

TFG

SILLAS ENCONTRADAS

SERIE PICTÓRICA Y REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ASIENTOS
DESCONTEXTUALIZADOS EN EL ENTORNO URBANO

Presentado por Maria Antònia Gomila Fullana

Tutor: Francisco José de la Torre Oliver

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN. PALABRAS CLAVE

El siguiente proyecto tiene como tema la descontextualización de objetos domésticos, encontrados en el entorno urbano. La atención se centra en los asientos vistos en estas nuevas ubicaciones, que son coleccionados y agrupados en un registro fotográfico, y paralelamente retratados en composiciones pictóricas, en las que la motivación principal es captar el momento del encuentro fortuito.

La ambientación cotidiana de las obras, junto a la fascinación por el encuentro, dialoga sobre la vida funcional y la obsolescencia de los objetos, la magia y sorpresa derivada del hallazgo y la unión del arte y la vida en estos contextos inesperados. Para apoyar estos aspectos conceptuales relacionaremos esta serie con la obra de varios teóricos y artistas, aportando así una concepción más amplia y fundamentada. Destacaremos las composiciones cubistas de David Hockney y la pincelada esquemática de Ramón Gaya en los aspectos técnicos de la obra pictórica y los trabajos de Bernd and Hilla Becher, Edward Ruscha y Xavier Ribas en cuanto al registro fotográfico.

Con estas premisas se construye un proyecto basado en la importancia de lo cotidiano y de la observación de la realidad, con el fin de dar valor y mostrar la belleza de los objetos abandonados en un entorno indiferente ante su presencia.

Palabras clave: pintura, entorno urbano, encuentro, cotidianidad, perspectivas, objeto descontextualizado.

ABSTRACT. KEY WORDS

Next project's main theme is the decontextualization of domestic objects which are found in the urban environment. The focus is on the seats that has been seen in these new locations, which are collected and grouped in a photographic record and, at the same time, are portrayed in pictorial compositions, in which the main motivation is to capture the moment of the fortuitous encounter.

The daily ambient of the pictures, together with the fascination for the encounters, dialogues about functional life and the obsolescence of objects, the magic and surprise derived from the discovery and the union of art and life in those unexpected contexts. To support these conceptual aspects, we will relate this series to the work of various theorists and artists to provide a broader and groundier conception. We will highlight the cubist compositions of David Hockney and the schematic brushstroke of Ramón Gaya in the technical aspects of the pictorial part and the works of Bernd and Hilla Becher, Edward Ruscha and Xavier Ribas regarding the photographic register.

With these premises the project is built based on the importance of everyday life and the observation of reality, to give value and show the beauty of abandoned objects in an environment indifferent to their presence.

Key words: painting, urban environment, encounter, everyday life, perspectives, decontextualized object.

AGRADECIMIENTOS

A todos los que me habéis acompañado durante esta etapa, por enseñarme y apoyarme.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
3. MARCO CONCEPTUAL.....	9
3.1. La obsolescencia en la era contemporánea.....	9
3.2. Asientos.....	11
3.3. Magia del hallazgo.....	12
3.4. Arte y vida.....	13
4. MARCO REFERENCIAL.....	14
4.1. Registros fotográficos.....	14
4.2. Referentes.....	16
4.2.1. Referentes fotográficos.....	16
4.2.2. Referentes pictóricos.....	19
5. PRODUCCIÓN PLÁSTICA.....	21
5.1. Proyecto fotográfico.....	21
5.2. Proyecto pictórico.....	23
5.2.1. Antecedentes.....	23
5.2.2. Composiciones.....	24
5.2.3. Tratamiento pictórico.....	25
5.2.4. Resultados.....	26
6. CONCLUSIONES.....	31
7. BIBLIOGRAFÍA.....	33
8. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	36
9. ANEXO I.....	39

1.INTRODUCCIÓN

Para perfeccionar nuestra manera de mirar, debemos ejercitarnos en la supresión de todas las limitaciones y constricciones ajenas al funcionamiento adecuado de la visión. (...) Una vez se ha logrado, la belleza dejará de ocultarse tras un velo (Yanagi, 2020, p. 198).

El proyecto *Sillas Encontradas* parte de una mirada sin prejuicios hacia aquello que permanece oculto a nuestros ojos. Nos muestra aquello que difícilmente habríamos podido ver y, de forma menos probable, habríamos observado su posible belleza.

Esta reflexión se ha materializado bajo la experiencia de encuentros de todo tipo de sillas, sillones, sofás... Asientos, en lugares insospechados. Estos objetos domésticos habían abandonado sus hogares, instalándose, por un breve período de tiempo, en las calles de nuestras ciudades. En esos nuevos entornos se convertían en muebles inútiles, habían perdido su funcionalidad.

Por otra parte, esos objetos habían pertenecido a alguien, desconocido para nosotros, antes de ser depositados en medio de la urbe. Una historia y unos recuerdos encerrados bajo la forma de un asiento, del cual no podemos saber su procedencia. Se convierte en un objeto de memoria de un sujeto anónimo, y esto nos permite idear un nuevo discurso alrededor de ellos. Estaremos realizando retratos de desconocidos, contando una nueva historia con el asiento como protagonista.

Existe un interés, tanto por el objeto, como por la emoción que nace con el encuentro de este. Es fundamental la existencia de una mirada curiosa, inocente, para disfrutar de aquello que vemos en nuestro día a día y ver más allá de ello. Ya Baudelaire reflexionó sobre estas cuestiones:

Para casi todos nosotros, sobre todo para la gente de negocios, a cuyos ojos la naturaleza solo existe en cuanto pueda ser útil para dichos negocios, la fantástica realidad de la vida está singularmente apagada (Baudelaire, 2013, p. 25).

Nos proponemos en este proyecto mostrar una posibilidad, entre muchas, de esta mirada nueva hacia la realidad. Estas ideas, están plasmadas en este trabajo bajo un proyecto fotográfico, que funciona a modo de registro de los asientos que hemos ido encontrando. Por otra parte, también se muestran en una serie pictórica, en la que tratamos de representar los encuentros mediante recursos, como el de repetición del mismo objeto, mostrando así los diferentes puntos de vista con los que nos topamos en su colocación en un espacio determinado.

2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

El objetivo general del trabajo es crear un registro fotográfico y paralelamente una serie pictórica en la que se represente el instante de fascinación por el encuentro inesperado de un objeto doméstico descontextualizado.

Como objetivos específicos:

- Realizar una serie fotográfica durante la realización de este trabajo que archive los asientos encontrados.
- Integrar en una misma escena, en la producción pictórica, varios puntos de vista, con el fin de captar el tiempo y el movimiento en que se desarrolla el encuentro.
- Analizar la luz de cada escena, incluyendo sus varios puntos de vista, y buscar soluciones para su representación pictórica con un resultado coherente y entendible.
- Establecer como punto principal de las obras el asiento, buscando recursos para conseguir destacarlo del resto del cuadro.
- Meditar sobre la belleza que habita en aquello simple y cotidiano.
- Estudiar las posibilidades expresivas de una pintura sintética, con economía de medios, siguiendo un proceso reflexivo.
- Exponer una red de referentes que respalden la serie pictórica y el registro fotográfico, con el fin de reunir propuestas de varios artistas y obtener un resultado que beba de estos.

METODOLOGÍA

El siguiente proyecto empieza con una primera pintura espontánea que retrataba una silla envejecida. A raíz de esta obra empezaron a aparecer en mi camino múltiples asientos, que siempre habían ocupado un lugar en la ciudad, aunque nunca me había parado a observarlos. Este hecho motivó una primera serie pictórica, en la que, a modo de registro de los encuentros, pinté varias escenas con los asientos como protagonistas. La realización de estas pinturas funcionó a modo de experimentación con el tipo de resultado que buscaba, permitiéndome explorar posibilidades en la factura, la técnica o la dimensión de los soportes.

Posteriormente, seguí realizando un archivo fotográfico de estos encuentros, en el que documentaba tanto la escena en la que se produce el hallazgo como los detalles del objeto, funcionando a modo de retrato.

Durante este curso he retomado el tema dedicándole gran parte de mi producción. Partiendo de la experiencia previa, derivada de la primera serie, he hecho varios cambios en la forma de representar las escenas con el fin de introducir el factor tiempo y movimiento en algunas de las obras. Las dimensiones de los soportes de las pinturas han aumentado frente a las primeras pruebas y el color de las imprimaciones también han sufrido modificaciones, pasando a ser de color ocre claro en esta nueva serie. Ha sido un proceso constante de pruebas, realizando un ejercicio de autoevaluación continua para proseguir con la producción.

Por otra parte, el registro fotográfico también ha evolucionado, pasando de ser una herramienta de referencia para la pintura a una serie fotográfica en la que documento los asientos. Este archivo sigue abierto actualmente, los encuentros continúan siendo inmortalizados con el fin de alargar esta parte del proyecto en el tiempo.

Paralelamente a la parte práctica, el descubrimiento de referentes plásticos me ha permitido avanzar en la creación de mi trabajo y enriquecerla. Además, he podido contextualizar mi obra y conocer así las propuestas de otros artistas sobre temas similares o ligados al que estoy tratando. Finalmente, también ha sido de gran ayuda la lectura en paralelo sobre inquietudes motivadas por la reflexión teórica en torno a este proyecto.

3. MARCO CONCEPTUAL

En este apartado expondremos de forma general los aspectos conceptuales que respaldan el proyecto. Empezaremos haciendo un breve análisis del momento histórico en el que vivimos y de las bases de inmediatez y aceleración que dominan nuestra sociedad. Iremos concretando los aspectos centrándonos en la teorización del trabajo práctico. Por ello, enfocaremos este pequeño análisis a un objeto concreto, del que trata el proyecto: el asiento. Veremos a continuación la poética que puede contener el objeto y el poder de la belleza en el objeto cotidiano. Finalmente, en los últimos dos apartados, expondremos la relación del encuentro con la mirada y la unión entre la vida cotidiana y el arte, dos apartados muy conectados. De este modo podremos obtener una visión global de los temas que se tratarán en el proyecto práctico.

3.1. LA OBSOLESCENCIA EN LA ERA CONTEMPORÁNEA

El hombre común de hace dos siglos moría en la misma cama en la que había venido al mundo. Consumía unos alimentos muy poco variados en una escudilla que legaba a sus nietos. Al filo de las estaciones, de los años, de las generaciones, paisajes, objetos y modos de vida permanecían decididamente idénticos. Todo parecía esencialmente estable. Excepcional, el cambio no era más que una ilusión (Stiegler, 2002, p. 7).

En la sociedad contemporánea, a causa del sistema capitalista y el triunfo de la tecnología (Polo, 2018, pp. 295-314), la obsolescencia de los objetos se ha convertido en una de las claves del consumismo. Pero, como ilustra Stiegler en las líneas anteriores, esta situación es reciente y por ello aun hemos podido ser testigos, aunque en la mayoría de los casos no directos, de la esencia que gobernaba referente al consumo en las anteriores generaciones. La cercanía con esta situación previa al desarrollo actual permite comprobar el gran contraste existente entre ambas épocas, y la rapidez y necesidad de cambio de este nuevo mundo.

El desarrollo teórico de este trabajo está centrado en lo relacionado con el mundo de los objetos domésticos, por ello vamos a dirigir los temas tratados en este apartado a esta materia. Referente a ellos, cabe decir que tienen un papel relegado al modelo social de cada época, refiriéndonos tanto a su aspecto, a su funcionalidad, como a su organización dentro del hogar (Baudrillard, 1970, p. 13). No es de extrañar que, bajo el ritmo acelerado de la sociedad urbana actual, veamos alterada la sucesión de estos objetos en el hogar, quedando desprovistos de su larga vida asociada a las épocas pasadas y de su memoria. *Las cosas ya no configuran un mundo con el que chocar y entretejarse, en el que crecer, en el que recordar. Las cosas, inyectadas en el incombustible reciclaje mercantil, ya no tienen memoria; porque ya no tienen tiempo de envejecer (Polo, 2018, pp. 295-314).* La vida útil de los objetos se acorta y su significación, junto

con las relaciones que establecemos con ellos, se disipa. Una diferencia abismal los separa del objeto antiguo, limitado a una función y un espacio, duradero, estático y ornamental, pesado (Baudrillard, 1970, p. 13-14). Únicamente podemos encontrar este mueble en forma de intento de recuperación de lo antiguo como objeto único, de valor, pero decorativo, inútil, como escribe Baudrillard: (...) *a veces los reinstaura en una actualidad nostálgica de objetos viejos. Como sucede con los dioses a menudo, los muebles tienen también a veces la oportunidad de una segunda existencia, y pasan del uso ingenuo al barroco cultural* (1970, p. 14). El perfil objetual moderno muestra, por el contrario, los nuevos valores sociales: la inmediatez, el consumo masivo, el ritmo acelerado del tiempo en la ciudad, la liberación del contexto territorial como causa de la globalización... Estos factores dominantes han generado un cambio en el objeto, que, como decíamos, está supeditado al momento social que vivimos.

En el desarrollo de este proyecto, el encuentro fortuito de estos objetos se produce en espacios que pertenecen al entorno urbano, por ello también haremos un breve análisis del momento contemporáneo en el que se sitúa. De igual forma que ocurre con los objetos, el ritmo acelerado afecta al entorno, sobre todo a las grandes urbes. En las últimas décadas hemos podido observar la evolución de las ciudades en relación con el modelo capitalista, quedando reducidas a lugares de tránsito, subordinadas a la movilidad y al tiempo, perdiendo así su carácter de permanencia *envejecer* (Polo, 2018, pp. 295-314). Esta evolución la ha llevado a ampliarse, generando *no lugares* a su alrededor, espacios anónimos. Estos *no lugares*, según los define Marc Augé, son aquellos no provistos de las características que definen un lugar: su identidad, las relaciones que se establecen en él y su historia (2000, p. 58).

(...) la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos (...) (Augé, 2000, p. 58).

El momento contemporáneo, en especial en las grandes ciudades, conduce a la individualidad, y con ello al anonimato de la sociedad. Este hecho conecta con la memoria de los objetos que hemos mencionado anteriormente: el objeto actual carece de esta, y por este motivo podemos hablar igualmente de objetos anónimos, con una breve historia dada por su corta vida útil y con una procedencia genérica derivada del modelo consumista. Como consecuencia, hemos visto aumentar el número de residuos al ritmo frenético de la sociedad, y, aunque invisibilizados, podemos encontrarlos en nuestra cotidianidad más a menudo de lo que puede parecer.

En el siguiente apartado nos centraremos en los asientos encontrados en estos ambientes urbanos, y en cómo, desde su posición anónima, son tratados como retratos impersonales para crear una nueva historia en torno a ellos, devolviéndoles un último soplo de vida.



Fig. 1. Xavier Ribas, *Santuario* (1998-2002).

3.2. ASIENTOS

El asiento es uno de los objetos domésticos con mayor presencia en la vida cotidiana de la sociedad occidental. Ocupa un lugar en nuestro día a día, siendo su principal función la de permitir sentarse, se convierte en los escenarios cotidianos, en un elemento de descanso o de espera, de trabajo o incluso destinado al ocio, acompañándonos en la mayor parte de las actividades que realizamos a lo largo de la jornada. De este modo, el asiento pierde también su función única, típica del objeto antiguo, y cambia su relación con su entorno, como escribe Baudrillard: *Ya no hay camas para acostarse, ni sillas para sentarse sino asientos “funcionales” que hacen de todas las posiciones (y, por consiguiente, de todas las relaciones humanas) una síntesis libre* (1970, p. 48). Siendo el asiento, en sus múltiples versiones, uno de los objetos más populares dentro de la vida diaria, no es de extrañar que, como señalábamos en el apartado anterior, tenga una vida útil definida por la época que vivimos y que podamos, al igual que otros muchos objetos domésticos, encontrarlos abandonados en la vía pública.

Centrada la atención en estos objetos que aparecen azarosamente en nuestras travesías cotidianas, nos damos cuenta de su diversidad de formas, el estado en el que se encuentran, su contraste o integración con el nuevo entorno que les rodea... En definitiva, una serie de características físicas que permiten fijar nuestra mirada en ellos. Muchos de estos aspectos vienen dados por el diseño, cambiante cada época, que definirá los materiales, formas y estampados que tienen estos muebles. En este nuevo ambiente en el que se encuentran, habiendo perdido su practicidad, su valor estético gana presencia ante el observador interesado, puesto que normalmente su funcionalidad se antepone al diseño.

La tipografía (o en este caso la silla) es un medio eficaz para conseguir un fin esencialmente utilitario y solo accidentalmente estético, ya que el goce visual de las formas constituye rara vez la aspiración principal del lector (o en este caso el sedente) (Satué, 2001, p. 28).

En este sentido, el arquitecto Adolf Loos, en su posicionamiento más cercano al diseño de enseres, escribió: *aquí hay un sillón. El sillón es un producto artístico en y por sí mismo. Si pinto el sillón, ese sillón pintado sólo será una copia de aquel producto artístico* (Loos, 1984, p. 177). Evidencia así ese valor estético del objeto doméstico, fruto de la producción estudiada y meditada de un diseñador, pero que resta muda ante la prevalencia práctica del asiento. Podríamos decir qué en esta circunstancia extraordinaria, el objeto, desubicado en un entorno exterior que lo ha despojado de su función, sufre un curioso efecto: por una parte, permite la contemplación y atención que no recibe en la normalidad, y, por otra parte, al encontrarse en la vía pública y por lo tanto en territorio de todos y de nadie, no adquiere este carácter visual, sino que pasa desapercibido entre los viandantes.



Fig. 2. Adolf Loos, silla *Eckstuhl*, 1900.

Finalmente, añadiremos que el asiento ha sido creado a nuestra medida, y que cada uno de ellos ha pertenecido a un entorno concreto e incluso a una persona específica. Es habitual la adjudicación de varios asientos, delimitados en funciones o interacciones, a cada individuo, creando una organización de propiedad en el ámbito laboral, estudiantil o en el hogar. En base a esto, podemos pensar que cada uno de los asientos que hallamos abandonados ha pertenecido a una persona concreta. En clave poética, podemos decir que hablamos de objetos de memoria que correspondieron a alguien anónimo, por lo que al retratar el asiento no podemos saber su historia más allá de los aspectos puramente visuales que nos desvela, pero puede funcionar como un retrato de un desconocido que nos es familiar, mostrándonos una escena habitual en la ciudad.

3.3. MAGIA DEL HALLAZGO

Como veníamos diciendo en los puntos anteriores, el proyecto tiene su raíz en el encuentro azaroso de asientos en el entorno urbano. Ante estos hallazgos sorprendentes, surge un sentimiento y una curiosidad, no únicamente por el objeto que encontramos, sino por el mismo momento en el que este ocurre. La indiferencia ante estas situaciones se transforma y se convierte en otra cosa, podría llamarse fascinación, ilusión o curiosidad. Podríamos decir que, más allá de ver belleza en las formas o en las escenas creadas por el asiento, se crea una nueva belleza dada por el encuentro.

Dichos encuentros no podrían englobarse dentro de la categoría de lo bello dada por la época actual, en la que los cánones del gusto están muy alejados de estas escenas (Bozal, 2008). De este modo, podríamos decir que no vemos belleza en ellos porque estén integrados dentro del filtro dado por la sociedad, sino que, bajo una mirada individualizada y personal, ese objeto o situación adquiere ese rango de bello. Como escribió Baudelaire: *es mucho más cómodo declarar que todo es absolutamente feo en el atuendo de una época que esforzarse por extraer de él la belleza misteriosa que quizá contenga, por mínima o ligera que sea* (2013, pp. 21-22). Situándonos en el contexto contemporáneo, hablábamos de la obsolescencia y la velocidad de la ciudad, que propicia esta abundancia de encuentros de objetos domésticos en la calle. No es este hecho bello, más bien es visto como simples asientos desechados al lado de un contenedor. Esta situación nos sirve de ejemplo, pues puede trasladarse a cualquier otro hecho anecdótico que capte la atención de alguien.

En definitiva, hablamos más allá de un objeto, de un modo de mirar, diría Fontcuberta sobre la photo-trouvée: *la imagen es, en efecto, la misma, lo que cambia es la mirada* (2016, p. 145); depende del espectador de la escena, de la imagen en este caso, su resignificación. Cuanto más conoce el sujeto sobre la imagen en cuestión, mayor puede ser el cambio de mirada, ya que dispone de un secreto que los demás no conocemos. Ante este encuentro de objetos, que inevitablemente contienen una vida e historia, continúa Fontcuberta: *Las fotos*

deben ser mudas para facilitar que nosotros podamos ponerles voz; nuestra voz (2016, p. 148). Esa mirada ajena es la que nos permitirá desarrollar una nueva imagen sobre el encuentro, la curiosidad por el mismo objeto encontrado sin detenernos en su historia o en aquello sentimental. Podríamos decir que surge, en un primer momento, el interés por el asiento, pero su encuentro inesperado en un ambiente contradictorio, que lo aísla de su contexto habitual y lo abstrae, puede producir una nueva emoción y sentimiento ante la situación.

3.4. ARTE Y VIDA

Este último punto nos sirve para relacionar los tres anteriores y hacer una breve reflexión sobre la unión de arte y vida. Fontcuberta escribió respecto al momento histórico presente: *La sociedad hipermoderna está marcada por el exceso, la flexibilidad y la porosidad de una nueva relación con el espacio y el tiempo, a tenor de la experiencia proporcionada por internet y los medios de comunicación globales* (2016, p. 21). Estas características de la sociedad salpican directa o indirectamente a todos los sectores, incluido el arte, e influye en la forma en la que se integra en la vida y en cómo nos relacionamos con él.

A lo largo de la historia se han ido sucediendo períodos formados a partir de cambios y evoluciones de la población. Estas derivas han tocado muy de cerca la relación del arte con la vida, pasando por períodos de total integración, como el románico, hasta períodos de separación absoluta de los dos términos, como sucede en el Renacimiento (Tomás, 2005, pp. 139-195). Las épocas en las que ha predominado el distanciamiento de arte y vida están caracterizadas por un elogio a la razón y la lógica y por el contrario cuando los sentidos han ocupado un lugar privilegiado en la forma de entender el arte, su relación con la vida ha sido más cercana.

En verdad, esos cultivadores no me han parecido nunca culpables, sino víctimas, víctimas de un error inicial, solemne, inmóvil, que consiste en partir de la idea -por eso se produce el error, por partir de una idea y no de un sentimiento- de que arte y realidad son dos cosas distintas, separadas (Gaya, 2010, p. 31).

En esta cita, referida concretamente a los historiadores y críticos de arte pero que podría aplicarse a un círculo mucho más amplio, queda evidenciada la creencia popular de la situación del arte como algo ajeno a la vida. Contrapone Gaya idea y sentimiento, que no deja de ser la misma relación antitética entre razón y sensorialidad de la que hablábamos antes.

Comentábamos en el punto anterior, respecto al encuentro, que motiva un interés y emoción hacia el objeto y hacia la sensación sorpresiva que deriva del propio hallazgo. Podemos, a partir de este ejemplo, analizar dos factores: el primero, más obvio, es la nueva visión que obtenemos del objeto encontrado, y el segundo es el motivo de la emoción que recibimos a partir del hallazgo. El objeto desubicado, y por lo tanto desprovisto de su función, podríamos decir que se convierte en algo nuevo. Una vez eliminada su parte útil, resta como una

simple escultura, en el sentido estético de ésta, esperando a ser observada. Frente al encuentro de este objeto extraño y a la vez familiar para nosotros, surge una sensación mágica que capta nuestra atención, a la que Gaya describió como una *excesividad de vida* (2010, p. 29). Partiendo de estos dos factores, podríamos hablar de esa escultura urbana que ha sido creada anónimamente y de cómo un hecho que parte del azar puede conmover y provocar una reacción en el observador de la pieza. Por otro lado, se trata de un hecho efímero e irreplicable, por lo que podría tener un carácter similar al de una acción.

En definitiva, tratando esta experiencia como un puro ejemplo, vemos cómo, ante el exceso de imágenes al que estamos sometidos a diario, el arte puede estar integrado en la realidad esperando a que alguien se percate. Algunas de las formas de arte que consumimos están incluidas en la cotidianidad, como sería el caso del diseño, pero a nivel de sociedad no tenemos la mirada entrenada para integrar aquello que no es tradicionalmente arte dentro de esta categoría. Precisamente, podemos hablar del carácter funcional y ornamental del arte de períodos en los que dominaba la sensorialidad y la unión (Tomás, 2005, p. 142), que continúa en la actualidad en algunos ámbitos artísticos, aunque en el mundo del arte, hablando desde una perspectiva clásica de este, no se produce esa unión mediante la funcionalidad, sino que se encuentra alejado de la mayor parte de población.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1. REGISTROS FOTOGRÁFICOS



Fig. 3. Erik Kessels, *24 hrs en fotos*, 2011. Instalación realizada en el Espacio Fundación Telefónica en el contexto de la exposición Big Bang Data el 2015.

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes (...) (Sontag, 2006, p. 229).

El registro fotográfico es un formato que pretende guardar, coleccionar imágenes y catalogarlas, organizarlas. Con ese fin han sido numerosos los artistas o individuos que han iniciado una colección sobre un tema que haya causado alguna emoción en ellos. La fotografía es un buen método para cumplir con este objetivo, ya que consigue guardar esa realidad y que pase a formar parte de nuestra memoria perenne. Registrar una imagen tomada de la realidad es una prueba de la existencia de ese momento; sobre este hecho Roland Barthes escribió: *La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto. Ahora bien, en la Fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo* (2006, pp. 171-172).

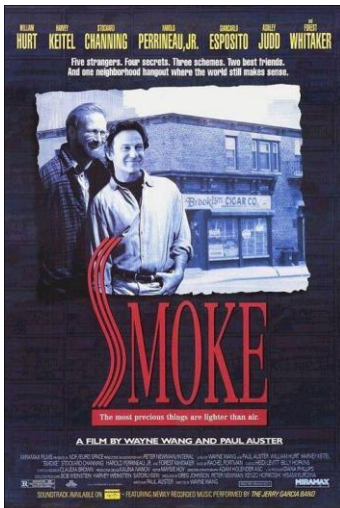


Fig. 4. Cartel de la película *Smoke*, dirigida por Wayne Wang y Paul Auster, 1995.

En la actualidad, la sociedad en la que vivimos sufre de incontinencia fotográfica. La democratización de la fotografía permite a cualquiera hacer uso de ella y este hecho nos ha llevado a la producción masiva de imágenes. Podemos relacionarlo con el registro fotográfico o, de forma general, con los proyectos propios del arte conceptual. Este tipo de trabajos están marcados por la necesidad de varias imágenes que los conformen, en contraste con épocas anteriores en las que dominaban las imágenes individuales. De este modo, con proyectos en los que conviven varias imágenes, disponemos de un margen mayor para el texto que las ordena y significa. La forma de trabajar en un registro fotográfico bebe directamente de este nuevo formato.

Para que exista colección hay que compilar hasta rebasar una masa crítica que haga representativo el conjunto, y seguidamente ordenar y clasificar, identificar nexos y proponer taxonomías, entender cada imagen como la pieza necesaria en un engranaje. Pero todo empieza siempre gestionando ese ímpetu acumulador que define lo postfotográfico (Fontcuberta, 2016, p. 178).

Para ilustrar este tipo de trabajos que se mueven entre las bases de la fotografía documental y el subjetivismo de la colección como una extensión de la identidad (Fontcuberta, 2016, p. 182) exponemos dos ejemplos cinematográficos en los que se dan este tipo de curiosas colecciones de imágenes. En la película *Smoke* (1995), el personaje Auggie Wren, interpretado por Harvey Keitel, es el dueño de un estanco y es aficionado a la fotografía. Cada día a las ocho de la mañana registra lo que ocurre en la esquina delante de su establecimiento, y colecciona estas imágenes tomadas diariamente almacenándolas en álbumes. Al mostrar lo que él mismo denomina su proyecto, el trabajo de su vida, a uno de sus clientes habituales, Paul Benjamin, interpretado por William Hurt, lo explica con estas palabras: *es solo una pequeña parte del mundo, pero allí también suceden cosas, como en cualquier otro sitio. Es un archivo de mi pequeño lugar* (Wang, 1995).



Fig. 5. Página del álbum que aparece en la película *Amélie*, dirigida por Jean-Pierre Jeunet, 2001.

Otra película en la que se ejemplifica la esencia de la colección es en *Amélie* (2001). Podemos verlo con el personaje Nino Quincampoix (Mathieu Kassovitz), quien coleccionaba huellas de pisadas en el cemento fotografiando todos los lugares en los que había sucedido ese accidente, y quien, en el hilo argumental de la película, colecciona retratos que han sido rechazados y desechados por sus dueños en un fotomatón. Este personaje colecciona las fotografías de carne reconstruyéndolas, catalogándolas y reuniéndolas en un álbum, a modo de álbum familiar.

Con estos dos ejemplos anecdóticos podemos hacernos una idea clara del tipo de proyecto del que hablamos. Revisaremos ahora brevemente algunos ejemplos dentro de la historia de la fotografía, que es la técnica con la que abordamos la colección, para conocer su procedencia y su desarrollo. Sontag apuntaba que una serie de fotógrafos se convirtieron en científicos, ya que estos tenían como objetivo hacer un inventario del mundo (2006, p. 90). En este grupo de fotógrafos encontramos a August Sander, quien inició en 1911 un registro



Fig. 6. Christian Boltanski, *La Réserve des Suisses Morts*, 1991.

fotográfico de la población alemana. Este catálogo no mostraba una mirada subjetiva del fotógrafo sobre los individuos, sino que los retrataba de forma imparcial, quedando cada sujeto catalogado dentro de la sociedad por su aspecto, pudiendo así distinguir entre edades, profesiones... Posteriormente, en los años sesenta, con el proyecto de Bernd and Hilla Becher del que hablaremos más adelante, se abre un nuevo estilo del registro fotográfico que será heredado por los artistas de la Escuela de Dusseldorf. Estos artistas fueron alumnos de los Becher en la década de los setenta, y por ello heredaron la objetividad como meta de sus fotografías, la documentación estática y la perfección técnica. Entre ellos destacan Andreas Gursky o Thomas Ruff. Con la introducción de la fotografía en el mundo del arte y la evolución necesaria de este, se abre una brecha entre las distintas disciplinas artísticas que dará lugar a una nueva concepción. El mestizaje, la unión y la mezcla serán las bases para el nuevo arte, dejando de lado las disciplinas puras. De este modo surgen términos como pintura expandida, instalación o performance, fruto de la confluencia de varias disciplinas tradicionales. En el campo de la instalación, Christian Boltanski trabaja igualmente con el archivo fotográfico, hablando en sus obras de la memoria cultural y el retrato colectivo. Desde estos inicios de la colección fotográfica hasta la actualidad podríamos nombrar una infinidad de artistas que han trabajado bajo estas premisas que describen al registro fotográfico. En el siguiente apartado expondremos los referentes concretos para este proyecto fotográfico.

4.2. REFERENTES

4.2.1. Referentes fotográficos

Bernd and Hilla Becher



Fig. 7. Bernd and Hilla Becher, *Esculturas anónimas*, 1959-.

Este matrimonio de artistas, creadores de la Escuela de Dusseldorf, introducen con su obra una nueva mirada a la realidad en búsqueda de la objetividad. Para ello utilizan recursos como el encuadre frontal y la rigurosidad en la imagen. El objetivo era alcanzar una muestra neutra, sin artificios de la realidad, un trabajo de archivo de objetos aparentemente sin la intervención de una mirada subjetiva. Con ese fin realizaron una serie fotográfica compuesta por la catalogación de construcciones industriales destinadas a desaparecer: *Esculturas anónimas* (1959-). Consiste en un registro de edificios y maquinaria industrial que, vistas desde un punto de vista impersonal, buscan eliminar la mirada del sujeto, del autor, y se centran en el objeto. Este tipo de trabajos de catalogación tienen una clara influencia de los fotógrafos documentales del siglo XIX que continuó con trabajos como los de August Sander y finalmente se radicaliza con Bernd y Hilla Becher, quienes consiguen acercarse a un estudio objetivo y científico de sus motivos fotográficos (Baqué, 2003, pp. 128-132).

El trabajo de los Becher nos interesa en cuanto a su forma y función, es decir, no es de nuestro interés la búsqueda de objetividad en las imágenes, sino la



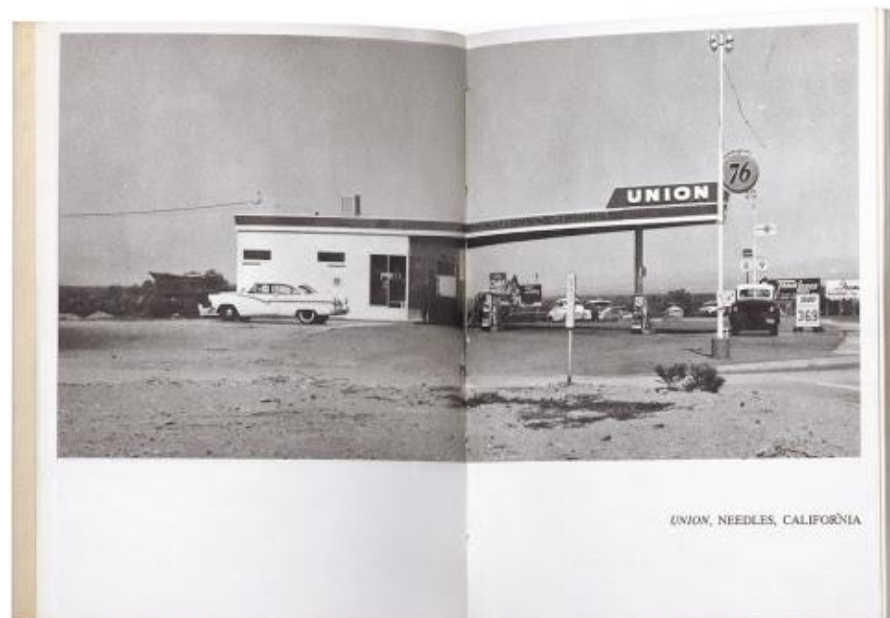
Fig. 8. Bernd and Hilla Becher, *Esculturas anónimas*, 1959-.

función de documentar y registrar un conjunto de objetos, encontrados bajo unas circunstancias concretas. La fijación por un mismo motivo, que termina por convertirse en colección, es la base que se relaciona con este proyecto. Como escribió Fontcuberta: *con la fotografía tradicional, el fotógrafo ya era de hecho una suerte de coleccionista: reunía vistas del mundo (...) Bernd y Hilla Becher eran coleccionistas de estructuras industriales* (Fontcuberta, 2016, p. 185). De este modo podría aplicarse igualmente al registro fotográfico que se expondrá en este trabajo, aunque este también guarda relación con proyectos de otros artistas que seguidamente veremos.

Edward Ruscha

El artista Edward Ruscha realizó igualmente algunas series fotográficas relacionadas con esa visión documental, basada en la repetición de un motivo concreto. Dentro del movimiento del arte conceptual, aunque con una estética más ligada al arte pop, continuó utilizando la fotografía como técnica para algunas de sus series. Nos vamos a centrar sobre todo en su libro de artista *Twentysix gasoline stations* (1963), que consta de imágenes en blanco y negro realizadas en el trayecto de carretera entre Los Ángeles y Oklahoma City que registran estaciones de servicio.

Fig. 9. Edward Ruscha, *Twentysix gasoline stations*, 1963.



Después de la publicación de este primer fotolibro, publica otros proyectos con un formato similar que continúan con el archivo como método de trabajo. Entre ellos podemos encontrar *Some Los Angeles apartments* (1965) o *Every Building on the Sunset Strip* (1966). Sus obras suponen una muestra de la estética y el estilo de vida de Estados Unidos en las décadas de los sesenta y setenta.



Fig. 10. Edward Ruscha, *Standard Station*, 1966.

La elección de este artista, y en especial su obra *Twentysix gasoline stations*, como referente viene dada por dos aspectos: la muestra de un recorrido físico mediante sus fotografías y la repetición de un mismo tema, presente tanto en su obra fotográfica como también en la pictórica. Las fotografías tomadas a lo largo de un trayecto definido muestran ese recorrido realizado por el autor únicamente viendo parte de él, lo que él nos muestra. Puede enlazarse con el archivo fotográfico perteneciente a este trabajo, ya que las fotografías son tomadas durante los recorridos diarios, no son buscadas sino encontradas en el camino. Por otra parte, decíamos que la gasolinera como motivo se repite en la obra de Edward Ruscha ya no solo en su serie fotográfica sino también en su producción pictórica. El interés en un objeto concreto y su repetición más allá de las disciplinas artísticas es otro tema que nos incumbe, en el siguiente punto trataremos este tema.

Xavier Ribas



Fig. 11. Xavier Ribas, *Habitaciones*, 1997.

Para finalizar con los referentes fotográficos mencionaremos la obra *Santuario* de Xavier Ribas. Este proyecto está compuesto por ocho series fotográficas realizadas entre los años 1997 y 2003 que se unen en un mismo libro. Entre estas series destacamos las de *Habitaciones* (1997), *Flores* (1998-2000) y *Piedras* (2000), que hablan de la creación de un nuevo espacio simbólico mediante elementos existentes en la realidad. De este modo en *Habitaciones reinterpreta cada ventana de estas fachadas como habitaciones, la fachada así como un umbral entre el hogar y la calle, entre lo público y lo privado* (Martín, 2007, p. 1). Las otras dos series, *Piedras* y *Flores*, funcionan de un modo similar: en ellas se fotografían elementos dispuestos por el hombre en el territorio que modifican de forma radical su concepción. Retrata las flores colocadas en los márgenes de carreteras donde ha sucedido un accidente mortal, y por otro lado registra piedras colocadas en los márgenes de caminos para generar lugares de descanso entre los paseantes. De este modo evidencia el cambio en la función de esos espacios dado por un gesto humano.



Fig. 12. Xavier Ribas, *Flores*, 1998-2000.

El trabajo de Xavier Ribas nos interesa por la carga poética que contienen sus registros fotográficos. La generación de esos nuevos lugares poéticos derivados de la acción del hombre se relaciona con el proyecto que expondremos a continuación, en el que la obra nace de un acto inconsciente. Por otra parte, el diálogo que establece entre lo público y lo privado también es útil para hacer una conexión con este trabajo. Dijo sobre su proyecto *Santuarios* en una conferencia: *es una fotografía que no está en el momento de la acción, sino que llega después, David Company la llama la fotografía que llega tarde a los espacios, en lugar de documentar la acción documenta el rastro de la acción* (Ribas, 2018, min. 18:20).

4.2.2. Referentes pictóricos



Fig. 13. Diego Velázquez, *Retrato de Inocencio X*, 1650.

Haremos un breve apunte previo sobre algunos artistas que han trabajado en algún momento de su trayectoria con la temática que aquí nos afecta. Aunque no guardan una relación estricta con el proyecto es útil nombrarlos ya que indirectamente han influido en este. En la historia del arte han sido numerosos los artistas que se han servido de la silla como objeto en sus obras, ya sea en forma de representación directa o secundaria. Son numerosos los retratos en los que el modelo aparece sentado, dejando, en algunos casos, un gran protagonismo al asiento (Reyes, 2017, p. 35). Como ejemplo mencionaremos el *Retrato de Inocencio X* (1650), de Velázquez, que fue reinterpretado posteriormente por Francis Bacon. En estas piezas vemos como el carácter y la posición de autoridad del retratado se muestra igualmente en el trono donde reposa. En la obra de Velázquez el respaldo y los reposabrazos se dejan ver detrás de los ropajes del papa, mostrándose como acompañante e incluso formando parte del total del retratado. Igualmente, en la obra realizada por Bacon el asiento tiene gran importancia, esta vez el artista lo diferencia de la persona, dibujándolo del mismo amarillo con que realiza las líneas del fondo de la composición, habituales en sus obras. Resalta esta distinción por el uso de colores complementarios en figura y fondo, que precisamente, bajo mi punto de vista, destacan la presencia del asiento.



Fig. 14. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, 1912.

Mencionaremos también que con el surgimiento del cubismo la silla se convirtió en uno de los objetos más representados en las composiciones. Estas no se mostraban en su totalidad, sino que aparecían fragmentadas, como es típico de las obras de este movimiento. Destacamos así la obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912), de Pablo Picasso, en la que el asiento aparece mostrando únicamente una parte de él mediante el uso del collage.

Por otra parte, diremos que también han existido representaciones de sillas como objeto protagonista en el arte. Entre estas destacaremos las sillas pintadas por Van Gogh, varias que funcionan como retrato de él y la que realizó del pintor Paul Gauguin. Por último, dentro del movimiento de arte conceptual mencionaremos la obra de Joseph Kosuth *Una y tres sillas* (1965), en la que a partir del concepto silla muestra tres representaciones de esta, el objeto físico, una reproducción fotográfica y la definición textual, produciéndose así la desmaterialización de la obra en favor del concepto.

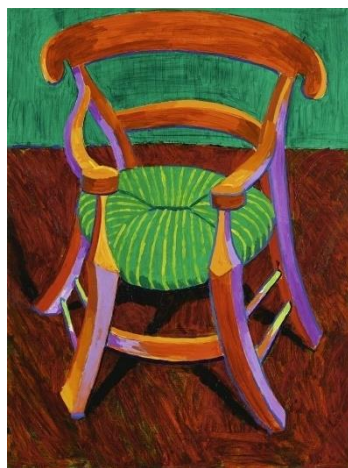


Fig. 15. David Hockney, *Gauguin's chair*, 1988.

David Hockney

Empezaremos hablando de la obra de David Hockney, en especial de sus composiciones fotográficas cubistas. En la década de 1980 empezó a utilizar la fotografía más allá de método de trabajo, materializándose en obra en forma de collages de fotos polaroid. En estos realizaba uniones entre un conjunto de fotografías tomadas en un mismo escenario para generar una visión alternativa de este. Hockney escribía en relación con sus creaciones cubistas: *fue la*

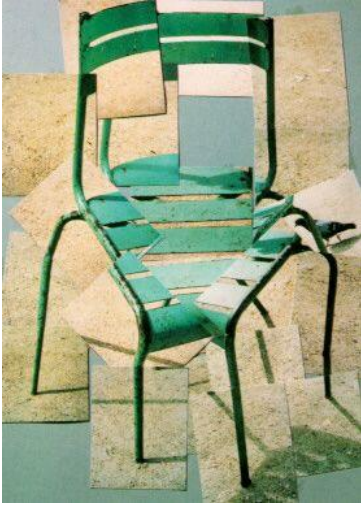


Fig. 16. David Hockney, *Chair*, 1985.

percepción de que el naturalismo no era lo suficientemente real lo que me llevó a cuestionar su verosimilitud. El problema no es que el naturalismo sea demasiado real, sino justo lo contrario, que no es lo suficientemente real (Hockney, 1994, p. 124). Mediante las composiciones cubistas consigue representar las escenas de un modo más realista a como las vemos, ya que al proporcionar varios puntos de vista de los objetos la composición es más fiel a como observamos la realidad, en constante e inevitable movimiento. Por este motivo añade así en sus obras otra dimensión más, la temporal, que nos da una visión narrativa, expandida en el tiempo, de lo que es la realidad. Esta investigación realizada en su obra, también en forma pictórica, nos ayudará a explicar esta parte de nuestro proyecto.

Por otra parte, mencionaremos su interés por las sillas, un elemento que se repite en sus obras. No son pocas las obras en las que Hockney retrata como única protagonista una silla. Haciendo uso de la perspectiva inversa pintó muchos de estos muebles, entre ellas reinterpretó las sillas pintadas por Van Gogh en varias ocasiones. En otras obras decide incluirlas también en las composiciones, como en su reciente serie *Photo drawings* (2018).

Ramón Gaya

Por último, hablaremos de Ramón Gaya, focalizándonos en la pincelada sintética que utiliza en sus obras. A pesar de unos inicios anclados a la tradición clásica y con influencias del cubismo y de Cézanne en algunas ocasiones, en sus obras maduras observamos un cambio tanto en los motivos como en la forma de tratarlos, y es en estas obras donde centraremos la atención. En múltiples ocasiones pinta bodegones, naturalezas muertas acompañadas de flores y en algunos casos de alguna referencia a obras de arte que pueden adivinarse en el fondo.

La pincelada utilizada en estas obras, pintadas sobre un fondo blanco en su mayoría, en algunos casos pintado y en otros sirviéndose de la misma imprimación, tiene un carácter esquemático que la distingue de otras y la hace característica. Respeta el fondo en gran parte del cuadro sin interés de tapan la parte blanca, con un planteamiento podríamos decir que cercano al dibujo o la acuarela. Con una pincelada basta para definir el tono de una zona más amplia, sin necesidad de cubrirla entera. De este modo consigue composiciones pictóricas etéreas, pero totalmente entendibles.

Esta factura es de interés para nuestro proyecto, ya que este tipo de pintura caracterizada por una forma de trabajar más reflexiva y no tan impulsiva, ha tenido gran influencia en mi trabajo. No es habitual en la pintura figurativa tradicional este tipo de soluciones, y por ello saber de la obra de este autor me ha permitido seguir experimentando la pintura abriendo otro campo de posibilidades.



Fig. 17. Ramón Gaya, *Homenaje a Galdós*, 1995.



Fig. 18. Ramón Gaya, *Homenaje a Velázquez. Las Meninas*, 1996.

5. PRODUCCIÓN PLÁSTICA

5.1. PROYECTO FOTOGRÁFICO



Fig. 19. Imagen perteneciente a los antecedentes del proyecto.

Recogiendo influencias de los referentes citados, introducimos un proyecto fotográfico basado en la recopilación de imágenes de los encuentros fortuitos de asientos en el entorno urbano. Esta parte del trabajo consiste en la recopilación fotográfica de los asientos que he podido ir fotografiando en los últimos meses, pero empezaremos por mostrar los antecedentes. Previamente a la realización consciente de esta parte fotográfica, había empezado ya a realizar fotografías de estos encuentros, iniciando esta tarea un año y medio atrás. En un primer momento estas imágenes únicamente servían de apoyo para la realización de la parte pictórica del proyecto, pero han terminado siendo la etapa previa de esta parte del trabajo. Al ser tratadas únicamente como material para el proyecto pictórico estaban realizadas de forma rápida y descuidada, usando la cámara del teléfono móvil, y sin ninguna edición posterior.

El proyecto consiste, como decíamos, en un registro fotográfico de asientos encontrados, y se presenta como un catálogo abierto, no es un trabajo cerrado. La intención es agrupar y documentar todos los asientos vistos durante un período largo de tiempo para obtener un amplio repertorio. Las fotografías son tomadas con una cámara digital y editadas posteriormente convirtiéndolas a blanco y negro y ajustando los tonos. El resultado final se presenta en blanco y negro ya que se trata de objetos de memoria, un recuerdo de lo que ha estado allí y no va a volver a estar, y eliminando el color de la fotografía nos podemos acercar a un resultado cercano a este propósito y forma de mirar que buscamos.



Fig. 20. Maria Antònia Gomila, *Sillas Encontradas. Registro fotográfico*, 2021.

A diferencia de algunos de los referentes que hemos mencionado, las fotografías de este proyecto no buscan obtener una imagen objetiva de la realidad, sino que bajo el interés del encuentro se buscan composiciones que le sean fieles. Los asientos no están encuadrados centralmente en todas las fotografías, sino que existe una libertad y variedad en cuanto a la composición fotográfica. Al tratarse de imágenes que nacen del azar suponen un gran abanico de condiciones en las que se encuentran: en ambientes muy concurridos, o por lo contrario relajados, con condiciones climáticas variadas, pudiendo ser de día o de noche, en una variedad inmensa de posturas del propio asiento... Por este motivo decidí que, al tratarse de guardar una emoción y unas situaciones tan distintas, las composiciones no iban a obedecer a un modelo cerrado. De este modo, cada una de las fotografías muestra el ambiente en el que se ha encontrado, sin intención de ocultar sus características. Otro aspecto que me parece interesante mencionar en relación con el encuentro y la sinceridad ante este, es que no se interviene en su disposición para tener una mejor visibilidad de ellos o para configurar una disposición concreta, siempre son fotografiados como se encuentran.

En algunos casos guardo más de una fotografía para un mismo asiento, para así conseguir documentar ambas cosas, el objeto retratado y el encuentro. En ocasiones en el momento concreto del hallazgo puede no percibirse la totalidad del objeto o crear una lectura confusa en la imagen, por este motivo realizo varias imágenes para incluirlas en este catálogo de asientos. En la actualidad el registro está compuesto de un total de diecinueve imágenes, que pertenecen a diecisiete encuentros (ver Anexo I).



Fig. 21 y 22. Maria Antònia Gomila, *Sillas Encontradas*. Registro fotográfico, 2021.



Fig. 23. Maria Antònia Gomila, *Sa Torre*, óleo s/ contrachapado 130x90 cm, 2019-2020.

5.2. PROYECTO PICTÓRICO

En relación con el registro fotográfico expuesto, continuaremos analizando la producción pictórica, conectada por la misma temática. En este caso, y a diferencia de la fotografía, la pintura no pretende documentar ni catalogar los encuentros de sillas, sino que busca captar el momento del hallazgo. Con este fin nos servimos de varios recursos que nos acercarán a este propósito. Expondremos algunos referentes que han influido en esta parte del proyecto y a raíz de estos mostraremos los resultados obtenidos.

Centrándonos ya en el proyecto pictórico que presentamos en este Trabajo de final de grado, definiremos primero en lo que consiste para dar paso después a los antecedentes y las partes más técnicas de este.

El proyecto consiste en una serie pictórica compuesta actualmente por seis obras. En estas están representados encuentros con asientos en el entorno urbano. Las obras tienen como finalidad captar el momento del encuentro, y por ello he utilizado algunos recursos visuales que explicaremos en el apartado *Composiciones*. Las obras están realizadas partiendo de referencias fotográficas, aunque sin buscar una copia de estas, haciendo una reinterpretación pictórica.

Existen diferencias respecto a la parte de producción expuesta en el registro fotográfico, ya que la pintura permite unos resultados que no pueden ser realizados mediante otra técnica, al igual que la fotografía aporta otras soluciones distintivas, es por lo que no buscamos estrictamente lo mismo en ambas partes de la producción y por lo que se han realizado en disciplinas diferentes. Este proyecto pictórico no busca obtener resultados para generar un archivo de los asientos, sino que, cubierta esa parte por el registro fotográfico, en la parte pictórica se permite una mayor interpretación y subjetividad. El asiento continúa siendo el objeto central de la serie, pero no el motivo único. La narración del momento del encuentro es ahora en lo que centraremos la atención.

En el siguiente punto veremos los antecedentes que nos han llevado a esta producción, para posteriormente, a partir del conocimiento de estos, explicar los recursos utilizados en la serie.

5.2.1. Antecedentes

Empezaremos hablando de una primera silla, desgastada y vieja, que fue un día fotografiada. De esa primera fotografía nació un boceto, y de este un cuadro (ver Fig. 23). Esta fue la semilla que sembró el interés en estos objetos, y con ello una primera pequeña serie, antecedente de este proyecto. En ella empecé a retratar algunas de esas sillas encontradas en la calle. Este conjunto de obras funcionó como pruebas, no había una intención seria en ellas, eran tanteos sobre el tema y el tratamiento de la pintura.



Fig. 24. Maria Antònia Gomila, *Silla como excusa*, óleo s/ contrachapado 16x22 cm, 2020-2021.

En ese momento el número de encuentros con sillas era muy limitado, y por ello la intencionalidad de esas pinturas no estaba clara. Era necesario tiempo para desarrollar la idea y seguir trabajando en el proyecto para saber el resultado que deseaba. En esta serie me limité a representar las escenas de las sillas, fijándome más en el objeto que en el encuentro, ya que no había considerado su importancia todavía.

Los cuadros que engloba esta serie son de pequeño formato y con un predominio del color, totalmente contrarios en este sentido al proyecto que posteriormente expondremos. Las pinturas que realicé son de un tamaño reducido ya que en un inicio quería generar cercanía con el espectador, presentar las obras como el recuerdo o la memoria de haber visto la silla que aparecía representada. Posteriormente, con la realización del registro fotográfico, quedó solucionado ese objetivo, y la pintura ya no debía responder a esa voluntad. Es por esto por lo que la serie ha evolucionado, cambiando muchos de sus aspectos y dando lugar a una nueva serie que veremos a continuación.

Fig. 25. Maria Antònia Gomila, *Silla como excusa*, óleo s/ contrachapado 35x27 cm, 2020.

Fig. 26. Maria Antònia Gomila, *Silla como excusa*, óleo s/ contrachapado 24x19 cm, 2020.



5.2.2. Composiciones

La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio (...) transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático. Esta estructura niega, por lo tanto, la diferencia entre delante y detrás, derecha e izquierda, cuerpos y el medio interpuesto, (...) prescinde de que vemos con dos ojos en constante movimiento (...) (Panofsky, 2019, pp. 14-15).

La perspectiva lineal, la más conocida para representar el espacio figurativo, supone asumir ciertas limitaciones que dan como resultado una visión que no



Fig. 27. Boceto compositivo Carrer Cuenca Tramoyeres, 2. 8 nov. 2020 12.48.

se corresponde con cómo vemos en realidad. En este proyecto bebemos de algunas influencias del cubismo para generar composiciones formadas por varios puntos de vista. Esta unión no es azarosa, sino que de este modo podremos relatar de forma más sincera el encuentro, ocupando este un lapso que lleva integrado un recorrido alrededor del asiento hallado.

Estas composiciones pueden percibirse algo extrañas en un inicio, ya que, al juntar diversos puntos de vista alrededor de un mismo objeto, se producen cambios en las luces y se crean fondos que no cuadran bajo la perspectiva tradicional. Sobre sus trabajos cubistas Hockney apuntaba: *me gusta la claridad, pero también me gusta la ambigüedad; ambas pueden, e incluso creo que deben, estar presentes en una misma pintura* (1994, p. 152). Aunque estas representaciones, al no mostrar el espacio como se nos enseña a simbolizarlo, se puedan percibir como anómalas, puede verse en ellas el objeto representado y distinguirse en las composiciones los elementos que las forman. Por este motivo creo que guardan relación con esta frase de Hockney, son motivos identificables, aunque guardan algo misterioso en la disposición de los elementos sobre el soporte, por lo que pueden generar cierta tensión.

Por último, cabe mencionar que no todas las obras de la serie contienen este tipo de composición, ya que, como hemos dicho, buscamos la representación del encuentro. Por este motivo, en dos de las obras la composición está basada en un único punto de vista debido a la forma en que ocurrió el hallazgo. En estos casos los asientos se encontraban ocultos entre varios elementos del entorno, por lo que no fue hasta que conseguí una vista frontal cuando los divisé. Por ello han sido pintados entre estos elementos, mostrando bajo un punto de vista único la escena.



Fig. 28. Maria Antònia Gomila, Carrer Cuenca Tramoyeres, 2. 8 nov. 2020 12.48 (Fragmento), óleo s/ contrachapado 97x130 cm, 2020-2021.

5.2.3. Tratamiento pictórico

Finalmente, antes de presentar los resultados, hablaremos del tratamiento pictórico del trabajo. Las obras están realizadas sobre soportes de chapa con bastidor, imprimados todos a la media creta en color ocre claro. La elección de este tono para el fondo fue debida a que éste se iba a dejar ver bajo las pinceladas, por lo que debía ser un color que pudiera integrarse en las obras y dejarse ver en varias zonas de estas.

La técnica utilizada ha sido la pintura al óleo, que permite soluciones más diluidas e igualmente más empastadas, abriendo un abanico amplio de posibilidades. No se ha cubierto la totalidad del soporte, algunas zonas respetan el color de la imprimación o están tapadas bajo una leve capa de pintura diluida que deja ver el fondo. Sobre estas capas transparentes hemos ido introduciendo pinceladas opacas para definir los aspectos que nos resultaban más destacables. Los asientos se ven acentuados frente al resto de las composiciones, ya que en ellos he utilizado un mayor contraste y definición mediante pinceladas concretas y definidas, a diferencia de la mayor ambigüedad en los fondos.

Al querer respetar el tono de la imprimación, las obras han sido pintadas de forma progresiva, con un método mucho más reflexivo que expresivo, ya que era deseable que los trazos quedaran colocados en una primera aproximación y no tener que retocarlos en exceso. Un proceso con uso de poca pintura, pero en el que cada pincelada debía estar decidida antes de depositarla.

5.2.4. Resultados

Fig. 29. Maria Antònia Gomila, *Carrer Cuenca Tramoyeres, 2. 8 nov. 2020* 12.48, óleo s/ contrachapado 97x130 cm, 2020-2021.



Fig. 30. Maria Antònia Gomila, *Carrer Cuenca Tramoyeres, 2. 8 nov. 2020* 12.48 (Detalle), óleo s/ contrachapado 97x130 cm, 2020-2021.

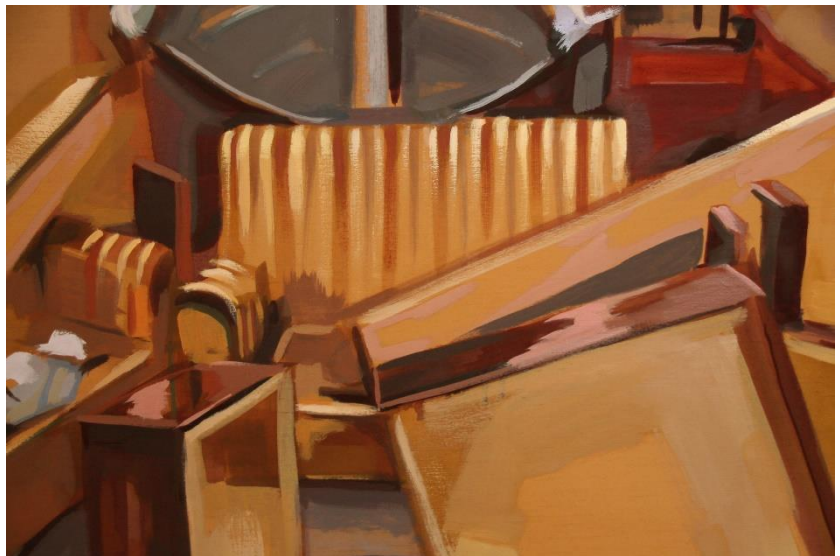




Fig. 31. Maria Antònia Gomila, *Carrer d'Albocàsser, 8*. 19 nov. 2020, 19.13, óleo s/ contrachapado 116x89 cm, 2020.

Fig. 32. Maria Antònia Gomila, *Carrer de la Guàrdia Civil*, 7. 16 juny 2020 20.43, óleo s/ contrachapado 116x89 cm, 2020.



Fig. 33. Maria Antònia Gomila, *Carrer Vicent Zaragozà*, 23. 11 maig 2020 22:38. Óleo s/ contrachapado, tríptico, 100x219 cm 2021 (en proceso).

Fig. 34. Maria Antònia Gomila, *Carrer de Cuenca Tramoyeres, 15. 15 des. 2020 21:13*. Óleo s/ contrachapado 100x100 cm, 2020-2021.



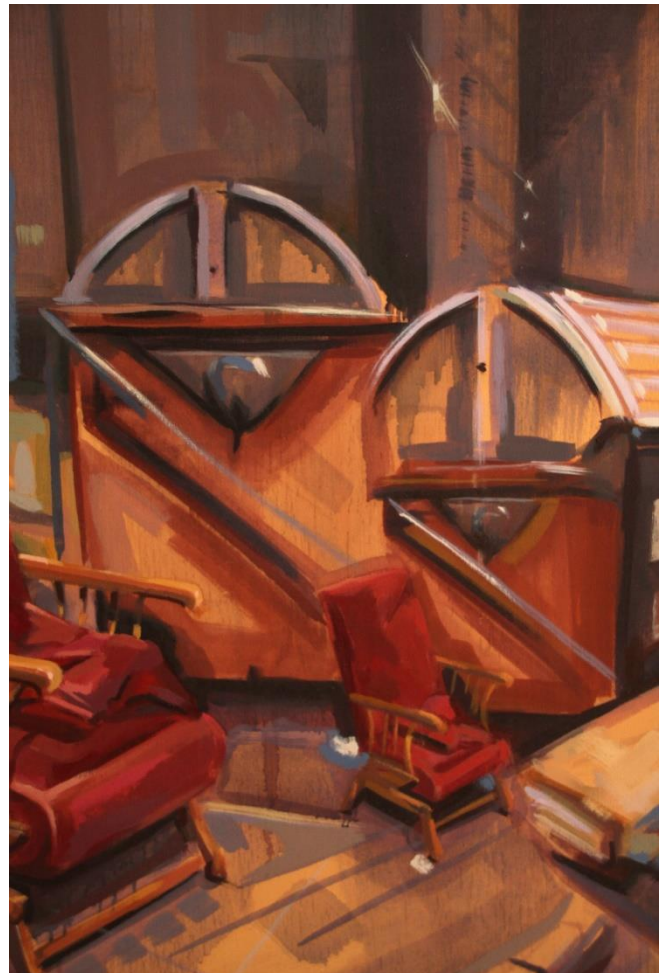
Fig. 35. Maria Antònia Gomila, *Carrer de Cuenca Tramoyeres, 15. 15 des. 2020 21:13 (Fragmento)*. Óleo s/ contrachapado 100x100 cm, 2020-2021.



Fig. 36. Maria Antònia Gomila
*Carrer Primat Reig, 127. 18 oct
2020 21:45. Óleo s/
contrachapado, 73x100 cm,
2020-2021*



Fig. 37. Maria Antònia Gomila
*Carrer Primat Reig, 127. 18 oct
2020 21:45 (Fragmento). Óleo s/
contrachapado, 73x100 cm,
2020-2021*



5. CONCLUSIONES

La realización de este proyecto ha supuesto un aprendizaje sobre el tema que tratábamos, en especial mediante la lectura de la bibliografía del trabajo, y también sobre la producción plástica, contemplando nuevas posibilidades que me han llevado incluso a ampliar el proyecto con una parte fotográfica, no incluida en un inicio. Por otra parte, llevar a cabo un trabajo que implica cierta constancia y con el que convives durante un período largo de tiempo, una práctica a la que pienso que no estamos acostumbrados durante el grado, ayuda a desarrollar una metodología acorde con la producción y a conocer tu forma de trabajar y tus tiempos.

Como meta principal del trabajo nos habíamos propuesto la realización de una serie pictórica que plasmara el momento del encuentro, a lo que posteriormente se añadió la realización de un registro fotográfico que documentara los asientos hallados. Para conseguir el objetivo principal de la producción pictórica me he servido de algunos recursos, que figuraban en los objetivos específicos: unir varios puntos de vista en una misma escena para captar el movimiento y el tiempo de esas situaciones, y analizar la luz en las escenas para obtener un resultado coherente al introducir diferentes perspectivas. Estos aspectos han sido contemplados a la hora de realizar las obras, y por la parte de la creación de composiciones formadas por múltiples vistas de la escena pienso que está bien plasmada esa idea, aunque seguiré trabajando en ello en un futuro, ya que los resultados pueden ser muy amplios y es una exploración relativamente nueva en mi producción. Por otra parte, con la representación de la luz me he dado cuenta, trabajando la parte práctica, que no es tan sencillo ni posible en gran medida, ya que, al fusionar varias escenas, cada una con una iluminación, es complicado introducirlas todas en una misma obra y lograr una ambientación lumínica propia de una escena individual.

Otro de los objetivos planteados era el tratamiento pictórico que buscaba conseguir en la serie, queriendo utilizar una pincelada sintética y reflexiva. En este sentido creo que puede verse en detalles de las obras cómo he intentado llevarlo a cabo. Para obras futuras me gustaría hacer un estudio más amplio en cuanto al color utilizado para la imprimación, ya que en algunas de las obras me ha dado un resultado mejor y en otras me ha costado más conseguir la ambientación general con el color elegido. Siguiendo con el tratamiento pictórico, deseaba que el asiento destacara en la composición, y he utilizado recursos para ello y pienso que han sido efectivos.

Por otra parte, participé en la exposición colectiva *Retòriques*, exponiendo uno de los cuadros del proyecto. Ha sido una experiencia muy positiva, tanto por el aprendizaje derivado de esta como por lo aprendido de un proyecto realizado en conjunto con otros compañeros.

Finalmente, en relación con el marco teórico, la reflexión sobre lo bello, la mirada sin prejuicios, el análisis sobre el porqué de esa emoción, me han

aportado momentos muy dulces en la realización del proyecto. He comprendido la necesidad del estudio de la obra de autores, ya sea expresada mediante texto o imágenes, para el crecimiento del propio trabajo. Al leer a otros que han hecho ya un estudio o investigación cercana al tema con el que estamos envueltos, he visto que, a pesar de que los proyectos que realizamos cada uno son personales, la gran mayoría van a parar en unos intereses y reflexiones compartidas con pensadores o artistas, ya sean contemporáneos o de épocas pasadas. En definitiva, finalizo el proyecto con ganas de seguir trabajando, abordando el mismo tema, con unas bases mejores y en producciones nuevas, disponiendo de nuevos aprendizajes para continuar el camino iniciado durante estos últimos años del grado.

6. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Augé, M (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Baqué, D (2003). *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barthes, R (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Baudelaire, C (2013). *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Taurus.

Baudrillard, J (1970). *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.

Bozal, V (2008). *El gusto*. Madrid: A. Machado.

Fontcuberta, J (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Gaya, R (2010). *Obra completa. El sentimiento de la pintura*. Valencia-Madrid: Pre-textos.

Hockney, D (1994). *Así lo veo yo*. Madrid: Siruela.

Loos, A (1984). *Dicho en el vacío, 1897-1900*. Valencia: Artes Gráficas Soler.

Panofsky, E (2019). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

Sontag, S (2006). *Sobre la fotografía*. México: Santillana.

Stiegler, B (2002). *La técnica y el tiempo. La desorientación*. Hondarribia: Hiru.

Tomás, F (2005). *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: A. Machado.

Yanagi, S (2020). *La belleza del objeto cotidiano*. Barcelona: Gustavo Gili.

CATÁLOGOS

Satué, E (2001). *Vidas paralelas de sillas y tipografías en Cien años cien sillas* (catálogo). Valencia: Consorcio de museos de la Comunidad Valenciana en colaboración con Vitra Design Museum, Weil am Rhein.

ARTÍCULOS

Martín, A. (2007): "Xavier Ribas. Santuario.", en Camera Austria International núm. 98. (consulta: 2021-06-28). Disponible en: <http://www.xavierribas.com/>

Polo, J. (2018): "Antropología de la obsolescencia humana. Hiperconsumo, tecnofilia y velocidad mercantil", en Revista de Filosofía 43 (2), 295-314. (consulta: 2021-05-24). Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/62032>

PÁGINAS WEB

Guggenheim Bilbao. *Humanos. Christian Boltanski*. (consulta: 2021-06-25). Disponible en: <http://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/christian-boltanski>

Hockney, D. *David Hockney*. (consulta: 2021-07-01) Disponible en: <https://www.hockney.com/home>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *David Hockney*. (consulta: 2021-07-01) Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/hockney-david>

Ribas, X. *Xavier Ribas*. (consulta 22-06-2021). Disponible en: <http://www.xavierribas.com/>

Tate. *Edward Ruscha. Twentysix Gasoline Stations 1963*. (consulta: 2021-06-22) Disponible en: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

Museo Nacional Thyssen- Bornemisza. *David Hockney*. (consulta: 2021-07-01) Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hockney-david>

FILMOGRAFÍA

Wang, W (1995). *Smoke*. Estados Unidos: Miramax.

Jeunet, J. P (2001). *Amélie*. Francia: Claudie Ossard, UGC Images.

AUDIOVISUAL

Ribas, X. *Conferencia de Xavier Ribas en Bombas Gens*. En Youtube. 2019-11-25. (consulta: 2021-06-27). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uX62SRvgW-k>

TESIS

Reyes, H (2017). *La silla y el arte moderno. Un acercamiento a su devenir en la pintura y el arte conceptual*. Heroica Puebla de Zaragoza: Benemérita Universidad Autónoma De Puebla.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Xavier Ribas, *Santuario* (1998-2002). Disponible en: <http://www.xavierribas.com/>
2. Adolf Loos, silla *Eckstuhl*, 1900. Disponible en: https://www.arquitecturaydiseno.es/disenos/conoces-adolf-loos_1307
3. Erik Kessels, *24 hrs en fotos*, 2011. Instalación realizada en el Espacio Fundación Telefónica en el contexto de la exposición Big Bang Data el 2015. Disponible en: <https://espacio.fundaciontelefonica.com/blog/%e2%98%a0-alerta-peligro-de-intoxicacion-por-imagenes-%e2%98%a0/>
4. Cartel de la película *Smoke*, dirigida por Wayne Wang y Paul Auster, 1995. Disponible en: <https://www.d cine.org/smoke>
5. Página del álbum que aparece en la película *Amélie*, dirigida por Jean-Pierre Jeunet, 2001. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/538180224200634634/>
6. Christian Boltanski, *La Résérve des Suisses Morts*, 1991. Disponible en: <https://www.ivam.es/es/actividades/conversacion-del-director-con-christian-boltanski/>
7. Bernd and Hilla Becher, *Esculturas anónimas*, 1959-. Disponible en: <http://www.pointes.es/filter/fotograf%C3%ADa/La-escuela-de-Dusseldorf>
8. Bernd and Hilla Becher, *Esculturas anónimas*, 1959-. Disponible en: <http://fundacionhelgadealvear.es/catalogo/wattertowers-g/>
9. Edward Ruscha, *Twentysix gasoline stations*, 1963. Disponible en: <https://www.widewalls.ch/magazine/ed-ruscha-photography-gasoline-stations>
10. Edward Ruscha, *Standard Station*, 1966. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/76637>
11. Xavier Ribas, *Habitaciones*, 1997. Disponible en: <http://www.xavierribas.com/>
12. Xavier Ribas, *Flores*, 1998-2000. Disponible en: <http://www.xavierribas.com/>
13. Diego Velázquez, *Retrato de Inocencio X*, 1650. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_(Vel%C3%A1zquez))
14. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, 1912. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-con-silla-de-rejilla>
15. David Hockney, *Gauguin's chair*, 1988. Disponible en: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-n09761/lot.15.html>

16. David Hockney, *Chair*, 1985. Disponible en: <http://www.david-hockney.org/chair/>
17. Ramón Gaya, *Homenaje a Galdós*, 1995. Disponible en: <http://www.museoramongaya.es/exposicionpermanente.asp>
18. Ramón Gaya, *Homenaje a Velázquez. Las Meninas*, 1996. Disponible en: <http://www.museoramongaya.es/exposicionpermanente.asp>
19. Imagen perteneciente a los antecedentes del proyecto fotográfico.
20. Maria Antònia Gomila, *Sillas Encontradas. Registro fotográfico*, 2021.
21. Maria Antònia Gomila, *Sillas Encontradas. Registro fotográfico*, 2021.
22. Maria Antònia Gomila, *Sillas Encontradas. Registro fotográfico*, 2021.
23. Maria Antònia Gomila, *Sa Torre*, óleo s/ contrachapado 130x90 cm, 2019-2020.
24. Maria Antònia Gomila, *Silla como excusa*, óleo s/ contrachapado 16x22 cm, 2020-2021.
25. Maria Antònia Gomila, *Silla como excusa*, óleo s/ contrachapado 35x27 cm, 2020.
26. Maria Antònia Gomila, *Silla como excusa*, óleo s/ contrachapado 24x19 cm, 2020.
27. Boceto compositivo *Carrer Cuenca Tramoyeres, 2. 8 nov. 2020 12.48*.
28. Maria Antònia Gomila, *Carrer Cuenca Tramoyeres, 2. 8 nov. 2020 12.48* (Fragmento), óleo s/ contrachapado 97x130 cm, 2020-2021.
29. Maria Antònia Gomila, *Carrer Cuenca Tramoyeres, 2. 8 nov. 2020 12.48*, óleo s/ contrachapado 97x130 cm, 2020-2021.
30. Maria Antònia Gomila, *Carrer Cuenca Tramoyeres, 2. 8 nov. 2020 12.48* (Detalle), óleo s/ contrachapado 97x130 cm, 2020-2021.
31. Maria Antònia Gomila, *Carrer d'Albocàsser, 8. 19 nov. 2020, 19.13*, óleo s/ contrachapado 116x89 cm, 2020.
32. Maria Antònia Gomila, *Carrer de la Guàrdia Civil, 7. 16 juny 2020 20.43*, óleo s/ contrachapado 116x89 cm, 2020.
33. Maria Antònia Gomila, *Carrer Vicent Zaragozà, 23. 11 maig 2020 22:38*. Óleo s/ contrachapado, tríptico, 100x219 cm 2021 (en proceso).
34. Maria Antònia Gomila, *Carrer de Cuenca Tramoyeres, 15. 15 des. 2020 21:13*. Óleo s/ contrachapado 100x100 cm, 2020-2021.
35. Maria Antònia Gomila, *Carrer de Cuenca Tramoyeres, 15. 15 des. 2020 21:13* (Fragmento). Óleo s/ contrachapado 100x100 cm, 2020-2021.

36. Maria Antònia Gomila *Carrer Primat Reig, 127. 18 oct 2020 21:45*. Óleo s/ contrachapado, 73x100 cm, 2020-2021

37. Maria Antònia Gomila *Carrer Primat Reig, 127. 18 oct 2020 21:45* (Fragmento). Óleo s/ contrachapado, 73x100 cm, 2020-2021

ANEXO I

































