

TFG

APARIENCIA Y ÉPOCA.

Presentado por Enrique Arahuetes Martín

Tutor: Francisco Giner Martínez

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Hacia aquellos que hacen de su arte una necesidad semejante a la de beber, dormir o respirar.

RESUMEN: El trabajo aquí presente, es producto del interés que despertó en mí la corriente filosófica del existencialismo, siendo su meta la realización de un proceso pictórico fundamentado sobre la propia corriente. Para ello, se exponen los principios básicos existencialistas y, contextualizándolos en la época que fue más propicia para ello, algunas de sus aportaciones al arte. Una vez aprehendida toda esta información, se analiza cómo trasladar los fundamentos de esta corriente de pensamiento al arte de nuestra época, de manera que resulten provechosos. Con los resultados se organiza un discurso referido a la idea determinante: su finalidad, la de configurar el lenguaje que corresponda en un futuro al de la obra pictórica personal.

PALABRAS CLAVE: Pintura, existencialismo, desamparo, arte figurativo, escenas cotidianas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS	7
1. MARCO TEÓRICO	8
1.1 EL EXISTENCIALISMO EN EL SIGLO XX	8
1.1.1 <i>Angustia, desamparo y desesperación: origen</i>	8
1.1.2 <i>Aplicación del existencialismo y sus estados</i>	9
1.2 JUSTIFICACIÓN Y PROYECCIÓN DE IDEAS	10
1.2.1 <i>Interés por el existencialismo: causas y naturaleza</i>	10
1.2.2 <i>Aplicación del existencialismo en la época actual: razonamiento</i>	12
1.3 DESARROLLO Y CONCEPTUALIZACIÓN	13
1.3.1 <i>Desarrollo de la idea</i>	13
1.3.2 <i>Discurso referido a la idea</i>	16
1.3.3 <i>Referentes artísticos relevantes</i>	17
1.3.3.1 <i>El existencialismo en la obra de Edward Hopper</i> ...	17
1.3.3.2 <i>La búsqueda en las épocas de Balthus</i>	18
2. PROCESO DE TRABAJO	19
2.1.EL SOPORTE PICTÓRICO	19
2.2.DESARROLLO COMPOSITIVO	20

2.2.1. <i>La fotografía como referencia</i>	20
2.2.2. <i>Escenas cotidianas: selección</i>	20
2.2.3. <i>Objetos: disposición y relevancia</i>	21
2.3. OBRAS PICTÓRICAS: DESARROLLO	22
2.3.1. <i>La composición: incorporación al soporte pictórico</i>	22
2.3.1.1. <i>La cuadrícula y su función compositiva</i>	22
2.3.1.2. <i>Desarrollo compositivo mediante proyección</i>	24
2.3.2. <i>Tratamiento pictórico de las obras</i>	26
2.3.2.1. <i>Tratamiento pictórico mediante capas</i>	26
2.3.2.2. <i>Tratamiento pictórico: método directo</i>	29
2.4. OBRAS PICTÓRICAS: RESULTADO FINAL	31
3. CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	38
ÍNDICE DE IMÁGENES	39

INTRODUCCIÓN

Aquellas palabras que constituyen el título de este proyecto, son esenciales en significación, escogiéndose entre otras muchas por la afinidad dada entre estas mismas y el carácter del proyecto.

La apariencia siempre ha sido fuente de gran controversia en el arte: desde la antigua visión platónica donde la pintura actuaba únicamente como imitación de lo aparente, hasta las corrientes más modernas que aparecen con las vanguardias artísticas que, para lograr su doble finalidad de experimentar con la materia y romper con las antiguas tradiciones, la rechazaron. Ahora bien, las obras pictóricas que pertenecen a este proyecto tienen como finalidad representar la apariencia, no del objeto, sino de las situaciones que reflejan, de la manera más sensible y viva posible. Dice Nietzsche: *“La rosa es bella significa tan sólo: la rosa tiene una apariencia buena, tiene algo agradablemente resplandeciente. Con esto no se quiere decir nada sobre su esencia. La rosa agrada, provoca placer, en cuanto apariencia: es decir, la voluntad está satisfecha por el aparecer de la rosa, el placer por la existencia queda fomentado de ese modo. La rosa es – según su apariencia – una copia fiel de su voluntad: lo cual es idéntico con esta forma: la rosa corresponde, según su apariencia, a la determinación genérica [...]”*¹. Con esta cita, se quiere hacer referencia a la intencionalidad de recurrir a lo figurativo para representar dichas situaciones, con la finalidad de que estas retrotraigan al espectador a escenas de carácter existencial, al igual que la rosa nos hace recordar la belleza.

Por otra parte, también se le confiere a la época una función relevante en este trabajo puesto que, como dice Kandinsky: *“cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos.”*². No es posible apartarse de aquello que se vive a diario, y, es por ello que toda la información que se ha procesado a lo largo del proyecto, se ha tratado de aplicar a nuestra época.

¹ NIETZSCHE, F.W. (1870) *La visión dionisiaca del mundo. (El origen de la tragedia)* Madrid: Alianza Editorial. Pág.267.

² KANDINSKY, V. (1946) *De lo espiritual en el arte.* México: Premià Editora. Pág. 8.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente trabajo que, espero se convierta en una contribución provechosa para los lectores interesados, inició con varias pretensiones. La prioritaria fue la de elaborar un proceso pictórico en el que se establezca un lenguaje capaz de relacionar los principios del existencialismo con los del hombre moderno. Antes de todo y, para alcanzar el desarrollo de dicho lenguaje, se emprendió una búsqueda de información, la cual requiere que el trabajo que a continuación presento, disponga de dos partes fundamentales:

1. *MARCO TEÓRICO*: Esta primera parte del trabajo que reúne sintéticamente toda la información productiva que se ha recogido, se dedica a analizar y comprender, tanto el existencialismo y sus principios, como los aportes que esta corriente posibilitó al arte. Se considerará, por un lado, el origen y el carácter de dichos aportes y, por otro lado, cuáles serían los que podría ofrecernos actualmente esta corriente de pensamiento. También se explicarán las causas que originaron que se despertara en mí un interés por el existencialismo decidiendo plasmarlo en mi trabajo, para después continuar con el desarrollo de la idea y finalizar con el discurso pertinente que lo acompañará.
2. *PROCESO DE TRABAJO*: La segunda parte del trabajo está destinada a explicar de forma específica la fase práctica. Se expondrá, por una parte, la elaboración del soporte pictórico, describiendo el montaje y definiendo cuáles fueron los materiales que se emplearon para ello. Por otra parte, se ofrecerá una exposición tanto del desarrollo compositivo, como del tratamiento pictórico que se dio en las obras. Para terminar, se mostrarán las fotografías correspondientes al acabado final de cada una, ofreciendo una visión definitiva del proceso pictórico.

Con la finalización de estas dos partes fundamentales, se añadirá un apartado de conclusiones que actuará como cierre del trabajo.

1. MARCO TEÓRICO

La elaboración del siguiente apartado guarda un único cometido, que será el de aclarar cuáles fueron los fundamentos que dieron origen a mi trabajo pictórico. Por lo tanto, me veo en la obligación de dar comienzo presentando tanto la corriente de pensamiento a la que lo vinculo, como la época en que esta fue más propicia para el arte.

1.1. EL EXISTENCIALISMO EN EL SIGLO XX.

Con la llegada de la I y II Guerra Mundial, fueron muchos los artistas que basaron su obra en la angustia, el desamparo o la desesperación, con el fin de mostrar su visión incierta acerca de la existencia humana. Es bien sabido que aquel asentamiento de ideas guardó una cercana relación con el existencialismo, y en consecuencia, con su primer principio: *“la existencia precede a la esencia”*³.

1.1.1. Angustia, desamparo y desesperación: origen.

El existencialismo es una corriente filosófica que se originó en el siglo XIX. En su escrito *El existencialismo es un humanismo*, Jean-Paul Sartre, uno de sus principales exponentes, lo resume como *“una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana”*⁴. Añade que podemos distinguir dos especies de existencialistas: los primeros cristianos, y, por otra parte los ateos, donde él mismo se sitúa. A pesar de que ambos coinciden en que se debe partir de la subjetividad, para este trabajo, nos centraremos en comprender a estos últimos. En una de sus novelas⁵, escribe Dostoyevski que, si Dios no existe, todo estará permitido, siendo esta la base del existencialismo ateo. Si partimos de la idea de que no existe un Dios creador, el hombre, que provendrá de la nada, comenzará existiendo para después definirse. No existirá determinismo alguno para este, que será lanzado a un mundo en el que será libre de convertirse en lo que elija, viéndose obligado a decidir, por consiguiente, a solas. Ahora bien, con cada decisión que tome estará formando una imagen que podría repercutir en como debieran ser o actuar los demás. A causa del compromiso que guardará consigo mismo y con el resto, experimentará la angustia. Esta irá acompañada por el desamparo, que traduciremos como aquello que lo obligará a tomar sus propias decisiones, o, dicho en otros términos, como la ausencia de Dios. Por lo que respecta a la desesperación, se dará en caso de que un conjunto de

³ PAUL SARTRE, J. (1946) *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edasha. Pág.27.

⁴ PAUL SARTRE, J. (1946) *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edasha. Pág.23.

⁵ MIJÁILOVICH DOSTOYEVSKI, F. (1880) *Los hermanos Karamazov*. Barcelona: Catedra.



Alberto Giacometti: *Grande femme III*, 1960



Alberto Giacometti: *Three men walking*, 1948

probabilidades no favorezcan a la voluntad del hombre, puesto que, el mundo jamás se adaptará a ella.

Llegado este punto, es muy significativo advertir que estos tres términos comparten un mismo origen. En primer lugar, el hombre se ve obligado a tomar sus propias decisiones porque ningún Dios las tomará por él. Seguidamente, sentirá un compromiso con estas decisiones porque ningún Dios lo forzó a tomarlas. Por último, perderá la esperanza, porque ningún Dios adaptará el mundo a su voluntad. Así pues, el origen de estos tres estados será el vacío ocasionado por Dios, y, por consiguiente, la soledad del hombre en un mundo en el que ha de forjarse solo.

1.1.2. Aplicación del existencialismo y sus estados.

Retornando al contexto histórico, la I y II Guerra Mundial, fueron desencadenantes de un derrumbamiento de ideales para la humanidad. El mundo se sumió en la crisis, transformándose en un lugar turbado e intranquilo para los pobladores de la época. Fue por ello, y, por la necesidad de expresar su desorientación, que el existencialismo se integró cómodamente en la sociedad, y con ello, en la temática de los artistas.

Se puede apreciar la aplicación de los principios existencialistas en novelas como *La peste*⁶, *La sangre de los otros*⁷, o, *La náusea*⁸, centradas en temas como la angustia, el rechazo a Dios, o el absurdo de la existencia del hombre que, desde el momento en que es arrojado al mundo hasta el de su muerte, no responderá a ninguna intención concreta.

En uno de sus ensayos, Jean-Paul Sartre, habla sobre Alberto Giacometti como el artista existencialista perfecto. Éste escribió: “*Una exposición de Giacometti es un pueblo. Esculpíó hombres que atraviesan una plaza sin verse; se cruzan irremediamente solos y, sin embargo, están juntos, van a perderse para siempre, pero no se perderían si no se hubiesen buscado*”⁹. Por esta razón, me resulta especialmente pertinente utilizar a Giacometti como modelo del artista inspirado en el existencialismo y que aplica sus principios. En sus esculturas, refleja su angustia y desesperación al tratar de reproducir una realidad que se muestra esquiva y en constante cambio, revelando con las estrías que surcan bastamente las figuras, que su visión del hombre es, la de un ser deshecho, sumido en la soledad y en el absurdo de vivir. Algo semejante

⁶ La Peste es una novela del filósofo y escritor francés Albert Camus, publicada en 1947. La novela trata, con la llegada de una peste que representa lo absurdo de la existencia, como afecta a las personas la ausencia de Dios.

⁷ La sangre de los otros es una novela de la filósofa y escritora francesa Simon de Beauvoir, publicada en 1945. Narra la historia de Juan, un joven francés con raíces burguesas, durante la ocupación nazi. Aborda temas como la relación que guarda la existencia individual con la del resto, y, por consiguiente, la relevancia de las decisiones tomadas.

⁸ La náusea es una novela del filósofo y escritor francés Jean-Paul Sartre, publicada en 1938. Describe a partir del diario del protagonista, Antoine Roquetine, una vida que gira en torno a lo absurdo y a la soledad que el mundo en el que está inserto le ocasiona.

⁹ PAUL SARTRE, J. (1964) *Situaciones IV: Literatura y Arte*. Buenos Aires: Losada.



Alberto Giacometti: *Retrato de David Thompson*, 1957.

sucede en sus pinturas. En estas, busca apoyarse en la línea y la materia para someter a la forma, iniciando con ello un proceso de colocar y quitar pintura que evidencia una lucha similar a la que tiene con sus esculturas. El resultado es, en ambos casos, el de seres desprovistos de cubierta, reducidos hasta el punto indispensable para que puedan soportar su propia existencia.

Asimismo, los poetas de la época también asimilaron los fundamentos propios de la corriente. La posguerra española, por ejemplo, condujo a una gran suma de poetas como Antonio Machado, Rubén Darío o Miguel Hernández a mostrar su angustia y desesperación ante la miseria generada por la guerra. Uno de los poemas pre-guerra de Antonio Machado dice así:

*El Dios que todos llevamos,
El Dios que todos hacemos,
El Dios que todos buscamos
Y que nunca encontraremos.
Tres dioses o tres personas
Del solo Dios verdadero¹⁰.*

La imagen que da de Dios a lo largo de su obra suele ser la de aquello en lo que, aun queriendo, no se puede confiar. Un dios esquivo y silencioso que deja de ser creador, para ser creado por la necesidad del hombre.

En conclusión, la ingente cantidad de conflictos que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX, fueron el estímulo que orientó a los artistas hacia una temática en la que los fundamentos del existencialismo se adaptaban, considerándose estos años como los más propicios para esta corriente filosófica en el arte.

1.2. JUSTIFICACIÓN Y PROYECCIÓN DE IDEAS.

Queda de manifiesto, por un lado, que este trabajo se basa en los principios del existencialismo, y, por otro lado, que la aplicación de esta corriente artísticamente fue favorable en una época atestada de conflictos. Ahora bien, el siguiente paso será justificar de donde deriva mi interés por ello y, las pretensiones de aplicarlo en una época distinta a la antes enunciada.

1.2.1. Interés por el existencialismo: causas y naturaleza.

El origen de esta inclinación me recuerda a la forma de instaurarse que tenía la náusea en la novela de Jean-Paul Sartre mencionada anteriormente en el apartado 1.1.2. Ésta dice así: *Algo me ha sucedido, no puedo seguir dudándolo. Vino como una enfermedad, no como una certeza ordinaria, o una evidencia. Se*

¹⁰ MACHADO RUIZ, A. (1912) *Campos de Castilla*. Barcelona: Catedra.

instaló solapadamente poco a poco; yo me sentí algo raro, algo molesto, nada más. Una vez en su sitio, aquello no se movió, permaneció tranquilo, y pude persuadirme de que no tenía nada, de que era una falsa alarma. Y ahora crece. Pues bien, en un principio estuve sumido en una crisis de la cuál desconocía su índole y procedencia. Llevaba dos años centrado en pintar retrato, convenciéndome de que la angustia que experimentaba provenía, únicamente, de errar en cuestiones técnicas. Respaldándome en esta teoría engañosa y errónea, no hice más que alimentar al germen contra el que combatía, perpetuando la angustia que este arrastraba. El auténtico problema radicaba en no comprender lo que pedía mi pintura. En ocasiones, el cuadro puede no funcionar en relación a su contraste, luminosidad o saturación, y, en tal caso, solo se requiere tiempo de observación, para que este reclame el cambio que necesita. No obstante, cuando el problema se presenta previo a la afronta del soporte pictórico, querrá decir que existe un obstáculo que estorba, paraliza, e impide progresar al pintor. En el momento en que fui consciente de que este era mi caso, me entregué enteramente a analizar todo lo que había estado produciendo hasta la fecha, con la finalidad de comprender y atajar dicho obstáculo.

Por lo general, todas mis pinturas se centran en representar el rostro humano, distinguiéndose en cada uno de ellos expresiones que asocié principalmente al malestar. Refiriéndose a Felix Guattari y a él mismo, dice Giles

Enrique Arahuetes: *Retrato de Diana*, Óleo sobre tela 40x40 cms 2013.



Deleuze en una de sus entrevistas con Christian Deschamps: *“pensamos que el rostro es un producto, y que no todas las sociedades lo producen, sino sólo aquellas que lo necesitan¹¹”*. Empecé a cuestionarme si realmente mi pintura necesitaba depender del rostro como concepto, o, en términos diferentes, de aquel producto antes mencionado. Con esto llegué a la conclusión de que primaba conservar aquella presencia de malestar que anteriormente había asociado con la expresión, comprendiendo que el rostro no había sido más que una justificación para poder intervenir con ello. Fue entonces cuando, junto al propósito de conservarlo, empecé a interesarme por el existencialismo, debido a la estrecha relación de sus principios con sensaciones análogas.

1.2.2. Aplicación del existencialismo en la época actual: razonamiento.

Ahora bien, tras aprehender las bases del existencialismo y de cómo este se vio desgastado por su uso a lo largo del siglo XX, me pregunté desde que punto podría enfocarlo en la época a la que pertenezco. Según Vassily Kandinsky: *“pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura, únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente¹²”*. Recordemos que el existencialismo no nace en el siglo XX, este tan solo lo acogió para modelarlo de forma acorde a las necesidades de su época. Por tanto, si compartimos el planteamiento de Kandinsky, igualmente nos será lícito acogerlo en el seno de nuestra época siempre que no se pretenda con ello revivir los principios artísticos que lo acompañan, puesto que su acción conllevaría una obra muerta e incapaz de comprender una época en la que nunca pudo situarse.

Dice Nuccio Ordine: *“es doloroso ver a los seres humanos, ignorantes de la cada vez mayor desertificación que ahoga el espíritu, entregados exclusivamente a acumular dinero y poder¹³”*. Es bien sabido que nuestro mundo está actualmente dirigido por un arraigado capitalismo que nos acostumbra desde la niñez a centrar nuestra vida alrededor de un factor económico. Un mundo donde la tecnología que fabricamos tiene un efecto doble sobre nosotros: por una parte, nos supera en eficacia generando una congestión en nuestras actividades. Por otra parte, nos absorbe con sus aportes tan cómodos y accesibles. Esto que aquí nos parecerá un cautiverio, en realidad no se aleja de una serie de hábitos y repeticiones que decidimos llevar a cabo convirtiéndonos, únicamente, en rehenes de nosotros mismos. En el mismo manifiesto, continúa Ordine: *“la mirada fija en el objetivo a alcanzar no permite ya entender la alegría de los pequeños gestos cotidianos ni descubrir la belleza que palpita en nuestras*

¹¹ DELEUZE, G. (1977) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos. Pág.40.

¹² KANDINSKY, V. (1911) *Sobre lo espiritual en el arte*. México: Premià Editora. Pág.8.

¹³ ORDINE, N. (2013) *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acontilado. Pág.16.

vidas: en una puesta de sol, un cielo estrellado, la ternura de un beso, la eclosión de una flor, el vuelo de una mariposa, la sonrisa de un niño". La saturación ante aquellas actividades que se nos presentan como fundamentales, nos apartará de aquellos gestos cotidianos que cita Ordine, quedando tan en segundo plano como para relacionarlos con la espera o el reposo. Por ello, decidí vincular al malestar defendido hasta ahora con el desamparo existencialista, puesto que durante situaciones tales como la espera, queda reflejada la soledad del individuo y lo absurdo del hombre contemporáneo que, a causa de sus propios actos, únicamente se apartará de la rutina en dichas situaciones.

1.3. DESARROLLO Y CONCEPTUALIZACIÓN.

Para terminar, considero pertinente que este último apartado del marco teórico, cuya meta es la de aclarar el contenido conceptual correspondiente a la obra pictórica definitiva, reúna lo siguiente: en primer lugar, la exposición propia al desarrollo de la idea, un discurso conciso de la misma, y, finalmente, la cita de los referentes artísticos destacados.

1.3.1. Desarrollo de la idea.

Una vez reconocido aquello que sería de interés reflejar de nuestra época y, en consecuencia, la necesidad de un cambio compositivo sujeto al desamparo, comienza a concebirse la idea del proyecto.

Su desarrollo arranca con el distanciamiento del rostro como núcleo temático, tratado con anterioridad en el apartado 1.2.1, generando este un interés por la figura y, principalmente por el cuerpo. Dice Deleuze: *el cuerpo, es la figura, o más bien el material de la figura. [...] Inversamente la figura, siendo cuerpo, no es rostro y no tiene aún rostro. Tiene una cabeza, porque la cabeza es parte integrante del cuerpo*¹⁴". Según Deleuze, la cabeza forma parte del cuerpo, pero esta no tiene porque ser forzosamente rostro. Para el hombre moderno el rostro es un signo de identidad e individualidad, nacido en un nexo social que, por consecuencia, representa una ética y una conducta, imponiéndole a este la afronta de sus actos y decisiones. Pero, al mismo tiempo tenemos que admitir que es componente de símbolos: lo cual puede transformarlo en producto en ciertas sociedades.

Al llegar a este punto, se fundamentó el propósito de incluir el conjunto de cabeza y cuerpo en las futuras composiciones y, con ello, apartar a sus protagonistas de aquello que encarna el rostro: la identidad. Con esto, quedarían expuestos como máquinas en reposo, autómatas sin sentimientos que en lugar de manifestarse ante el espectador, son objeto de la mirada de este que, de manera encubierta, los observará en situaciones de soledad, desamparo y retraimiento.

¹⁴ DELEUZE, G. (1981) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Barcelona: Acantilado. Pág.24.

Aunque las primeras pruebas dieron como resultado una serie de pinturas en las cuales pudo apreciarse, por un lado, la importancia de la figura y la nimiedad del rostro y, por otro lado, el desamparo presente en sus personajes, no consiguieron reflejar aquellas situaciones de espera, presentes en el hombre contemporáneo que se pretendía. En cierto modo, dichas pinturas se apoyaron

Enrique Arahuetes: *Traje azul y rojo*,
Óleo sobre tabla 150x100 cms
2014



en composiciones que sugerían una dependencia por ciertos tropos retóricos como la metáfora de tal forma que, aquello cuya meta fue únicamente la de mostrar situaciones referidas a una época, se convirtió en algo más narrativo y, porque no decirlo, enigmático: un ejemplo de esto se demuestra en *Traje azul y rojo* (2014), donde se deposita cierta importancia en el muchacho solamente por su disfraz de payaso cuando, en realidad, lo significativo es que su mente está en blanco a la espera de que se efectúe la foto para la que posa inmóvil. Si recordamos especialmente que Pablo Picasso recurrió a los arlequines en cuadros como *La familia de saltimbanquis* (1905) para tratar la vida tan dificultosa y alejada de la sociedad que sufrían estos artistas ambulantes, comprenderemos que nada tiene que ver con el enfoque que le da Toulouse-Lautrec al circo como espectáculo en obras como *Médrano con un cerdito* (1899). A su vez, tampoco guardarán relación con el payaso blanco que aparece en *Tarde azul* (1914) de Edward Hopper, el cual, envuelto en un soplo de misterio, se distingue de los arlequines de Picasso, a pesar de la melancolía que comparten, por aquello que representan. Por tanto, lo que suscitaba el disfraz en *Traje azul y rojo*, más próximo al enigma que al reposo, no fue más que una turbación en la comprensión de aquello que se quiso reflejar. Lo mismo sucedió con el resto de las pruebas.



Pablo Picasso: *La familia de saltimbanquis*, 1905.

Merced al efecto que produjo no alcanzar el objetivo prioritario, se introdujeron nuevos cambios compositivos. Aquí hay que decir todavía que, aun cuando estas pruebas fallaron y no reflejaron aquello que se persiguió desde un principio, se establecieron permanentemente, por medio de estas, dos elementos en la pintura ulterior: el primero, el empleo del gran formato que permitiría representar la figura humana a tamaño real, el segundo, mostrar un solo personaje por cada pintura, siempre presente el cuerpo en su totalidad, sin que los límites del soporte pictórico ocasionaran cortes en la figura.

Retorno a los cambios compositivos antes mencionados, siendo el más significativo el de la incorporación de escenas cotidianas, cuya finalidad se ajustaría a solventar aquella falta de aciertos a la hora de reflejar el desamparo inherente en el reposo de los personajes. Fueron muchos los artistas que utilizaron escenas cotidianas para difundir un mensaje que tratara la banalidad o la automatización que rodea la vida del hombre moderno. Si nos fijamos en la obra de Edward Hopper, comprobamos que siempre emplea este tipo de escenas, para después convertirlas en cárceles que sus personajes ocuparán abstraídos y en soledad. Esto mismo se puede observar en la obra de Karl Hubbuch que, como el resto de miembros de la nueva objetividad alemana se sintió atraído por dicha temática. En su *Doble retrato de Hilde II* (1929), por ejemplo, se puede apreciar las distintas facetas que puede llegar a tener una misma persona durante una crisis de identidad.



Karl Hubbuch: *Doble retrato de Hilde II*, 1929.

De esta manera, con las siguientes pruebas se alcanzó y, finalmente, quedó definido aquello con lo que se iba a trabajar. En este punto es muy significativo que este apartado finalice con dichas pruebas, puesto que, gracias a ellas comenzaría el proceso de trabajo de las obras definitivas que se explicará posteriormente en el apartado 2. Consiguieron estas reflejar, por así decirlo, el desamparo mediante la quietud de sus personajes que, ya fuera sosteniendo un café o, esperando la llegada de algún conocido, caerían absortos en aquel estado de abandono y retraimiento que se pretendía: esto se puede comprobar, por ejemplo, en *Día nublado* (2014).

Enrique Arahuetes: *Día nublado*
Óleo sobre tela 200x200 cms
2014



1.3.2. *Discurso referido a la idea.*

Este breve apartado, a modo de extracto del marco teórico, lo dedicaré únicamente a reducir los conceptos que constituyen el pensamiento de las obras definitivas, quedando de tal modo lo fundamental y, sirviendo como una introducción para el proceso de trabajo.

Las pinturas definitivas que conforman este trabajo están fundamentadas sobre el desamparo propio de la corriente existencialista. Por medio de la figuración y, recurriendo a la representación de escenas cotidianas, se trata de reflejar en sus personajes aquella faceta tan característica del hombre moderno abstraído y extenuado, tanto por la rutina, como por su vacío existencial. Para ello, estas escenas quedarán limitadas a aquellas en las que el individuo se encuentre aislado de cualquier ámbito social y de la tecnología. Se emplea el gran formato como medio para una finalidad: que inmerja en él al espectador, familiarizándolo con sucesos semejantes a aquellos con los que se está operando. La paleta está configurada, en esencia, por una gama de colores quebrados que, al actuar junto con la gran proporción de tintas planas presentes, genera una atmosfera que se caracteriza por dotar a las figuras de la quietud propia en las crisis existenciales.

1.3.3. Referentes artísticos relevantes.

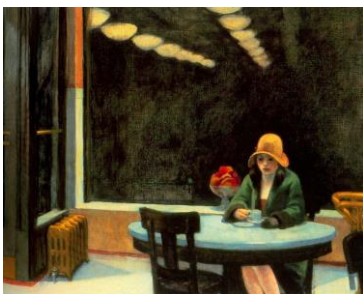
A lo largo del marco teórico, se han citado los nombres tanto de los pensadores como de los artistas que han influido de alguna manera en este trabajo pero, siempre existen unos referentes fundamentales que se deben resaltar y, en este caso, fueron Hopper y Balthus. Para terminar, en este apartado se realiza un análisis acerca de la obra de ambos y de sus aportes al proyecto.

1.3.3.1. El existencialismo en la obra de Edward Hopper.

Pintor estadounidense y uno de los mayores representantes del realismo del siglo XX, Edward Hopper, nos muestra en sus pinturas como afectan la soledad o los cambios sociales y tecnológicos en la sociedad contemporánea. La luz guarda un papel fundamental en su obra, caracterizándose por recortes duros y sin apenas transición, recordando al efecto de una habitación oscura en la que, a raíz de abrir la persiana que impedía su paso, repentinamente, incide la luz. Pero si algo caracteriza la obra de Hopper es, sin duda, su temática. Por un lado, muchas de las figuras que representa, como las que aparecen en *Eleven A.M.* (1926), *Hotel Room* (1931) o *Morning Sun* (1953), parecen captar íntimas situaciones de soledad similares a las que ocasiona una crisis de identidad. El espectador se transformará en un intruso en aquellas habitaciones, dedicándose a observar furtivamente estas escenas tan personales con las que bien podría identificarse. Por otro lado, en las obras que se desarrollan fuera de la privacidad del individuo, es decir, en lugares como cafeterías, cines, gasolineras, o el propio espacio urbano, se podrían distinguir dos grupos: el primero estaría formado por aquellas que centran su atención en un personaje, tales como *Sunday* (1926), *Automat* (1927) o *New York Movie* (1939), advirtiéndose en los protagonistas posturas de intranquilidad muy características y una serie de miradas extraviadas que transformarán en un espacio de aislamiento aquellos ambientes en los que, por naturaleza, suelen establecerse lazos sociales. El segundo grupo lo conformarían aquellas obras que pretenden acentuar el contacto entre individuos en dichos espacios siendo, entre otras, *Chop Suey* (1929), *Cape Code Evening* (1939), *Nighthawks* (1942), *Summer Evening* (1947) o *Sea Watchers* (1952), y, en las que a pesar de darse este acercamiento entre los personajes, prevalece el retiro, el abandono y la incomunicación, temas representativos en su pintura y que reflejan la fractura entre el individuo y la sociedad. Basta con hacer una comparación con el desamparo existencialista para concebir la actitud de estos personajes de una manera similar a la del hombre que advierte la ausencia de Dios y acepta la responsabilidad de sus actos. En este punto es muy significativo apreciar que, por consecuencia, la obra de Hopper aborda los diferentes fundamentos del existencialismo puesto que el desamparo que experimenta cada personaje está siendo el desencadenante de la angustia sufrida por el ciudadano en aquél



Edward Hopper: *Eleven A.M.*, 1926.



Edward Hopper: *Automat*, 1927



Edward Hopper: *Chop Suey*, 1929



Edward Hopper: *Chair Car*, 1965

Sunday mencionado antes, o de la misantropía presente en los viajeros de *Chair Car* (1965) que en su apartamento, disimuladamente, se dedicarán a lo sumo miradas frías y cautelosas.

Uno de los mayores aportes de Hopper para este proyecto, fue el de todas las muestras de los valores existencialistas que introdujo a la perfección en cada una de sus pinturas.

1.3.3.2. *La búsqueda en las épocas de Balthus.*

Balthasar Klossowski de Rola, más conocido como Balthus, fue un pintor que corrió en contra de su época y que centró su interés en la pintura clásica. A pesar de que su estilo artístico distaba del que era habitual en su época, sus composiciones están atadas a ella, consiguiendo de esta forma la controversia entre espectadores, y, esa provocación que surgió y aun surge con su obra. Su mayor tendencia fue la de reproducir la pureza, y, a riesgo de ser juzgado de provocador o por la morbosidad que sus cuadros pudieran ocasionar, Balthus sintió predilección por retratar a chicas jóvenes puesto que para él, contenían dicha pureza.

El aura de misterio que envuelve la obra de Balthus, se caracteriza por dotar a sus pinturas de un mundo personal e inconfundible que aparta a sus personajes de las estancias más propias de la época, para colocarlos en unas habitaciones oscuras y enigmáticas que ofrecerán al espectador una sensación de calma similar a la que se le presenta en un sueño. Si nos detenemos por un instante a observar, por ejemplo, *Teresa soñando* (1938), *La partida de naipes* (1948), o *La habitación* (1952), advertiremos lo enunciado anteriormente: unas cámaras que nos transportan a un universo que el autor ha creado para aquellas muchachas que, tan inocentemente, nos demuestran la belleza y la pureza que recoge la figura adolescente.

Como aporte al proyecto me inclino por sus composiciones dramáticas, destacando muchas de las expresiones que elige para sus modelos y que, en el mayor de los casos, generan ese estado de reposo tanto en los personajes, como en todo aquello que se encuentra a su alrededor.



Balthus: *Teresa soñando*, 1938



Balthus: *La partida de naipes*, 1948



Balthus: *La habitación*, 1952

2. PROCESO DE TRABAJO

El siguiente apartado ofrece una exposición detallada del proceso pictórico que se le confiere a la idea recientemente adquirida. Para facilitar su entendimiento, se divide en cuatro partes que lo describen por etapas, incluyendo además fotografías que se encargarán de secundar lo escrito.

2.1. EL SOPORTE PICTÓRICO.

En esta primera parte del proceso de trabajo se va a tratar todo aquello que guarde relación con la superficie que sostendrá nuestra pintura: el soporte pictórico. Es bien sabido que si este se encuentra en malas condiciones repercutirá tanto en su empleo, como en la conservación de la pintura una vez terminado su uso, por tanto, conviene detenerse en su elaboración. Los requerimientos básicos que debe cumplir un buen soporte pictórico son los siguientes:

- Que resulte estable tanto al emplearlo, como una vez terminado.
- Unas buenas propiedades mecánicas o, dicho de otra forma, que sea capaz de resistir acciones de cargas o fuerzas
- Una buena estabilidad dimensional que le permita conservar su forma al someterse a los cambios de temperatura o la humedad.
- Un peso adecuado: cuánto más ligero sea el soporte, más sencillo nos resultará exponerlo y transportarlo.
- Un buen aspecto estético.

Se considerarán también, por separado, las propiedades que ofrecen los materiales por los que está compuesto, comprendiendo la función que ejerce cada uno y si resultan apropiados para lo que se está buscando.

En este caso, al tratarse de un proceso pictórico compuesto por más de una obra, se decidió que el soporte de dichas obras debería compartir las mismas dimensiones de altura y grosor, resultando dos de ellos de 200x200x5 cms, y otros dos de 200x150x5 cms. La superficie de cada soporte varió dependiendo de lo que se precisaba en cada caso, alternando entre loneta y contrachapado.

Los bastidores se fabricaron con listones de madera de pino de 5 cms de grosor que después, dependiendo de la superficie que se buscaba, se encolaron o bien a contrachapado o a DM. En caso de querer pintar sobre tabla, el bastidor únicamente se encolaba sobre contrachapado de 0,5 cms, en caso contrario, sobre DM de 1 cm. Una vez seco este último, se empleaba cola blanca para fijar la loneta tanto a la superficie del DM como a los laterales del bastidor, confiriéndonos la rigidez de la madera y la textura de la tela.

Ahora bien, para reducir la absorción y garantizar la adherencia de la pintura, se aplicó una capa de apresto en la superficie del soporte pictórico, compuesta por látex acrílico y agua destilada en partes iguales. A causa de la filtración de cola que se produce al adherir la tela a la madera, la capa de apresto que se empleó en esta fue más fina. Seguidamente, sobre el apresto ya seco, se superpusieron varias capas de imprimación acrílica, compuesta por látex acrílico, pigmentos blanco de España y blanco de Zinc y agua destilada, variando

la proporción del diluyente en cada una de ellas. Por último, se solventaron las imperfecciones que pudieran presentar los soportes utilizando tacos y hojas de lija.

2.2. DESARROLLO COMPOSITIVO.

2.2.1. La fotografía como referencia.

Con la ejecución completa del soporte pictórico, se requiere de aquella composición que en él se va a reproducir y, para ello, en este trabajo se recurre a la fotografía. La intención no fue la de utilizar la fotografía como un recurso al servicio de la pintura sino, más bien, servirnos de ella, únicamente, para capturar aquellos momentos de reposo en las escenas que se querían reflejar. En el momento en que se consiguieran plasmar en el soporte con exactitud, se dispondría de libertad para configurar, mediante la pintura, la gama cromática y la atmosfera que se pretendía.

2.2.2. Escenas cotidianas: selección.



Fotografía 1



Fotografía 2

Como se especificó anteriormente en el apartado 1.3.2, las escenas cotidianas que se pretenden mostrar en las obras de este proyecto, son aquellas en las que el individuo se encuentra aislado de cualquier ámbito social y de la tecnología. Para ello, en las composiciones de las obras finales, se trató de abordar el desamparo desde el recogimiento que ofrece la espera generada al apartarse de la rutina diaria: estos personajes que, o bien descansan cómodamente, o aguardan la llegada de alguien, se abstraen por completo de la realidad para acogerse a unos pensamientos completamente distintos a los que tratarían durante sus actos rutinarios, siendo las posturas y expresiones (posados) que se captan por medio de la fotografía fundamentales para lograrlo. Si tomamos como ejemplo la *Fotografía 1*, podemos apreciar la expresión del desgaste que adopta su personaje solo con fijarnos en su rostro o en la postura en que se nos presenta.

2.2.3. *Objetos: disposición y relevancia.*

Otro factor significativo a la hora de componer, fue el de la disposición de algunos elementos que pretenden una significación relevante en la escena.

Por ejemplo, si regresamos a la *Fotografía 1*, se puede advertir que el bolso de la modelo se encuentra descolgado, y permanece sobre las escaleras del portal. Esta actitud de dejadez por su parte, pretende sugerir algo: debido al hastío que le provoca la espera, esta se despoja de sus pertenencias, quedando inmersa en sus pensamientos.

Algo similar sucede en la *Fotografía 2*, en la cual se utilizan las tazas para referirse a la espera. Mientras que una de estas, está siendo sostenida por la modelo, la otra, refleja la ausencia de un interlocutor, que será lo que sugiera de nuevo la espera por su parte, ayudando al espectador a sumergirla en un estado de ensimismamiento.



Fragmentos de Fotografía 2

Otro ejemplo, para terminar, sería el que se da en la *Fotografía 3* con las zapatilla azules. La composición las sitúa en primer plano para que se acentúe el estado de reposo de la modelo que, para descansar del agotamiento ocasionado



Fotografía 3.

por la rutina diaria, prescinde de ellas, y se acomoda en un sofá.

En definitiva, la disposición de ciertos elementos en la composición, tienen la pretensión de ofrecer una lectura adicional al espectador que, al fundirse con la atmósfera que posteriormente se propondrá pictóricamente, tratará de acercarlo hacia aquella idea que se desea reflejar.

2.3. OBRAS PICTÓRICAS: DESARROLLO.

Una vez seleccionadas las composiciones de interés, se presenta el momento de abordar la práctica pictóricamente. El presente apartado se dedica a explicar el tratamiento que se le dio a las obras, dando comienzo con el método empleado para incorporar las composiciones en el soporte. Seguidamente, se exponen dos procesos pictóricos que corresponden a dos de las obras, documentados fotográficamente en su totalidad y, llevados a cabo de distinta manera.

2.3.1. La composición: incorporación al soporte pictórico.

Antes de nada, debe establecerse que llegado el momento de trasladar la composición al soporte, en las tres primeras obras se utilizó el recurso de la cuadrícula y, en la última, el proyector. La causa de efectuar el encaje de dos formas distintas vendrá explicada en uno de los siguientes apartados (2.3.2.2). Tras esta observación, se comenzará exponiendo el caso de aquellas obras que emplearon la cuadrícula.

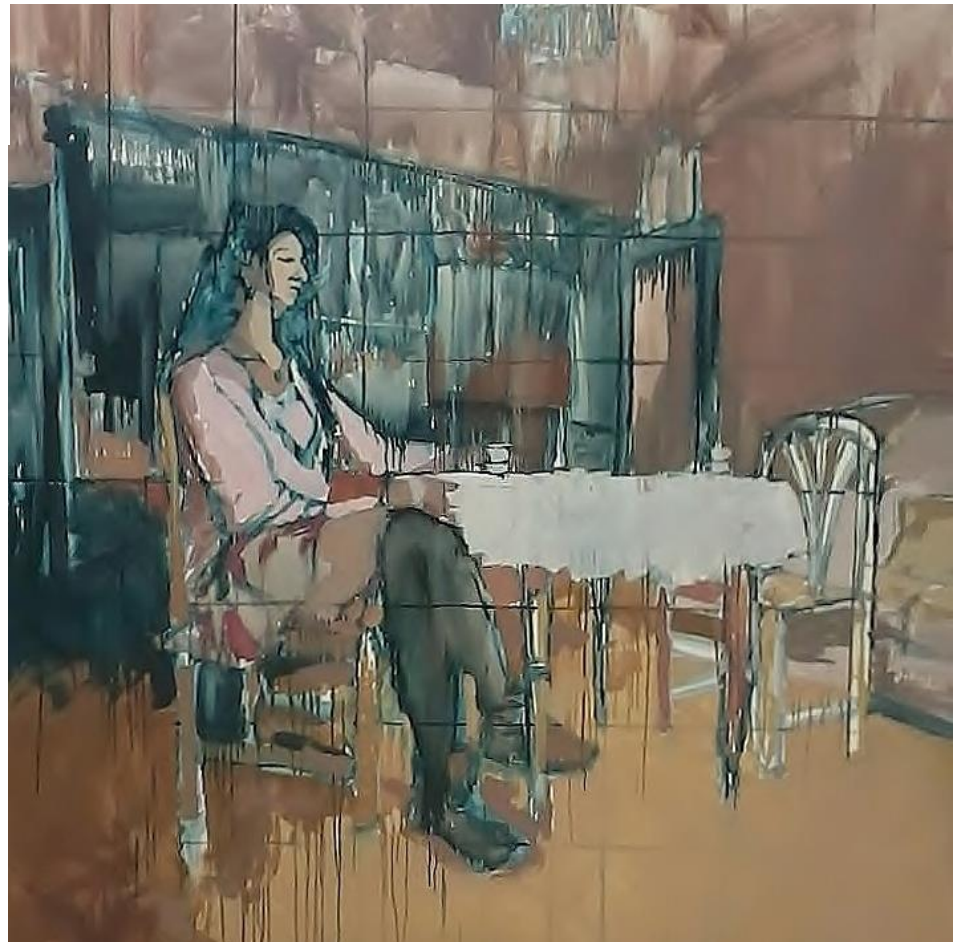
2.3.1.1. La cuadrícula y su función compositiva.

La libertad a la hora de componer que se nos ofrece en este caso es mayor que con el proyector por dos razones: la primera, que nuestra obra pasa a transformarse en varias de menor tamaño, facilitando considerablemente tanto la comprensión de las formas, como el acierto al tratar de reproducirlas, pero, sin llegar a estar sujetos enteramente a la fotografía. La segunda, que la extensión del soporte pictórico se transformará en un sistema de medidas, quedando este dividido en cuadrados de las mismas dimensiones y, permitiendo recolocar elementos en lugares concretos como, por ejemplo, el centro de la composición.

Ahora bien, una vez realizada la cuadrícula tanto en el soporte como en la imagen de referencia, mediante capas de óleo muy disueltas en trementina se empezaba a estructurar con mancha y línea un esquema muy sintético de las formas esenciales. Finalmente, aprovechando la división en partes que todavía se podía apreciar bajo dichas capas, se cambiaría la situación de algunos elementos como aquellos mencionados en el apartado 2.2.3, con tal de incrementar su peso visual y, así, mejorar compositivamente la lectura final de

la obra. Para poder ilustrarlo, se van a utilizar fotografías que corresponden a *Salón con café*, en su primera sesión de trabajo.

Enrique Arahuetes:
Salón con café (primera mancha)
Óleo sobre tabla 200x200 cms
2014



En esta primera imagen, donde ya se podían percibir las formas básicas de la composición sobre la cuadrícula, se recurrió a las celdas que aún se advertían a través de las capas de óleo tan disueltas, para potenciar el peso visual que tendría en su acabado la taza que sostiene la modelo.

Si regresamos al apartado 2.2.3 y observamos la Fotografía 2, se puede apreciar la importancia visual que recae sobre la cara de la modelo, siendo lo primero que captará nuestra atención. Ahora bien, la lectura posterior es un poco ambigua.

Lo que se pretendió, llegado a este punto, fue que la presente composición ofreciera al espectador una lectura más exacta. Para ello, la superficie de la mesa correspondería a la horizontal que recorre la mitad del cuadro, situándose las tazas sobre esta. A su vez, la vertical que en su intersección con la anterior generaba el centro compositivo, se encargaría de colocar la taza que permanece sujeta por la modelo sobre este mismo, consiguiendo realzarla visualmente.

Con esto se propone una lectura inicial de la obra que empieza con la modelo, continúa con la taza que sostiene y, siguiendo la dirección que corresponde a la

superficie de la mesa, se prolonga hasta llegar a la otra taza.



Enrique Arahuetes:
Salón con café (primera mancha)
 Lectura propuesta.

2.3.1.2. Desarrollo compositivo mediante proyección.

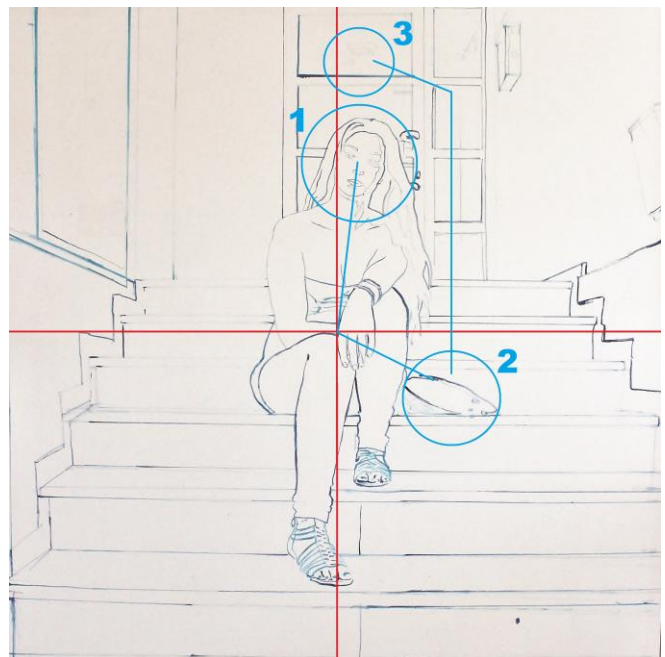
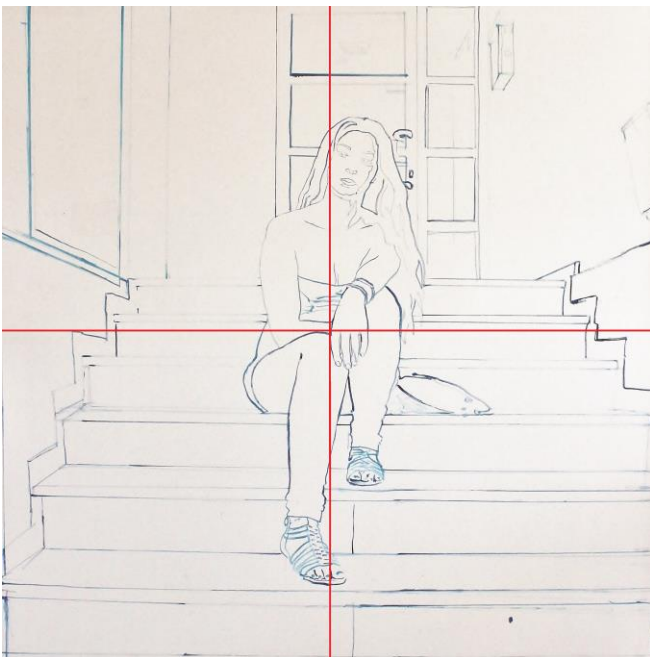
La proyección nos permite mimetizar con una fidelidad absoluta aquellas formas que se deciden reproducir en el soporte pictórico. En caso de utilizar la línea en su ejecución, nos concederá una limpieza y una fuerza característica en los trazos que, además, corresponderá exactamente con las medidas del referente. La seguridad y la confianza que transmite la creencia de conocer con precisión la ubicación de cada elemento, puede entorpecer en el proceso pictórico; por tanto convendrá utilizar este recurso con prudencia y conociendo la finalidad que se pretende alcanzar con su uso.

Uno de los factores que se deben tener en cuenta a la hora de proyectar, es que se puede aumentar, reducir o mover la composición sobre la superficie del soporte, facilitando su adaptación entre sí. Ahora bien, dicha composición tendrá que ofrecer una lectura visual apropiada desde el principio, puesto que, con este método se situará directamente en una superficie sin medidas que, además complicará el que se puedan recolocar elementos.

Una vez impresa la imagen de referencia en el acetato, y, colocada en el proyector, se adaptó la proyección al soporte, en el cual se habían realizado las medidas apropiadas anteriormente. Llegado a este punto, mediante óleo muy disuelto en trementina se realizó el silueteado con línea que, en esencia, resumiría la forma de cada elemento.

Para poder ilustrarlo, en este caso, se van a utilizar fotografías de la única obra en la que se empleó el proyector: *Portal con bolso*, en su primera sesión de trabajo.

Enrique Arahuetes:
Portal con bolso (silueteado)
Óleo sobre tela 200x200 cms
2014



Enrique Arahuetes:
Portal con bolso (silueteado)
Lectura propuesta.

Lo que se propone en este caso, es una lectura inicial de la obra que empiece por la cara de la modelo, continúe recorriendo su posado hasta llegar al bolso y, después, termine resaltando la puerta. Para ello, se marcó el centro del soporte pictórico con tal de colocar en él un punto específico de la composición: el encuentro de las extremidades superiores de la modelo con su pierna. Con esto se pretende inducir al espectador a que dirija su mirada de la cara de la modelo a dicho punto, en el cuál, la mano en reposo servirá como medio para llegar al bolso. Finalmente, la vista descansará en la puerta, donde ya se dedicará a examinar libremente el resto de la composición.

2.3.2. Tratamiento pictórico de las obras.

Trasladada la composición al soporte pictórico, ya solo quedaba dar un paso más: tratar pictóricamente las obras. En este apartado se van a explicar los dos métodos que se emplearon para ello.

2.3.2.1. *Tratamiento pictórico mediante capas.*

El siguiente método corresponde a aquellas obras que no emplearon el proyector y que, por consecuencia, se iniciaron con el recurso de la cuadrícula. Antes de nada, me veo en la obligación de aclarar, por un lado, que solo se utilizó pintura al óleo en su realización y, por el otro, que los colores que conformaron la paleta en este caso fueron los siguientes: blanco titán, amarillo ocre, amarillo cadmio medio, verde esmeralda, rojo inglés, tierra rosa transparente, rojo cadmio medio, carmín de garanza oscuro, violeta permanente medio, azul prusia, azul ultramar oscuro y negro humo (gama: Titán Extra fino).

Para cualquier trazo con línea efectuado durante el encaje compositivo, se utilizó azul prusia o verde esmeralda: su finalidad, la de emplear un tono con un grado de luminosidad bajo pero que fuera capaz de vibrar, posteriormente, en algunas zonas del acabado final de la obra.

Las primeras capas de pintura que se depositaron sobre la primera mancha correspondiente al proceso compositivo, todavía presentaban una cantidad considerable de trementina. Con estas capas se pretendía reestructurar la forma de cada elemento hasta que lograran satisfacer las expectativas que se esperaban. Durante este proceso de someter a la forma, ya iban presentándose zonas interesantes que convenía preservar, por lo que, a partir de ese momento, deberían ser protegidas del perfeccionismo y del mal juicio. La mayoría de ellas coinciden porque pertenecen a zonas planas como, por ejemplo, las del fondo, o aquellas que surgen en la sombra arrojada de algún elemento. Lo sugerente de estas zonas se traduce en la frescura que ofrecen los brochazos rápidos y, la transparencia que asoma en algunos lugares al depositar el óleo tan disuelto sobre la imprimación blanca: esto genera una textura velada en lo que, en esencia, es una tinta plana, integrándose especialmente en las zonas de sombra. Este efecto se puede advertir en Salón con café, tanto en la pared de la derecha,



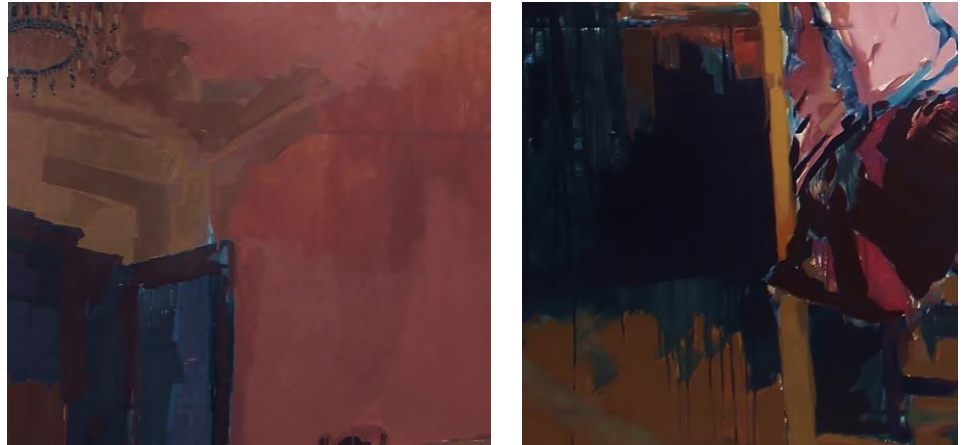
Enrique Arahuetes: *Sillón azul*
(fragmento) Línea con azul prusia.



Enrique Arahuetes: *Café de la tarde*
(fragmento) Línea con verde esmeralda.

como en la sombra arrojada por la silla en la que permanece sentada la modelo.

Enrique Arahuetes: *Salón con café* (fragmento) Zonas veladas.



Cuando se logró finalmente dominar la composición, se empezó a trabajar la atmósfera que se había planteado en el apartado 1.3.2, con la intención de transmitir la quietud típica de las crisis existenciales articulando una gama de colores quebrados junto con grandes extensiones de tintas planas.

Con ese fin, se fueron añadiendo colores quebrados especialmente en el fondo y en las futuras medias tintas. Las siguientes capas de óleo fueron más grasas, reduciendo en proporciones la trementina, lo cual permitió varios fundidos de color húmedo sobre húmedo. A su vez, al ser más cubrientes que las anteriores, permitieron que se empezaran a tapar algunos de los chorretones de óleo que se ocasionaron en las primeras capas, mientras que otros se respetaron puesto que favorecían la integración de la figura con el fondo.

Aún con todos estos elementos, la atmósfera pedía algo con lo que no se había contado en la teoría: una transición suave entre los cambios de luz similar a la que ocasiona una tarde nublada pero, siempre con un toque de luz máxima, aunque fuera mínimo, con tal de que se dotara de vida al personaje.

En las últimas capas se abandonó la trementina, llevándose a cabo muchos arrastrados y manchas de color sobre color seco. Con ello se añaden nuevos valores y, al mismo tiempo se respeta la mancha de color cubierta que, se conservará en ciertos puntos.

Una vez secas estas últimas capas y, controlando la armonía que se había configurado, se incluyeron unos últimos matices lumínicos y tonales con los que finalmente se completó aquella atmósfera que se buscaba.

Cabe añadir que también se resaltaron sutilmente los puntos fundamentales en la lectura propuesta, expuesta anteriormente en el apartado 2.3.1, con la finalidad de acercar más al espectador a ella.

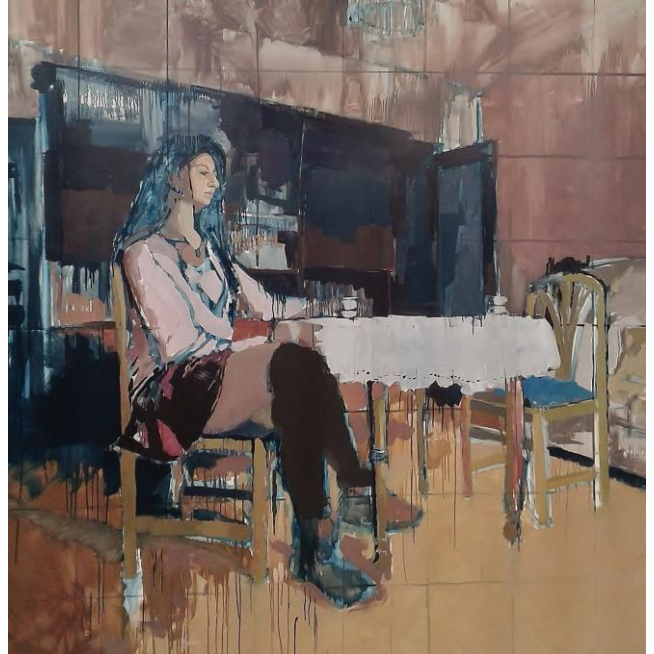
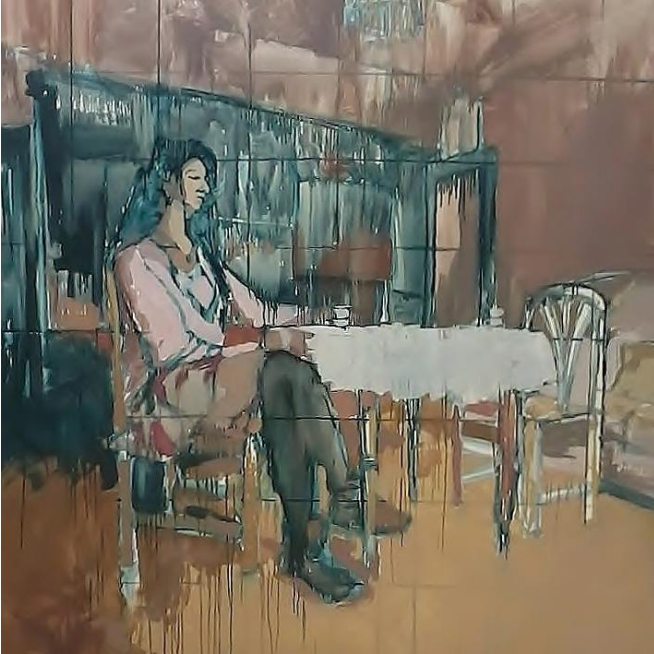
A continuación, para poder ilustrarlo, mediante documentación fotográfica, se muestra el proceso evolutivo de *Salón con café* durante la fase de tratamiento pictórico.



Enrique Arahuetes: *Salón con café* (fragmento) Aplicación de quebrados en medias tintas.



Enrique Arahuetes: *Salón con café* (fragmento) Matices.



Enrique Arahuetes: *Salón con café*
Evolución pictórica.

2.3.2.2. Tratamiento pictórico: método directo.

El siguiente método corresponde a la obra *Portal con bolso*, que se planteó de diferente manera que las anteriores. En primer lugar, me dedicaré a explicar cuál fue la causa por la que se realizaron dos métodos diferentes de tratamiento pictórico y de encaje compositivo.

Desde un principio, se pretendió que esta última obra, encargada de cerrar el ciclo pictórico propuesto como TFG, se caracterizara por tener una atmósfera más acusada que el resto. Para ello, por un lado, se reduciría la luminosidad generando una transición en los colores más suave todavía y, por otro lado, se aumentaría la presencia de tintas planas. Esto desencadenó que se quisiera emplear un tratamiento pictórico más directo, conservando la gestualidad de las primeras manchas. Se consideró adecuado, por tanto, utilizar el proyector para realizar el silueteado de las formas, concediéndonos una libertad mayor a la hora de disponer la pintura sobre el soporte.

En este caso, también se utilizó solamente pintura al óleo en su realización y, los colores que conformaron la paleta fueron los siguientes: blanco titán, amarillo ocre, verde esmeralda, rojo inglés, tierra rosa transparente, rojo cadmio medio, carmín de garanza oscuro, azul celeste, azul prusia, azul ultramar oscuro, azul real y negro humo (gama: Titán Extra fino).

Para los trazos con línea que se efectuaron durante el silueteado, se utilizaron azul prusia, azul celeste y azul real: en concordancia con los colores empleados en las líneas constructivas del método anterior (tonos con un grado de luminosidad bajo pero que se presentan capaces de vibrar, posteriormente, en algunas zonas del acabado final de la obra).

Una vez seco, sobre el silueteado se iría depositando, con suficiente carga matérica y direccionalidad gestual el óleo de manera definitiva. En algunos casos



Enrique Arahuetes: *Portal con bolso* (fragmento) Línea con azul prusia.



Enrique Arahuetes: *Portal con bolso* (fragmento) Líneas con azul celeste y azul real.



Enrique Arahuetes: *Portal con bolso* (fragmento) Empastes y direccionalidad.



Enrique Arahuetes: *Portal con bolso* (fragmento) Mirada de la modelo.

se empleó la trementina para conseguir manchas de óleo muy disueltas que, al secar rápido y al ser cubiertas en algunas partes por capas más grasas, asomaran por algunas zonas, actuando en ese sentido de una forma semejante a las líneas de silueteado: un ejemplo sería la mancha verde en el cuello de la modelo.

Se empezó tratando la figura, para después ir adaptando a ella tanto el fondo, como el resto de elementos de la composición. Si se regresa al apartado 2.2.2 con la intención de observar la Fotografía 1, se puede apreciar que se trata de una visión frontal de la modelo, en la que esta, a pesar de representar abstraerse, casi le dedica la mirada al espectador. Al tratar los ojos pictóricamente, se exageró esto último con la finalidad de sumergir al espectador en su estado, identificándose con este en mayor medida.

Conforme el proceso avanzaba, si algún elemento no funcionaba con los del resto de la composición, se ajustaría mediante rectificaciones de óleo sobre húmedo. En caso de añadir algún elemento que resultara de interés pero que, a su vez, invalidara alguno de los anteriores, se modificarían los antiguos utilizando, en esta ocasión, superposiciones de húmedo sobre seco.



Enrique Arahuetes: *Portal con bolso* (fragmento) Superposiciones de húmedo sobre seco en el pelo de la modelo.

Siempre que fue posible se evitó esto último, con el objetivo de no perder la armonía que se iba generando.

A continuación, se procederá a ilustrar, mediante documentación fotográfica, el proceso evolutivo de *Portal con bolso* durante la fase de tratamiento pictórico.



Enrique Arahuetes: *Portal con bolso*
Evolución pictórica.

2.4. OBRAS PICTÓRICAS: RESULTADO FINAL

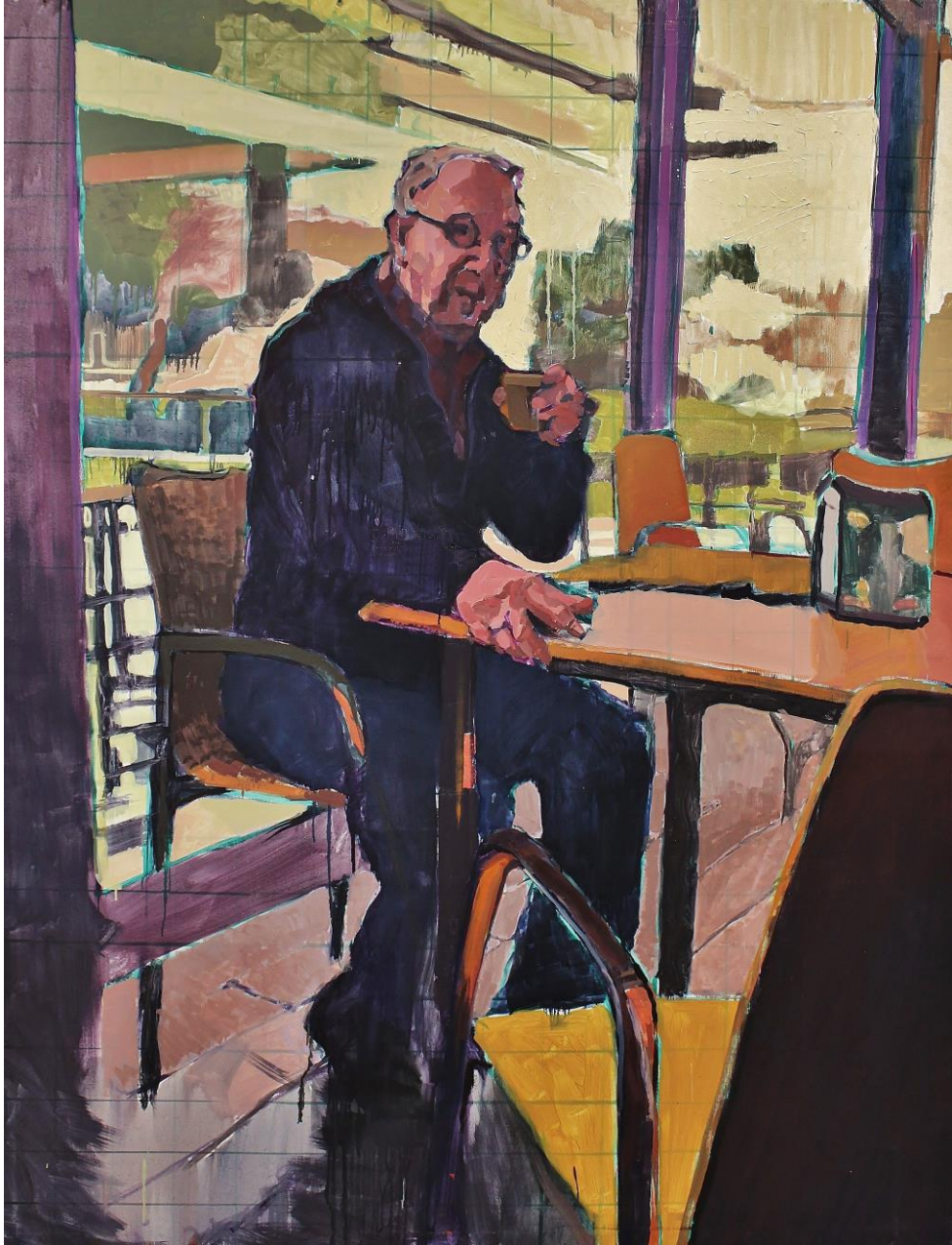
Para terminar, en este último apartado del proceso de trabajo se muestran las fotografías correspondientes al resultado final de cada obra. Se presentan en unas dimensiones en las que se puedan apreciar adecuadamente, y con la mayor fidelidad cromática posible.



Enrique Arahuetes: *Salón con café*
Óleo sobre tabla 200x200 cms
2014



Enrique Arahuetes: *Sillón azul*.
Óleo sobre tela 200x150 cms
2014



Enrique Arahuetes: *Café de la tarde*
Óleo sobre tela 200x150 cms
2014



Enrique Arahuetes: *Portal con bolso*.
Óleo sobre tela 200x200 cms
2014

3. CONCLUSIONES

He tratado de ser lo más sincero posible en este trabajo, buscando comprometerme tanto con el lector como conmigo mismo. ¿De qué servirá que un trabajo haya alcanzado su plenitud si nos encargamos de transformarlo, mediante engaños, en otra pieza diferente?; ¿acaso no sería preferible abandonar su realización y atreverse a iniciar una obra distinta, reflejando en ella estas falsedades, para así poder escribir acerca de una realidad?

Nada puede ser más íntimo que un trabajo que empieza con un propósito verdadero, y, el del presente proyecto, se gestó durante la búsqueda de un lenguaje pictórico propio. El aprendizaje de un lenguaje pictórico ha de significar para el que pinta, un ejercicio de introspección, puesto que no solo habrá aprendido a contar aquello que le interesa contar, habrá aprendido a contarlo con pintura. En este caso, lo que le interesaba contar a mi pintura guardaba relación con la angustia: resultando siempre implícita en mis obras y, yo, desconociendo el motivo. Fue por ello que, mostré cierto interés por este estado del que conocía tan poco, e inicié una búsqueda de información que sería la que me acercaría a autores con cierto carácter existencialista.

Así es como, guiándome por las experiencias de la figura verdaderamente existencialista que encarnan autores como Sartre, fui asimilando los fundamentos de esta corriente de pensamiento. Fueron muchas las novelas existencialistas como *La náusea*, las que avivarían el gusto que sentía por ella, aun cuando la base del entendimiento que tengo acerca de esta corriente esté cimentada en ensayos: no hay, con todo, ningún referente que me aportara más que Hopper.

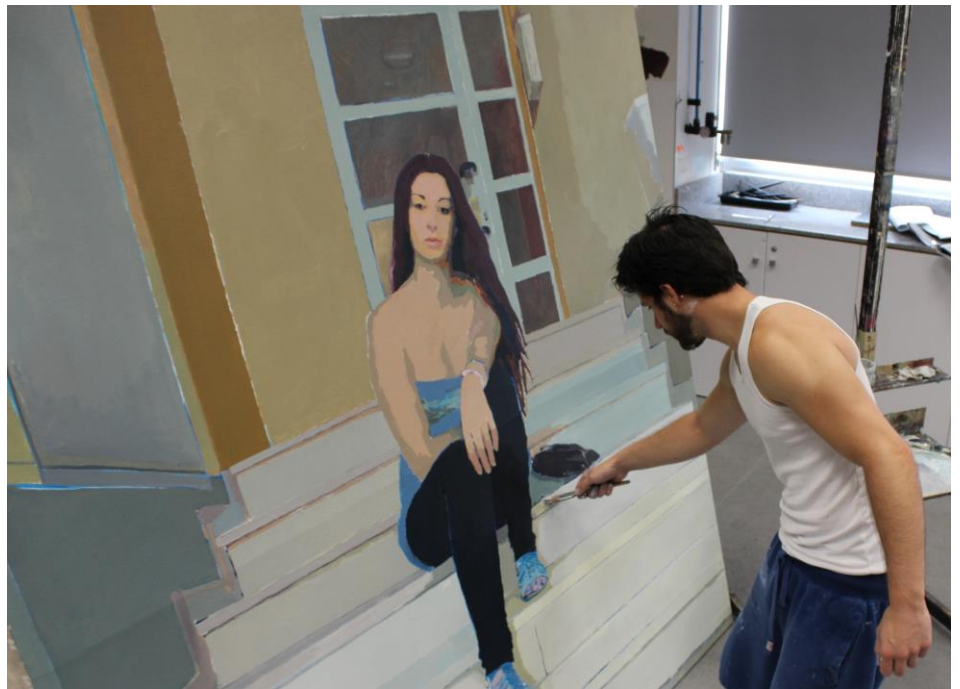
Con estos nuevos conocimientos aprehendidos, se originó, finalmente, el propósito que dio forma a este proyecto: se tratarían de reflejar de algún modo los principios existencialistas en mi obra: para ello se desarrolla un proceso pictórico, que, a su vez, tanto con los avances como con los retrocesos, se encarga de configurar el lenguaje antes mencionado.

Ahora bien, una vez terminadas las obras y, con ello, el proceso pictórico, ¿hasta qué punto se habría logrado transmitir aquel desamparo existencialista presunto en las obras? Desde mi punto de vista, había sido consecuente con mis composiciones, que transmitirían en mayor o menor medida su intención, dependiendo del receptor. Aun con todo, me dediqué a preguntar a los espectadores que desconocieran la naturaleza de mi trabajo, qué les sugerían mis obras. Ciertamente, la mayoría de los sujetos que opinaron acerca de la temática de estas obras, las relacionaron con: soledad, espera, sensación de vacío o melancolía, por tanto, quedé satisfecho al lograr mi objetivo: elaborar un proceso pictórico que relacione los pensamientos existencialistas con el hombre moderno.

Ahora, de forma objetiva y visto desde fuera, la lucha entre ambos métodos

para tratar pictóricamente las obras, tenía una meta extraordinaria: crear una posibilidad más alta de generar una atmósfera adecuada y, llegar también en ella a un cromatismo favorable para obras futuras. En caso de tener que valorar compositivamente, pienso que funcionan mejor obras como *Salón con café* o *Portal con bolso*, por un lado, por el tema que tratan: la soledad, el vacío existencial generado por la espera, o lo desarropado que se muestran sus protagonistas en este estado. Por otro lado, sus dimensiones cuadradas permiten describir mejor las escenas cotidianas que se pretenden, ofreciendo una lectura con más riqueza compositiva al espectador. Mi intención es mostrar una de ellas en la defensa del trabajo y, siendo posible, ambas, con la finalidad de comparar los resultados que ha dado cada método en los formatos físicos.

Con la finalización de este proyecto, no se rompe el vínculo que actualmente existe entre existencialismo y pintura en mi trabajo. Ahora, bajo el influjo del lenguaje pictórico, producto de dicho proyecto, pretendo desarrollar un grupo de obras futuras que posiblemente ya actúen en serie.



BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, G. (1977) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.

DELEUZE, G. (1981) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Barcelona: Acantilado.

KANDINSKY, V. (1911) *Sobre lo espiritual en el arte*. México: Premià Editora.

NIETZSCHE, F.W. (1870) *La visión dionisiaca del mundo. (El origen de la tragedia)*
Alianza Editorial: Madrid.

MACHADO RUIZ, A. (1912) *Campos de Castilla*. Barcelona: Catedra.

MIJÁILOVICH DOSTOYEVSKI , F. (1880) *Los hermanos Karamazov*. Barcelona:
Catedra.

ORDINE, N. (2013) *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.

PAUL SARTRE, J. (1938) *La náusea*. Madrid: Alianza Editorial.

PAUL SARTRE, J. (1946) *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edasha.

PAUL SARTRE, J. (1964) *Situaciones IV: Literatura y Arte*. Buenos Aires: Losada.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Alberto Giacometti: <i>Grande femme III, 1960</i>	9
Alberto Giacometti: <i>Three men walking, 1948</i>	9
Alberto Giacometti: <i>Retrato de David Thompson, 1957</i>	10
Enrique Arahuetes: <i>Retrato de Diana, Óleo sobre tela</i> 40x40 cms	11
Enrique Arahuetes: <i>Traje azul y rojo, Óleo sobre tabla</i> 150x100 cms 2014	14
Pablo Picasso: <i>La familia de saltimbanquis, 1905</i>	15
Karl Hubbuch: <i>Doble retrato de Hilde II, 1929</i>	15
Enrique Arahuetes: <i>Día nublado Óleo sobre tela</i> 200x200 cms 2014	16
Edward Hopper: <i>Eleven A.M, 1926</i>	17
Edward Hopper: <i>Chop Suey, 1929</i>	17
Edward Hopper: <i>Automat, 1927</i>	17
Edward Hopper: <i>Chair Car, 1965</i>	18
Balthus: <i>La partida de naipes, 1948</i>	18
Balthus: <i>Teresa soñando, 1938</i>	18
Balthus: <i>La habitación, 1952</i>	18
Fotografía 1	20
Fotografía 2	21
Fragmentos de Fotografía 2	21
Fotografía 3	22
Enrique Arahuetes: <i>Salón con café (primera mancha)</i> Óleo sobre tabla 200x200 cms 2014	23
Enrique Arahuetes: <i>Salón con café (primera mancha)</i> Lectura propuesta	24

Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> (silueteado) Óleo sobre tela 200x200 cms 2014	25
Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> (silueteado) Lectura propuesta	25
Enrique Arahuetes: <i>Sillón azul</i> (fragmento) Línea con azul Prusia	26
Enrique Arahuetes: <i>Café de la tarde</i> (fragmento) Línea con verde esmeralda	26
Enrique Arahuetes: <i>Salón con café</i> (fragmento) Zonas veladas	27
Enrique Arahuetes: <i>Salón con café</i> (fragmento) Aplicación de quebrados en medias tintas	27
Enrique Arahuetes: <i>Salón con café</i> (fragmento) Matices	27
Enrique Arahuetes: <i>Salón con café</i> Evolución pictórica	28
Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> (fragmento) Línea con azul Prusia	29
Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> (fragmento) Líneas con azul celeste y azul real	29
Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> (fragmento) Empastes y Direccionalidad	29
Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> (fragmento) Mirada de la modelo	30
Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> (fragmento) Superposiciones de húmedo sobre seco en el pelo de la modelo	30
Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> Evolución pictórica	31
Enrique Arahuetes: <i>Salón con café</i> , Óleo sobre tabla 200x200 cms 2014	32
Enrique Arahuetes: <i>Sillón azul</i> , Óleo sobre tela 200x150 cms 2014	33
Enrique Arahuetes: <i>Café de la tarde</i> , Óleo sobre tela 200x150 cms 2014	34
Enrique Arahuetes: <i>Portal con bolso</i> , Óleo sobre tela 200x200 cms 2014	35