de 2004). Dirección URL: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2004/12/11/025.html>> [Consulta: 29 junio 2015].
- *Cecily Brown* (Folleto exposición) [Recurso en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2004). Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cecily-brown>> [Consulta: 29 noviembre 2017].
- Central Museum Utrecht (prensa), *God save the Queen: Punk in the Netherlands 1977-1984* [Recurso en línea]. Central Museum Utrecht, Países Bajos (2012). Dirección URL: <<http://centraalmuseum.nl/en/visit/exhibitions/god-save-queen/>> [Consulta: 20 mayo 2012].

- Centro Cultural Casa Asia (prensa), *Manuel Ocampo presenta en Casa Asia "Bastards of Misrepresentation"* [Recurso en línea]. Casa Asia, Barcelona (2005). Dirección URL: <<https://www.casaasia.es/pdf/2280510345PM1109592225613.pdf>> [Consulta: 12 diciembre 2017].
- Cué, Elena, *Jenny Saville: «Mi obra ha sido el paisaje del cuerpo, la naturaleza de la carne»* [Recurso en línea]. ABC Cultura, Diario ABC (28 de mayo de 2016). Dirección URL: <http://www.abc.es/cultura/abci-jenny-saville-obra-sido-paisaje-cuerpo-naturaleza-carne-201605281918_noticia.html> [Consulta: 20 diciembre 2017].
- D'Acosta, Sema, *Jonathan Meese, euforia extrema* [Recurso en línea]. Revista El Cultural (7 de mayo de 2010). Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jonathan-Meese-euforia-extrema/27130>> [Consulta: 17 marzo 2015].
- De la Villa, Rocío, *La necesidad del arte. Maestros del caos. Artistas y chamanes* [Recurso en línea]. Revista El Cultural (1 de marzo de 2013). Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/La-necesidad-del-arte/32392>> [Consulta: 01 julio 2013].
- *Detritus: Mucho más que No Future* [Recurso en línea]. Web Kulturaldia, Donostia (19 de octubre de 2013). Dirección URL: <<http://www.kulturaldia.com/arte/detritus-mucho-mas-que-no-future/>> [Consulta: 05 abril 2017].
- Diario el pulso (redacción), *Del 8 al 31 de mayo, la estrella del rock Peter Doherty expondrá por primera vez en España, en la galería Espai d'art Puntoaparte* [Recurso en línea]. Diario el pulso (31 de marzo de 2014). Dirección URL: <<http://www.elpulso.es/peter-doherty/>> [Consulta: 17 diciembre 2015].
- *DIE 80ER Figurative Malerei in der BRD* [Recurso en línea], Städel Museum, Aventis Foundation, Scholz & Volkmer GmbH,

- Alemania (2015). Dirección URL: <<http://80er.staedelmuseum.de/>> [Consulta: 01 diciembre 2015].
- EFE/ Barcelona, *Doherty expone en Barcelona por primera vez sus cuadros* [Recurso en línea]. Diario La vanguardia (8 de mayo de 2015). Dirección URL: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:k7Z7KREkQ1cJ:www.lavanguardia.com/ocio/20140508/54406724831/doherty-expone-barcelona-cuadros.html+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>> [Consulta: 17 diciembre 2015].
 - EFE/ Barcelona, *El MACBA reconstruye el punk a partir de sus rastros en el arte contemporáneo* [Recurso en línea]. Diario La vanguardia (11 de mayo de 2016). Dirección URL: <<http://www.lavanguardia.com/vida/20160511/401722578664/el-macba-reconstruye-el-punk-a-partir-de-sus-rastros-en-el-arte-contemporaneo.html>> [Consulta: 20 octubre 2016].
 - EFE/ PARÍS, *Los grafitis del metro de Nueva York, en París por las manos de Basquiat* [Recurso en línea]. Diario ABC, S.L., (18 de Octubre del 2010). Dirección URL: <<http://www.abc.es/20101015/cultura-arte/grafittis-201010151617.html>> [Consulta: 20 octubre 2013].
 - El universal (cultura), *Exponen cuadros de Pete Doherty ejecutados con su sangre* [Recurso en línea]. El Universal, Caracas (15 de mayo de 2007). Dirección URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6MUQz1DF7XQJ:www.eluniversal.com/2007/05/15/til_ava_exponen-cuadros-de-p_15A869333+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es> [Consulta: 10 noviembre 2015].
 - Escobedo Sheperd, Julianne, *Q&A: Director Tamra Davis Talks Basquiat and Her New Documentary* [Recurso en línea]. The fader magazine (27 de julio de 2010). Dirección URL: <<http://www.thefader.com/2010/07/27/qa-director-tamra-davis-talks-basquiat-and-her-new-documentary>> [Consulta: 16 octubre 2016].

- Europa Press (cultura), *Cultura underground, punk y new wave de la mano de René Daniels* [Recurso en línea]. Agencia Europa Press, Madrid (20 de octubre de 2011). Dirección URL: <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-cultura-underground-punk-new-wave-mano-rene-daniels-20111020153509.html>> [Consulta: 22 octubre 2013].
- F. Beaumont, José, *41 jóvenes artistas americanos, supervivientes de la 'cultura de la droga exponen en Madrid* [Recurso en línea]. Ediciones El País, S.L. (7 de mayo de 1982). Dirección URL: <http://elpais.com/diario/1982/05/07/cultura/389570414_850215.html> [Consulta: 18 octubre 2013].
- Farré, Natalia, *Los miedos pintados de Peter Doherty* [Recurso en línea]. Diario el periódico de Catalunya (7 de mayo de 2014). Dirección URL: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/gente/los-miedos-pintados-peter-doherty-3267269>> [Consulta: 19 mayo 2014].
- Fernández-Santos, Elsa, *En la cama con Tracey Emin* [Recurso en línea]. Ediciones El País, S.L. (28 agosto de 2008). Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2008/08/28/revistavera-no/1219940504_850215.html> [Consulta: 22 noviembre 2013].
- Frank, Priscilla, *Swiss Painter Miriam Cahn On Her Upcoming Exhibition 'Lachen Bei Gefahr' At Badischer Kunstverein* [Recurso en línea]. The Huffington Post, Alemania (9 de marzo de 2013). Dirección URL: <https://www.huffingtonpost.com/2012/09/03/swiss-painter-miriam-cahn_n_1846358.html> [Consulta: 29 noviembre 2017].
- G. Salvati, Semhar, *Meet Vassili Di Napoli, Pete Doherty's 'Bloodwork' collector* [Recurso en línea]. Publicación digital de arte, música y diseño Livin Cool (9 de diciembre de 2013). Dirección URL: <<http://www.livincool.com/art/meet-vassili-di-napoli-pete-dohertys-bloodwork-collector>> [Consulta: 26 septiembre 2013].

- Galerie Max Hetzler (prensa), *Albert Oehlen: catalogue "Paintings 1980-1982"* [Recurso en línea]. Galerie Max Hetzler (Mayo de 2002). Dirección URL: <<http://www.maxhetzler.com/exhibitions/albert-oehlen-catalogue-paintings-1980-1982-2002/press-en/>> [Consulta: 15 julio 2015].
- Garayoa, Begoña, *Detritus y la soledad* [Recurso en línea]. Cultura, El País (8 de abril de 2015). Dirección URL: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/07/babelia/1428402707_821219.html> [Consulta: 08 febrero 2017].
- García Vega, Miguel Ángel, *La 'cama deshecha' de Tracey Emin, un icono de los noventa, se vende* [Recurso en línea]. El País Blogs (30 de mayo de 2014). Dirección URL: <<http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2014/05/la-cama-desecha-de-tracey-emin-un-icono-de-los-noventa-se-vende-.html>> [Consulta: 20 octubre 2016].
- Geldzahler, Henry, *From the subways to Soho* [Recurso en línea]. Interview Magazine (25 de marzo de 2011). Dirección URL: <http://www.interviewmagazine.com/art/jean-michel-basquiat-henry-geldzahler/#_> [Consulta: 15 marzo 2013].
- Gliner, Ezra, *First and Final Refusal, Resurrecting Boris Lurie, the Original NO!art Man* [Recurso en línea]. The Forward Association, Inc. (14 de julio de 2010). Dirección URL: <<http://forward.com/culture/129334/first-and-final-refusal/>> [Consulta: 15 marzo 2012].
- Groenenboom, Roland (prensa), *René Daniëls: Una exposición es siempre parte de un todo mayor* [Recurso en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (20 de octubre de 2011). Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/rene-daniels-exposicion-es-siempre-parte-todo-mayor>> [Consulta: 17 julio 2015].

- Guevara Meza, Carlos, *Lucía Vidales: los desastres de la vida* [Recurso en línea]. Piso9, Investigación y archivo de Artes visuales. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Méjico (11 de noviembre de 2014). Dirección URL: <<http://piso9.net/lucia-vidales-los-desastres-de-la-vida/>> [Consulta: 26 febrero 2015].
- H. Riaño, Peio, *El punk que reanimó la pintura* [Recurso en línea]. Diario Público, Madrid (22 de octubre de 2010). Dirección URL: <<http://www.publico.es/culturas/punk-reanimo-pintura.html>> [Consulta: 18 noviembre 2011].
- Hendrix, Niek, *Central Museum: God Save the Queen* [Recurso en línea]. Lost Painters Web Magazine (13 de abril de 2012). Dirección URL: <<https://www.lost-painters.nl/centraal-museum-god-save-the-queen/>> [Consulta: 27 noviembre 2012].
- Hermosín, Antonio, *Patti Smith califica al poeta Arthur Rimbaud como el "primer niño del punk rock"* [Recurso en línea]. Diario El Mundo (26 de octubre de 2007). Dirección URL: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/25/cultura/1193329248.html>> [Consulta: 13 noviembre 2013].
- Hessisches Landesmuseum Darmstadt, (prensa), *Schlachtpunk Malerei der achtziger Jahre* [Recurso en línea]. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Alemania (2012). Dirección URL: <<http://www.hlmd.de/de/ausstellungen/archiv/detail/exhibition/schlachtpunk-malerei-der-achtziger-jahre>> [Consulta: 24 abril 2012].
- Hoby, Hermione, *Raymond Pettibon: punk with a pencil* [Recurso en línea]. The Guardian, Londres (14 de diciembre de 2013). Dirección URL: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/dec/14/raymond-pettibon-sonic-youth-black-flag>> [Consulta: 20 marzo 2016].

- *Ignacio Sáez. De frente* [Recurso en línea]. DokuArt, Biblioteca y Centro de Documentación Artium. Dirección URL: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/artium-2002-2012-memoria-grafica-y-documental/2011/exposiciones/ignacio-saez-de-frente>> [Consulta: 19 abril 2017].
- Jarque, Vicente, *Philip Guston, librepensador de la pintura* [Recurso en línea]. Crítica, El País (22 de diciembre de 2001). Dirección URL: <https://elpais.com/diario/2001/12/22/babelia/1008979567_850215.html> [Consulta: 23 noviembre 2017].
- *Jose Luis Zumeta* [Recurso en línea]. DokuArt, Biblioteca y Centro de Documentación Artium. Dirección URL: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/jose-luis-zumeta/obra>> [Consulta: 28 marzo 2017].
- *Juan Pérez Agirregoikoa ¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (Folleto exposición) [Recurso en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2012). Dirección URL: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_juan_perez_agirregoikoa_quereis_un_amo_lo_tendreis.pdf> [Consulta: 4 abril 2017].
- Kortadi, Edorta, "*Detritus*" *la belleza a pesar de todo, en la Ganbara del KM* [Recurso en línea]. Deia (28 de marzo de 2015). Dirección URL: <<http://www.deia.com/2015/03/28/opinion/columnistas/zirrikituetatik-begira/detritus-la-belleza-a-pesar-de-todo-en-la-ganbara-del-km>> [Consulta: 19 abril 2017].
- Levy, Ariel, *Chasing Dash Snow* [Recurso en línea]. New York magazine (25 de noviembre de 2007). Dirección URL: <<http://nymag.com/arts/art/profiles/26288/>> [Consulta: 12 enero 2015].
- Liljefors, Max, (Trad. Lorena Acevedo), *Boris Lurie y el NO!art* [Recurso en línea]. Heterogénesis Revista de Artes Visuales, Número 44 (julio de 2003). Dirección URL: <<http://www.heterogenesis.com/H-44/Liljefors.htm>> [Consulta: 15 marzo 2012].

- López, Antonio Javier, *Kippenberger: el artista punk* [Recurso en línea]. Diario SUR Digital, S.L. (16 de febrero de 2011). Dirección URL: <<http://www.diariosur.es/v/20110216/cultura/kippenberger-artista-punk-20110216.html>> [Consulta: 12 enero 2015].
- Luc, Virginie, *Entrevista a Paul McCarthy* [Recurso en línea]. El Mundo Magazine (22 de abril de 2001). Dirección URL: <<http://www.elmundo.es/magazine/m82/textos/artel.html>> [Consulta: 03 febrero 2016].
- MadridOut (redacción), *El arte underground de René Daniëls en el Reina Sofía* [Recurso en línea]. Madrid Out, Madrid (26 de octubre de 2011). Dirección URL: <<http://www.madridout.es/exposiciones/1869-el-arte-underground-de-rene-daniels-en-el-reina-sofia>> [Consulta: 22 octubre 2013].
- MALBA (prensa), *Bye bye American Pie* [Recurso en línea]. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2012). Dirección URL: <<http://www.malba.org.ar/evento/bye-bye-american-pie/>> [Consulta: 20 abril 2013].
- Marcellan, Idoia. *José Luis Zumeta, pintor* [Recurso en línea]. Euskonews & Media (7-14 septiembre 2001). Dirección URL: <<http://www.euskonews.com/0134zkb/elkar1340les.html>> [Consulta: 28 marzo 2017].
- Marín Medina, José, *Territorios mestizos de Albert Oehlen* [Recurso en línea]. Revista El Cultural (9 de diciembre de 2004). Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Territorios-mestizos-de-Albert-Oehlen/10902>> [Consulta: 01 julio 2015].
- Momba, Javier, *Malditos, Heterodoxos y Alucinados. Louis-Ferdinand Céline (I)* [Recurso en línea]. Diario el Mundo. En www.elmundolibro.com (20 de mayo de 2001). Dirección URL: <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/05/20/anticuario/990203934.html>> [Consulta: 03 agosto 2017].

- Mizota, Sharon, *Art review: 'Art in the Streets' at the Geffen Contemporary at MOCA* [Recurso en línea]. Los Angeles Times (15 de abril de 2011). Dirección URL: <<http://latimes-blogs.latimes.com/culturemonster/2011/04/art-review-art-in-the-streets-at-the-geffen-contemporary-at-moca.html>> [Consulta: 29 octubre 2013].
- Mingo, Enrique, *"Mi rebeldía llega por el desagrado de estar vivo"* [Recurso en línea]. Cultura, Diario Vasco (3 de octubre de 2013). Dirección URL: <<http://www.diariovasco.com/v/20131003/cultura/rebeldia-llega-desagrado-estar-20131003.html>> [Consulta: 14 marzo 2017].
- MACBA (exposiciones), *Eulália Grau. Nunca he pintado ángeles dorados* [Recurso en línea]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2013). Dirección URL: <<http://www.macba.cat/es/expo-eulalia-grau>> [Consulta: 27 noviembre 2017].
- MACBA (exposiciones), *Öyvind fahlström. Otro espacio para la pintura* [Recurso en línea]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2000). Dirección URL: <<http://www.macba.cat/es/expo-oyvind-fahlstrom>> [Consulta: 22 noviembre 2017].
- MACBA (exposiciones), *Raymond Pettibon* [Recurso en línea]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2002). Dirección URL: <<https://macba.es/uploads/20131125/petticast.pdf>> [Consulta: 23 noviembre 2017].
- MOCA (prensa), *Timeline: art in the streets at MOCA* [Recurso en línea], MOCA Museum of Contemporary Art, The Geffen Contemporary at MOCA, Los Ángeles (2011). Dirección URL: <<http://www.moca.org/exhibition/art-in-the-streets>> [Consulta: 12 enero 2015].
- Montes, Javier, *El "no future" del "punk"* [Recurso en línea]. ABC Cultural, Diario ABC (14 de abril de 2015). Dirección URL:

- <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20150330/abci-punk-ca2m-mostoles-201503292021.html>> [Consulta: 29 junio 2016].
- Morestin, Pierre, *Combas, Peintre punk* [Recurso en línea]. France television (26 de febrero de 2012). Dirección URL: <http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/combas-peintre-punk_64331.html> [Consulta: 01 junio 2012].
 - Muñoz Molina, Antonio, *Relámpago Basquiat* [Recurso en línea]. Diario El País, Cultura (3 de marzo de 2013). Dirección URL: <https://elpais.com/cultura/2013/02/27/actualidad/1361990239_543896.html> [Consulta: 15 junio 2013].
 - Obra Social La Caixa (prensa), *Maestros del caos: artistas y chamanes* [Recurso en línea]. Obra Social La Caixa, Madrid (5 de febrero de 2012). Dirección URL: <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-maestros-del-caos-caixaforum-madrid-esp__816-c-17562__.html> [Consulta: 01 julio 2013].
 - Obra Social La Caixa (prensa), *Miriam Cahn* [Recurso en línea]. Obra Social La Caixa, Madrid (7 de febrero de 2003). Dirección URL: <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-miriam-cahn-i__816-c-3466__.html> [Consulta 29 noviembre 2017].
 - *Peter Doherty: On blood* (edición digital) [Recurso en línea]. The Cob Gallery, Londres (2012). Dirección URL: <<http://www.cobgallery.com/wp/wp-content/uploads/LATEST-BROCHURE-19-07-11-compressed-2.pdf>> [Consulta: 12 abril 2012].
 - Portero, Andrés, *Getxoarte: una puerta abierta al arte más vanguardista y a los sentidos*. Deia, 21 de mayo de 2006.
 - Prince, Richard, *Walter Dahn* [Recurso en línea]. Journal of Contemporary Art (no fechado). Dirección URL: <<http://www.jca-online.com/dahn.html>> [Consulta: 15 diciembre 2015].

- *Punk Art* [Recurso en línea]. 15 de mayo al 10 de junio de 1978, Washington Project For The Arts, Washington DC, Estados Unidos de América. En 98bowery.com. Dirección URL: <<http://98bowery.com/punk-years/punk-art-catalogue.php>> [Consulta: 18 octubre 2013].
- Regueira, Esther, (exposiciones) *Mariajosé gallardo. non sine sole iris* [Recurso en línea]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2013). Dirección URL: <http://www.caac.es/docms/txts/gallar_txt01.pdf> [Consulta: 12 diciembre 2017].
- Ricard, René, *The Radiant Child* [Recurso en línea]. Artforum Magazine (diciembre de 1981). Dirección URL: <<https://www.artforum.com/inprint/issue=198110&id=35643>> [Consulta: 14 octubre 2011].
- Robbins, David, *Martin Kippenberger in "The Role of a Lifetime"* [Recurso en línea]. Revista trimestral online X-tra, Los ángeles, vol 8 nº2 (primavera 2005). Dirección URL: <<http://x-traonline.org/article/martin-kippenberger-in-the-role-of-a-lifetime/>> [Consulta: 21 abril 2016].
- Rolón, Florencia, *Vive rápido, muere joven y deja una hermosa obra* [Recurso en línea]. Alma Magazine (2 de Marzo de 2001). Dirección URL: <https://issuu.com/almamagazine/docs/alma_54_web> [Consulta: 16 mayo 2012].
- Sáenz De Gorbea, Xabier, *Inaki De La Fuente: Expresion y Vivencia* [Recurso en línea]. Añamendi Eusko Entziklopedia (no fechado). Dirección URL: <<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/fuente-inaki-de-la/ar-76997-139984/>> [Consulta: 06 abril 2017].
- Sancho, Xabi. *El triunfo del surrealismo Pop* [Recurso en línea]. El país, Barcelona (1 de noviembre de 2007). Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2007/11/01/tendencias/1193871601_850215.html> [Consulta: 14 noviembre 2011].

- Saner, Emine, *Jenny Saville: 'I used to be anti-beauty'* [Recurso en línea]. The Guardian (25 de abril de 2016). Dirección URL: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/jenny-saville-painter-artist-gagosian-gallery-london-interview-charles-saatchi-yba>> [Consulta: 21 diciembre 2017].
- Schwan, Andrea (prensa), *Paul McCarthy: White Snow* [Recurso en línea]. Hauser & Wirth, Nueva York (5 de noviembre de 2009). Dirección URL: <<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/471/paul-mccarthy-white-snow/view/>> [Consulta: 15 junio 2015].
- Schwan, Andrea (prensa), *Paul McCarthy: Sculptures* [Recurso en línea]. Hauser & Wirth, Nueva York (10 de mayo de 2013). Dirección URL: <<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1815/paul-mccarthy-sculptures/view/>> [Consulta: 15 junio 2015].
- Scrima, Andrea (prensa), *At the End of Subculture: An Excursion into the Eighties Translation* [Recurso en línea]. ArtMag by Deutsche Bank (2008). Dirección URL: <<http://www.db-artmag.com/archiv/2008/e/2/1/590.html>> [Consulta: 03 octubre 2012].
- Smith, Roberta, *Martin Kippenberger, 43, Artist Of Irreverence and Mixed Styles* [Recurso en línea]. New York Times (11 de Marzo de 1997). Dirección URL: <<http://www.nytimes.com/1997/03/11/arts/martin-kippenberger-43-artist-of-irreverence-and-mixed-styles.html>> [Consulta: 20 febrero 2015].
- Smith, Sebastian, *Punk: del caos a la costura en el museo metropolitano de Nueva York* [Recurso en línea]. Fahrenheit Magazine, Agence France-Presse (6 mayo de 2013). Dirección URL: <<http://fahrenheitmagazine.com/vidaestilo/moda/punk-del-caos-a-la-costura-en-el-museo-metropolitano-de-nueva-york/>> [Consulta: 18 octubre 2013].
- *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* [Recurso en línea]. New Museum. Published New Museum of Contemporary Art,

- (1990), 364 pp. Dirección URL: <http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6469> [Consulta: 12 enero 2015].
- Thompson, Margo, *The Times Square Show* [Recurso en línea]. Streetnotes número 18, Universidad de California (primavera 2010). Dirección URL: <<http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/thompson.html>> [Consulta: 24 octubre 2013].
 - Ting, Selian, *Entrevista: Elke Krystufek* [Recurso en línea]. InitiArt Magazine, París (verano de 2009). Dirección URL: <<http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=7>> [Consulta: 28 diciembre 2017].
 - *Times Square show revisited* [Recurso en línea]. Hunter College Art Galleries, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery (2012). Dirección URL: <<http://www.timessquareshowrevisited.com/>> [Consulta: 24 octubre 2013].
 - Torres, Alfredo, *Jean Michel Basquiat: Fugaz cometa negro* [Recurso en línea]. Publicación Cultural Henciclopedia (no fechado). Dirección URL: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Alfredotorres/torres1.htm>> [Consulta: 22 octubre 2013].
 - Vasconcellos, E., *El punk no se acaba nunca* [Recurso en línea]. El mundo, Madrid (7 de abril de 2015). Dirección URL: <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/07/551440cb22601d131c8b4582.html>> [Consulta: 21 abril 2016].
 - Veá, Eduardo, *David Fullarton se disculpa dibujando* [Recurso en línea]. Publicación digital Yorokobu, (15 de octubre de 2012). Dirección URL: <<http://www.yorokobu.es/david-fullarton-se-disculpa-dibujando/>> [Consulta: 09 junio 2015].
 - Velasco, David, *Trash and Vaudeville* [Recurso en línea]. Artforum Magazine (31 de julio de 2007). Dirección URL: <<http://artforum.com/diary/id=8447>> [Consulta: 16 octubre 2013].

- Velinger, Jan, *Jiří Georg Dokoupil at Prague Castle Riding School* [Recurso en línea]. Radio Praga (16 de abril de 2010). Dirección URL: <<http://www.radio.cz/en/section/arts/jiri-georg-dokoupil-at-prague-castle-riding-school>> [Consulta: 10 octubre 2013].
- Vidal Oliveras, Jaume, *Ferrán García Sevilla, la celebración de la pintura* [Recurso en línea]. Revista El Cultural (5 de abril de 2007). Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Ferran-Garcia-Sevilla-la-celebracion-de-la-pintura/20195>> [Consulta: 12 enero 2015].
- Vidales Lojero, Lucía, *Grotesco decadente y grotesco subversivo. Deformación, materia, ironía y fragmentación: cuatro posicionamientos en pintura* [Recurso en línea]. Revista Discurso Visual, México (enero/junio 2014). Dirección URL: <http://www.discursovisual.net/dvweb33/PDF/5_Grotesco_decadente_y_grotesco_subversivo.pdf> [Consulta: 14 abril 2017].
- Vozmediano, Elena, *Miriam Cahn* [Recurso en línea]. Revista El Cultural, Madrid (20 de febrero de 2003). Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Miriam-Cahn/6485>> [Consulta: 17 noviembre 2017].
- Walter Graffin III, Gregory, *Manifiesto punk* [Recurso en línea]. Revista Digital (fanzine) Nodomutante. En www.punksunidos.com.ar (2006). Dirección URL: <<http://www.punksunidos.com.ar/2006/09/manifiesto-punk-de-greg-graffin.html>> [Consulta: 20 octubre 2013].
- Wenger, C., Rodolfo, *Estética de la 'negatividad' en T.W.Adorno* [Recurso en línea]. En "Perspectivas estéticas" (1 de febrero de 2011). Dirección URL: <<http://perspectivasesteticas.blogspot.com.es/2011/02/estetica-de-la-negatividad-en-twadorno.html>> [Consulta: 17 agosto 2017].

- Wilson, William, *Kienholz Legacy Reaches Past Art : An American original, the artist's life and work fueled the force of the Beat Generation* [Recurso en línea]. Crítica Los Angeles Times (13 de junio de 1994). Dirección URL: <http://articles.latimes.com/1994-06-13/entertainment/ca-3655_1_american-artist> [Consulta: 24 noviembre 2017].

PÁGINAS WEBS GENERALES

- <http://albertourkiza.com/>
- <http://albionrooms.com/>
- <http://alweb.ehu.es/procesosdecreacion/>
- <http://artdaily.com/>
- <http://artforum.com/>
- <http://blekmyvibe.free.fr/>
- <http://blogs.diariosur.es/>
- <http://cacmalaga.eu/>
- <http://centraalmuseum.nl/>
- <https://coleccion.caixaforum.com/>
- <https://davidarmengol.com/>
- <http://davidfullarton.com/>
- <http://db-artmag.com/en/93/index.html>
- <http://elpais.com/>
- <http://esferapublica.org/>
- <https://esperanzazabala.wordpress.com/>

- <http://estilosdevida.bolsamania.com/>
- <https://facescoop.com/>
- <http://fahrenheitmagazine.com/>
- <http://forward.com/>
- <http://hemeroteca.abc.es/>
- <http://hemisphericinstitute.org/>
- <http://laluzdejesus.com/>
- <http://lamonomagazine.com/>
- <http://loevenbruck.com/>
- <http://luciavidales.com/>
- <http://mannerheimgallery.com/>
- <http://mariajosegallardo.com/>
- <http://modearte.com/>
- <http://nymag.com/>
- <https://obrasocial.lacaixa.es/>
- <http://peresprojects.com/>
- <http://pinturadetritus.blogspot.com.es/>
- <http://procesosdecreacion.com/>
- <http://puntoaparte.eu/>
- <https://visualvitriol.wordpress.com/>
- <http://www.98bowery.com/>
- <http://www.abc.es/>

- <http://www.alizemeurisse.com/>
- <http://www.almamagazine.com/>
- <http://www.artekogaleria.com/>
- <https://www.artsy.net/>
- <http://www.artvoicesmagazine.com/>
- <http://www.associazionegiannibertini.com/>
- <http://www.badreligion.com/>
- <http://www.baldessari.org/>
- <http://www.bankrobber.net/>
- <http://www.bd-arteder.com/>
- <http://www.borislurieart.org/>
- <https://www.brooklynmuseum.org/>
- <http://www.ca2m.org/es/>
- <http://www.cobgallery.com/>
- <http://www.damienhirst.com/>
- <http://www.dazeddigital.com/>
- <http://www.deitch.com/>
- <http://www.diariosur.es/>
- <http://www.elcultural.com/>
- <http://www.elmundo.es/>
- <http://www.elperiodico.com/es/>
- <http://www.elpulso.es/>

- <http://www.eluniversal.com/>
- <http://www.eulaliagrau.com/>
- <http://www.europapress.es/>
- <http://www.fabienneaudeoud.com/>
- <https://www.facebook.com/www.espacedjam.fr/>
- <http://www.fahlstrom.com/>
- <http://www.fau.edu/galleries/>
- <http://www.finirenbeaute.blogspot.com.es/>
- <http://www.francetvinfo.fr/>
- <http://www.galeriecapitain.de/>
- <http://www.gladstonegallery.com/>
- <http://www.hauserwirth.com/>
- <http://www.henciclopedia.org.uy/>
- <http://www.heterogenesis.com/>
- <http://www.hudsonmarquez.com/>
- <http://www.interviewmagazine.com/>
- <http://www.jca-online.com/>
- <http://www.jonathanmeese.com/>
- <http://www.junction.co.uk/>
- <http://www.kunsthalle-darmstadt.de/>
- <http://www.latimes.com/>
- <http://www.lavanguardia.com/>

- <http://www.lazinc.com/>
- <http://www.livincool.com/>
- <http://www.lost-painters.nl/>
- <http://www.madridout.es/>
- <http://www.malba.org.ar/>
- <http://www.maxhetzler.com/>
- <http://www.moca.org/>
- <http://www.monografias.com/>
- <https://www.museodelprado.es/>
- <http://www.museopicassomalaga.org/>
- <http://www.museoreinasofia.es/>
- <http://www.newmuseum.org/>
- <http://www.no-art.info/>
- <http://www.nytimes.com/>
- <http://www.okela.org/>
- <http://www.paufigueres.es/>
- <http://www.publico.es/>
- <http://www.punksunidos.com.ar/>
- <http://www.radio.cz/es>
- <http://www.raypettibon.com/>
- <http://www.saatchigallery.com/>
- <http://www.staedelmuseum.de/de>

- <http://www.tate.org.uk/>
- <http://www.thebrpage.net/>
- <http://www.timesquareshowrevisited.com/>
- <https://www.ucdavis.edu/>
- <http://www.yorokobu.es/>
- <http://x-traonline.org/>

FILMOGRAFÍA

- Atutxa, Begoña (Directora). (2013). *Aquellas movidas - Rock radical vasco* [Documental]. España: TVE, K2000. 54 min.
- Cronenberg, David (Director). (1991). *El almuerzo desnudo* [Cinta cinematográfica]. Canadá: Téléfilm Canada, 20th Century Fox. 115 min.
- Davis, Tamra (Directora). (2010). *Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child* [Documental]. Estados Unidos: Pretty Pictures. 88 min.
- Grau, Kikol (Director). (2014). *Las más macabras de las vidas* [Documental]. España: Made in Hell. 50 min.
- Holland, Agnieszka (Directora). (1995). *Vidas al límite* [Cinta cinematográfica]. Coproducción: Francia - Reino Unido - Bélgica; Fit Productions. 110 min.
- Hopper, Dennis (Director). (1980). *Caído del cielo* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Robson Street. 93 min.
- Jarman, Derek (Director). (1978). *Jubilee* [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Megalovision / Whaley-Malin Productions. 103 min.
- Salles, Walter (Director), (2012). *En la carretera* [Cinta cinematográfica]. Coproducción: Francia - Reino Unido - USA - Brasil

- Argentina; MK2, Vanguard Films, American Zoetrope, Ciné+, Jerry Leider Company, Film4, Canal+, France 2. 136 min.
- Schnabel, Julian (Director). (1996). *Basquiat* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax International, Eleventh Street Production, Jon Kilik. 106 min.
 - Seidelman, Susan (Directora). (1982). *Smithereens (La chica de Nueva York)* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New Line Cinema, Domestic Productions. 89 min.
 - Temple, Julien (Director). (2001). *La mugre y la furia* [Documental]. Reino Unido: Jersey Shore, Nitrate Film. 108 min.

*"Quiero saber lo que es la pasión
-oyó Lenina, de sus labios-.
Quiero sentir algo con fuerza"*

Aldous Huxley
"Un mundo feliz"

