

TFG

LA EXPRESIÓN DE LA GUERRA
RETRATO DEL CONFLICTO

Presentado por David Castillo Martín
Tutor: José María López Fernández

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

Este trabajo consiste en la elaboración de un políptico compuesto por nueve pinturas de estilo figurativo, pertenecientes al género del retrato. Para realizar el trabajo elaboré un estudio de los fundamentos de la guerra en China, en los que era considerada un arte más, hasta su industrialización actual ayudada por los avances tecnológicos.

Analizando la forma en que la guerra es representada desde el siglo XX por diferentes artistas analizo la esencia de los conflictos actuales, cuales son sus motivaciones, que los alimenta y cuales son los ejes de su representación. Tras investigar lo referente a *Laocoonte*, su escultura y la tragedia teatral que lleva su nombre, llegué a la conclusión de que la expresión de Laocoonte en su escultura no se trata de un grito de dolor desgarrador, sino de una mezcla de miedo y desaliento.

Mediante el estudio de la representación del grito y el desaliento, realizado por diferentes artistas a lo largo del tiempo, realicé una representación de la guerra mediante recursos como la forma, el color, la composición y la expresión del rostro. La expresión de la guerra es la representación una metáfora de ambas expresiones.

Arte, Pintura, Expresión, Guerra, Grito, Desaliento, Laocoonte

SUMMARY

This work consist in the elaboration of a polyptych formed of nine oil paintings of figurative style, belonging to the genre of portraiture. I elaborated for the work a study of the fundamentals of war in China, when it was considered another art, to its current industrialization with the aid of the technological advances.

Analyzing the manner as war was represented from the twentieth century by diferent artists, I analysed the esence of the conflics of today, what are their motivations, the way them feed and what is the axis of their representation. After the investigation about Laocoon, his sculpture and the theatral tragedy that has his name, I concluded that the expression of the sculpture Laocoon on his sculpture is not a heartbreaking scream, it is a mixture between a scream and discouragement.

Through the study of the representation of scream and discouragement, made by diferent artists across the time, I realized a repretation of war through resources like form, colour, composition and facial expression. The expression of war is a methaforical representation involving both expressions.

Art, Paint, Expression, War, Scream, Discouragement, Laocoon

AGRADECIMIENTOS

A a José Miguel Corella y Vicente Ponce por darme una visión diferente del arte.

A Rosa Martínez Artero por ayudarme a entender la esencia del retrato traspasando las apariencias.

A José Saborit por ayudarme, cuando aún no tenía claro que hacer, a definir el tema.

A Felicia Puerta por mostrarme la forma de hacer el trabajo en las clases de metodología de proyectos.

A Chema López por, sin tener tiempo para ello, aceptar dirigir este TFG y ayudarme a llevarlo cabo con sus consejos.

A mis padres por ayudarme siempre a ir mas alla de mis posibilidades para lograr cualquier meta por difícil que sea.

A mi abuela sin cuya ayuda económica esto no hubiese sido posible.

INDICE

	pag.
1. INTRODUCCION	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA	6
2.1. OBJETIVOS	6
2.1.1. Objetivos Generales	6
2.1.2. Específicos de la parte teórica	6
2.1.3. Específicos de la parte práctica	6
2.2. METODOLOGIA	7
3. MARCO TEORICO	8
3.1. LA GUERRA Y SU REPRESENTACION	8
3.1.1.¿Que es la guerra? Causas y estructura	8
3.1.2. La guerra a través del tiempo	9
3.1.3. Una visión filosófica	10
3.1.4. Representación de la guerra en el siglo XXI	11
3.2. LA EXPRESION EN EL RETRATO	16
3.2.1. Propiedades del retrato	16
3.2.2. La expresión de Laocoonte	16
3.2.3. El grito y el desaliento	20
3.3. ESTRUCTURA DE LA COMPOSICION	22
4. PARTE PRACTICA	24
4.1. INTRODUCCION	24
4.2. SOPORTES, MATERIALES Y HERRAMIENTAS	24
4.3. DESARROLLO DEL PROCESO	25
4.4. LA EXPRESION DE LA GUERRA RETRATO DE UN CONFLICTO	29
5. CONCLUSIONES	36
6. BIBLIOGRAFIA	38
7. INDICE DE IMAGENES	39

1.INTRODUCCION

El tema de este trabajo es la representación de la guerra a través de la expresión. Nació de la voluntad de crear un grito acompañado de efectos visuales, combinando el contraste de complementarios, la forma y la composición. El resultado fue la representación de la guerra a través de expresiones, que de forma precisa y clara, recrean la guerra.

La investigación comenzó en el estudio que *Lessing*, filósofo y crítico de arte alemán, realizó sobre la escultura *Laocoonte y sus hijos*. A través del estudio de la expresión de Laocoonte, determiné que se trataba de una expresión propia de cualquier persona inmersa en un conflicto bélico, que sufre sus consecuencias de forma directa.

El resultado de la investigación definió la guerra a través de dos expresiones como son el definitorias de sus partes y de las acciones que les son propias a cada una de ellas. La pintura recoge estos conceptos, los cuales implementa y desarrolla a través de la investigación para representar, con el aporte de elementos propios del medio artístico, una guerra en la que no hay imágenes sangrientas ni del campo de batalla. La guerra tiene lugar dentro de nosotros a través de la empatía sufrida al contemplar la obra.

La escultura *Laocoonte y sus hijos* está basada en una representación teatral de la Grecia antigua denominada tragedia. Este tipo de obras teatrales tenían como finalidad causar una función moralizante en el espectador denominada catarsis. A través de la narración el espectador se sentía identificado con la figura central de la representación, en este caso con *Laocoonte*.

Para llevar a cabo esta representación, utilizando el medio pictórico, situé a *Laocoonte* en el centro del políptico, teniendo lugar el drama en torno a él. *Laocoonte revive* una y otra vez la destrucción de *Troya*, en un ciclo que se repite a través del tiempo de forma interminable. Los rostros que le rodean le miran haciéndole ser espectador de su desgracia sin que pueda evitarla.

La expresión de la guerra es una tragedia intemporal y eterna en la cual su desaliento es inherente a cualquier ser humano que tiene que vivir en una zona de guerra y se ve afectado por ella de forma directa. Al otro lado de las víctimas están los hombres armados, quienes con sus gritos no dudan en infringir todo el daño posible a los civiles desarmados. Con tal de lograr sus objetivos la muerte parece retroalimentar las guerras en un ciclo sin fin. La energía de las víctimas retorna para ser ese grito de guerra que resuena en el tiempo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

2.1.1. Objetivos Generales

Los objetivos generales de este trabajo engloban metas que es preciso alcanzar durante su elaboración. Son puntos que afectan a su estructura y proceso de creación, sirviendo como guía.

- Ante todo crear una pintura que no sea una variación más de un estilo definido con anterioridad.
- Cuestionar el trabajo de otros artistas sobre el tema para poner en valor la investigación.
- Trabajar sobre un tema de actualidad al que se pueda aportar algo a través de la investigación.
- Fundamentar el trabajo sobre una base teórica creando un marco teórico sólido.
- Representar la guerra de forma novedosa.
- Aproximar al espectador al escenario bélico sin usar imágenes explícitas de la guerra pero afectándole su contemplación.
- Disfrutar de todo el proceso.

2.1.2. Específicos de la parte teórica

- Estudiar el grito como expresión, sus usos y las formas asociadas al mismo a lo largo de la historia del arte.
- Asociar conceptos teóricos obtenidos de referentes bibliográficos a la parte práctica para dotar la obra de carga conceptual.

2.1.3. Específicos de la parte práctica

- Crear una pintura en la que el color y la forma sigan a la expresión transmitiendo sonido por la interacción del color, generando de esta forma sensaciones cercanas a la guerra.
- Trabajar con una paleta monocromática para simplificar el proceso al máximo en la medida de lo posible.
- Perfeccionar la técnica y adquirir nuevos conocimientos.

2.2. METODOLOGÍA

En un principio quise crear una obra en la cual el grito de los personajes retratados se viese enfatizado por las vibraciones cromáticas de los colores usados. Investigué con complementarios pero resultaba un trabajo muy intrincado y no existía una gran bibliografía al respecto más allá del estudio de la luz y del color. Corría el riesgo de crear una fórmula para lograr estas vibraciones y por tanto deseché trabajar con cromatismos. Debía elegir un método mediante el cual, sin crear ningún tipo de fórmula, pudiese lograr vibraciones que afectasen la percepción del espectador.

Comencé investigando la guerra motivado por la crudeza de conflictos y lo que pasa en ellos. Cuando piensas en una guerra, fundamentada en una disputa o en intereses espurios, te imaginas cualquier cosa menos lo que sucede allí. Son contiendas que finalizan con la destrucción del estado y las estructuras sociales. Con la idea de aportar algo al tema me centré en investigar la guerra como eje del TFG. No quise para ello usar imágenes originarias de los conflictos que mostrasen toda su crudeza, por invadir la intimidad de las víctimas y generar indiferencia por falta de proximidad en el espectador. Quería crear algo donde no hubiese sangre, armas o un escenario bélico de muerte y destrucción. Quería que el conflicto quedase resumido a rasgos esencialmente humanos. Esencias universales por las cuales identificar no a personas concretas de una raza o religión, sino el contexto de la guerra.

Leí el libro *Laocoonte* de Lessing lo que supuso una primera toma de contacto con la su historia y su expresión. Tras ello investigué a Francis Bacon quien trabajó en la búsqueda de un grito esencial. Poco a poco me di cuenta de que el grito tiene un primer momento de fuerza y otro de debilidad. Decidí crear una obra en la cual Laocoonte fuese el centro de un conflicto acompañado de una guerra simulada como la que destruyó *Troya* fundamentalmente mediante el estudio y desarrollo de su expresión. Recrearía el mito como suceso imperecedero, de un todo inherente a la humanidad, descrito de forma magistral por su rostro que concentra la esencia de la historia y del drama.

El siguiente paso fue realizar una búsqueda de referentes fotográficos para obtener imágenes tanto de alaridos como de desaliento en el escenario bélico. Paralelamente seguí obteniendo recursos de referentes bibliográficos e indagando referentes formales, estructurales, etc., para el trabajo práctico.

Realicé las obras de forma secuencial, economizando el tiempo, para poder disponer de él en la investigación teórica, que resultó extensa y abarcó temas y ámbitos diversos. Finalicé el trabajo realizando una selección de la información recopilada. El trabajo fue redactado en Word para su posterior maquetación en InDesign donde se incorporaron al texto las imágenes y demás atributos.

3.MARCO TEÓRICO

3.1. LA GUERRA Y SU REPRESENTACIÓN

3.1.1.¿Que es la guerra? Causas y estructura

La guerra no es la lucha o el conflicto entre dos elementos cualesquiera de la naturaleza: es, ante todo, un hecho humano, una forma de las relaciones humanas y más concretamente, de los conflictos que se generan en la matriz política de las relaciones exteriores entre los Estados.¹

Entre dos países enfrentados por un motivo cualquiera, habiendo agotado todo tipo de vías, el último recuso para el entendimiento es la guerra que finalizaría (aparentemente) la disputa. La guerra siempre implica de una forma u otra una pérdida.

La lucha entre un grupo armado y un estado se denomina terrorismo. El terrorismo busca lograr unos objetivos que le son negados por la vía política. El grupo terrorista finaliza sus acciones cuando el grupo consigue sus objetivos o cuando el estado elimina o disuelve al grupo. Los conflictos actuales son una mezcla entre guerra y terrorismo, llamada guerra híbrida, difíciles de definir y donde participan grupos con intereses muy diversos.

El mundo globalizado en que vivimos facilita la intervención indirecta o directa de diversos estados sobre un país en guerra, generando de esta forma, corrientes que terminan por diversificar y diluir al estado, haciendo que pierda su estructura. Los participantes van cambiando sus roles movidos por los intereses del momento o el devenir de los acontecimientos, lo que dificulta volver a un escenario de normalidad. Se trata de guerras interminables en las que grupos armados de toda índole obran con total impunidad. Resulta difícil condenar a los integrantes de estos grupos por crímenes de guerra por ser considerados terroristas.

Con este panorama es difícil pensar que se pudiera acabar con la guerra, algo que nadie espera, ni siquiera quienes se posicionan contra la guerra. *Sólo aspiramos a impedir el genocidio, a presentar ante la justicia a los que violan gravemente las leyes de la guerra pues la guerra tiene sus leyes².* Vivimos en un mundo globalizado. Cuando un país sufre una guerra las personas lo abandonan buscando mejor fortuna en cualquier otro país. Estos desplazados, con carácter de refugiados de guerra, no suelen encontrar amparo en ningún estado vecino. Finalizan su viaje en algún país de occidente, lo que los convierte en inmigrantes por tiempo indefinido. Tras los combates el país en guerra queda abandonado ya que son pocos los supervivientes, y de los emigrados pocos los que retornan. La despoblación es la mayor beneficiada de



1. Atentado terrorista contra el World Trade Center 11 de Septiembre de 2001.



2. Aspecto de la ciudad Siria de Homs. 2014



3. Aspecto de la ciudad Siria de Homs. 2014

1. SÁNCHEZ, N. *La guerra*. p.37

2. SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. p.13



4. Los guerreros de Xian. Xian, China.
210 - 209 a.c.



5. Prueba nuclear en el pacífico. 1989

conflictos en países que ven reducida su población de forma dramática. Todo ello genera un gran problema en los países occidentales que se ven invadidos por olas de refugiados para los que no cuentan ni con medios ni con recursos.

3.1.2. La guerra a través del tiempo

*Mucho más que el choque o enfrentamiento de dos ejércitos la guerra significa en esta época un torneo de valores morales, una competición en la que se miden honores y gestas.*³

En China en el siglo V antes de Cristo la guerra era una cuestión de honor, con carácter de representación teatral, donde la supervivencia al conflicto prevalecía sobre la victoria. Ganar no significaba la muerte del enemigo ni la propia, sino su superación moral mediante la consecución de unos objetivos militares nobles. Tras la contienda la vida continuaba, volviendo a la situación de convivencia y respeto anterior. Era sin lugar a dudas una forma inteligente de resolver las disputas ya que ¿de qué sirve ganar una guerra si todos tus familiares y amigos han muerto en ella?.

Las reglas no escritas para el combate beneficiaban a todos de igual manera generando barreras para mantener la vida. Al transgredirse estas normas por cualquiera de los bandos, la única posibilidad de victoria sobre el enemigo era superar sus fuerzas. El incremento mutuo del ejército, para garantizar la victoria y la supervivencia de la nación, multiplicó el número de víctimas. En china evolucionó de esta forma ya que *poco tiempo después la guerra se extiende y alcanza a todo el cuerpo social sin excepción con la creación de grandes ejércitos de infantería así cuando el soberano decide lanzar una ofensiva no envía simplemente un ejército sino que proyecta sobre el rival toda la estructura social.*⁴ Algo que sucedió en apenas dos siglos.

La pérdida de los valores morales causó una escalada de la violencia hasta implicar en la guerra a todos los habitantes del estado. Cada habitante tenía su función irrenunciable en tiempo de guerra. Buscaban con ello infringir en el enemigo el mayor daño posible sin importar que el día a día se interrumpiera de forma indefinida. La guerra ya no buscaba solucionar rencillas entre nobles y el logro de una cierta notoriedad. En este punto la guerra comenzó a ser un problema para todos los ciudadanos, ya que si todo el país vecino formaba parte del ejército ¿Existía la victoria sin la aniquilación del enemigo?

*Toda política es una lucha por el poder: el tipo definitivo de poder es la violencia*⁵. Las formas de violencia que puede infringir un estado en la actualidad sobre otro estado o sobre su población son tan diversas como lo son los avances tecnológicos. Se trata de una violencia, que en su forma más destructiva, permite la destrucción del enemigo en su totalidad en minutos.

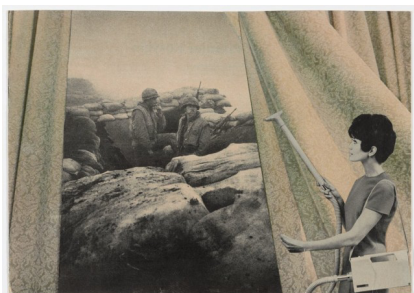
3. SUNZI. *El arte de la guerra*. p. 29

4. *Ibid.* p. 39

5. MILLS, C.W. *La élite del poder*. p. 166



6. Aspecto de la industria actual. 2010

7. *Geweld in beeld*, Martha Rosler. 2011

Tal vez aún no hayamos llegado a una guerra nuclear a gran escala ya que tras ella la vida en el planeta, de no acabarse, sería realmente difícil. Si quienes tienen el poder desestiman los mecanismos políticos a su alcance, la guerra a estos niveles no es sólo una posibilidad sino que se trata de su evolución natural.

3.1.3. Una visión filosófica

*La sociedad del riesgo, teoría sociológica que atribuye las culpas de la situación actual al desarrollo modernizador ligado a la globalización, mantiene que al avanzar el proceso histórico de modernización lo que asciende no es el nivel agregado de seguridad pública y bienestar humano, sino por el contrario, el saldo neto de inseguridad colectiva y riesgo social con un incremento del riesgo de crisis, catástrofes y desastres.*⁶

Existen una amplia variedad de teorías filosóficas para explicar las desgracias de la actualidad. Debemos analizarlas para separar las causas de las consecuencias ya que todo evento independiente, aún obteniendo recursos ajenos para su desarrollo, mantiene unas normas y formas propias. Podríamos culpar de las guerras a quienes crean las armas. Ellos son quienes hacen posible su poder destructivo. En cambio, sería más inteligente culpar no a un estado en concreto, sino a la incapacidad de los dirigentes para evitar las guerras. Ante una próxima guerra habría que valorar si la pérdida derivada de la acción militar es mayor que la ganancia obtenida, y hacerlo no solo en base a unos intereses nacionales, sino globales. El escenario global se presta a ello.

La guerra deja un rastro sangriento y unas imágenes que describen los mayores horrores causados por el hombre. El uso de imágenes de la guerra de forma explícita, haciéndola adentrarse la guerra metafóricamente en el hogar como en los collages de Martha Rosler, me pareció desechable desde el primer momento. La televisión hace entrar imágenes de la guerra por miles a diario en todos los hogares, mostrando la muerte en directo sin generar mayor conciencia sobre el tema. Lo cierto es que incluso puede llegar a ser beneficioso que la guerra esté lejos mientras en casa todo discurre con normalidad. Si nuestro estado nos garantiza la paz en nuestro territorio mientras son otros los que mueren ¿Que nos importan las guerras del exterior, donde mueren y sufren extraños, si nos traen algún tipo de avance o comodidad y más aún si incluso nos llegan a parecer bellas estéticamente?.

A lo largo de la historia al tratar la guerra desde el punto de vista filosófico, comparándola con otros sucesos ocurridos en el planeta, se ha llegado a la conclusión en algún caso a afirmar que se trata de algo inherente al entorno y sus condiciones. Heráclito, filósofo griego del siglo V antes de Cristo, tiene una visión al respecto muy descriptiva, la cual según su visión filosófica del

6. GIL, E. El miedo es el mensaje. p. 2

mundo según la cual *la realidad es vista de modo dinámico [...] como algo plural e internamente dividido [...], repletos de tensiones y enfrentamientos encarnizados de unos contra otros en batallas sin fin. [...] Para tal concepción la guerra constituye lo más básico y esencial de la realidad en su conjunto* ⁷. Esta visión de una naturaleza en guerra, de la cual somos parte integrante, es desgarradora y desalentadora. No existe en la visión de Heráclito escapatoria ni forma de evitar estar constantemente en guerra. Teniendo en cuenta que la antigua Grecia estaba formada por ciudades estado independientes, que solían estar enfrentadas en guerras interminables, esta teoría justifica la participación en ellas como algo natural.

Es difícil formarse una idea sobre como será la guerra en el futuro, es difícil de predecir. Es lógico pensar que si la tecnología sigue avanzando al mismo ritmo que la pérdida de valores la destrucción total tal vez sea cosa de tiempo. Tal vez ese sea el punto determinante en la evolución del hombre, para el que se requiera no sólo de lo material, también de lo espiritual.

3.1.4. Representación de la guerra en el siglo XXI

*La elipsis cromática se asocia tanto al carácter imaginario de lo recordado como a la ceguera de quien recuerda, y da lugar así a una metáfora apoyada en una metonimia, puesto que la falta de color está por la falta de visión.*⁸



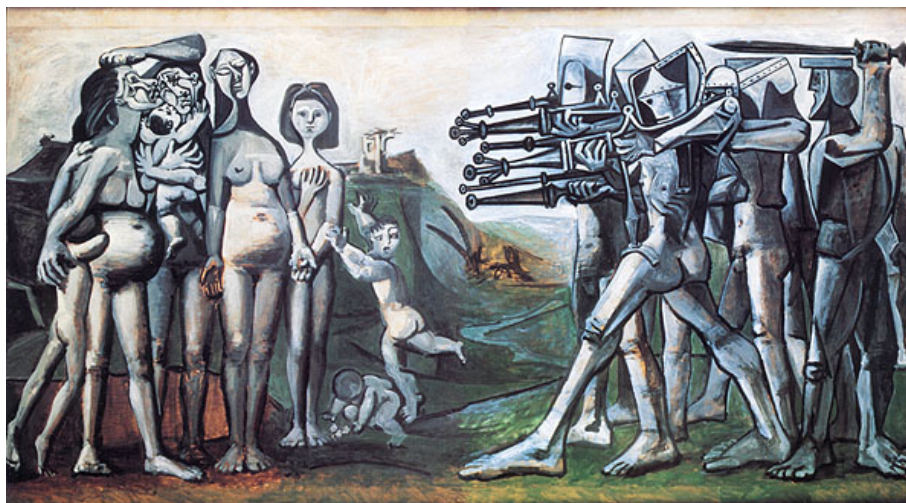
8. *Guernica*. Pablo Picasso. 1938

Picasso usó en *Guernica* este recurso de forma que *la monocromía crea una uniformidad que reduce todos los acontecimientos al contraste dramático entre luz y oscuridad* ⁹. Al carecer de componentes adicionales que lo propicien. La obra, pese a su alto contraste, no produce ningún tipo de reverberación cromática más allá del contraste entre complementarios.

7. SÁNCHEZ, N. La guerra. p.37

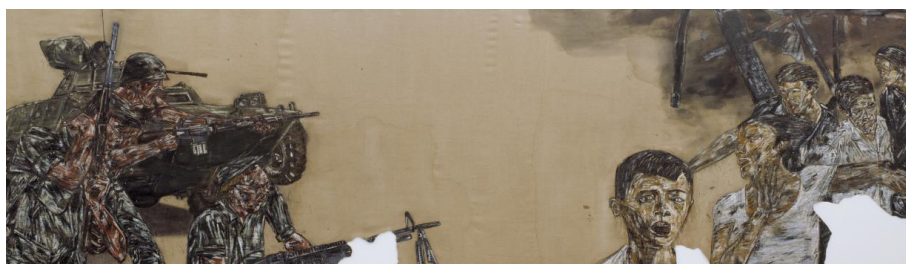
8. CARRERE, A; SABORIT, J. Retórica de la pintura. p. 277

9. ARNHEIM, R. El *Guernica* de Picasso. p. 37



9. *Masacre en Corea*, Pablo Picasso. 1951

En cambio Picasso creó en *Masacre en Corea* un alegato contra la guerra sin identificar los personajes de forma clara con las partes pero dejándolo intuir mediante la representación de algunos rasgos característicos. Eliminó sin embargo las referencias que pudieran identificar de forma clara a los personajes creando unos seres intemporales. A través de ese momento antes del fusilamiento, Picasso usa la antítesis entre fuerza y debilidad, para mostrar el conflicto como una matanza de civiles completamente indefensos.



10. *Vietnam II*, Leon Golub. 1973

La obra *Vietnam II* de Leon Golub, similar a *Masacre en Corea* en la distribución de los elementos, introduce la expresión como parte de la representación. El rostro narra lo sucedido, *casi todos reconocemos que expresa los estados de ánimo. [...] sus estares momentáneos, pasajeros, móviles*¹⁰. Cada una de sus partes colabora exteriorizando las sensaciones internas.

En las guerras de Corea y Vietnam se contó con la intervención de Estados Unidos y de la Unión Soviética en apoyo de cada una de las partes. Este hecho, lejos de favorecer un desenlace rápido, con un bajo número de víctimas, potenció la mortalidad al incrementarse la capacidad destructiva de

10. ALTUNA, B. Una historia moral del rostro. p.21



11. Matanza de My Lai. 1968



12. Caída del muro de Berlín. 1991

ambos bandos con un aporte tecnológico y militar significativo.

La matanza de *My Lai* supuso la aniquilación por parte del ejército estadounidense de todo un poblado durante la guerra de Vietnam. Los marines entraron al poblado y abrieron fuego indiscriminadamente contra la población civil usando incluso lanzallamas para matar a los habitantes. Más de quinientas personas murieron, todos ellos civiles. El objetivo militar de la acción era el de convertir el poblado en un solar sin vida. Tratando de justificar la matanza de *My Lai* el portavoz del ejército estadounidense, Winant Sidle, afirmó que *la guerra es un infierno. Si un civil no quiere que le maten en la zona de combate más vale que se vaya*¹¹. Esta afirmación tiene vigencia hoy en cualquier guerra. El simple hecho de allarse en la zona de combate convierte en objetivo a cualquier persona. La única forma de escapar a las bombas y los disparos es salir de la zona de combate, algo que facilita en todo caso el normal desarrollo de la guerra. Estas acciones buscan minar la moral del enemigo y para ello no respetan ningún tipo de norma. Con estas matanzas se disminuye la capacidad de acción y reacción del enemigo hasta el punto de hacer que la lucha deje de tener sentido. Por otro lado buscan poner a la población civil en contra de la guerra haciendo que se revelen contra su estado o fuente de poder al evidenciarse que son ellos los que se están llevando la peor parte. Al parecer los civiles, que no tienen armas de ningún tipo, pueden generar una oposición eficaz que logre detener la guerra, llegando incluso a ejercer una presión mayor que quienes les atacan con las armas. Las matanzas selectivas son similares al uso de las armas nucleares aunque carecen de legitimación. En caso de una explosión nuclear al haber desaparecido la ciudad de origen del soldado, al no tener donde volver ni a nadie por quien luchar, es más fácil lograr su rendición. Estos extremos revelan, por la cantidad de civiles muertos en cada una de ellas, que el respeto a toda convención que rija los combates es inexistente.

*La imagen de la guerra hace temblar y gemir a la humanidad. Parece imposible que el hombre, naturalmente social y compasivo, haya podido degradarse en tales términos que cuente entre sus leyes esas depredaciones atroces, esas crueldades horribles que siguen a las batallas, y convierten la tierra en un caos de crímenes y calamidades*¹². Se trata de una cita ligada a los *Desastres de la guerra* de Goya obra de principios del siglo XIX que mantiene su vigencia en la actualidad. La guerra es inmutable en esencia.

La guerra en lugar de ser un negocio para las naciones y activar la economía como creen algunos se convierte en en la mayor ruina que puedan experimentar las naciones donde tienen lugar.

11. SIDLE, W. Portavoz del ejército estadounidense en Vietnam. 1968

12. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. Francisco de Goya grabador: instantáneas. p. 28



13. *Fusilamientos del 3 de Mayo*. Francisco de Goya. 1812

La obra *Fusilamientos del 3 de Mayo* de Goya centra nuestra mirada en el personaje vestido de blanco que está a punto de ser fusilado. Podría generar, si somos españoles, un odio o rencor hacia los franceses por haber llevado a cabo ese hecho. Un inglés en cambio se podría identificar con el hombre de blanco o no, dependiendo de emociones que están más allá del sentimiento nacional. La representación de unas características o de un hecho ligado a un grupo o un momento histórico implica la identificación del mismo por parte del espectador. Los militares de determinado país tienen unas características propias que los diferencian de los de otra nación. Sus rasgos faciales, color del pelo, etc. lo enfatizan. Los uniformes que portan, las enseñas y banderas impiden de ser incluidos en la representación de forma explícita, desligar de la misma a la nación o grupo representado. Un soldado nazi no lo es sólo por el color de sus ojos o pelo los cuales varían de un soldado a otro, sino por el tipo de casco, uniforme o distintivos. Es cierto que *la individualidad [...] no admite ser revelada mediante las simples caracterizaciones de un estereotipo social preestablecido*¹³, pero en cambio, podemos representar la totalidad de un grupo a través de estos estereotipos, que en todo caso van más allá de la forma de vestir, la forma de ser, la fisonomía, etc., llegando a abarcar todas las facetas posibles del hombre, incluyéndose en ellas la expresión del rostro. También alterando los clichés propios de cada grupo podemos lograr modificar o variar su identidad.

Fue inevitable para crear el políptico extraer a los militares de imágenes

13. BERGER, J. Sobre las propiedades del retrato fotográfico. p. 32

tomadas de la realidad ya que imaginarlos implicaría tal vez, en mayor o menor medida, desvincularlos de lo real. Para ser identificados con facilidad deben ser reconocidos al ser vistos. Por tanto, pese a haber eliminado los rasgos propios o característicos de cada grupo éstos se asocian al ámbito militar, sin llegar a definir de cual se trata, ni de su procedencia. En el caso de los civiles, la empatía sentida por quienes están experimentando algún tipo de dolor es inherente al ser humano, es universal.

Este trabajo no busca transmitir una imagen de la guerra en esencia sino mostrar lo más representativo de la misma creando una metáfora en la cual se incluya el espectador. No trato de documentar un hecho puntual como hiciera Richter en el caso de *Oktober, 18*, intento contar una historia de carácter intemporal que afecta a toda la humanidad. Realizo por ello una interpretación de un suceso mediante una pintura, apoyándome en la fotografía del hecho, pero representando lo esencial del suceso. Creo que *aunque hemos llegado a depender de la cámara para toda la información visual, lo cierto es que los pintores hicieron algo más que eso. Nos dieron una visión interior cuya agudeza dependía de su sensibilidad*¹⁴.



14. *Marine*. Ejército de USA. 2014

14. DONDIS, D.A. *Op. Cit.* p.183

3.2. LA EXPRESIÓN EN EL RETRATO

3.2.1. Propiedades del retrato

Hubo un tiempo en que el rostro se consideraba el lugar mismo de la humanidad. Lo que fundamentalmente definía la humanidad en el ser humano, en la especie humana, no era el cuerpo ni la cabeza siquiera, ni por supuesto los diversos apéndices: manos, piernas, brazos, sino el rostro.¹⁵

El rostro define el interior de la persona mediante su expresión. Es la parte más expresiva de la persona. Todo suceso que afecta a la persona en su interior tiene reflejo en su rostro. Podemos afirmar que *el retrato es la representación, si se trata de representar, o la descripción, si se trata de describir [...] una persona. Representación no es descripción y el retrato pictórico no es el retrato literario: uno muestra, el otro evoca*¹⁶. La expresión de la guerra busca representar la expresión de la persona, sin evocar su esencia pero sí su humanidad. Busca a través de la expresión de su rostro ver lo que acontece en el interior de la persona, para poder sentir lo que sucede en su entorno, para vernos a nosotros mismos.

3.2.2. La expresión de Laocoonte

El único poder de incitación que pueden abrirle los signos de la pintura a la imaginación es el de hacerle reproducir en su interior la realidad representada que ve en el cuadro.¹⁷

Cada arte tiene unos límites y dentro de esos límites existen unas características inherentes a cada arte. El teatro sucede en el tiempo, siendo su límite de carácter temporal. La pintura y la escultura suceden dentro del espacio, perdurando de esta forma en el tiempo. Llevar el teatro al plano implica la pérdida de la secuencia y por lo tanto de su esencia. Traer ese plano de vuelta a la secuencia, con las características propias del plano bidimensional sería algo parecido a hacer cine, perdiendo su esencia. *Ninguna pintura puede presentar una secuencia de los acontecimientos como puede hacerlo una película o un retrato*¹⁸. El retrato no sólo muestra el momento presente. Miramos el pasado, el presente y el futuro de la persona. A través de su fisonomía y expresión nos es posible ver más allá incluso del tiempo, evocando sus sensaciones y vivencias. Imaginamos características del retratado que nos oculta su representación.

15. RUIZ, A. La pérdida de nuestros rostros. p. 40

16. AUMONT, J. El rostro en el cine. p. 27

17. LESSING, G.E. Laocoonte. p.28

18. ARNHEIM, R. El Guernica de Picasso. p. 30



15. *Laocoonte y sus hijos*. Detalle.



16. *Laocoonte y sus hijos*. Agesandro, Políodoro y Atenodoro de Rodas. C. Siglo I

El rostro de Laocoonte, perteneciente al grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos* muestra, por la interpretación realizada de la expresión de *Laocoonte*, tiene un carácter intemporal. Su intemporalidad se comprende con su conocimiento. *Laocoonte* fue una tragedia representada en el teatro Griego de la antigüedad. Según los escritos que nos han llegado *Laocoonte* fue sacerdote del templo de *Apolo*. Como parte de su sacerdocio juró mantenerse célibe. Con la guerra se sintió sólo y se casó llegando a fornicar dentro del templo delante de la estatua de *Apolo*, teniendo dos hijos. Sucedió durante la guerra que estando los griegos a las puertas de *Troya* ofrecieron un gran caballo de madera a *Atenea*. Un infiltrado hizo que lo quisieran entrar argumentando que de no hacerlo sería un insulto contra la diosa. *Laocoonte* pensó que se trataba de una trampa y lanzó una lanza contra el caballo lo que provocó un sonido de metales. Acto seguido, cuando se distanciaba del caballo, dos serpientes salieron del mar y lo devoraron a él y a sus dos hijos. Los troyanos lo interpretaron como una señal de *Atenea* por negarse a aceptar el regalo, e introdujeron el caballo en lo que fue su aniquilación y el final de *Troya*. La tragedia busca que el espectador realice una toma de conciencia moral conocida como *catarsis*. De no haber ofendido a los dioses, *Laocoonte* podría haber evitado la entrada del caballo y haber salvado a su pueblo, siendo de esta forma un héroe. El espectador de la representación de esta obra de teatro debió elegir vivir en sintonía con el mandato divino para así gozar de todas las bondades de la vida. *Laocoonte* rememora cada instante la tragedia

parado en el tiempo, en forma de escultura, viendo como van a morir sus hijos y como *Troya* fue acto seguido destruida.

En la escultura *Montserrat gritando* de Julio González vemos como en el grito, producido durante un bombardeo, la apertura de la boca es máxima. En esta obra la sensación es en parte de una boca abierta afeada pero también es una expresión desprovista de los matices que presenta la expresión de *Laocoonte*. Vemos el acto de gritar de forma clara sin necesidad de una mayor explicación pero no podemos relacionarlo con un el dolor de una pérdida y con el desaliento inherente. Es posible que la expresión de *Laocoonte* no haga referencia a un sólo hecho o exprese algo de forma concreta, prestándose a la polisemia.



17. *Montserrat gritando*. Julio Gonzalez. 1942

Gotthold Ephaim Lessing, filósofo y crítico de arte del siglo XVIII, realizó un amplio estudio sobre *Laocoonte* y del gesto detenido en el tiempo que *la obra muestra una expresión teatral alejada de la realidad. Una expresión consecuente con el dolor sufrido, a causa de las mordeduras de serpiente, supondría un grito de dolor mayor con una apertura completa de la boca. Esto daría lugar a una boca desmesuradamente abierta con el consecuente afeamiento del rostro*¹⁹, algo inimaginable en el contexto de la Grecia clásica con un ideal de belleza idealizado.



18. *La expresión de la guerra (fragmento)*. David Castillo. 2015

Según el estudio de las emociones de Charles Darwin *después de que la mente ha sufrido un agudo paroxismo de pena y aún persiste la causa, nos vemos arrastrados a un estado de decaimiento, o podemos quedar hundidos y desalentados del todo. Las cejas adoptan una posición oblicua que produce unas peculiares arrugas en la frente. La cara se alarga y las mejillas caen. Los ángulos de la boca se dirigen hacia abajo. La respiración se interrumpe con profundos suspiros*²⁰. La concordancia con *Laocoonte* es casi completa y da una visión psicológica de la expresión que se complementa añadiendo que

19. Ibid. p. 27

20. DARWIN, C. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. p.195

El miedo viene a menudo precedido de asombro. En ambos casos los ojos y la boca se abren mucho y las cejas se elevan ²¹. Por tanto *Laocoonte* muestra sorpresa por la repentina aparición de las serpientes, miedo por el desenlace y desaliento al ver como todo su entorno está a punto de evaporarse. Además está atemorizado por lo que *se queda en principio inmóvil y sin respiración como una estatua* ²².

3.2.3. El grito y el desaliento

En el caso de Francis Bacon, quien dedicó su vida a buscar un grito con el que expresar el grito desgarrador de la condición humana, vemos interpretaciones y características del grito que pueden variar entre unas y otras.



19. *La masacre de los inocentes*. Nicolás Poussin. 1628



20. *Tres estudios para una crucifixión*. Francis Bacon Bacon. 1944

En su *Estudio para una crucifixión* vemos dos figuras, sin rostro, gritar. Ambas carecen de identidad lo que enfatiza su gestualidad. No muestran un suceso real a través de la mimesis del natural sino que toman lo más representativo del suceso, en este caso las expresiones de dolor, para elaborar la representación a través de rasgos y expresiones parciales. *La pintura no es un campo de imitación de la realidad aparente, sino una acción autónoma y artificiosa que surge de las necesidades más recónditas e instintivas del individuo, dominada exclusivamente por la fuerza profunda y primitiva de una expresión* ²³. Sabemos que Bacon usaba como referentes fotografías e imágenes de pinturas y fotografías. Para tratar de llegar a aprender la esencia de los temas que trataba estudié sus referentes más destacados.

En *La masacre de los inocentes* de Pussin vemos a un hombre con una espada pisando el cuello de un bebé al que está a punto de matar. Mientras, la madre grita agarrando al soldado e intentado evitar su muerte. Se trata de una obra que muestra un grito en el cual la energía no solo sale por la boca generando un gran estruendo, sino que trata también de sumar fuerzas para

21. Ibid. p. 297

22. Ibid. P.194

23. FICACCI, L. Francis Bacon: 1909-1992. p. 16



21. *El acorazado Potemkim*. Sergei M. Eisenstein. 1925



22. *Pietà*. Annibale Carracci. 1600



23. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015



24. *La expresión del conflicto* (detalle) David Castillo. 2015

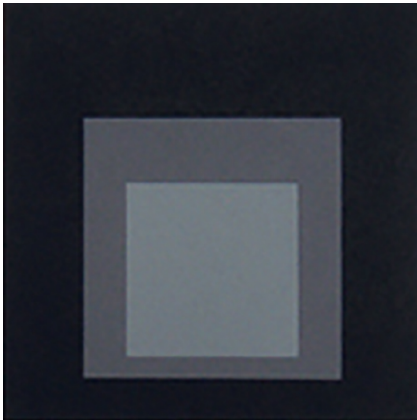
evitar la muerte del bebé. Este grito es un mecanismo de defensa instintivo y emocional. Un mecanismo de primera instancia frente a lo que no se puede evitar de otra forma. Un grito como único arma.

En el segundo referente vemos una escena de *El acorazado Potemkim* en la que un padre lleva a su hijo muerto en brazos. Se trata de un tema clásico utilizado en pintura siglos atrás como veremos a continuación. Es similar a las escenas de *La Piedad de Cristo*. Cristo mantiene por lo general una expresión de muerte reciente o inminente en la cual se relajan todos los músculos de la cara y la boca está entreabierta. Lo vemos en la *Pietà* de Carracci donde parece como si ambos personajes siguiesen la misma suerte para reunirse en otro lugar: Cristo con la pérdida de la vida y la Virgen con la pérdida del hijo, acompañada de una desalentadora pérdida de la energía vital que intenta seguir sus pasos. Una demostración de la fuerza del amor materno. Se trata de una expresión universal. Es la expresión del desaliento ante la pérdida irreparable y probablemente inesperada.

Utilicé estas expresiones para aproximarlas a la guerra y mostrarlas dentro de su contexto. Teniendo en cuenta las características de los referentes, tras su análisis, he creado dos grupos definidos por su expresión para representar la guerra: los que atacan, expresando un alarido, y los que son atacados, lo que les provoca el desaliento. Ambos son similares en su apariencia, y tal vez en sus causas, pero difieren en su carácter. El militar expulsa energía y con ella proyecta el ataque. El civil grita para oponerse y al no lograr mitigar el ataque y sus consecuencias, en una aceptación de la pérdida, la energía abandona el cuerpo en una expresión de desaliento.

Son expresiones detenidas en el tiempo, fruto del clímax del momento representado. Lessing lo definió de la siguiente forma: *La facultad humana que aprehende la obra de arte es la mirada interior, la fantasía; en la pintura la mirada interior debe recrear el objeto representado por el cuadro (...) el "momento pregnante" es aquel que es más capaz de despertar asociaciones en la mirada interior*²⁴. Ese momento es la huella del conflicto en unos casos y el momento previo en otros, su esencia y sus consecuencias. Es dejar una muestra del todo con una expresión. Es en última instancia usar la parte por el todo, es decir una metonimia.

24. LESSING, G.E. Op. Cit. p. 28



25. *Homenaje al cuadrado I*. Joseph Albers. 1954



26. *Madonas in extasi*. Georg Dikoupol. 1987

3.3. ESTRUCTURA DE LA COMPOSICIÓN

Desde un principio quise que la pintura causara estruendo y desestabilizase al espectador, creándole proximidad a la vez que angustia. Investigando a Joseph Albers descubrí *La interacción del color*, y más concretamente sus *Homenajes al cuadrado*. El producto de su investigación resultaba idóneo como referente formal. Según las conclusiones del propio Albers sobre su investigación *La selección de los colores utilizados tiene como fin crear una interacción, se agrupan o se aíslan, se conectan y se separan en muchos modos diversos. Avanzan y retroceden, se encogen y se dilatan, crecen y decrecen, se aproximan y se alejan, se reducen y se agrandan*²⁵. Esto produce una sensación que incrementa la sensación vívida del conflicto en la representación al contemplar la obra. Variando las características de su cuadrado para adaptarlo al tamaño de las obras y su estructura pude crear una especie de altavoz visual en el que el color blanco de los personajes, según su tono y saturación, entrase y saliese en mayor y menor medida de ese cuadrado negro externo que mantendría una tinta plana.

La obra *Madonas in Extasi* de Dokoupil en la que las mujeres que la circundan miran a la figura central compartiendo el orgasmo, hace las veces de referente para la estructura de la composición. *La obra de Dokoupil titulada Madonas en éxtasis (1987-88) representa, como su propio título indica, el éxtasis de nueve mujeres, a través de la parte de ellas más apta para representarlo: el rostro*²⁶. De forma que a través de la expresión del rostro imaginamos en nuestra mente la acción que cada una de ellas podría estar llevando a cabo, haciéndonos partícipes de ella.

La obra nos ataca las emociones y conectamos más fácilmente con ella que con cualquier imagen que narre las atrocidades que produce la guerra. *La emoción no dice 'yo'. [...] Uno se encuentra fuera de sí. La emoción no es del orden del 'yo' sino del acontecimiento. Es muy difícil captar un acontecimiento, pero no creo que esa aprehensión implique la primera persona. Habría que recurrir más bien [...] a la tercera persona, cuando dice que hay más intensidad en la proposición 'él sufre' que en 'yo' sufro*²⁷. Cuando vemos a *Laocoonte* sufrir por el espectáculo que le envuelve nos vemos a nosotros mismos identificados con él. Nos es más fácil sentir empatía por quien sufre la guerra que imaginar que la sufrimos en nuestras carnes. Vemos en él nuestro reflejo y eso nos hace reflexionar sobre nuestra debilidad y situación en el mundo. Su expresión flota en el vacío, perdura en el tiempo haciendo que la escena adquiriera ese aire de inmortalidad.

25. FUNDACIÓN JUAN MARCH. Joseph Albers: Medios mínimos, efecto máximo. p. 279

26. CARRERE, A; SABORIT, J. *Op.Cit.* p. 320

27. DIDI-HUBERMAN, G. Didi-Huberman, "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la emoción estética"

En *La expresión de la guerra* los militares situados en las esquinas, a través de las fuerzas de la composición, generan la acción del combate en la representación. Tras observar en un primer contacto visual la obra en la figura central y haber buscado una explicación de lo acontecido en las obras circundantes, volvemos a *Laocoonte* para identificarnos con su persona y a la vez con la tragedia que discurre de forma intemporal. *Laocoonte* representa el dolor máximo que uno puede sufrir y expresar como consecuencia de una guerra. Su rostro representa la pérdida, el fin de todo lo conocido y la imposibilidad de obrar para evitarlo.



27. *La expresión de la guerra*. David Castillo. 2015

4. PARTE PRÁCTICA

4.1. INTRODUCCIÓN

Las pinturas no son más que investigación y experimentación

Pablo Ruiz Picasso

Esta cita de Picasso resume en gran medida la metodología empleada. La plena motivación para crear un trabajo que combinase las investigaciones, teórica y práctica, acompañó todo el proceso. Pintar sobre un tema nuevo, sin volver sobre lo aprendido, y darle un toque personal resultó ser una motivación adicional.

Debido a la investigación teórica, de gran amplitud bibliográfica y búsqueda de referentes e imágenes, la pintura pese a ser la esperada, tal vez no sea demasiado extensa. No creí conveniente añadir otras obras al políptico ya que sería más que probable distorsionar su unicidad semántica, no llegando a profundizar en lo realmente importante.

A partir de estas obras, apoyándome en la investigación sobre el tema, podré crear sin mayor problema otras series con el mismo tema o variando referentes, la posibilidades son amplias. Crear un punto de partida nuevo sobre el cual poder trabajar e investigar hizo que el trabajo no fuese simplemente un TFG sino algo con un recorrido mayor.

Ahondé en las carencias, que aún son muchas, para poder finalizar este grado con la satisfacción, no sólo por haber adquirido conocimientos, sino con la confirmación de ser capaz de adquirirlos y de aplicarlos según las necesidades del trabajo.

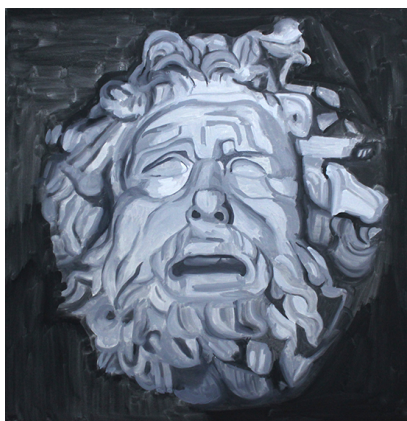
4.2. SOPORTES, MATERIALES Y HERRAMIENTAS

Los soportes utilizados para la creación del políptico han sido nueve bastidores de 2 x 4,7 centímetros de grosor, entelados con algodón imprimado. Las medidas de éstos son: 80 x 80 centímetros en ocho de ellos, siendo la pieza central de 81 x 81 centímetros para dotarla de forma casi imperceptible de mayor relevancia sin alterar la estructura de la obra. He optado para la obra por una tela imprimada ya que tanto la creta como la media creta tienden al ennegrecimiento con el paso del tiempo lo que podría afectar a los blancos por transparencia y a los negros por agrietamiento.

Los materiales usados han sido los que siguen. El óleo en cuatro valores diferentes: blanco, negro, rojo y verde esmeralda. Como diluyente la esencia de trementina y como disolvente el aguarrás puro. El barniz de retoques y el barniz final mate.



28. Encaje de la figura central



29. Primer encaje de la figura central.



30. Pintado del rostro

Las herramientas usadas han sido las comúnmente utilizadas en la pintura al óleo como son: pinceles, espátulas, paletas, recipientes de metal y vidrio, así como trapos, papel, etc.

4.3. PROCESO DE TRABAJO

En las mezclas intervinieron el negro de humo y el blanco. No son pocos los pintores que desaprovechan las mezclas de gris procedentes de los colores blanco y negro, ya que *se pueden anular formando un negro grisáceo*²⁸, siendo por ello los tonos oscuros precedentes al tono negro pintados con un tono más próximo al tono medio que al negro. *El negro incrementa los colores y les reta a dar su valor máximo de cromatismo por lo que las luces resaltan*²⁹. En este caso el negro usado fue el negro de humo por ser de grano muy fino, no tan brillante como el de marfil, y de poder colorante muy alto. Debido a la alta cantidad de aceite contenida en el mismo lo dejé escurrir colocado en una servilleta de papel al menos por una noche para eliminar el sobrante.

Comencé por los rostros con unas mezclas previas de unos once tonos. Las dispuse en la paleta para facilitar el proceso. Lo hice con una pintura disuelta en su justa medida para que la pincelada pudiera fluir sin presentar fallos. Al aplicar la pintura se diluía la capa inferior de forma parcial, algo que favorecerá el proceso y la conservación de la obra, ya que no se debe pintar sobre pre-pintados secos porque la pintura no se adhiere y puede desprenderse de la superficie.

La figura central, *Laocoonte*, también fue manchada con pintura diluida en aguarrás a tres tonos pero esbozando su rostro. Procediendo de esta forma fue más sencillo incidir en los detalles aumentando el contraste. Comenzando por la parte central del rostro, realicé intervenciones con pintura espesa creando una valoración de tonos medios, no demasiado oscuros, para que resaltasen sobre el negro del fondo. Seguidamente realicé un encaje a lápiz en los soportes de los tres cuadrados que componen su estructura. Siendo el externo de diez centímetros de ancho y color negro, el siguiente de cinco centímetros de ancho y tono más luminoso y el central de un tono entre el gris medio y el claro. Tras este encaje inicial, proseguí con un manchado magro de óleo diluido en aguarrás a tres tintas, iguales para los ocho soportes. De esta forma generé una base para el encaje posterior del rostro en la zona central.

28. PAWLIK, J. Teoría del color. p. 79

29. Ibid. p. 78



31. Referente fotográfico
32. Proceso de tratamiento infográfico de la imagen
33. Referente para la pintura
34. La expresión de la guerra (fragmento).
David Castillo. 2015

Continué pintando el cuadrado intermedio con una mezcla más oscura que las anteriores para crear en total tres zonas con diferentes intensidades cromáticas. Con el modelo infográfico, en este caso una fotografía sacada de Internet tratada con un programa de tratamiento de imagen, pinté cada uno de los retratos. El referente quedó reducido a blanco, negro con una suave transición entre ambos tonos. Descarté proceder por capas, realizando en cambio una pintura de primera intención sobre la grisalla existente, para afianzar el parecido al modelo por cuestiones formales.



35. *La expresión de la guerra* (proceso).
David Castillo. 2015
36. *La expresión de la guerra* (proceso).
David Castillo. 2015
37. *La expresión de la guerra* (proceso).
David Castillo. 2015

Cada una de las obras fue tratada de forma diferente para generar un valor de conjunto, manteniendo la independencia de cada una con leves variaciones, para enfatizar a la vez las características propias de cada una de ellas. Las pinceladas trataron de definir los contornos, moldear las formas y crear efectos que ayudasen a generar un mayor impacto visual, intentando evitar en lo posible crear una pintura dibujada en exceso, combinando diferentes estilos de pincelada para incrementar los efectos y los matices propios de la pintura. Una de ellas consistió en realizar fundidos, la otra en barridos con pincel de abanico, en zonas previamente empastadas con movimientos rápidos y seguros, como en las pinturas de Richter. No traté de crear una pintura difusa, pero si de utilizar un recurso expresivo que apoyase las metáforas buscadas.

Los colores rojo y verde, únicas notas cromáticas de la representación, fueron sacados de los soldados de juguete de color rojo y verde los cuales representan la guerra fría. Estos soldados definen los participantes en la guerra usando como rasgo distintivo el color. El verde representa el bando americano y el rojo el comunista. El verde es conocido universalmente como el color identificativo del ejército de tierra. El rojo, además de identificar al comunismo, es el color de la sangre, y sirve para representar a las víctimas en el políptico. Este contraste enfatiza e identifica de forma sutil la confrontación. Al tratarse de colores complementarios se enfatiza la interacción cromática. Cada uno de ellos es representado de forma diferente en cada uno de los modelos. En los militares trata de generar estruendo para acompañar el gesto del grito. En los civiles el rojo fluye como la sangre pero sin llegar a representarla de forma explícita o determinando textualmente ese valor narrativo.

El límite de las nueve obras que forman la serie fue pintado con una tinta plana de negro, mezclado con una pizca de blanco para dotarlo de algo de calidez, estabilizando el contraste. Es importante tener en consideración la consistencia de la pintura. Habiendo eliminado parte del medio al comenzar es necesario usar diluyente para hacer fluir la pintura. Tuve en cuenta no incidir en exceso en determinadas zonas, creando una mezcla previa suficiente



38. *La expresión de la guerra* (detalle).
David Castillo. 2015



39. *Portrait Müller*. Gerhard Richter. 1965

para no detenerme en el proceso. Teniendo en cuenta las características del pigmento, el cual no ha de aplicarse con insistencia para evitar brillos, esta última capa fue aplicada en una pasada. Esto es debido a que la insistencia puede aglutinar las partículas de pigmento de forma que al reflejar la luz brillen en exceso. Tras el secado, se evidenció la imposibilidad de lograr un acabado uniforme aún teniendo en cuenta todos factores que intervinieron en el proceso, con la aparición de zonas brillantes y mate. En este punto podría dar una capa de barniz sobre estas zonas e incidir con una segunda capa de pintura más consistente. No incidí por segunda vez debido al riesgo evidente de rechupados. La presión de los dedos al causarles la más mínima presión también dejaba marcas sobre la superficie, alterando la consistencia de la pintura. Fue algo inevitable en los desplazamientos por el estudio, su almacenaje, etc.

Al trabajar la técnica mixta histórica, pintando veladuras sobre una grisalla de temple en blanco y negro, el único color impensable para las veladuras es el blanco ya que se logra por transparencia de la base de temple. Lo realmente interesante es que el blanco aparezca del fondo dando luminosidad a las veladuras cromáticas superiores. Teniendo en cuenta que se velaron cuatro obras terminadas y que un fallo en este punto supondría tener que abandonar el trabajo, replantearlo o repetirlo, resultó muy importante acertar con la decisión. Tras realizar pruebas sobre tablas, de probar veladuras sólo con esencia de trementina, junto con medio e incluso barniz holandés y trementina entre otros, me decanté por usar esencia de trementina y aceite de linaza. El resultado de la utilización de este medio fue el menos brillante y el que mejor se adhirió a la pintura.

Apliqué la veladura sobre el soporte con una brocha, en rápidas pinceladas evitando el rápido secado y las imperfecciones. Para definir los bordes de una forma clara, rápida y eficaz utilicé un trapo de algodón, el cual no deja restos en la superficie, lo que me permitió matizar los contornos con rapidez. Tras el secado no fue necesaria una segunda intervención al lograrse el resultado deseado.

Pasados dos meses desde la realización del trabajo fueron barnizadas con un barniz para cuadros mate, aplicando una fina capa. Eliminé con esta intervención las imperfecciones. Es cierto que *es mejor barnizar un cuadro antes de tiempo que dejarlo sin barnizar ya que la capa de barniz que aplicamos es muy fina y el riesgo de agrietamiento es muy bajo*³⁰

30. MAYER, R. Materiales y técnicas del arte. p. 228

4.4 LA EXPRESIÓN DE LA GUERRA RETRATO DE UN CONFLICTO

Los bocetos que se muestran a continuación se desarrollaron vinculados a la parte teórica y evidencian los puntos de encuentro surgidos y como estos fueron ajustándose a la representación. Se elaboraron partiendo de imágenes obtenidas de Internet. A continuación se muestra el trabajo terminado.



40. Estudio para *La expresión de la guerra*



41. Estudio para *La expresión de la guerra*



42. Estudio para *La expresión de la guerra*



43. La expresión de la guerra. David Castillo. 2015



44. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



45. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



46. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



47. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



48. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



49. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



50. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



51. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



52. La expresión de la guerra (fragmento). David Castillo. 2015



53. Instalación de la obra *La obra La expresión de la guerra* en un espacio expositivo.

5. CONCLUSIONES

El resultado de la investigación, pese a no ofrecer ni estadísticas ni datos de ningún observatorio de la guerra, ahonda en la esencia de la guerra de forma clara y directa, abarcándola de forma global. Logré mediante la combinación de diferentes fuentes, algo inconexas pero relacionadas con el tema, generar una visión global sobre la guerra, sus causas y sus consecuencias. La expresión del conflicto es la expresión del ser humano, es la forma en que la guerra se nos muestra condensando lo más representativo.

El apoyo constante de citas para estructurar el discurso creo que refleja lo acertado de la extensa investigación llevada a cabo. Cabe decir que en la bibliografía sólo figuran las obras que tienen una intervención directa en el TFG. De haberse reflejado todas las obras consultadas sería algo más extensa. Sucede lo mismo con los recursos web los cuales servían de punto de partida en la búsqueda de información, la cual finalizaba con la consulta de fuentes bibliográficas al respecto. Generar una narración a través de explicaciones tan diversas de forma conexa en mi opinión dota al trabajo de un interés añadido.

Este trabajo, inicio de una investigación a desarrollar en un futuro, debido a la bibliografía estudiada y la información al respecto, se presta la investigación para un desarrollo mucho mayor que las 10000 palabras que permite este TFG. Son tantos los temas a desarrollar, los conceptos que se entrecruzan al investigar, que pudieran apreciarse carencias o la necesidad de profundizar en algunos aspectos, los cuales se tratan en ocasiones de forma un tanto superficial.

Técnicamente he conseguido los resultados esperados. Las pinturas no se agrietan, son consistentes y funcionan. La elección de referentes fotográficos para cada una de las obras fue el fruto del estudio con detenimiento el tema y de su variación en varias ocasiones hasta llegar a lograr la composición deseada. Encontrarlos fue un duro trabajo de investigación en la red ya que son pocos quienes permanecen con la cámara para fotografiar los momentos desgarradores tras la tragedia. Tras el grito desgarrador inicial, llegar a ver ese desaliento fundido en llanto cuando las fuerzas se van, es algo que no se plasma muy a menudo. La forma de tratar los retratos, aún pudiendo estar mejor desarrollada parece ser la correcta, ya que cumple con las expectativas y la idea inicial. Generar mayor detalle implicaría una mayor conexión con el personaje en lugar de con la escena algo no deseado.

Han sido de gran ayuda los manuales de pintura para poder realizar el proceso de trabajo de las obras, contemplando de forma correcta cada detalle. Aún surgiendo problemas se solventaron con investigación y experimentación en una fase previa, para no tener problemas mayores con posterioridad.

Las pinturas son el resultado de unos objetivos marcados desde un principio, en base a una metodología y un proceso que han resultado ser los correctos para su realización. Se trata de pinturas novedosas ya que no se apoyan en estilo para su creación sino en un tema. El tema sobre el que se apoyan, la guerra, ha sido recurrente a lo largo de la historia del arte y se ha tratado de múltiples maneras y en diferentes estilos. He intentado representar el tema usando como eje central de la expresión del hombre sin entrar en su identidad o su figura, algo que creo se logra con la simplicidad de los retratos.

El rostro tal vez no sea el espejo del alma de forma literal pero refleja expresiones que vienen desde el interior y que suelen ser fruto de sucesos externos. Identificar a través de la expresión del otro un dolor que podría ser nuestro puede causar mayor impacto que las imágenes más atroces de la guerra vistas mil veces. Hemos de tener la empatía suficiente para ponernos en el lugar del otro y esa empatía se transmite por las emociones, no con simples imágenes. El momento pregnante del desaliento representado en el políptico es el alfa y omega de toda la guerra. Antes está la vida, la felicidad, la convivencia en armonía. En la representación está la muerte y el dolor. Después no hay nada a no ser que otros continúen alimentando el ciclo con su dolor.

La composición con la suma de los elementos que la integran como son sus ritmos, direcciones, tonalidades, estructura, etc., sirven para recrear, a través de la perturbación del sentido de la vista, por la mezcla de elementos opuestos, el sonido propio de la guerra algo que finalmente creo se percibe de forma clara al contemplar el políptico.

Creamos tras contemplar la obra un espacio para la reflexión. El desaliento de quienes sufren la guerra, inmersos en la impotencia dentro de una espiral de destrucción, es la nota dominante de cualquier conflicto. La energía de las víctimas retroalimenta el sistema.

Cada uno de los elementos que lo forman tiene su espacio y su lugar, siendo preciso para el desarrollo y la comprensión del todo. Las carencias se cubren con otras informaciones o recursos que hacen al menos no las evidencian de forma clara.

El políptico pese a no ser técnicamente una gran muestra de destreza tiene las cualidades necesarias para cumplir con su función. La obra combina en un todo la parte teórica y la práctica apoyándose en un tema abierto pero a la vez cerrado de la misma forma que las pinturas.

En conclusión el resultado del trabajo ha sido el esperado y la experiencia del trabajo enriquecedora y satisfactoria.

6. BIBLIOGRAFIA

- ALTUNA, B. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-textos: 2010.
- ARNHEIM, R. *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BAUDELAIRE, C. *Salón de 1959*. Madrid: Visor, 1996.
- BAZIN, A. *¿Que es el cine?*. Madrid: Rialp, 2006
- CARRERE, A; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- CIRCULO DE BELLAS ARTES, *Galería de retratos* [Catálogo], Madrid: Auxini, 1994
- DANTO, A.C. *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós, 2013.
- DARWIN, C. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, G. "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la emoción estética" [en] RANCIÈRE, J. *La política de las imágenes*. Editorial Metales Pesados: Santiago de Chile, 2003
- DOERNER, M. *Los mariales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 2002.
- DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- EDWARDS, B. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Urano, 2000.
- FICACCI, L. *Francis Bacon: 1909-1992*. Köln: Taschen, 2006.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Joseph Albers: Medios mínimos, efecto máximo* [catálogo]. Madrid: La fábrica, 2014.
- GIL, E. *El miedo es el mensaje*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- GONZÁLEZ DE DURANA, J. Cuanto peor, mejor. En: *Laocoonte devorado: arte y violencia política* [catálogo], Vitoria-Gasteiz : Artium, 2004.
- HILDEBRAND, A.V. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988
- KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 1988.
- LESSING, G.E. *Laocoonte*. Madrid: Tecnos, 1990.
- MARINELLO, S. *El cine y el fin del arte*. Madrid: Cátedra, 1992.

- MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen, 1993
- MILLS, C.W. *La élite del poder*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- PAWLIK, J. *Teoría del color*. Barcelona: Paidós, 1996.
- PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Editorial Planeta, 2012.
- RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires : Manantial, cop. 2010.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *Francisco de Goya grabador: instantáneas* [catálogo]. Madrid: Turner: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- RUIZ, A. *La pérdida de nuestros rostros*. Valencia: Cuadernos del IVAM, 2004.
- SÁNCHEZ, N. *La guerra*. Valencia: Pre-textos, 2006
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- SUNZI. *El arte de la guerra*. Madrid: Trotta, 2006.
- TEJADA, C. *Arte en fotogramas: cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra, 2008

7. INDICE DE IMAGENES

1. Atentado terrorista contra el *World Trade Center* 11 de Septiembre de 2001.
2. Aspecto de la ciudad Siria de Homs. 2014
3. Aspecto de la ciudad Siria de Homs. 2014
4. *Los guerreros de Xian*. Xian, China. 210 - 209 a.c.
5. Prueba nuclear en el pacífico. 1989
6. Aspecto de la industria actual. 2015
7. *Geweld in beeld*, Martha Rosler. 2011
8. *Guernica*. Pablo Picasso. 1938
9. *Masacre en Corea*, Pablo Picasso. 1951
10. *Vietnam II*, Leon Golub. 1973
11. Matanza de *My Lai*. 1968
12. Caída del muro de Berlín. 1991
13. *Fusilamientos del 3 de Mayo*. Francisco de Goya. 1812
14. *Marine*. Ejército de USA. 2014
15. *Laocoonte y sus hijos*. Detalle.
16. *Laocoonte y sus hijos*. Agesandro, Políodoro y Atenodoro de Rodas. C. s. I

17. *Montserrat gritando*. Julio Gonzalez. 1942
18. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
19. *La masacre de los inocentes*. Nicolás Poussin. 1628
20. *Tres estudios para una crucifixión*. Francis Bacon Bacon. 1944
21. *El acorazado Potemkim*. Sergei M. Eisenstein. 1925
22. *Pietà*. Annibale Carraci. 1600
23. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
24. *La expresión de la guerra* (detalle). David Castillo. 2015
25. *Homenaje al cuadrado I*. Joseph Albers. 1954
26. *Madonas in extasi*. Georg Dokoupil. 1987
27. *Homenaje al cuadrado I*. Joseph Albers. 1954
28. Encaje de la figura central
29. Primer encaje de la figura central
30. Pintado del rostro
31. Referente fotográfico
32. Proceso de tratamiento infográfico de la imagen
33. Referente para la pintura
34. *La expresión de la guerra* (proceso). David Castillo. 2015
35. *La expresión de la guerra* (proceso). David Castillo. 2015
36. *La expresión de la guerra* (proceso). David Castillo. 2015
37. *La expresión de la guerra* (proceso). David Castillo. 2015
38. *La expresión de la guerra* (detalle). David Castillo. 2015
39. *Portrait Müller*. Gerhard Richter. 1965
40. Estudio para *La expresión de la guerra*
41. Estudio para *La expresión de la guerra*
42. Estudio para *La expresión de la guerra*
43. *La expresión de la guerra*. David Castillo. 2015
44. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
45. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
46. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
47. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
48. *La expresión de la guerra*. David Castillo. 2015
49. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
50. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
51. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
52. *La expresión de la guerra* (fragmento). David Castillo. 2015
53. Instalación de la obra *La obra La expresión del conflicto en un espacio expositivo*.

