

Iconos del cómic y pintura contemporánea: un estudio de relatos convergentes

Icons of comics and contemporary painting: A study of converging stories

María Dolores Arroyo Fernández

Universidad Complutense de Madrid

mdarroyo@ccinf.ucm.es

Resumen

Desde las manifestaciones del Pop Art de Lichtenstein o Warhol, al impulso de la pintura figurativa derivada de ese movimiento, el Neo-Pop que dominó en la España Democrática, este artículo aborda la inclusión de algunos iconos del cómic en el ámbito de la pintura. Esta apropiación artística del formato o de los personajes más míticos de esta forma de cultura popular, significa que una imagen visual multiplicada, de consumo general a través de los medios, se convierte en una obra de arte única y original. Micky Mouse, Popeye, Pato Donald, del cómic norteamericano, y otras figuras del tebeo hispano, se mezclan con la pintura, o ésta reinventa el lenguaje formal del cómic. Algunas obras de artistas como Paolozzi, Hervé Télémaque, Carlos Alcolea, Juan Ugalde, Patricia Gadea, Herminio Molero, Fernando Bellver, Ceesepe, Antonio de Felipe, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Equipo Límite, entre otros, han sido tomadas como ejemplos.

Palabras clave: Cómic, Icono, Mito, Pop Art, Neopop, Pintura Contemporánea, Cultura popular, Cultura de masas, mass media, Arte, Movida Madrileña.

Abstract

This article tackles the inclusion of some comic book icons in the field of painting, from the demonstrations of Lichtenstein or Warhol Pop Art, to the impulse of the figurative painting derived from this movement, the Neo-Pop that dominated in the Democratic Spain. This artistic appropriation of the format and most mythical characters of this form of popular culture, means that a visual image multiplied, of general consumption through the mass media, turns into a unique and original piece of art. North American Micky Mouse, Popeye, and Duck Donald, and other Spanish comic book figures, mix with painting or reinvent the formal language of comic. Some examples are given of artists such as Paolozzi, Hervé Télémaque, Eduardo Brook, Carlos Alcolea, Juan Ugalde, Patricia Gadea, Herminio Molero, Fernando Bellver, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Equipo Límite among others.

Key words: Comic book, icon, Pop Art, Neo-pop, Contemporary Painting, Popular culture, Mass Culture, Mass media, Art, Movida Madrileña.

Sumario: 1. Introducción. 2. Micky Mouse y otros mitos del cómic. 3. Algunas imágenes de la Movida madrileña. 4. Conclusión. 5. Referencias Bibliográficas

1. Introducción

"Siempre he querido saber la diferencia entre un rasgo que fuera arte y uno que no lo fuera" (Roy Lichtenstein). Cuando a mediados del siglo XX, Lichtenstein presentó la forma de arte "más baja" a un público cultivado para el "Gran Arte", estaba tocando un punto polémico y de grandes consecuencias para el futuro de la creación artística. Partiendo de esas palabras del artista americano, citadas en (HENDRICKSON, 1989: 10), este artículo aborda un aspecto determinado en relación con la iconografía de algunas manifestaciones pictóricas, y necesariamente hay que hablar del Pop Art, Post Pop y prolongaciones: la introducción de iconos del cómic en el ámbito de la pintura. Supuestamente éste sería un punto definido dentro de un campo más vasto que abarcaría la publicidad, el consumo, la cultura de masas, y todo tipo de imágenes extraídas de los medios de comunicación y manipuladas para el arte. Igual que los objetos de consumo, las imágenes publicitarias, los retratos de famosos, las grandes obras maestras del arte, la prensa, documentales o el cine, han sido reciclados, reutilizados y explotados de modo artístico, también las populares figuras del cómic han sido incorpo-

radas de diferentes formas y técnicas al terreno de la plástica. La apropiación artística del cómic significa que una imagen visual multiplicada, de consumo general a través de los medios, se convierte en una obra de arte única, original, para uso y disfrute de una minoría.

Una de las razones de este "fetichismo" puede encontrarse en la pretensión del artista de acercarse al gran público a partir de unos iconos mediáticos; asimismo le puede motivar la búsqueda de nuevos lenguajes plásticos, o, sencillamente, con esa apropiación quiera significar la expresión de determinadas ideas trascendentales, con más o menos sentido crítico. Desde los mitos del pasado, de origen divino, legendario o histórico, se ha pasado a la realidad de los objetos, a nuevos mitos populares que son los de nuestra época contemporánea. Estas mitologías (TERENCI MOIX, 1968) adaptadas al momento testifican el gran dinamismo de los mitos populares, cuyo móvil suele ser el mismo de épocas pasadas. Una mitomanía cada vez más densa y que se multiplica por la demanda y por el creciente protagonismo de la cultura de masas en nuestra sociedad "densificación iconográfica" (RAMÍREZ, 1976).

El cómic se define como relato en imágenes -dibujos o ilustraciones- con o sin texto, en general encerrados en viñetas, sobre soporte plano y estático con destino al consumo de masas. La palabra surgió en Estados Unidos a fines del siglo XIX y primeros del XX (1907); se trataba de los *comics strips* semanales, considerados como un simple pasatiempo cómico o de humor. A finales de los años veinte surgieron los *comics books*, que iban unidos pero ya no eran cómicos sino de aventuras (LASCA, 1966: 21). En los años sesenta y a partir del Pop Art y otros movimientos *underground*, pasó a ser expresión característica de la cultura actual. ...*Lo relevante para incluir al cómic en la tradición artística no es origen de los artistas o su reconocimiento en una determinada escuela, sino su calidad individual* (GARCÍA, 2006: 324). Pero cuando el artista traslada el cómic a la superficie pictórica, le ha quitado el carácter secuencial; es decir, sustituye la narratividad, implícita en la misma definición del cómic, por imágenes de personajes míticos, o fetiches, ya sean Mickey Mouse, Batman, el Capitán Trueno, Snoopy, Donald Duck, entre otros. Ha desaparecido el guión narrativo, incluso en el caso de uno de los representantes de Pop, Roy Lichtenstein, que aunque conserva los globos -nubes o *fumetti*- con su texto, selecciona una sola viñeta y la independiza de su contexto anterior y posterior. Son imágenes conocidas y familiares, recogidas de nuestra memoria visual y que forman parte de la mitología popular. Los artistas que han incorporado en su trabajo

estos "fetiches" han intentado acercarse al espectador, desmoronando en muchos casos los valores tradicionales del "Arte", a la vez que la idea sobre el artista como un ser sagrado.

2. Micky Mouse y otros mitos del comic.

La elección de la iconografía del cómic por parte del americano **Roy Lichtenstein** (1923-1997) parece que tuvo en su origen motivaciones personales. Él había intentado conectar con la corriente principal del mercado artístico americano: el Expresionismo Abstracto. Pero el fracaso de su exposición en 1959 en Nueva York, la desesperación, y el hecho de que no sentía como propia la tendencia imperante, fueron razones que le llevaron a realizar dibujos sacados de las tiras cómicas: ratón Mickey, el Pato Donald, el conejo Bugs Bunny y otros personajes de Disney. En realidad, con estos héroes del cómic Lichtenstein se burlaba de la ejecución expresiva y el culto al trazo de pincel de sus contemporáneos abstractos, aunque ello no eludía que sus primeras figuras de Mickey y Donald estuvieran semienterradas en superficies pintadas al estilo expresionista que él rechazó inmediatamente. Muchas de estas primeras pinturas nunca se expusieron al público; el artista o las destruyó o pintó sobre ellas.

Las imágenes icónicas de la cultura de masas se han transformado en nuevas pinturas, en creaciones propias la mayoría de las veces en clave de humor. El interés general del que se considera un pionero, Lichtenstein, se centra en la mitología americana, ocupando prioridad personajes y viñetas del cómic. En 1961 decidió romper con el lenguaje expresivo –recuperado, como se verá más adelante, en los años ochenta por artistas españoles, como Patricia Gadea o Juan Ugalde- para centrarse en el uso de las técnicas industriales de impresión. Incluye asimismo la nubecilla con el texto exactamente igual que los cómics de los que partía.

En primer lugar, el mito Mickey Mouse, tan reiteradamente interpretado por artistas americanos y europeos. *Mira Mickey* (1961, Óleo sobre tela, 121,9 x 175,3 National Gallery of Art, Washington) es el primer óleo de gran tamaño que realizó Lichtenstein con figuras de contorno nítido, colores industriales, y los puntos *bendéi* utilizados en la impresión comercial para conseguir medios tonos. Aquí los puntos modelan los ojos de Donald y la cara de Mickey. El concepto de fuente impresa quedaba intacto, es decir, el pintor no se

distanciaba de las fuentes, y por ello fue duramente criticado. El cuadro muestra al inocente pato Donald pescando su propio faldón, mientras que Mickey, más listo, intenta contener una carajada. Los ojos del pato son grandes y expresivos, le sobresalen, como si de verdad estuviese viendo un pez, mientras que Mickey, con los ojos pequeños, sabe muy bien lo que está ocurriendo. Un fragmento humorístico realizado por un procedimiento de ejecución sencillo; el artista ha dibujado primero las figuras a lápiz sobre la tela y luego ha aplicado el óleo. Entre las razones que se apuntan sobre la elección de este fragmento, se ha señalado que quizás él quisiera burlarse de aquellos artistas emotivos que se ponen en ridículo creyendo que han descubierto algo grande y nuevo en el arte. Ello podría explicar su pretensión permanente de desmitificar el arte; un propósito que se manifiesta no sólo en las obras que siguieron inmediatamente a sus primeras adaptaciones de temas impresos, sino incluso en el hecho de que pronto abandonó a los personajes Disney, precisamente porque no eran lo bastante anónimos para sus objetivos.

Lichtenstein, que había aprendido de su profesor Hoyt L. Sherman a captar intelectualmente una imagen existente copiándola, se va a ocupar después de las historietas ilustradas para adultos de romances y de guerra, *Obra maestra* (1962), *La melodía me persigue en mi ensueño* (1965), *Takka Takka* (1962), *Cuando abro fuego* (1964); además de las ilustraciones de artículos de catálogos de compra por correo, anuncios de las páginas amarillas, etc. Si bien ya antes se habían incorporado imágenes aisladas de cómic a las Bellas Artes, no se extendían más allá de un collage o de un motivo artístico puntual. Lichtenstein adoptó, y convirtió en obras inquietantes, determinadas figuras de la cultura popular que no habían tenido ningún valor para el público entendido en Arte y reverente con el léxico de éste. Para este artista, sin embargo, era prácticamente imposible considerar el arte con reverencia, con el aura con el que siempre se le había ceñido, como así lo expresa la cita que abre este texto.

A mediados de los años sesenta el valenciano **Equipo Crónica**¹ retoma el fetiche Mickey en una de sus primeras obra, *América! América!* (1965, linóleoum

¹ Rafael Solbes (1940-1981), Manolo Valdés (1942) y Juan Antonio Toledo, tres miembros de "Estampa Popular" de Valencia, constituyen a finales de 1964 el Equipo Crónica. Al año siguiente Toledo deja de pertenecer al Equipo, continuaron Solbes y Valdés, hasta el fallecimiento de Solbes en 1981.

sobre papel, 100x70,5 IVAM, Centro Julio González, Valencia). Como ocurre en toda la producción pictórica del grupo esta imagen se halla construida en un estilo Pop, evocando ahora a uno de los grandes mitos culturales. El ratón Mickey, símbolo amable por excelencia de la sociedad consumista americana, se repite en varias viñetas mientras que en una de ellas, de manera absurda y casi imperceptible, su efigie es sustituida por la seta atómica. El cuadro lo explica todo. Como imagen extraída de los mass media, existe un dominio de la claridad de visión, redundancia, planimetría cromática, reducción al blanco y negro, y sólo el rojo para las separaciones de las viñetas. Es la ilustración de lo que escribió el Equipo Crónica en el acto de constitución: "Para nosotros, Crónica de la realidad significa objetivación y realismo de los datos utilizados, así como tipificación y serialización de los conjuntos". (AGUILERA CERNI, 1975: 11).

El tono burlón hacia la gran cultura americana de Roy Lichtenstein pasa en el Equipo Crónica a convertirse en una crítica acérrima. En *América! América!* Se ha desvelado la contradicción entre el bienestar de la gran potencia que es América y su capacidad de destrucción. El Equipo valenciano ha jugado asimismo con la memoria del espectador al utilizar una imagen ya conocida, y con una técnica pictórica derivada del cartel y la ilustración, para hacer aún más patente el mensaje. Lo elemental hace viable su comprensión, y a la vez nuestra mirada que no es ingenua mantiene un diálogo directo con la obra. Esa es precisamente la finalidad que persigue el Equipo Crónica: la intervención activa del espectador: la mirada y la lectura interpretativa.

El punto de vista sobre Mickey que presenta el pintor madrileño **Eduardo Arroyo** (1937) al titular a una obra suya *Cristóbal Colón*, alude como es obvio a la colonización americana y es igual de crítico que Equipo Crónica. La cabeza del conocido personaje de Disney, realizado en técnica mixta y esbozada con los mínimos recursos representativos -grandes orejas negras, rasgos blancos del rostro y labios rojos-, se destaca sobre un fondo neutro en una composición diagonal. Sin embargo, la versión del gallego **Carlos Alcolea** (1949-1992) es más personal, autobiográfica, y estilísticamente se aparta del modelo realista que se tiene de la cómica figura de Mickey. Alcolea presenta en su obra *La Vejez de Mickey* (1985, acrílico sobre lienzo, 200x300, colección particular) a un Mickey Mouse decrepito. "La Vejez de Micky" es una serie de pinturas que deben contemplarse por el retrovisor, mirando en la memoria, un cuadro anterior: "Mickey Mouse-Wel Laberinto. Interminable"

(UTRAY, 1986). Es como si fuera una visión de su autorretrato, de su propio envejecimiento, su enfermedad asmática. Y como expresa el crítico, amigo y biógrafo del artista, Ángel González García (GONZÁLEZ, 1998), su vejez no se pinta tanto en su rostro como en su aspecto. La silueta del ratón, reconocible por la forma triangular y las grandes orejas, con el rostro del artista, se yergue sobre una línea vertical en un fondo abstracto de colores puros con dominante de rojos, rosas, un plano amarillo y elementos de color azul. El corazón, bien visible en la composición, refuerza un significado que no es precisamente el símbolo del amor, sino que sin aire no se puede vivir, se envejece. Alcolea, en la órbita de la figuración madrileña que se dio a conocer en los años setenta, ofrece una versión entre lo real y lo informal propia de la tendencia impulsada por el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre -teorizada en el libro, *El Arte Último*, publicado en 1969- y el pintor Luis Gordillo. Eduardo Arroyo al contrario que Alcolea, se atiene más al Pop, del cual toma sus raíces.

La obra de **Fernando Bellver** (Madrid, 1954), muy determinada por el lenguaje de la tradición del arte Pop, y luego por Dada, a principios de los años noventa se embarca en la tarea de plasmar un nuevo lenguaje mediante la reinención de símbolos primigenios. En su exposición de 1996 en la galería Anselmo Álvarez de Madrid, *Fósiles imposibles*, aparecen los mitos de la humanidad actual. Pero ese presente se lee a través de unos fósiles, que son la evidencia más directa acerca del pasado. Entre estos mitos se encuentra *Mickey* (1996, 150x150, colección particular), obra realizada con materiales extra-pictóricos como el poliéster, tierras y terracota. El colorido es muy oscuro, a base de matizados marrones, precisamente por el material empleado; y la textura es rugosa, lo que ofrece aspecto de relieve. Pero ese tratamiento, que no se encuentra exactamente dentro de la estética Pop ni Dada, tiene sin embargo algo de ambas: la apropiación de un personaje mítico de nuestra cultura, heredado de Norteamérica, y una cierta reflexión nihilista y jocosa sobre la propia condición del arte como objeto. En este punto reflexivo volvemos a los cuestionamientos de Lichtenstein. Pero en la obra de Fernando Bellver hay más de recreación que de copia fiel; y eso mismo lo afirma el artista al referirse al arte actual cuando dice: "Creo que ahora es un momento artístico de recreación, no de creación. Pasa igual con la música; no se compone como Mozart, pero nunca se le interpretó como ahora. En pintura puede pasar un poco lo mismo, que estemos todos recreando

imágenes, añadiéndoles el sello personal y sacándolas al mercado"². De forma similar a *Mickey*, Bellver ha hecho envejecer a *Snoopy* (1996), lo ha fosilizado.

El artista madrileño **Fernando Bermejo** (1949) asume en su pintura una amplia variedad temática e iconográfica y, sin embargo, en algunos momentos de su producción aparecen las figuras de Disney, como si quisiera asesinar a estos fetiches que nos abruma sin descanso. La pintura *Últimos momentos de Daisy*³ (1989, pintura sobre madera, 145x100, colección particular), pieza última de un tríptico, representa a la famosa novia de Donald traspasada con un enorme cuchillo que la multiplica en tamaño, mientras que el pato Donald huye sin mirar atrás. El escenario, frío, de líneas rígidas y de tonalidad grisácea enfatiza aún más el ambiente dramático de la escena. Pese a la interpretación dada, el mensaje es ambiguo ¿Quién es el asesino? Bermejo se apropia de los personajes del cómic para jugar con formas y significados metafóricos.

La versión Pop sobre el famoso Donald que había realizado años atrás el escocés **Eduardo Paolozzi** (1924- 2005), *Donald Duck meets Mondrian* (El Pato Donald encuentra a Mondrian) (1967, serigrafía, 15x10, colección privada), posee un contenido menos simbólico. La obra forma parte del conjunto contenido en *The Moonstrips Empire News* (1967), caja con materiales ordenados de forma fortuita al estilo de Duchamp. En este ejemplo de su producción serigráfica basada en un collage, el mundo de la infancia, la inocencia, la sinceridad, se tropieza con el diseño abstracto de Mondrian, sólo en apariencia complejo, para decirnos que el "Arte", en este caso geométrico, es equivalente al diseño de bordados, una labor tan popular y cotidiana como el mismo icono Donald en él representado.

El mundo Disney forma parte de uno de los montajes fotográficos de **Mayte Larrey** (1960). *Idiosincracia 2* (1998) que presentó en la colectiva "Circuitos" en su X edición⁴. Consiste en fotos ordinarias, extraídas directamente de los

² Texto de Felipe Hernández Cava para el catálogo de la exposición Bellver en la Galería Anselmo Álvarez, Madrid, 1996.

³ Obra presentada en la muestra individual de Fernando Bermejo *Pintura y escultura* en la madrileña Galería Jorge Kreisler en 1989.

⁴ Exposición itinerante "Circuitos", X edición celebrada en 1998, convocatoria para jóvenes artistas de la Comunidad de Madrid.

catálogos de juguetería, o de vitrinas donde se presentan acumulados pequeños muñecos Disney y otros conocidos mitos infantiles como las esbeltas figuras Barbys. Estos personajes entran a colación ante todo para reflexionar sobre el arte y la infancia.

Fuera del universo de Walt Disney, otros personajes aparecen en los lienzos de los grandes artistas: el famoso Popeye, el musculoso marino siempre pronto a dar un puñetazo a todo aquel que no opine como él. Este personaje, aparecido por primera vez en el *New York Journal* en 1919, ha sido recreado por los grandes del Pop: *Saturday's Popeye (Popeye del sábado)* (1960, polímero sintético sobre lienzo, 108,5 x 98,7 Ludwig Forum. Aquisgrán) de **Andy Warhol** (1928-1987) o el *Popeye* (1961) de **Lichtenstein**. A diferencia de Lichtenstein, que traslada fielmente la viñeta al lienzo usando la técnica del óleo, el diseño de Warhol es más elemental y está realizado con materiales sintéticos. Aquí el famoso héroe apenas es una silueta, pero su reconocimiento es inmediato. El artista incluye además la tipografía *Saturdey*, traspaso literal de lo que sería la portada de un verdadero cómic.

Como puede verse, paralelamente a Roy Lichtenstein pero con independencia de él, Andy Warhol en 1960 había empezado a pintar basándose en historietas de cómics y anuncios publicitarios. Igual que el *Popeye*, *Dick Tracy* (1960) sería otro de sus primeros personajes. Considerado como el primer cómic de tipo policial surgido en Norteamérica, Dick Tracy o policía de paisano, había nacido en 1931 de la mano de Chester Gould. Aunque se basaba en un personaje muy popular del cómic, en la interpretación de Warhol aún existe una fuerte influencia del Expresionismo Abstracto. Por que mientras el subtítulo está tachado por trazos aleatorios de pintura, una serie de gotas se desplazan por la cara de Tracy. El rostro de su compañero tiene en cambio un doble tratamiento basado en la aplicación de los contornos duros del cómic, por una parte, y de la pintura puesta al azar por otro. Warhol estaba integrando las imágenes populares en una estructura pictórica. Sin embargo, presentaba ya esas imágenes de forma desapasionada, aspecto éste que definirá su producción artística posterior, al menos era esa su intención. Poco duró la iconografía del cómic en la obra de Warhol, a diferencia de Lichtenstein, Warhol abandonó casi de inmediato las imágenes del *cómic-strip*, pero amplió su temática a todo lo relacionado con las imágenes extraídas de los medios de masas.

El mismo personaje de Dick Tracy había sido recreado pocos años antes por el artista californiano **Jess Collins** (1923 - 2004). En realidad, él recogía la imagen a manera de *ready made* y confeccionaba collages. La serie *Tricky Cad* (1954-59 collage de papel impreso, 19x24,1 Odyssia Gallery) corresponde a este tipo de trabajos. La imagen está sacada del cómic de Dick Tracy, pero con un título que es acróstico del nombre del célebre personaje. La aportación del artista dentro de la complejidad, ofrece también unas pautas narrativas a la elección del espectador.

Acercarse al público y provocar la reflexión son, a la sazón, dos motivos por los que determinados artistas que trabajan en esta línea se apropian del cómic para crear o reelaborar un cuadro. Entre la variada temática recopilada por el **Equipo Crónica**, los mitos del cómic, como se ha visto en *América! América!*, se les ofrecían muy apropiados para componer escenas de corte crítico, que incluía fundamentalmente la crónica histórico-social contemporánea. Es decir, se trataba de una calificación atroz de las instituciones españolas, concretamente de la política franquista que se estaba aún viviendo. Este grupo valenciano, que trabajó como tal grupo en las décadas sesenta y setenta, se apoderó tanto del cómic como de las grandes obras maestras del arte, convertidas éstas asimismo en mitos culturales. Ya en los orígenes del Equipo, al final de la posguerra española, se atisban sus intenciones, cuando pertenecían a la llamada **Estampa Popular**. En el año 1957, un grupo de artistas que consideraban ya superadas las propuestas del Informalismo, empiezan a considerar el arte como un compromiso social, de lucha antifranquista. Se valían del grabado, un sistema de multiplicación de la imagen para llegar a sectores amplios del público, y de un lenguaje realista, claro y fácilmente comprensible. De los varios núcleos existentes de Estampa Popular: Madrid, Córdoba, Sevilla, Vizcaya, Barcelona, fue el de Valencia, creado en 1964, el más politizado y el que en la década los sesenta incorpora el cómic en sus serigrafías a color para la elaboración de carteles, calendarios, ilustraciones. Una muestra de tales trabajos fueron recompilados para la exposición *Estampa Popular* celebrada en 1996 en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) de la que fue comisario José Gandia Casimiro.

Como una prolongación de esa actividad de apropiación, pero en obras de pintura y por tanto únicas, puede servir como modelo cuadros como el llamado *El Intruso* (1969, acrílico sobre lienzo, 140x200, Diputación Provincial

de Valencia) de la serie *El Guernica 69*⁵, en la que el Equipo Crónica ha manipulado un motivo pictórico, el *Guernica* de Picasso, obra perteneciente a nuestro patrimonio, consagrada y canonizada, tantas veces reproducida y que forma ya parte de nuestra memoria visual, pero también de nuestra memoria política, social y cultural. El conocido Guerrero del Antifaz, irrumpe como un intruso en el interior del cuadro de *El Guernica*, destrozando con su espada desenvainada a todo aquel que encuentra a su paso. Ataca y derriba cuerpos, algunos mutilados, como el guerrero que yace en el suelo; mientras que otras figuras huyen desfavoridas; alguna sangrante, como el niño que tiene la madre en sus brazos. Por todos lados hay terror, indefensión, dramatismo, como en el cuadro de Picasso, y también reproduce la misma atmósfera de tonalidades grises-azuladas, trasunto del mítico cuadro. El atacante se supone un inofensivo personaje de los cuentos juveniles, al que hemos siempre identificado con el bueno, el protector. Una ironía que se repite en el acrílico, *El Banquete* (1969), perteneciente a la misma serie anterior. Aquí, sin embargo, el Equipo Crónica manipula una obra de Zurbarán, incorporando a la mesa del refectorio conventual, además de al destructor Guerrero del Antifaz, a algunos personajes de la vida política. El escenario es el mismo del *Guernica*, y todos los comensales participan de un festín de fragmentos de cuerpos destrozados, los mismos que mutiló el *Intruso*. Este héroe mítico de cómic, el Guerrero del Antifaz, se identifica aquí con el poder destructor, con el fascismo. Por eso lo vemos participante del banquete, junto a los promotores y artífices de esa matanza.

A este personaje enmascarado, medieval, lo vemos aparecer un año antes en uno de los paneles murales para el Centro comercial-cultural Studio en Valencia, decoración que realizó en 1968 el **Equipo Realidad**⁶. Colaboró en este proyecto Juan Antonio Toledo, artista independiente y ya apartado del Equipo Crónica del que fue miembro fundador⁷. Fue precisamente con la

⁵ Serie que figuró en una muestra retrospectiva itinerante del Equipo Crónica en 1989 en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), Centre de Cultura Contemporànea de la Casa de la Caritat y en el Centro de Arte Reina Sofía, organizada por el Ministerio de Cultura.

⁶ Grupo fundado en 1966 por los valencianos Jordi Ballester (1941) y Joan Cardells (1948). En 1993 el IVAM celebró una gran exposición del grupo Equipo Realidad.

⁷ Y, entre otros, ayudó a pintar los paneles el joven Javier Errando, que más tarde firmaría sus dibujos con el nombre de Mariscal.

fundación de ese Studio⁸, o sociedad dedicada a la promoción de actividades culturales, cuando comienza el auge de la carrera el Equipo Realidad. Después de estas obras primeras, en 1969, el equipo derivó en otra dirección, mucho más satírica y a la vez polisemántica, es decir, a un cuestionamiento de la lectura única.

En *Caza de Brujas* (1971), de la serie *Recuperación*, el **Equipo Crónica** incluye otro superhéroe del cómic, Batman, el cual sustituye al gran cabrón en la presidencia de esta goyesca reunión de brujas (BOZAL, 1989:12-13). Situado en un tercer plano, el hombre araña observa la escena de iniciación, que a la vez se convierte en un acto de identificación; las brujas - ¿el pueblo? - enseñan su carnet de identidad, ¿control sobre las masas anónimas? Igual que las obras anteriores, el Equipo Crónica se basa en un doble tratamiento para configurar la totalidad del cuadro. Por un lado, el lenguaje plano y directo del cómic, por otro, la transfiguración de los valores pictóricos de las obras de Goya, o de Zurbarán, en una estética más próxima a los medios de masas, a la ilustración o cartel.

Antonio de Felipe (1965), valenciano también y que prosigue su trabajo en la línea del Equipo Crónica, se ha apropiado de los mitos y la estética de la publicidad y de los cómic, y ha reinterpretado a su antojo a Velázquez y a otros clásicos. Renovador de los grandes héroes del cómic, su obra en acrílico *La Tentación de la gran manzana* (1996) es simbiosis entre una imagen mítica y venerada de la pintura (Eva) y el culto a otra imagen mítica de la viñeta y del cine: Superman. Al fondo se encuentra la ciudad de Nueva York, y en primer plano, junto a ellos, el New York Times con las letras de imprenta bien visibles: *Extra Superman murders Adam (Superman asesina a Adam)*. Juego de palabras y de asociación de imágenes, que, entre otras posibles interpretaciones, podría simbolizar la entrada del "Arte" en el mundo del comercio y del consumo, identificado con el superhéroe y la Gran Manzana neoyorkina; o lo que sería lo mismo la misma muerte del "Arte". Asimismo este héroe americano aparece realizando hazañas en la obra *Anunciación* (1966-67, acrílico sobre tabla, 72x121) del ya nombrado **Equipo Realidad**. Se trata de un montaje de imágenes provenientes de distintas fuentes. Por un

⁸ Studio, el primer local para distintas actividades situado en la calle Taquígrafo Martí, tuvo un gran papel en Valencia a partir de fines de los sesenta. Los murales que realizó el Equipo Realidad fueron luego trasladados al Teatro-Cinema de Valencia.

lado la tradición sagrada de un Fray Angélico, por ejemplo, un anuncio de electrodomésticos, y la aparición de Superman descendiendo a manera de ángel para obrar el milagro. Una irreverencia hacia la gran pintura, una crítica hacia la publicidad de productos que promete un eterno bienestar, y un superhéroe que todo lo puede, todopoderoso como el Ángel de la Anunciación, como Dios. Crítica a la sacralización de los mitos o popularización de un tema tradicionalmente consagrado.

Tan amigo de recrear imagen y palabra en un juego lúdico, **Antonio de Felipe** incluye en su obra *La vacuita de Tintín*⁹ (1996, acrílico sobre lienzo, 130x130, colección particular) dos fetiches de los medios de masas: el de la publicidad del queso en porciones "La Vaca que ríe" y el del personaje Tintín. Es decir, una imagen de incitación al consumo y un mito del cómic, igual que se vio en la *Anunciación* del Equipo Realidad. El enlace en la obra de A. de Felipe viene dado por su intención de recrear un juego de palabras TIN TIN, TIN: Tintín y el tin! tin! del cencerro. En definitiva se trata de una recreación irónica entre pasado y presente, entre los mitos culturales, las marcas de productos y los recuerdos. Objetos y palabras que son familiares por su constante aparición en los medios de comunicación visual.

En la extensa producción de **Hervé Télémaque** (1937), haitiano nacionalizado francés, localizamos otras apropiaciones del lenguaje de cómic, así como de la publicidad y de los recursos técnicos de la sociedad de masas. Su narrativa Pop la compartía en la década de los sesenta con la de otros artistas contemporáneos, aquellos que figuraron en la exposición *Mythologies quotidiennes* en el Museo de Arte Moderno de París, celebrada en el verano de 1964¹⁰. En sus habitualmente atestadas y complejas composiciones pictóricas, la obra titulada *Fiche (Ficha)* (1965, óleo sobre lienzo, 97x130) parece poseer una mayor claridad visual. En dos zonas establece una narratividad que recoge por un lado el mundo del film y por otro el del cómic. En este caso un pasaje de Tintín, aunque podría ser otro héroe cualquiera. Entre ambas imágenes se establece un paralelismo narrativo pero diferenciado en cuanto al tratamiento, uno pictórico otro en el que domina el trazo de dibujo.

⁹ Obra expuesta con otras pinturas, dibujos y esculturas en la muestra titulada "Vacas", Centro Cultural Casa de Vacas, Parque del Retiro de Madrid, 1996.

¹⁰ En la muestra formada por 30 artistas, Télémaque, junto a los pintores Peter Foldes, Bernard Rancillac, y el crítico Gérard Gassiot-Talabot, fue miembro del comité organizador.

Télémaque, de forma parecida a Lichtenstein, introduce globos con palabras, y sobre todo elementos cotidianos, en principio ajenos al resto de la composición. Y es que a este artista le gusta pintar objetos que no apelen a la emoción; cosas y artículos de utilidad, como el slip pegado a manera de collage sobre el personaje de Tintín, o el caballete que se entremete en la cinematográfica imagen contigua. Aquí, como en Antonio de Felipe después, el mito Tintín es una excusa para contar de forma irónica que el Arte y los mass media están más cerca de lo que se tiene por supuesto. Tintín reaparece en la obra del pintor francés en un ensamblaje, *Rayon (Rayo)* (1991), en el que sus acostumbradas composiciones de elementos imprevistos persisten en aparecer en una dinámica envuelta por el enigma. Así que nuestra forma de mirar, acostumbrada al zapping, a captar imágenes en corto espacio de tiempo, necesita de lentitud, de la posibilidad de poder interrogar la imagen y descubrir sus misterios.

Los citados ejemplos de apropiaciones y reinterpretaciones obligan al espectador actual a distinguir tanto la complejidad de las imágenes mediáticas como captar el parentesco con los movimientos artísticos, y estimar la pertenencia de todas – populares o no – al mismo mundo de las imágenes. El historiador del arte Juan Antonio Ramírez (Ramírez, 1976), habla de apartheid cultural al referirse a la consideración que tienen los fenómenos de la cultura de masas con respecto a las manifestaciones artísticas. Sin embargo, esta menor deferencia se contradice continuamente ante la evidencia de un acercamiento progresivo entre los media y el Arte. Esa proximidad procedente del Pop de los sesenta – con claros precedentes en el movimiento Dada y el Surrealismo – se ha ido estrechando, cada vez más extensible a multitud de manifestaciones artísticas, y no sólo pictóricas.

3. Algunas imágenes de la Movida madrileña

Este capítulo reúne algunas de las aportaciones, referentes al cómic y su inclusión en la pintura, de algunos artistas que sobresalieron a principios de la etapa Democrática en España. Una época muy próspera en apropiaciones artísticas, neos y eclecticismos varios, que dio como resultado una vasta y desigual aportación. Estos creadores han hecho suya la iconografía de la cultura de masas, en este caso de algunos personajes del tebeo y de la

historieta hispana, “enalteciéndola” al ligar la “baja” con la “alta” cultura¹¹. La siguiente frase de Herminio Molero puede servir de introducción a este apartado: *Insisto en esa línea de llegar al máximo de gente, que es lo que siempre me ha atraído de los lenguajes culturales populares, como el rock o el cómic*¹². El artista proclama abiertamente su intención de traspasar el límite de lo habitualmente considerado como lo correcto y se acercarse al espectáculo, y así lo harán muchos de su generación.

En la década de los ochenta del siglo XX, Madrid¹³ se convirtió en el escenario de la multiplicación de artistas de tendencia figurativa, que, receptores de las imágenes de la cultura de masas y de la sociedad de consumo en general, mantuvieron una actitud bien distinta a la de los representantes del más genuino Pop Art. Su apuesta por el hecho artístico era aún más desenfadada, se diría y hasta irreverente, en comparación con las pulcras, cuidadas y sólidas realizaciones del mítico Pop americano, aunque, eso sí, algo más cercana a la misma tendencia británica. La aparición de este fenómeno, sobre todo pictórico, ecléctico y osado, fue la consecuencia de una generación que había crecido acosada por la concentración de medios y estilos narrativos: cine, vídeo, cómic, publicidad u otros medios audiovisuales; es decir, por el desfile ante sus ojos de una continua y trepidante marea de imágenes.

Muchos fueron los participantes de esta revelación singular, el boom de los ochenta, que aglutinó variadas expresiones artísticas en las que el color, la luz, el sonido, acogidos en pintura y en la plástica en su conjunto; en cine, en teatro o en conciertos, se acompañaban de una abierta voluntad de ruptura, la mayoría de las veces llevadas al desenfreno. Entre los protagonistas de la *Movida madrileña*¹⁴ que se apropiaron de personajes del cómic, especialmente historietas y tebeos españoles, para incluirlos en sus cuadros, se cita a dos artistas que despuntaron a comienzos de la década: el bilbaíno establecido en

¹¹ Una referencia fundamental al Pop español puede consultarse en el capítulo correspondiente del catálogo en la exposición *Arte Pop*, en el Museo Arte Reina Sofía, 1992.

¹² Entrevista realizada por Raúl Eguizábal a Herminio Molero. Revista Buades, Madrid, nº 10-11, junio-julio 1987.

¹³ Ver catálogo exposición: *Artistas en Madrid años ochenta*. Comunidad Autónoma de Madrid, Sala Plaza España, noviembre 1992 – enero 1993.

¹⁴ Ver catálogo exposición *La Movida* en su Aniversario, comisariada por Blanca Sánchez y organizada por la Comunidad de Madrid en el 2007.

Madrid, **Juan Ugalde** (1958) y la pintora madrileña **Patricia Gadea** (1960-2006)¹⁵.

Trabajando conjuntamente y movidos por el mismo espíritu, ambos fueron ejemplos reveladores de una etapa de la historia del arte español. Aunque sus obras procedían del Pop Art, en cuanto a la adopción de los medios de expresión popular, aludiendo aquí a la memoria cultural de una generación como es la española, existe en sus creaciones una mayor complejidad narrativa y un humor que llega casi hasta el delirio. Habría que desentrañar el mensaje implícito, siempre irónico, en ese confuso intercalado de imágenes que convertía cada cuadro en algo semejante a un collage. El cómic, las conocidas historietas publicadas por la editorial Bruguera, quedaba incluido como un fetiche más dentro de una superficie pictórica de manchas semi-abstractas, chorreos de pintura, colores aplicados sin apenas sentido armónico. Ya en 1982, pocos años antes del despegue de los dos artistas, el crítico Fernando Huici comentaba a propósito de las obras expuestas en San Lorenzo de El Escorial:

*Patricia Gadea y Juan Ugalde pertenecen a nuestra promoción más joven de figurativos, y en ella se cuentan entre quienes apuntan cosas mejores. No es la suya, precisamente, una pintura apacible, sino una tensión dinámica entre la congelación y el chirrido que no siempre desea buscar su propio equilibrio*¹⁶.

Este comentario puede enlazarse al interés creciente de un sector de artistas interesados por redescubrir unas técnicas pictóricas derivadas del *dripping*, de la *Action Painting*, o, en un sentido más amplio, del movimiento Informalista. Así, casi ocultando los elementos figurativos en violentas manchas de color, lograban una nueva y más expresiva significación a sus composiciones. En realidad, el método, más que ennoblecer la obra de arte, trataba aquí de desmitificar, en cierta manera, la pureza y la perfección del oficio del artista. En la misma reseña, refiriéndose a la moda europea que extremaba el salvajismo pictórico, F. Huici, hablaba de *vocación salvaje*, y compara: *...suele quedarse un tanto en diluida boutade, aspira aquí a tomar mayores riesgos* (HUICI, 1982).

¹⁵ Juan Ugalde y Dionisio Ugalde Gadea mantienen una *webside* dedicada a esta pintora fallecida tempranamente: <http://www.patriciagadea.com.es/>

¹⁶ Crítica de Fernando Huici a Manuel Pérez, Juan Ugalde y Patricia Gadea en "Artistas en un mercado público". El País, Madrid, 18 de septiembre de 1982.

Estos trabajos iniciales e impulsivos de Gadea y Ugalde formaban parte del compromiso de toda una generación madrileña, esencialmente figurativa, marcada por el aperturismo y liderazgo del artista sevillano Luis Gordillo, convertido en un mito de las etapas de la Transición y Democracia en España.

Se pasa a examinar algunas obras de Ugalde y Gadea, fechadas a mediados de los ochenta, que pueden ejercer de prototipo de unas intenciones que van más allá de meros planteamientos estéticos. Ellos analizaron y cuestionaron los valores de una época; su forma de romper con el pasado llevaba consigo un mensaje de la experiencia contemporánea. Por medio del sarcasmo y de la parodia ambos objetaron los mitos heredados; es decir, criticaron determinadas situaciones que formaban parte de nuestro acervo cultural y visual. Para el asunto que interesa ahora, reutilizaron a los personajes y héroes del cómic, casi siempre hispano.

En *S/T*. (1985)¹⁷, Juan Ugalde divide el cuadro en dos zonas, sin conexión aparente, y dispuestos sus elementos figurativos a manera de collage. A la izquierda, en un paisaje nocturno aparecen los personajes Pablo y Pedro Pica-piedra en el interior de su famoso auto de madera. Van acompañados de sus siempre fieles animales prehistóricos, tal como se puede observar en las viñetas infantiles. Mientras tanto, en la parte derecha del cuadro figura un interior luminoso, resaltado por colores blancos, en el cual se hallan sentados alrededor de la mesa una mujer en compañía de lo que parece un robot. Como sería lo habitual, y en este ámbito cotidiano, mientras la pareja está comiendo sus miradas atentas se dirigen al televisor. Se podría deducir que ante el poder de la imagen televisada, la persona que tenemos a nuestro lado y con la que compartimos nuestra vida puede acabar convirtiéndose en un mero monigote. En definitiva, el mensaje podría ser la incomunicación que genera la excesiva información mediática. Como contrapartida a esta cruda y evidente realidad figura el tierno humor de los personajes del imaginario colectivo.

En *Noticias con termómetro*¹⁸ (1985, 160x250, Fundación La Caixa), también de Ugalde, la cabeza del muñeco dibujado, sentado a la mesa, se convierte ella

¹⁷ Obra expuesta en la colectiva "Artistas en Madrid años ochenta". Comunidad Autónoma de Madrid, sala Plaza de España, noviembre de 1992-enero de 1993.

¹⁸ Obra expuesta en la colectiva de la Fundación Caja de Pensiones de Madrid: "1981-1986: Pintores y Escultores Españoles", del 8 de abril al 11 de mayo de 1986.

misma en pantalla de televisión, mientras que su perro extrañado ladra frenéticamente sin reconocer a su dueño. Este acrílico sobre lienzo, de fácil narrativa y lectura inmediata, retiene un impacto plástico basado en un doble tratamiento técnico: un tratamiento más lineal y de dibujo para la zona izquierda, y otro pictórico, ocupado por un paisaje en colores rosas, azules y amarillos, para la parte derecha de la composición. Estas mismas características técnicas, de combinación de collage, pintura y elementos de dibujo, vistas en las dos obras comentadas, se aprecian también en otras pinturas de aquellos momentos en que Juan Ugalde empezaba a despuntar; obras que pudieron contemplarse en su exposición individual en la galería Buades de Madrid, en 1985. *Gato ZZZ* (1984), *Japi Japi con Picasso* (1988), etc., muestran así la misma despreocupación técnica, una aparente arbitrariedad en la disposición de las figuras y una combinación de elementos heterogéneos. A esas obras de Ugalde, realizadas a mediados de los ochenta y expuestas en la citada galería Buades, se refería Fernando Huici de la siguiente manera:

*Sin perder nada de la acidez y voluntad de riesgo que nos descubrían obras anteriores. Las pinturas recientes de Ugalde manifiestan una poderosa maduración de su lenguaje. Su esencial interés por la idea de collage en un sentido tanto físico como conceptual – superposición de fragmentos, imágenes y lenguajes plásticos – nos propone aquí ya imágenes sólidamente trabadas, tanto en su discurso como en su impacto visual, sin que su solidez interna haya mermado el carácter expositivo de las fuerzas puestas en juego*¹⁹.

A su vez, Patricia Gadea incorporaba un cuadro sobre otro, como si resonara la definición de Julián Gállego (1978) sobre su conocida tesis: “El cuadro dentro del cuadro”. Pero mejor, y como ella misma ha comentado, el cuadro es “como un campo de minas”, que recuerda más a un collage, precisamente por la frágil claridad que separa los límites entre una imagen y otra. En una primera mirada a su obra aflora la confusión, un desconcierto visual que ha sido oportunamente buscado por la artista madrileña. Ese interés suyo, y compartido con Ugalde, por convertir el cuadro en una amalgama de elementos diversos, procede de una motivación tanto de nivel físico como conceptual. Se trataría pues de una superposición de fragmentos, imágenes y lenguajes plásticos distintos para crear un discurso de impacto visual, efectivo

¹⁹ F.H.: “La mirada caleidoscópica”. El País, 12 de enero de 1985.

asimismo cerebralmente. Obras pintadas con acrílicos como *Noticia de un olor* (1985), *La Frontera*, (1986), *La Gloria* (1986), *Aparato de alarma* (1985), y otras, fueron expuestas en la Galería la Cúpula de Madrid, en 1986. Estas imágenes son explicativas de la ya expuesta inserción en la pintura de algunos mitos del cómic, y que forman parte del discurso persuasivo de la artista.

Como también Ugalde, Patricia Gadea usaba el sarcasmo para analizar y cuestionar los valores de la época. En sus obras parodiaba determinadas situaciones, y para acentuar más crudamente la chanza convertía a los personajes del cómic español en los héroes de sus cuadros. En *Cientos de españoles* (1985, acrílico sobre lienzo, 195x130), el inocente Oso Yogui se dispone a comer un enorme bocadillo con relleno humano en un escenario culinario muy español. En *Asegúrese la comodidad y el relax* (1985), Patricia Gadea dispone en el centro de una composición paisajística al famoso Don Gato junto a uno de sus compañeros. Los sitúa en un frondoso bosque, con tiendas de campaña, haciéndoles disfrutar de una naturaleza verde y plena. Sin embargo, la paz de la que gozan en su aislamiento idílico se ve turbada por el incesante y ruidoso fluir de las sirenas de los coches que se agolpan a su alrededor. Así pues, el paisaje natural y sus pobladores se enfrentan a la progresiva agresión de lo urbano. Ahora bien, técnicamente, frente al tratamiento pictórico que ha recibido la zona de la composición ocupada por Don Gato, la representación del tráfico es apenas perfilada por grueso grafismo y un colorido de azules y grises. Sólo el camión del primer plano ha sido pintado con vivas manchas de amarillo.

Los Bip!, Piii!, Bon!, bocadillos y grafismos incorporados al modo de las viñetas del cómic, ofrecen supuestamente una mayor información para la lectura completa de esta imagen. Asimismo, la elección del cromatismo para cada zona del cuadro extrema significativamente la lectura del mensaje: un color más oscuro para la parte urbana nos sugiere el humo, el tráfico denso, la ciudad, en definitiva. La estética realista del paisaje natural se combina con un tratamiento lineal en la caracterización de los coches, mientras que las tintas planas de amarillo y verde se reservan para las figuras protagonistas del cuadro que son los gatos.

Los distintos tratamientos en la configuración del cuadro muestran el eclecticismo y la actividad de usurpación artística imperante en la época. Patricia Gadea combinaba la plasticidad de la pintura pura con la planimetría

propia de las imágenes firmes, invariables y directas del mundo del cómic. Sus planteamientos formales, como asimismo los de Ugalde, se desentendían de una técnica rigurosa y perfeccionada. Una estética que se supeditaba a la significación de la imagen, que provocaba tensión, que chirriaba, que no dejaba al espectador impasible. Así, un crítico, en una corta reseña con motivo de la exposición de Patricia Gadea en la Galería la Cúpula de Madrid en 1986, acertó al decir:

(...) Hay unos resortes de humor, válidos. Hay unas claves de futuro, válidas. Hay una heterogénea, confusa, sencilla, amalgama de tentaciones, que (...), nos atrae y nos prende y nos deja en buena disposición de ánimo para esperar más de la obra de Gadea²⁰.

Como puede comprobarse, el acento provocador de las imágenes creadas por Patricia Gadea se correspondía con el aportado por Ugalde. Retenía, además, un parecido sarcasmo iconoclasta, aunque algo más reflexivo en el bilbaíno que en su compañera, cuyo tono se percibía más vital e impulsivo. Si en ambos la concepción de la obra estaba bien clara, la traducción posterior de la idea inicial parecía no comprometerles tanto, al menos en lo referente al tratamiento técnico; sin llegar absolutamente al límite, resultaría en definitiva un tipo de actuación parecida a la del artista conceptual, en donde la intención predomina sobre la realización. Los dos llegaron a enlazar en sus obras las imágenes críticas, impactantes, determinados clichés, con una plasticidad, diríamos sucia, expresiva, informal, descuidada, propia del numeroso y dominante sector “neo-expresionista” de los años ochenta madrileños, o también de algunas manifestaciones del graffiti urbano; no sin razón ellos además han sido instigadores, junto a otros protagonistas, de esta forma de arte ciudadano.

Si en los ochenta Ugalde y Gadea compartieron la misma onda y respiraron el mismo ambiente de euforia creativa, asimismo expusieron juntos en muchas ocasiones, o con otros jóvenes e inquietos artistas: Manolo Dimas, César Fernández Arias y José Maldonado. Todos los nombrados estuvieron presentes en la exposición *Mari Boom*, celebrada en 1985 en el pasaje subterráneo existente entre la calle Lagasca y el Parque del Retiro madrileño. Ese espacio fue concebido como una supuesta galería, a la que llamaron

²⁰ Panorama. Crónica 3 de las Artes, Madrid, n.5, junio 1986, p.13.

irónicamente Mari Boom para evocar a la entonces célebre sala neoyorkina. De esta manera estaban poniendo en práctica uno de sus fines más “populares”: convertir la ciudad en el soporte de sus acciones. Al año siguiente celebraron la colectiva *Para Ibiza*²¹ con obras de Ugalde, César Fernández Arias y José Mateo Más. Patricia Gadea fue, por otra parte seleccionada, en 1987 para una exposición internacional "*Comic-iconoclasm*"²² en el Institute of Contemporary Art de Londres.

Efectivamente, en el desarrollo y duración de este fenómeno, que rompía con el arte de élite en un intento de acercarse a cualquier nivel de receptor, fue fundamental la celebración de colectivas y la creación de agrupaciones. En 1989 Ugalde²³ y Gadea, junto al también pintor Mariano Lozano y al poeta Dionisio Cañas, pusieron en marcha *Estrujenbank*²⁴. El grupo, que estuvo en activo hasta 1992, había ampliado sus actividades desde la organización de exposiciones y participación en colectivas hasta la creación de anuncios publicitarios, edición de revistas, libros y otros; dispuso además de un espacio propio, la sala de exposiciones que llevaba el nombre del colectivo. La apropiación y asimilación de los medios expresivos de la cultura visual imperante se vio progresivamente aumentada en su campo de acción, pues, al cómic se suman otras y muy variadas fuentes culturales, que acaban por convertirse a su vez en soportes plásticos: la imagen recogida pasa a ser obra de arte además de disertación crítica. En realidad, todos los representantes del grupo forjaron una estética de collage que se sostenía de recortes de revistas, postales, anuncios, publicidad, fotografías. Ya como artistas o como creadores gráficos, trabajando aisladamente o en grupo, Ugalde y Gadea participaron entonces en distintas tareas que nacían de la misma esencia, es decir, la pura creación artística se aunaba a producciones con una utilidad y un sentido más funcional.

²¹ Exposición colectiva celebrada en la Iglesia Hospitalet, Dalf Villa, Ibiza, 1986. La irónica propuesta que presentaron en la isla balear se refería al sol, turismo, a los valores idílicos y de paraíso perdido en medio del mar.

²² *Comic-iconoclasm* se presentó también en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Patricia Gadea, la única española, expuso la obra *Bodegón del crimen* (1984), técnica mixta/lienzo.

²³ En 1986 Juan Ugalde se había trasladado a Nueva York con una beca Fullbright, a su regreso fundó *Estrujenbank*

²⁴ Podemos disponer de más información en su sitio web: <http://www.estrujenbank.com.es/>

Desde la disolución de *Strujenbank* y en su trayectoria posterior, la década de los noventa hasta la actualidad, Juan Ugalde ha conferido a su obra una mayor presencia de la imagen prestada, sobre la que inserta o esporádicamente hace reaparecer los muñecos de historieta. En cuanto a contenido, ha derivado hacia apuestas aún más sociales – el turismo, lo rural, lo urbano, el desarrollo, el chabolismo -, acogiéndose de forma creciente a la fotografía. La pintura, que pierde ahora el protagonismo, sirve sólo para enmarcar la imagen ya existente. Paulatinamente sus cuadros reducen sus aspectos más formalistas, lo que a su vez influye en una mayor claridad de significado. Frente a las reconstrucciones sentimentales y nostálgicas de Ugalde, Patricia Gadea se ha centrado en los años siguientes en plasmar la utilización de la imagen de la mujer en los medios publicitarios, televisión, desfiles de modas, etc. En la elaboración de sus discursos, en los que tocaba una fibra muy sensible, volvía a utilizar la técnica mixta que combinaba la pintura y los iconos del cómic, u otros personajes prestados por los medios de masas. Siguió enfrentándose al cuadro desde la estética informal, y, esgrimiendo de nuevo el humor, su objetivo estaba en recuperar los valores pictóricos y hacerlos conjugar con las armas utilizadas por la publicidad (ARROYO, 2000: 344).

El venezolano **César Fernández Arias** (Caracas, 1952), residente en Madrid desde comienzos de los sesenta, llevaba una línea más independiente a Ugalde y Gadea, a pesar de haber participado en las citadas colectivas *Mari Boom* y *Para Ibiza*. Su lenguaje procedía entonces tanto del cómic como del graffiti americano, en especial de Keith Haring. Sus *Viñetas*²⁵, pinturas y esculturas se fusionaban, se enlazaban; es decir, son consecuencia de una estética procedente de su inicial dedicación a la profesión de ilustrador de revistas y de cómics. Más que apropiarse de fetiches ya elaborados, este artista ha creado sus propios personajes; una mezcla de elementos procedentes del arte precolombino, el esquematismo visual de los graffiti, más una cercanía al diseño gráfico e industrial: *Alo?* (1988, tinta vinílica sobre loneta plastificada, 92x162).

Los extraños personajes de Fernández Arias van a proliferar en la década siguiente y adquieren un tinte futurista. Se ven además enriquecidos por la

²⁵ Con el título *Viñetas* de César Fernández Arias, Abril y Buades editores publicaron un libro en 1987, con motivo de la exposición del artista en la madrileña galería Buades.

incorporación en sus esculturas en resina y poliéster de elementos extraños al arte: un mechero, gas, linternas, velas; sirva de ejemplo *Comandante Lumbrera* (1995). Al contrario, **Manolo Dimas** (1959), también venezolano instalado en Madrid, estaba creando igual que Ugalde y Gadea una pintura combinada de mucha materia y motivos iconográficos extraídos del cómic español de los años sesenta. Por su parte, y frente a Dimas, **José Maldonado** (Málaga, 1962), madrileño de adopción, se encontraba más cerca de Fernández Arias y de la autoridad que ejerció Keith Haring en sus obras. Maldonado era un autodidacta que realizaba entonces una pintura muy sensacionalista tipo graffiti para llegar al gran público. Las casi monocromas superficies pictóricas de sus cuadros se llenaban de trazos y esquemáticos personajes de tebeo, con inclusión de palabras y onomatopeyas para recrear una teatralidad más abiertamente efectista. Así se aprecia en el acrílico, 88x192, *Eternidad* (1987).

K. Haring, que se inició en el arte realizando graffiti *underground*, había visitado Madrid en 1983, en ocasión de la exposición organizada por el Ministerio de Cultura y celebrada en el Círculo de Bellas Artes: *Tendencias de Nueva York*. El hecho de contemplar en directo las ya institucionalizadas obras expuestas por el artista americano, y su propia acción en directo - pintar una valla publicitaria en la calle Martínez Campos -, determinó una vía renovada a seguir por los artistas españoles que querían expresarse mediante esta forma de arte urbano. El incentivo operado en Fernández Arias y en Maldonado, determinó que se cuestionaran no sólo el uso de una iconografía popular, más libre y desapegada de la tradición, sino también que van a impugnar los propios materiales y soportes usuales en pintura. Pretendían, como así lo estaban haciendo los artistas del graffiti, dejar su propia "marca" o seña de identidad, dirigiendo después sus objetivos hacia una mayor comunicación con el espectador. Esta última finalidad llevaba implícita la aspiración hacia un arte colectivo y dirigido a un sector social sin medios económicos para acceder a la obra de arte. Etiquetado como artista del graffiti, Maldonado que luchaba por la causa a favor de una expresión colectiva, tuvo, antes de derivar a otro modelo de pintura, se diría más correcta, varias influencias entre 1984 y 1986: la música rock, ciencia ficción y estética del consumo en general.

En el mismo escenario del Madrid de los ochenta, y también en el marco de la *Movida*, se inició el auge de artistas como el Hortelano, Ceesepe y Mariscal,

que realizaron una pintura que bebía del tebeo y del diseño. En este punto se anota que **El Hortelano** (José Morea) (1954), valenciano instalado en Madrid en 1978 junto a Ceesepe y su compañera entonces Ouka-Lele, realizó una pintura heredera del cómic y de la ilustración. Como dibujante inició su carrera y colaboró en importantes revistas como *Ajoblanco*, *La Luna de Madrid*. Sus obras pictóricas no eran una traslación directa al lienzo de determinados personajes conocidos del tebeo; eran pinturas originales realizadas mediante una técnica popular y una temática cotidiana, contemporánea, con buena dosis de intimismo. **Ceesepe** (Carlos Sánchez Pérez) (1958), madrileño y autodidacta, trabajaba en una línea parecida, e igual que su compañero El Hortelano pintó algunos laterales de edificios madrileños, una decoración mural que seguía su estilo pictórico tomado de los dibujos de cómic de adultos. Ceesepe se había iniciado en 1979 en el *Víbora*, publicación que daría notoriedad a un buen número de dibujantes españoles. Frente a la familiaridad del estilo de El Hortelano, el de Ceesepe, denso en imágenes, poseía una atmósfera onírica y violentos argumentos. Es de destacar entre otras, su participación como ilustrador en el cine de Pedro Almodóvar, en concreto en *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del Montón (1980) (ARROYO, 2011). Salpicado de todo tipo de experiencias que reclamaba la juventud de entonces, él mismo decía: "Lo importante es el triángulo entre las manos, el corazón, la cabeza, bueno, y los ojos. Y también hay otro triángulo: la mano, el corazón y el bolsillo"²⁶. Mariscal (Valencia, 1950), ilustrador y dibujante de acelerada trayectoria, se inició también en un tipo de pintura tomada del diseño de cómic, animalillos y mascotas. Él creó sus propios personajes, igual que lo hicieron Ceesepe y el Hortelano. Se apropió de la técnica del dibujo ilustrativo no de los fetiches ya elaborados. Mariscal creó su propio ídolo: la mascota olímpica de la Barcelona del 92 llamada Cobi, el producto de mayor difusión a lo largo de su carrera. Y, más recientemente, cabe destacar la extensión de su campo de trabajo al cine, uniendo su talento como dibujante al del director Fernando Trueba en la creación de la película de dibujos animados: *Chico y Rita*, estrenada en febrero de 2011 (BORRÁS, 2011: 47) que se ha visto coronada por el éxito y que ha sido convertida a su vez en cómic.

Ciertamente, en aquel Madrid de los ochenta, en el que fueron apareciendo y después triunfando muchos creadores de distinto calado, se avivó y

²⁶ Cita recogida en "El sueño de la pintura" de Francisco Rivas, catálogo de la exposición en la galería Moriarty, Madrid, diciembre 1989-enero 1990.

aprovechó el estímulo creativo precisamente por la nueva situación lograda de euforia social y de libertad política. Fue un impulso cultural que aceleró la apertura del mundo del arte hacia los circuitos internacionales. Todo este fenómeno abrió las puertas a nuevos artistas, público, galerías, revistas, ferias de arte, que sin prejuicios, aceptaban también lo nuevo, aunque fuese “prestado”. Todavía trabajaban los representantes de la llamada “Nueva figuración madrileña” de los setenta, pero compartían su espacio con los más jóvenes, que irrumpían con una pintura que pretendía contactar con el público, acercándose al lenguaje de la historieta, del diseño o al de la calle. Y, sin embargo, tampoco son tan rotundamente ajenos los unos de los otros; Son portadores de figuración, unos puristas, otros “apropiadores”, y todos artistas de su época.

La década de los noventa del siglo XX ha consagrado a muchos creadores que han dirigido su trabajo hacia una iconografía “vulgar”, derivada de las historietas y cuentos infantiles. No es el momento aquí de enumerarlos, pero citamos al madrileño **Óscar Seco** (1964), que se interesa por un universo de colorines, de seres inventados producto de su imaginación, plantas y animales con extrañas ramificaciones conviviendo con soldaditos, tanques y dinosaurios. Una iconografía que participa de múltiples referencias visuales, un laberinto de apropiaciones donde se mezcla el humor, el juego y el ingenio. Su mundo más parece extraído del cómic fantástico; así pudo verse en la exposición *Utopías*, febrero de 1999, en la Galería 57 de Madrid; o un años antes en la colectiva *Patio de Figuras*, organizada por Comunidad de Madrid en la que presentó entre otras obras: *La invasión de las acelgas del espacio* (1997) o *Jesucristo y Jung se citan en Getsemaní para ir al psiquiatra* (1997), (ÁLVAREZ, 1998: 126-127), dos enrevesadas imágenes pintadas en acrílicos y plagadas de signos y objetos heterogéneos de imposible combinación. Este creador, actual y astuto, lleva su trabajo de figuritas de invención al ordenador, herramienta con la que compone situaciones parecidas a las de sus cuadros. En este terreno Óscar Seco²⁷ es uno de los artistas que se han incorporado a las nuevas tecnologías para la creación de imágenes con el fin de dotar de acción y ritmo a los personajes producto de su imaginación. No sin razón ganó en 1998 el primer Premio de Infografía de la Comunidad de Madrid, en colaboración con Jaime Solano.

²⁷ Dispone de website: <http://www.oscarseco.com/>

Otro producto de la última década del siglo XX es el valenciano **Equipo Límite**²⁸; una variación moderna de sus paisanos Equipo Realidad o Equipo Crónica, los dos colectivos más influyentes en los años sesenta y parte de los setenta. El grupo ha ideado rebuscadas composiciones de una seleccionada iconografía del “mal gusto”. La estética *kistch* es aplaudida y elevada a categoría artística. A nivel de estilo hereda el Neo-Pop de sus antecesores locales, pero su lenguaje es todavía más irónico, acre y sin ninguna compasión. Aquí ya no existe la técnica cuidadosa y pulcra practicada por los grupos anteriores, el discurso de Equipo Límite está regido por variopintos modelos y materiales extraídos de la cultura de lo simple y de lo banal.

En los mensajes que aportan sus abigarradas composiciones entran en juego casi siempre los temas femeninos: el papel social de la mujer, sus convenciones, ataduras y explotación a varios niveles, aunque sin el tono tan politizado de los dos grupos antes citados. De igual forma, en la obra de Equipo Límite han desaparecido las referencias al arte del pasado o a las vanguardias históricas, temas tan importantes en la trayectoria del Equipo Crónica. Al contrario, se va a citar la imaginería de las revistas ilustradas y de la publicidad, mezclada con iconos extraídos del cómic, *Toma preciosa sigue poniendo huevos* (1992), *Zanahorias y nabos, primos hermanos* (1998)²⁹, imágenes de calendario, estampitas sagradas, cromos y todo producto de la cultura popular; cuadros enmarcados con aureolas de guirnaldas, de cenefas floreadas o angelotes traviosos a modo de novela rosa. En definitiva sus discursos suelen centrarse en una crítica sobre la problemática y condición femenina, y desmitificación de los esquemas machistas, utilizando los medios más efectistas de la cultura popular (ARROYO, 2000: 346). De la práctica del *Copy Art* con que se habían iniciado las dos componentes del Equipo Límite terminaron por convertirse en unas profesionales de la manipulación de la imagen. En 1998 la Generalidad Valenciana organizó una retrospectiva, *Equipo Límite, 10 años atadas*, para celebrar precisamente los diez años de actividad conjunta.

Se termina este recorrido por la apropiación del cómic por los artistas recordando la cita del artista **Herminio Molero** (1948) con la que se iniciaba

²⁸ Equipo formado por Esperanza Casas (1967) y Carmen Roig (1967).

²⁹ Obras expuestas en la madrileña galería “My name’s Art Lolita”, en 1999.

este capítulo³⁰. En ella se expresaba la voluntad de llegar a todos los públicos utilizando el lenguaje popular; unas palabras que bien podrían haber salido de los labios de cualquiera de sus contemporáneos. Es justo mentar al artista toledano en este espacio dedicado al cómic, por haber sido antecedente inmediato de los famosos ochenta madrileños. Algunas de las viñetas de su álbum de serigrafías, cuyas ilustraciones y guión son de creación propia: *Las aventuras de California Sweetheart* (1975), las trasladó literalmente a sus cuadros, como *Adiós a California* (1975) o el *Retrato de Guillermo Pérez Villalta niño* (1975)³¹. En el relato, el retrato del pintor y amigo y otros personajes le acompañan en esa aventura en la que él mismo se pone en escena como Miss California Sweetheart. El lenguaje estético de los cuadros resultantes, trabajados en esmalte sobre madera o sobre cristal, resultaba ser el mismo que el del álbum del que habían sido extraídos. Unos elementos formales reducidos al mínimo y un significado lleno de metáforas: soledad, fracaso. Herminio Molero no reutiliza aquí imágenes ya existentes, él fue el creador de sus propios personajes, por lo que frente a Ugalde o Gadea su discurso resulta más personal y subjetivo. Aunque sus temas trataban de sí mismo y de sus relaciones personales, podían ser extrapolados a las inquietudes, tensiones y también aspiraciones de toda una época: la Transición a la etapa Democrática en España³².

4. Conclusión.

El manejo de la iconografía del cómic, como parte de prácticas artísticas más generalizadas de absorción de los medios de masas en la creación de obras de arte, consideradas únicas e inconfundibles, es hoy un hecho ya impuesto, asumido y consumado. La moda postmoderna de apropiaciones, manipula-

³⁰ Herminio Molero, nacido en La Puebla de Almoradiel (Toledo), había comenzado su trayectoria como poeta visual, y a comienzos de la década de los setenta como poeta de acción junto a Pedro Almodóvar e Ignacio Gómez de Liaño. Cuando llegó a la pintura, llevaba ya un cúmulo de influencias contemporáneas: cultura *beat*, *pop*, *hippy*, que alternó con su dedicación a la música – fue uno de los fundadores de Radio Futura- y con su trabajo como actor de spots publicitarios.

³¹ Ambas fueron expuestas en *23 artistas Madrid años 70*. Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid, Plaza de España, febrero-abril, 1991.

³² Su trayectoria posterior ha continuado en una línea Neo-pop que recoge todo tipo de mitos, personajes famosos o de la “baja” cultura, sin abandonar el oficio de la pintura. Su aparición en muestras individuales o colectivas se produce de forma periódica.

ciones y recreaciones de la imagen conocida y repetida ininterrumpidamente a través de los medios, ha llevado asimismo al nacimiento de otro concepto: la llamada “cultura basura”. Aunque estas manifestaciones proceden de las más rupturistas tendencias de la antigua vanguardia, se revela un creciente convencimiento y aceptación del eclecticismo, del variopinto cruce de elementos figurativos tomados de cualquier medio de la cultura popular. Otros grupos: Burgueses, de Castilla y León, o la Sociedad de Artistas Purgatori, de Valencia, comparten inquietudes parecidas al Equipo Límite: una desconsideración total hacia lo que se ha entendido siempre como Arte. Dentro o con independencia de la iconografía del cómic, parece que estos grupos, y otros artistas por separado o independientes, siguen un idioma afín, unas reflexiones que han acabado por calar en el tiempo. Y, es que a finales del milenio y en la primera década del presente, se quiere “filosofar” con el Arte, con los *mass media* y el consumo, con la cultura popular, indistintamente y sin jerarquías. Se es consciente de que hoy por hoy es casi imposible crear como si el “artista” fuera un ser divino, y sagrada e intocable su obra. Hoy todo se venera o es susceptible de serlo, lo alto y lo bajo, lo bello o lo banal. Parece que resuenan aún aquellas lejanas palabras de José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925): “Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo”, cita en la compilación de Xavier Manent con título genérico *Contra el Arte Moderno* (MANENT, 1978: 57).

Referencias Bibliográficas

- AGUILERA CERNI, V. (comp.) (1975), *La Postguerra. Documentos y Testimonios I y II*. Madrid: Servicio de Publicaciones Ministerio de Educación y Ciencia.
- AGUIRRE, JUAN ANTONIO (1969), *El Arte último*, Madrid: Julio Cerezo, (reedición 2005)
- ANONIMO (1986), “Panorama”. *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, n.5, junio 1986.
- ÁLVAREZ ENJUTO, JOSÉ MANUEL (comisario) (1998), *Patio de Figuras*, Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, {catálogo de exposición}.
- ARROYO FERNÁNDEZ, M.D. (2000), “Algunos discursos artísticos sobre la condición femenina”, *Anales de Historia del Arte*, Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, número 10-2000, pp. 344-346.

- ARROYO FERNÁNDEZ, M.D. (2011), "Pepi, Luci, Bom... Transgresión sexual y cultura popular". *Revista Icono14 [en línea]* 1 de octubre de 2011, Año 9, Vol. Especial, pp. 256-274. Recuperado (8/12/2011), de <http://www.icono14.net>
- BORRÁS, DANIEL (2011, febrero 19), "Fue pensar en Cuba, en Bebo y en el Jazz, y la historia de la película salió sola" Fernando Trueba y Javier Mariscal presentan "Chico & Rita", Goya al film de animación", *El Mundo*. Madrid, 19-febrero, 2011, p. 47.
- BOZAL, VALERIANO (1989), "Dos notas sobre la memoria y la imagen", *Equipo Crónica*, "Crónicas de Sen". Madrid: Galería Sen, pp.9-13, {catálogo de exposición}.
- ECO, UMBERTO (1998), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Editorial Lumen.
- EGUIZÁBAL, RAÚL (1987, junio-julio), "Herminio Molero. La vida densa (1967-1987)" *Revista Buades*, Madrid, nº 10-11, junio-julio 1987.
- FERNÁNDEZ ARIAS, CÉSAR (1987), *Viñetas*. Madrid: Abril y Buades editores, {catálogo de exposición}.
- GÁLLEGO, JULIÁN (1978), *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Arte Cátedra.
- GARCIA FERNÁNDEZ, EMILIO; Guzmán Urrero (2006), "El Cómic", en AAVV, *La cultura de la imagen*. Madrid: Editorial Fragua, pp. 277-326.
- GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL (1998), "Hacer equilibrios para caerse", en AAVV, *Vida y obra de Carlos Alcolea*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. {Catálogo exposición}.
- HENDICKSON, JANIS (1989), *Roy Lichtenstein*. Colonia: Benedikt Taschen.
- HERNÁNDEZ, FELIPE (1996), "Fernando Bellver", en *Fósiles Imposibles*. Madrid: Galería Anselmo Álvarez {catálogo de exposición}.
- HUICI, FERNANDO (1982): "Artistas en un mercado público": Manuel Pérez, Juan Ugalde y Patricia Gadea. *El País*, Madrid, 18 de septiembre de 1982.
- HUICI, FERNANDO (1985): "La mirada caleidoscópica". *El País*, Madrid, 12 de enero de 1985.
- LASCA, LUIS (1966), *Tebeo y cultura de masas*. Madrid: Ed. Prensa Española.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1978), "La deshumanización del arte", en MANENT (comp.), *Contra el arte Moderno*. Buenos Aires: Editorial Galerna, pp. 43-61.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (1976), *Medios de masas e Historia del arte*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- REVUELTA, LAURA (1996), "El año de las vacas", en "Vacas", *Antonio de Felipe*. Madrid, Casa de las Vacas del Retiro, {catálogo de exposición}.

- RIVAS, FRANCISCO (1989): “El sueño de la pintura”. Madrid, galería Moriarty, diciembre 1989- enero 1990, {catálogo de exposición}.
- TERENCI MOIX (1968), *Los cómics, arte para el consumo y formas pop*, Barcelona: Editorial LLibres de Sinera. {Reeditado en 2007 por Bruguera como *Historia social del cómic*}.
- UTRAY, JAVIER (1986), “Metamorfosis de Mickey-Fénix”, en *Alcolea*. Madrid: Galería La Cúpula, {catálogo de exposición}.
- VVAA (1986), *1981-1986: Pintores y Escultores Españoles*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones de Madrid, 8 de abril - 11 de mayo de 1986, {catálogo de exposición}.
- VVAA (1987): *Comic-iconoclasm*. London: Institute of Contemporary Art. {Catálogo exposición internacional. Versión en castellano para la exposición del Círculo de Bellas Artes, Madrid}.
- VVAA (comisario, Tomás Llorens) (1989), *Equipo Crónica 1961-1981*. Madrid. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, {catálogo de exposición}.
- VVAA (1991), *23 artistas Madrid años 70*. Madrid: Comunidad de Madrid, febrero-abril, 1991, {catálogo de exposición}.
- VVAA (1992), *Artistas en Madrid años ochenta*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, Sala Plaza España, noviembre 1992 – enero 1993, {catálogo de exposición}.
- VVAA (1992), *El Arte Pop*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, {catálogo de exposición}.
- VVAA (1993), *Equipo Realidad*. Valencia: Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) Centre Julio González, septiembre-noviembre, 1993, {catálogo de exposición}.
- VVAA (1997): *Pop & Nueva Figuración en la colección del IVAM*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valencia, Generalidad Valenciana, {catálogo de exposición}.
- VVAA (1998), *Equipo Límite, 10 años atadas*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valencia, Generalidad Valenciana.
- VVAA (comisaria, Blanca Sánchez Berciano; fotografías, Antonio Bueno... et alt.), (2007). *La movida*. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, {catálogo de exposición}.