

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS
MÀSTER DE PRODUCCIÓ ARTÍSTICA

INDIVIDUAL Y COLECTIVO

Representaciones pictóricas de rasgos contemporáneos

TRABAJO FIN DE MÁSTER TIPOLOGÍA 4:
Producción artística inédita acompañada
de una fundamentación teórica

PRESENTADO POR GEMA QUILES BENEDITO
TUTORIZADO POR DR. ALBERTO GÁLVEZ GIMÉNEZ



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER DE
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

Este proyecto está compuesto por una serie de cuadros donde las figuras toman un papel principal, muestran diferentes rasgos de la cultura contemporánea y crean un mapa pictórico en el que se cuestiona en torno a las relaciones colectivas y la individualidad del sujeto.

La pintura habla de pintura, pero deja entrever el escenario en el que se enmarca. La pintura juega con lo que se ve y lo que se esconde, los personajes de los cuadros muestran su totalidad a la vez que ocultan sus formas, tapan sus rostros o, irónicamente solo muestran estos, desnudando todo lo que envuelve a su alrededor.

Se hace hincapié en el abuso de la imagen como instrumento que sin la necesidad de decir nada puede implicar una sobresaturación de información, como ocurre en nuestra actual cultura visual. Estos recursos, al repetirse, producen unos patrones visuales que captan la atención del espectador al verse en tensión ante una masa ingente de elementos que no persiguen un acto narrativo. Se busca un imaginario personal donde la idea de multitud mute en todas sus posibles vertientes.

PALABRAS CLAVES: pintura, figuración, acumulación, colectivo, individual.

ABSTRACT

This project is made up of a series of paintings in which the figures take a leading role, show different features of contemporary culture and create a pictorial map in which the collective relations and the individuality of the subject are questioned.

The painting talks about painting, but it allows us to glimpse the setting in which it is framed. The painting plays with what is seen and what is hidden, the characters in the paintings show their totality while hiding their forms, cover their faces or, ironically only show these, undressing everything that surrounds them.

Emphasis is placed on the abuse of the image as an instrument that without the need to say anything can imply an oversaturation of information, as occurs in our current visual culture. These resources, when repeated, produce visual patterns that capture the attention of the spectator when they are in tension before a huge mass of elements that do not pursue a narrative act. A personal imaginary is sought where the idea of a crowd mutes in all its possible aspects.

KEY WORDS: painting, figurative, accumulation, collective, individual.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
2.1. OBJETIVOS	5
2.2. METODOLOGÍA	5
3. RASGOS DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA	7
3.1. VELOCIDAD Y EXCESO	7
3.3.1. Individualidad de masa	8
3.3.2. Espacios solitarios y comunes	10
3.3.3. El artista como individuo	10
4. IMAGINARIO PERSONAL	11
5. EL COLECCIONISTA	14
6. REFERENTES	15
6.1. JAMES ENSOR	15
6.2. GIORGIO MORANDI	17
6.3. JUAN GENOVÉS	18
6.4. ANDREAS GUSRKY	19
6.5. SPENCER TUNICK	20
6.6. RUBÉN GUERRERO	22
7. PRÁCTICA PICTÓRICA	23
7.1. ASPECTOS FORMALES	23
7.2. EL ANIMAL COMO AGRUPADOR	26
7.3. RETRATO COLECTIVO E INDIVIDUAL	29
8. CONCLUSIONES	37
9. BIBLIOGRAFÍA	38
9.1. MONOGRAFÍAS	38
9.2. PAGINAS WEB	38
9.3. AUDIOVISUALES	38
10. ÍNDICE DE IMÁGENES	39

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto que vamos a presentar, *Individual y colectivo. Representaciones pictóricas de rasgos contemporáneos*, que corresponde al Trabajo de Fin de Máster y pertenece a la tipología 4 de producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica. Se trata de un proyecto que hemos dividido en una parte de análisis conceptual en torno a cuestiones que atañen a la obra pictórica y otra de descripción de ésta. El resultado de esta investigación se compone por quince cuadros al óleo que tratan aspectos sobre la relación entre individuo y colectivo, generalmente dentro de una acumulación formal.

En los primeros capítulos nos centramos analizar como rasgos característicos de la cultura contemporánea influyen en el individuo y en las relaciones colectivas dentro de una comunidad. A la vez, con este análisis vemos el contexto en el que se enmarca nuestra pintura, la cual no ilustra descriptivamente los conceptos que tratamos, pero resulta importante señalar la relación indirecta con el proceso creativo. Las obras que realizamos muestran, desde una perspectiva puramente pictórica, cualidades del contexto que la envuelve.

Abordamos el concepto de “imaginario personal” o “mapa pictórico” para continuar con la idea de relaciones colectivas, pero en este caso dentro de la propia pintura. Entendemos como mapa pictórico la relación que se establece, a veces más o menos perceptiva, entre las obras dentro la singularidad que define a cada una. Al igual que André Malraux plantea un lugar imaginario donde clasificar y relacionar obras de la historia del arte, nosotros sugerimos la idea de un mundo propio donde las pinturas van a la deriva y se conectan entre sí en aspectos tanto conceptuales como formales. Con el filósofo Nelson Goodman profundizamos en la idea de mundo propio y en la construcción de este.

Por otro lado, pero estrechamente ligado a los últimos conceptos planteados, llegamos a la figura de coleccionista como acumulador. Se trata de una idea inicial para un cuadro pero que conceptualmente se asemeja a nuestra forma de comprender la pintura.

En los últimos apartados trataremos la importancia de los referentes en nuestra obra y analizaremos brevemente su forma de trabajar tanto con el material como con los conceptos. Al mismo tiempo, dedicamos un extenso capítulo para hablar de las obras realizadas, la inquietud artística que nos mueve a pintar y como se desarrolla nuestra práctica. A través de este apartado, y con las imágenes de las obras, se comprenden desde una perspectiva más amplia conceptos que tratamos durante todo el trabajo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

El principal objetivo sería plasmar en un trabajo teórico-práctico los conocimientos que se han ido adquiriendo de la propia obra tanto como del contexto que la envuelve. Al mismo tiempo conseguir realizar un texto lo más coherente posible e ir adquiriendo práctica a la hora de explicar nuestras inquietudes artísticas.

Existe un impulso artístico que nos mueve a pintar, o a producir en general, y el trabajo de estos meses consiste en analizar ese impulso y la obra resultante, a la vez que vamos añadiendo nuevas herramientas que incorporar en nuestro trabajo, ya sea con referentes, tanto pictóricos como teóricos, o con maneras de hacer o pensar.

A partir de estos principales objetivos pretendemos que el trabajo pictórico vaya en continua evolución, que vaya madurando. Con la ampliación de los conocimientos nos podremos quitar límites autoimpuestos y desarrollar una obra más articulada.

2.2. METODOLOGÍA

En este trabajo hemos continuado con la base planteada en el Trabajo de Fin de Grado “Multitudes. Policentrismo y acumulaciones en pintura” como punto de partida hacia nuevas cuestiones que surgen en nuestra obra. En el anterior trabajo nos involucramos en investigar aspectos más formales y compositivos en relación con la exaltación de la propia pintura, basándonos en conceptos como la repetición, la acumulación, la variación organizada o el *horror vacui* entre otros, y con un análisis teórico centrado en la idea de un nuevo gusto neobarroco como definición de la posmodernidad.

Nuestro trabajo ha continuado por esta vertiente, pero profundizando y ampliando en algunos aspectos. Con la idea que plantea Omar Calabrese por un gusto neobarroco actual hemos derivado hacia el análisis de rasgos de la cultura contemporánea como pueden ser la velocidad de la información, el abuso de la imagen, la hipercomunicación y la individualidad y sus correspondientes relaciones colectivas. En este último aspecto es donde hemos enfocado más la parte teórica-contextual, con ayuda de referentes como Byung-Chul Han, Paul Virilio o Remedios Zafra entre otros. Cómo se construyen las identidades colectivas e individuales actualmente en una época basada en la virtualización digital es una parte importante que hemos desarrollado como introducción a nuestro trabajo. Más que un diálogo directamente ligado a nuestra obra pictórica es un breve análisis que nos hace comprender mejor la idea de individual y colectivo y nos remite a nuevos cuestionamientos.

A raíz de esto derivamos a la idea de imaginario personal o mapa pictórico donde la producción pictórica se entiende como un conjunto de obras que trabajan a modo de red, como una entidad colectiva. Nos planteamos la singularidad de cada obra y la manera atemporal en la

que se contaminan todas ellas, como un flujo de información constante. Hemos recurrido al filósofo Nelson Goodman y al escritor André Malraux para explicar mejor estos términos. Goodman plantea esta idea como si de la creación de mundos se tratase, mundos que independientemente si son múltiples o no, tendemos a clasificar.

Con Walter Benjamin, junto lo que expone Goodman sobre la clasificación, llegamos a plantearnos la figura de coleccionista como personaje que sigue los instintos de un acumulador. La acción de coleccionar vista lejos de su vertiente comercial y más como una necesidad de agrupar diferentes elementos en una configuración propia. Esta acción está fuertemente ligada a cómo funcionaría el pensamiento de imaginario personal.

La temática de nuestras obras gira principalmente en torno a una pulsión acumulativa, por lo que nos planteamos hablar a grandes rasgos de algunas figuras retóricas que envuelven los aspectos más formales de las pinturas. Y, al mismo tiempo, analizar como la propia pintura se deja llevar en el acto de creación.

Se trata de un trabajo práctico y teórico que ha ido perfeccionándose y nutriéndose el uno del otro de manera simultánea. La práctica artística va en constante evolución y los referentes, tanto teóricos como prácticos, van ampliándose a medida que avanza la investigación. Referentes pictóricos como James Ensor o Juan Genovés han sido siempre constantes en nuestro trabajo por su relación con nuestra práctica. Otros como José Antonio Suárez Londoño han sido descubrimientos a posteriori, con el que hemos podido exponer mejor la idea de mapa pictórico que hemos mencionado antes.

En general, el registro de imágenes que se utiliza para la realización de las obras suelen ser fotografías manipuladas, aunque también nos hacemos servir de cualquier elemento gráfico que sirva como apoyo a nuestra obra. El material iconográfico puede ser propio o encontrado, este último normalmente en la red o en publicaciones como revistas. Las imágenes se manipulan in situ, en el acto de pintar, o previamente mediante *Photoshop*, con el objetivo de construir una imagen final propia mediante el uso de diferentes referentes. No pretende la pintura ser fiel a la fotografía, sino servirse de sus cualidades formales para transformarlas en pictóricas.

3. RASGOS DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Omar Calabrese, en su libro *La era neobarroca*¹ apunta que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una “forma” interna específica que puede evocar el barroco. De esta base teórica surge el término *neobarroco*, mencionado anteriormente por Severo Sarduy en el texto *El barroco y el neobarroco*² de 1972. Omar Calabrese lo percibe como una característica de la estética postmoderna, típica del siglo XX e inicios del siglo XXI, que nombra la existencia de un “gusto”, un carácter o una cualidad general con la que definir esta época.

Evidentemente no se plantea como una reanudación del barroco ni un desarrollo de éste, es un término para señalar una nueva estética, nada románticista, que se inicia a causa de nuevos descubrimientos científicos y un fuerte cambio social que empieza a finales del s.XX con el auge del capitalismo masivo. Se caracteriza por la exuberancia, la desmesura y el exceso entre otros términos.

Este cambio social, consecuencia del impacto de la industrialización y de la actual globalización, ha derivado en nuevas formas de comunicación. El lenguaje ha evolucionado conforme a nuestro tiempo, un tiempo dominado por lo digital, y esto supone inevitablemente un cambio de paradigma en cuanto a relaciones sociales.

3.1. VELOCIDAD Y EXCESO

Byung-Chul Han³ nos plantea una sociedad actual donde reina la violencia de la transparencia. Usa el término transparencia para definir lo que él llama un infierno de lo igual, donde vivimos despojados de toda singularidad. La transparencia obliga a mostrar, y en este caso, obliga a mostrar de forma lo más rápido posible lo que se quiere ver. Esta exhibición viene cargada con una falsa idea de libertad, ya que no muestras porque realmente quieras, sino más bien se vuelve una necesidad impuesta. Además, le sumas que los contenidos que son expuestos siguen una misma corriente homogénea.

Por otro lado, y estrechamente vinculado a lo anterior, Paul Virilio⁴ va un paso más allá y sugiere en su libro *Ciudad pánico* “provocar un accidente” o crear un “acontecimiento”. Crear un accidente se plantea método para romper las reglas de la globalización, romper ese “infierno de lo igual” que afirmaba Byung-Chul Han.

Resulta complejo plantearnos el crear un accidente en una época dominada por los *mass-media* donde ocurren acontecimientos continuamente y se olvidan en cuestión de semanas, con suerte. Quizá, un ejemplo de accidente que ha “funcionado” actualmente, más bien generó una pequeña diferencia, sería el movimiento 15M. En un momento determinado y como consecuencia de una indignación general surge un movimiento por parte de la ciudadanía a raíz

¹ CALABRESE, O. *La era neobarroca*.

² SARDUY, S. *El barroco y el neobarroco*.

³ HAN, B. *La sociedad de la transparencia*.

⁴ VIRILIO, P. *Ciudad pánico*.

de una manifestación. Lo importante de este hecho es que resulta un acto espontáneo y aglutina diversos colectivos con diferentes protestas.

Vemos como actualmente empiezan a surgir nuevos acontecimientos en torno a lo social. Con la aparición de estos recientes movimientos se inicia un camino hacia la ruptura del paradigma individualista en el que nos encontramos.

Byung-Chul Han nos habla de la negación del sufrimiento y el exceso de positividad como antecedente de una sociedad cansada:

Hay que evitar cualquier lesión. El sufrimiento y la pasión son figuras de la negatividad. Ceden, por una parte, al disfrute sin negatividad. Y, por otra parte, entran en su lugar las perturbaciones psíquicas, como el agotamiento, el cansancio y la depresión, que han de atribuirse al exceso de positividad.⁵

El individuo no se plantea el sufrimiento y la pasión como algo inherente a él que ha de afrontar, en cambio lo niega en una falsa ilusión de tranquilidad. Esto define la fragilidad que muestra un individuo actualmente en una comunidad.

Precisamente por falta de la negatividad de lo verdadero se llega a una pululación y masificación de lo positivo. La hiperinformación y la hipercomunicación dan testimonio de la falta de verdad, e incluso de la falta de ser. Más información, más comunicación no elimina la fundamental imprecisión del todo. Más bien la agrava.⁶

Así es como se puede definir nuestra cultura visual contemporánea, con el uso normalizado de la hiperinformación y la hipercomunicación. Encontramos un bombardeo continuo de imágenes en cualquier lugar de nuestro día a día, imágenes que nos venden, que nos compran, que nos ofrecen o nos explican. En definitiva, información que no deseas y vas a absorber consciente e inconscientemente.

3.3.1. Individualidad de masa

Una característica del actual reino de la virtualización es la falta de herramientas que tiene el individuo para enfrentarse a los problemas. Las generaciones post-internet han crecido rodeadas de tecnología y de mundos virtuales en los que se han ido desvinculado poco a poco de la vida cotidiana y su entorno. Surge así un individuo medio, alejado de las relaciones sociales y de sus semejantes.

⁵ HAN, B. *Op. cit*, p. 18

⁶ *Ibid*, p. 23

No es nueva esta deriva individualista. El estado centralizado y el mercado pusieron el acento en el individuo. El capitalismo, en la ruptura del vínculo moral en las formas de intercambio. La industrialización, en el trabajo impersonal para el que siempre existía el ocio y <la vuelta a casa>. Ambas, industrialización y capitalismo, se han valido de la velocidad como base del progreso. El refugio en la intimidad y el mayor individualismo parecía una consecuencia clara, pero ¿hasta qué punto la multitud de solos conectados de ahora es una seña de una cultura globalizada y en red?⁷

Remedios plantea muchos conceptos que nos pueden servir para explicar lo planteado:

En primer lugar, la velocidad como base del progreso es consecuencia de la idea mal formulada que hoy se comprende como progreso. Se utiliza este término, junto con crecimiento y desarrollo como sinónimos de bienestar o prosperidad, cuando realmente el resultado no es tal. Existe la creencia que este tipo de progreso será ilimitado. El desarrollo debe apelar a una concepción de prosperidad y bienestar basada en lo social.

Como es evidente esto desencadena la ruptura del vínculo moral, en un estado extremadamente competitivo las formas de intercambio suponen un tráfico. Que todo esto iba a desencadenar en un individualismo mayor, como dice Remedios, era una consecuencia fácil de prever. El mercado influye en el individuo consiguiendo incitarle o disuadirle, incluso definiendo su personalidad o lo que supone la propia individualidad.

Estaríamos ante una nueva reformulación del individualismo. Remedios afirma, desde su propio enfoque, que el individualismo no es lo mismo que antes de Internet. En su libro cita a Tocqueville el cual afirma que el individualismo es un sentimiento reflexionado y pacífico que un ciudadano adopta para alejarse de sus semejantes, de manera que crea una pequeña sociedad con sus amigos y/o familia, según su gusto, y abandona, de buena gana, la sociedad en la que se encuentra.⁸

Ya no hay razón por la que habitar en una sociedad “por defecto”, en el amplio sentido de la expresión. Es más, puedes construirte tu propia sociedad virtualmente.

También podemos pensar que el actual individualismo viene dado por un sentimiento narcisista fácilmente impuesto. Anuncios televisivos y vallas publicitarias apelan continuamente a la idea del “yo”. Eslóganes que, lejos de incitarte a la reflexión, reclaman que pienses más en ti, que dejes de lado las otras cosas, porque te lo mereces, porque “tú lo vales”.

⁷ ZAFRA, R. *El entusiasmo*, p. 50

⁸ *Ibid*, p. 135

3.3.2. Espacios solitarios y comunes

La oportunidad de aislarnos sin sentirnos solos se hace viable en la red. El individualismo actual toma un nuevo camino en el que transforma la soledad en pro de una vida aislada y conectada.

De otro lado, el entramado red se articula sobre espacios individualizados (cada sujeto frente a su pantalla, ideada para <una persona>); espacios que vistos en conjunto devuelven la imagen de una multitud de personas solas siempre conectadas.⁹

Los espacios no están pensados para hacer vida colectiva, si no que al contrario, se presentan como habitaciones pequeñas, reproducidas en masa en edificios que a su vez están también duplicados por toda la manzana. Las grandes ciudades cada vez son más grandes y disponen de menos espacios para crear comunidad.

3.3.3. El artista como individuo

En una sociedad que prima el rendimiento no hay espacio para el deleite y las prácticas artísticas muchas veces quedan relegadas lejos de ser un elemento funcional. Mientras tanto el artista tiene que lidiar con adjetivos vacíos como emergente o joven, términos opacos y peligrosamente positivos. Resultan expresiones nada relevantes ni clarificadoras en el acto creativo, pero que conducen al artista a un terreno de precariedad.

Desde su perspectiva Todorov afirma que la situación del pintor como individuo es más que compleja:

Se subraya más que nunca la individualidad del creador. Ante todo, por la creciente exigencia de originalidad; y acto seguido porque al desaparecer la obra en sí (arte conceptual), es indispensable la identidad del artista para obtener reconocimiento público. Mientras que en ciertos aspectos el arte moderno del siglo XX se acerca al de la Edad Media (la pintura ya no representa el mundo en su individualidad), en otros es exactamente su contrario: al anonimato del artista de antaño se opone el estrellazgo casi necesario de hoy en día, cuando el artista debe exponerse a sí mismo para que se tenga en cuenta su arte.¹⁰

Plantea la identidad del artista como una característica añadida que se demanda dentro de la propia producción artística, como un valor en alza.

⁹ ZAFRA, R. *Op, cit*, p. 51

¹⁰ TODOROV, T. *Elogio del individuo*, p. 214

4. IMAGINARIO PERSONAL O MAPA PICTÓRICO

Relacionar las concepciones del mundo es algo que hacemos instintivamente y con las formas pictóricas sucede un proceso similar. Una pintura no solo cobra sentido por los objetos o escenas que representa, sino que se basa también en la manera de hacer o relacionar. Toda acción e imagen lleva una referencia previa, consciente o inconscientemente. Como dice Nelson Goodman en *Maneras de hacer mundos*¹¹, la construcción de mundos, tal y como conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, de la misma forma, rehacer. El proceso por el cual construimos nuevos mundos, nuevas obras, es a partir de otras.

Concebimos nuestras pinturas como un mapa pictórico donde las diferentes piezas dentro de su singularidad conforman un conjunto que se relaciona entre sí, se contaminan las unas a las otras y crean un imaginario personal. La contaminación recíproca de las obras en este caso, lejos de tener un significado negativo, se trata de un proceso en el que los cuadros dialogan y comparten soluciones técnicas o teóricas. Sin tener una relación estrechamente directa, las pinturas intercambian información de manera atemporal, sin la necesidad de relacionarse aritméticamente. Este es un planteamiento que mencionaremos a lo largo de todo el trabajo.

Los elementos que conforman un mapa pictórico pueden ir a la deriva entre diferentes aspectos, tanto formales como conceptuales. Afirma Todorov¹² que relacionar categorías aparentemente autónomas permite entender mejor cada una de ellas.

Un ejemplo visual de lo mencionado sería como trabaja José Antonio Suarez Londoño con sus obras. El artista colombiano se desenvuelve principalmente con el dibujo, con el que hace un registro a modo de diario de lo que le envuelve.

En una de sus últimas exposiciones, y primera antológica, *Muestrario*, el artista expone una gran cantidad de pequeñas piezas que ha ido haciendo durante varios años. Aproximadamente más de mil obras ejecutadas en diferentes formatos y materiales. Cada una muestra una imagen propia del día que fue realizada, pero todas juntas se comprenden como una visión de conjunto que te invita a entrar dentro del universo del artista.



1. Fotografías de las libretas expuestas.
2. Fotografías de dibujos expuestos.

¹¹ GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*, p. 23

¹² TODOROV, T. *Op. cit.*, p. 205

La comisaria Yara Sonseca explica sobre la exposición que ésta se presenta como un calendario tridimensional o inventario del mundo. Comenta que la obra le resulta difícil de clasificar ya que Suárez Londoño crea un imaginario propio que invita a navegar por sus pequeñas piezas, en las que dentro del conjunto hay varios temas como la lucha interna de cada uno, las constelaciones como juego de niños o una serie de imágenes simétricas. Al finalizar la comisaria comenta como de estas obras salen historias que nosotros podemos interpretar para acomodar a nuestro propio imaginario.



3. Fotografía de la exposición *Muestrario* de José Antonio Suárez Londoño.

Otro planteamiento relacionado con esta idea es el desarrollado por André Malraux en el libro *El museo imaginario*:

Hasta el siglo XIX todas las obras de arte, antes de ser obras de arte, eran la imagen de algo que existía o que no existía. Sólo a los ojos del pintor la pintura era pintura; además, a menudo era poesía. Y el museo elimina de casi todos los retratos (aunque fuesen producto de un sueño) casi todos sus modelos, al mismo tiempo que despoja a las obras de arte de su función: ya no le importan ni Paladión ni santo ni Cristo ni objeto de veneración, de semejanza, de ornamentación, de posesión, sino las imágenes de las cosas, diferentes de las cosas mismas, y de esta diferencia específica extrae su razón de ser.¹³

¹³ MALRAUX, A. *El museo imaginario*, p. 23-24

Malraux plantea un lugar ficticio donde se reúnen todas las obras de las diferentes épocas de la historia del arte, un *museo imaginario* que tenemos a nuestro alcance a causa de la reproductibilidad de las imágenes. Un flujo de imágenes que permite releer el pasado y el presente. Con este museo imaginario podemos aislar reproducciones de obras, sin menospreciar su lugar en la tradición, y crear nuestra propia configuración. Un museo hecho a medida.

Para que esta idea pudiese nacer, para que la Roma pontifical se decantase por la Roma antigua contra Bizancio, el pasado de su arte contra el arte del pasado de la cristiandad, para que un cristiano contemplase una Afrodita como una estatua y no como un ídolo fue necesario que las obras se desprendieran del propósito que las había suscitado, de la función que de desempeñaban e incluso, al menos en parte, de la mirada que su creador había posado en ellas. El Renacimiento suprimía la divinidad de los dioses que resucitaba para transformarlos en obras de arte, y eso es lo que nosotros hacemos.¹⁴

Lejos del contexto para el que fue creada, la obra de arte cumple otra función, la de sostenerse por su propia condición. En el museo propio podemos relacionar las obras según nuestra subjetividad, creando lazos en función de nuestro propio imaginario.

¹⁴ MALRAUX, N. *Op, cit*, 177-178

5. EL COLECCIONISTA

Como hemos comentado con anterioridad, nuestro trabajo parte de una acumulación formal dentro de un marco pictórico. Se centra en algo muy básico como es el interés por rellenar el espacio con una serie de elementos que se relacionan entre sí y crean una gran red colectiva, al igual que hace un coleccionista con los objetos que recopila.

La idea de la figura de *El coleccionista* surgió como precedente de un cuadro que estamos realizando. Esto resulta poco habitual en nuestro modo de trabajar, ya no es usual que se formule la parte teórica antes que la práctica en nuestras pinturas. Suele ser al contrario, a raíz de una primitiva idea surge la espontaneidad de la pintura y posteriormente, o a la vez, se desarrolla la parte conceptual en profundidad. Esta circunstancia nos ofrece aspectos nuevos que tratar con la obra física.

La figura de coleccionista se muestra como la de un acumulador. Se trata de una figura del orden y del desorden, que pasea sobre un cúmulo de imágenes en la que escoge, guarda y clasifica. Una figura obsesiva, un elemento individual que crea pequeños colectivos, semejantes a pequeños mundos. Estos mundos, similares a los que nos encontrábamos con Goodman:

Sí sólo hubiera un mundo, abarcaría multiplicidad de aspectos y contrastes; y por su parte, si hubiera muchos mundos, su colección habría de formar una unidad. Cabe concebir un único mundo como si fueran muchas, o podemos comprender los muchos mundos como si fueran sólo uno y, en esos casos, serán uno o muchos según sea la manera como los concibamos.¹⁵

Walter Benjamin, por otro lado, nos muestra la visión desde el lado del objeto:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta <compleción>? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección.¹⁶

El objeto en sí es despojado de su clasificación primaria y entra en un sistema nuevo en el que ha de redefinirse en relación con los elementos que le rodean.

¹⁵ GOODMAN, N. *Op, cit*, p. 18

¹⁶ BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes*, p. 223

6. REFERENTES

Este apartado lo dedicaremos a mostrar los diferentes artistas que nos han servido de apoyo tanto técnica como conceptualmente en la parte pictórica del trabajo. Durante el texto hemos ido incluyendo diversos referentes para apoyar nuestro discurso y hacer más ágil la lectura, pero aquí desarrollaremos en profundidad algunos más.

Con estos artistas plásticos es más fácil entender visualmente conceptos que tratamos durante todo el texto, y podemos ver ejemplos de cómo se desenvuelven formalmente con determinadas cuestiones. Observar a otros artistas es una parte fundamental del trabajo de un artista.

La acumulación y la relación entre estos objetos acumulados sería el eje pictórico por el que se rige nuestro proyecto, por lo tanto, basándonos en eso hemos hecho una selección de artistas, entre muchos otros, de los que nos parecían más apropiados mencionar en este trabajo.



4. *Autoretrato con máscaras.*
James Ensor. Óleo sobre tela.
1899

5. *La entrada de Cristo en Bruselas.* **James Ensor.** Óleo sobre lienzo. 1889



6.1. JAMES ENSOR

Un referente importante en nuestra obra es el artista belga James Ensor, precursor del expresionismo y el surrealismo. Sus primeras obras estaban basadas en temas tradicionales como paisajes, retratos o naturaleza muerta, pero pronto empezó a decantarse por escenas cargadas de multitudes como los festejos de Ostende. Este artista, en concreto, es uno de nuestros referentes a la hora de pintar obras como *S/T* (fig.36) o *Golpe a la pequeña china* (fig.33), como influencia en el uso de máscaras de carnaval y el manejo de una paleta saturada caracterizando el maquillaje caricaturesco. A modo de parodia burlesca y esperpéntica el artista utiliza máscaras trágicas para retratar a unos personajes que parecen estar en constante festejo.

Lo que más nos interesa del artista es cómo consigue crear un gran carnaval de pintura, con colores que se mezclan, se alejan y se confunden entre las manchas. Se trata de composiciones tan recargadas de información que resultan asfixiantes.

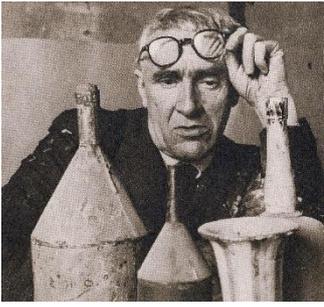
Ensor retrata a la sociedad como algo repulsivo y pueril, al mismo tiempo que sustituye el rostro de los individuos por máscaras atribuyéndoles una identidad deshumanizada, caricaturesca y burlona.



6. *La intriga*. James Ensor. Óleo sobre lienzo. 1890

6.2. GIORGIO MORANDI

Es importante mencionar al artista italiano en relación con este trabajo. Morandi y su particular relación con los objetos es un ejemplo característico en cuanto a repetición y acumulación de elementos. El peculiar *modus operandi* del artista le hace trabajar constantemente con los mismos objetos: jarras y jarrones, vasijas, botellas, tazas y latas, etc. Trabajó ocasionalmente otras materias, como motivos florales o algunos paisajes, pero la naturaleza muerta fue su gran tema.



7. Fotografía del artista.

8. *Naturaleza muerta*.
Giorgio Morandi. Óleo sobre lienzo. 1956.

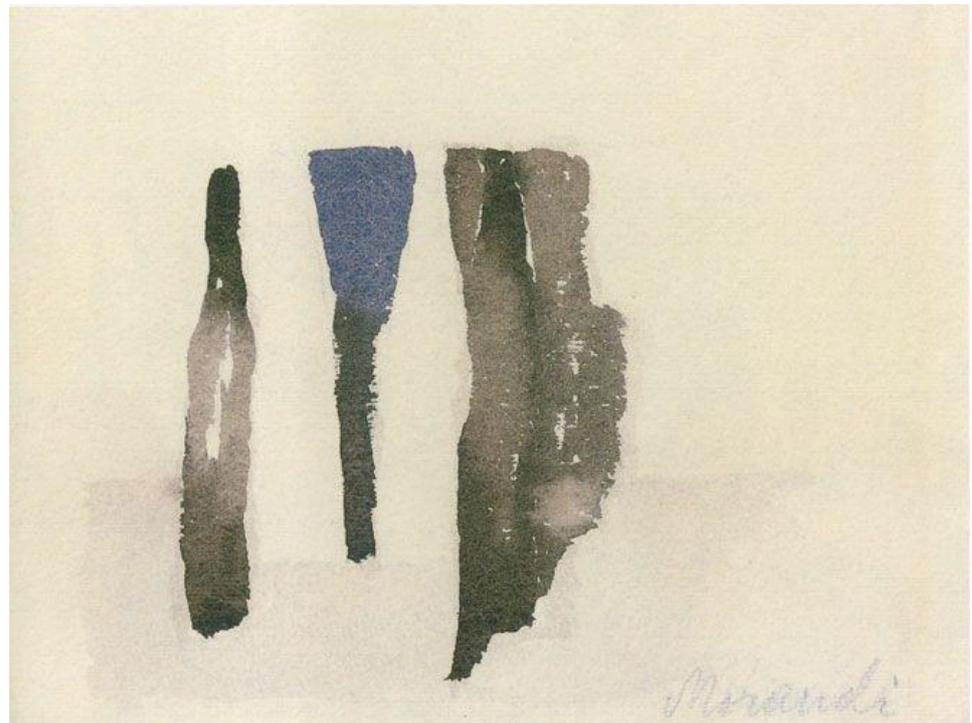
Morandi, que a pesar de reunir una multitud de objetos similares, lleva la aparente simplicidad al extremo, pintando cuadros con apenas dos objetos como motivo y que al mismo tiempo consiguen perturbar al espectador. Contrasta mucho con la actual cultura visual, que se caracteriza justo por lo opuesto, envolver a los individuos en un continente de imágenes sin contenido. En Morandi y sus pequeñas agrupaciones hay espacio para la reflexión, los colores pocas veces destruyen una armonía constante en su obra, basada en tonos tenues y desaturados.

Morandi crea, tanto física como pictóricamente un imaginario propio con elementos que le rodean. Una concepción que traslada al lienzo mostrando en el conjunto de su obra una visión característica del mundo.



9. *Naturaleza muerta*.
Giorgio Morandi. Óleo sobre lienzo. 1946.

10. Giorgio Morandi.
Acuarela sobre papel.



6.3. JUAN GENOVÉS



Son muchos los artistas que han tratado el tema de la multitud, la repetición o la acumulación en sus obras, pero es Juan Genovés uno de los que más nos ha aportado en este sentido.

Juan Genovés es un artista valenciano que lleva desde la década de los sesenta desarrollando la temática de la multitud y utilizando la acumulación como elemento compositivo. Trabaja con tintas planas y perspectivas aéreas, donde no hay elementos como edificios o carreteras, las figuras divagan en un paisaje abstracto creando así un sentimiento de desubicación. Dentro de la multitud el artista hace hincapié en el aglutinamiento de pequeños individuos y arrastra al colectivo hacia una aglomeración compositiva. A diferencia de nuestro trabajo, el artista da forma a la multitud creando diversas composiciones en las que parece que los elementos se deslizan por la superficie del lienzo siguiendo un esquema rítmico.



Por otro lado, su inquietud artística está ligada a una forma de ver el arte como herramienta transformadora y comprometida con su entorno. Durante los años sesenta se vinculó a diferentes movimientos de oposición al régimen franquista en los que empezó a tratar la individualidad y la multitud.

A nivel formal lo que más nos interesa de Genovés es el equilibrio que consigue entre el control de la composición, con un marcado carácter abstracto, y la frescura de la mancha individual, que nos hace intuir a los personajes del cuadro. El artista empasta, frota, pega o lija el cuadro para conseguir el efecto deseado. Lo hace generalmente sobre madera, que ofrece mayor resistencia frente a las “agresiones” al cuadro. El resultado final son pinturas con fuertes pinceladas que se mueven por el cuadro creando la deriva de la masa.



11. *Círculo*. Juan Genovés.
Acrílico sobre lienzo. 2010.

12. *Frontera*. Juan Genovés.
Acrílico sobre lienzo. 2009.

13. *Fases*. Juan Genovés.
Acrílico sobre lienzo. 2007.

6.4. ANDREAS GURSKY

Andreas Gursky es conocido por sus enormes fotografías de arquitecturas, paisajes y acumulaciones de objetos e individuos. Estas obras, que parecen seguir un orden dentro del caos, son un retrato de la sociedad contemporánea.

Sus fotografías captan imágenes de situaciones normalizadas en nuestra cultura visual, donde la repetición surge en lugares comunes como son los puestos de trabajo en cadena, bloques de vivienda en masa, estadios de fútbol o mares de plástico, entre otros. Gursky se afianza como cronista de la era de la globalización y sus fotografías se convierten en metáforas de la vida contemporánea. En su obra refleja características de un mundo hiperconectado y capitalista, donde la forma de vida es en masa.



14. *Dortmund*. Andreas Gursky. Fotografía. 2009

15. *Primero de mayo V*.
Andreas Gursky. Fotografía. 2006

16. *Manufactura*. **Andreas Gursky**. Fotografía. 2005.

El formato que usa para exhibir las fotografías es siempre de unas proporciones monumentales, en las que el espectador puede percibir hasta el más mínimo detalle. Aunque todo lo que vemos no es real, utiliza técnicas de manipulación digital, no con la intención de crear una ficción, sino con la de enaltecer lo que hay a nuestro alrededor.

6.5. SPENCER TUNICK

Spencer Tunick es un fotógrafo centrado en el desnudo y cómo este interacciona con el entorno, conocido por enormes composiciones donde miles de individuos son retratados. En sus proyectos, Tunick, convoca a través de su página web a voluntarios de diversos países dispuestos a colaborar en sus peculiares fotografías. El artista comenta en una entrevista para el periódico digital *La nación* qué le interesa de la desnudez:

“Estoy muy interesado en cómo el cuerpo cambia tu percepción del espacio público. Así que, si estás desnudo en un espacio, eso cambia el espacio por un breve periodo de tiempo y, artísticamente, crea o un *shock* cultural muy vibrante al espacio, o lo amansa, suaviza el pavimento”.¹⁷



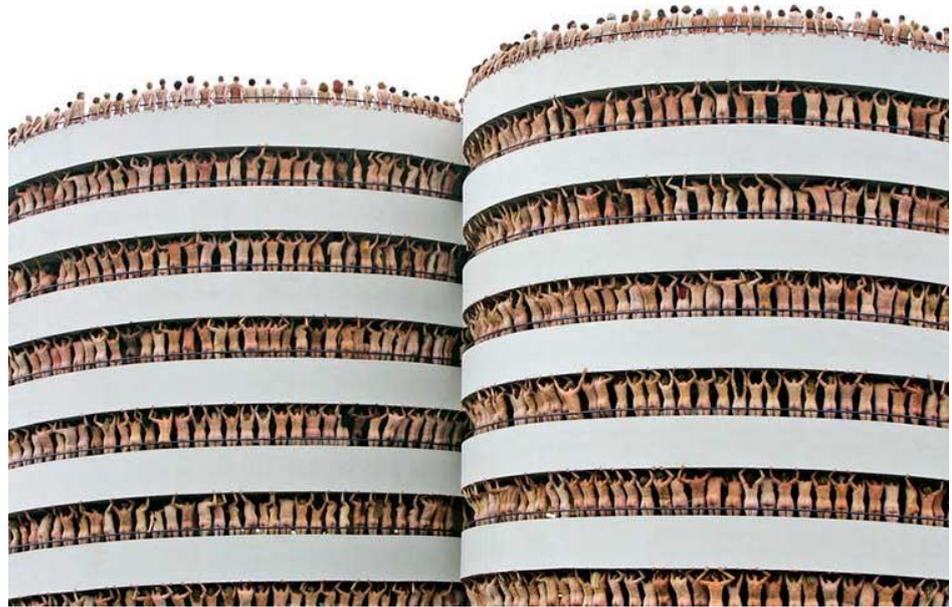
17. *Zócalo*. Spencer Tunick. Fotografía. 2007.

18. Fotografía del artista trabajando.

Los personajes suelen ser retratados en ciudades conocidas como Ámsterdam, Ciudad de México, Nueva York o Barcelona, entre otras muchas. Aunque sus desnudos no están exentos de polémica, hasta seis veces a resultado detenido el fotógrafo por tratar de hacer su trabajo. Procurar crear la atmósfera entre cuerpo y entorno en un proyecto artístico se vuelve más complejo cuando entran en juego aspectos como lo público y lo privado.

El artista aborda el tema de la acumulación ligado directamente a los conceptos de: lo tolerado y lo prohibido, lo moral y lo inmoral o lo individual y colectivo. Con una gran masa de individuos crea imágenes, semejantes a paisajes abstractos, donde en ocasiones los personajes están pintados en diferentes tonalidades. El espacio es como su lienzo y los cuerpos desnudos se convierten en la materia prima.

¹⁷ CHAVES, F. *La nación*.



19. *Ámsterdam*. Spencer Tunick. Fotografía. 2007

El artista aborda el tema de la acumulación ligado directamente a los conceptos de: lo tolerado y lo prohibido, lo moral y lo inmoral o lo individual y colectivo. Con una gran masa de individuos crea imágenes, semejantes a paisajes abstractos, donde en ocasiones los personajes están pintados en diferentes tonalidades. El espacio es como su lienzo y los cuerpos desnudos se convierten en la materia prima.

6.6. RUBÉN GUERRERO

Con Rubén Guerrero nos encontramos ante una pintura con diversas características estrechamente ligadas al término neobarroco. El artista sevillano trabaja con la idea de trampantojo en sus cuadros, que se traducen en grandes piezas que divergen entre lo real y lo simulado. Construye un mundo propio, paralelo al mundo tangible, donde aquello que percibimos como real se desvanece hacia un camino abstracto.

Su pintura se define por colores vibrantes y yuxtaposición de capas compactas. Las figuras estallan en el cuadro, mostrando diferentes niveles de profundidad en la pintura. Utiliza los recursos que le ofrecen materiales como el óleo, el esmalte o el espray para conseguir una superficie brillante y consistente donde se no aprecia la trama de la tela. En sus composiciones reúne las cosas más dispares y contradictorias, en un espacio donde coexisten de manera coherente figuración y abstracción. El artista se hace servir de imágenes basadas en el mundo contemporáneo y las transforma para incorporarlas a su imaginario pictórico.



20. S/T. Rubén Guerrero. Óleo y esmalte sobre lienzo. 2012.

21. S/T. Rubén Guerrero. Óleo y esmalte sobre lienzo. 2013.



7. PRÁCTICA PICTÓRICA

En este apartado desarrollaremos la parte del trabajo que se centra en la producción de la obra pictórica enfatizando en aspectos más ceñidos al proceso de creación. Nuestro trabajo surge desde una base muy directa, la inquietud por acumular muchos elementos en un espacio reducido como es el lienzo. Como se puede observar las primeras obras dentro del proyecto tienen este carácter más acumulativo, centrado en la repetición del motivo dentro de un orden que varía en función del ritmo compositivo. Las pinturas tienen una huella colectiva dentro del propio soporte y muestran agrupaciones con ciertas similitudes.

Poco a poco vamos profundizando en las relaciones que surgen en los cuadros. Las relaciones internas de los personajes dentro de la obra, las que surgen con el espectador y a la vez, las que se crean con el resto de las obras. Empezamos a introducir elementos individuales frente a elementos colectivos. Los sujetos representados se enfrentan con la mirada del espectador, o por el contrario se dejan observar.

Dentro del imaginario personal que forman las obras la idea de multitud pictórica va mutando en diferentes vertientes, no solo entendiendo multitud como una gran cantidad de elementos, sino también en función de lo que envuelve a la propia imagen.

Todo esto a efectos de la práctica se entiende que funciona de manera atemporal. Cuadro tras cuadro se pasa por un proceso de aprendizaje en el cual siempre que es necesario se vuelve atrás, rescatando así soluciones que aplicar a futuras cuestiones. Por ejemplo, con *El espectador* (fig. 22) volvimos atrás para recuperar los recursos utilizados con el cuadro titulado *Cristina* (fig. 41), dos cuadros aparentemente sin ninguna relación. De alguna manera hay algo imperceptible en una obra que te lleva involuntariamente a otra, quedando en el proceso información que solo el artista puede recopilar.

ASPECTOS FORMALES

En un trabajo de pintura y en torno a la idea de acumulación encontramos bastantes aspectos formales de los que hablar como lo son la repetición, variación, composición, color, etc.

La repetición es una acción constante inherente a una acción acumulativa. Se trata de una figura retórica que se genera por adición y es la consecuencia de una sucesión de elementos que pueden o no compartir características semejantes. En nuestro trabajo esta repetición no es más que un recurso para generar una sensación de cúmulo. La repetición que usamos no es una copia fiel y sucesiva, por lo que se trata de una repetición-variación¹⁸. Al mismo tiempo tendremos que hablar siempre de una acumulación acompañada o apoyada en una estructura repetitiva.

¹⁸ CARRERE, A; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p. 249

Por otro lado, a nivel compositivo la perspectiva que utilizamos, por ejemplo, en los cuadros con agrupaciones de animales es una perspectiva con un punto de vista elevado. Con esto, junto con la degradación de las manchas de fondo y la definición de las frontales, conseguimos crear una sensación atmosférica la cual produce mayor sensación de profundidad. Podemos observar en el cuadro *Del montón* lo que explicamos.

En cambio, con el resto de pinturas en las que hay figura humana, a excepción de *El espectador* y *Espectado*, la perspectiva es frontal y lineal, componiendo así una imagen más directa.



22. *El espectador*. Gema Quiles. Óleo sobre lienzo. 130x160cm. 2017.



La propia figura tiende a descomponerse, liberándose de la mimesis de la imagen reproducida. La pintura no requiere detallar aspectos de la obra que el propio ojo puede componer. Deja descansar la mirada del observador a la vez que juega con lo que es real y lo que no.

El factor del azar también interviene de manera importante en mayor o menor medida, como comenta Bacon en las entrevistas que le hace el crítico David Sylvester:



No sé realmente cómo surgen esas formas concretas. No quiero decir con esto que sea un ser inspirado o especialmente dotado. Simplemente no lo sé. Las veo... Las veo, probablemente desde un punto de vista estético. Sé lo que quiero hacer, pero no sé cómo hacerlo, y las veo casi como un extraño, sin saber cómo han surgido esas cosas y por qué esas pinceladas que se han sucedido sobre el lienzo se han convertido en esas formas concretas. Y luego, claro, recuerdo lo que quería hacer y entonces intento forzar esas formas irracionales a lo que quería hacer en un principio.¹⁹

23. Detalle

24. Detalle

En nuestra obra es importante, como afirma Bacon en las entrevistas que ofrece, guiar el accidente. Es decir, dejarnos llevar por lo que nos sugiere la propia pintura, pero sin olvidar el objetivo inicial.

¹⁹ SYLVESTER, D. *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, p. 89

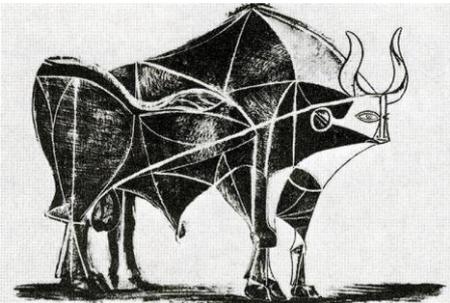
7.1. EL ANIMAL COMO AGRUPADOR



La figura del animal es un recurso recurrente en pintura utilizado por diversos artistas durante diferentes épocas de la historia. La animalística o arte animalista tiene como motivo principal la representación artística de animales. Podemos ver estas representaciones remontándonos a un origen primitivo con las pinturas rupestres, o pasando a través de diferentes culturas y civilizaciones a lo largo de la historia del arte, como en el arte egipcio con la representación de dioses animalizados o en el romanticismo con el uso del propio animal como tema pictórico y la posterior destrucción de su forma en las vanguardias.

Los animales más representados dentro de la cultura occidental han sido los caballos, el arte equino ha sido mostrado como retrato ecuestre o en escenas de guerra, caza o deporte.

También vemos animales domésticos en función del periodo o incluso animales fantásticos o mitológicos.

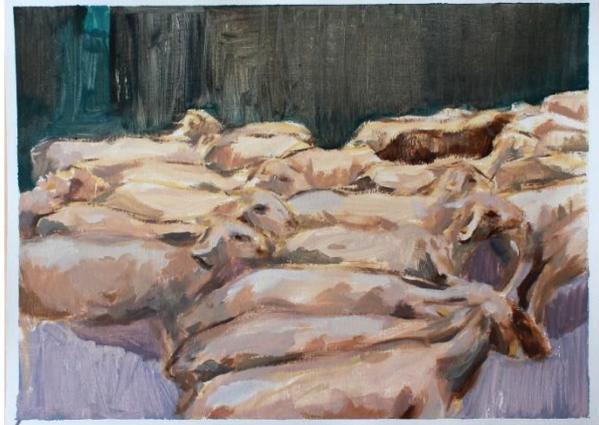


25. *Felipe III*. **Diego Velázquez**. Óleo sobre lienzo. 1635

26. *Toro V*. **Pablo Picasso**. Litografía sobre papel. 1945

En nuestra obra el animal es usado desde la idea de rebaño, como imagen del movimiento y la masa. La idea del animal como agrupador se puede percibir desde dos perspectivas, contempla la dualidad de figura de orden a la vez que de caos. No sabemos, ante los cuadros expuestos, si la escena representada es de agrupación o dispersión. La pintura juega con esa doble interpretación que pueda generar en el espectador. Nosotros mostramos una imagen donde se capta el momento de reunión, lugar donde las formas se pierden debido al gran número de elementos y la propia pintura domina la escena.

En el díptico *Culla* (fig. 27), sí que podemos observar como los animales, en este caso ovejas, parecen seguir una dirección marcada por la multitud. En cambio, en *Del montón* (fig. 28) y *S/T* (fig. 29) la manada posa frente al espectador siendo la disolución de las formas la que no deja entrever que sucede.



27. *Culla*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 25x60cm. 2017. Díptico.

Conceptos como: manada, jauría, ganado, rebaño o piara son términos propiamente colectivos y surgen de lo que nosotros percibimos en los animales. A diferencia del rostro humano, cuando contemplamos a varios animales de la misma especie en un mismo lugar los percibimos como repetición y no como variación. Es decir, no vemos la individualidad de cada animal, no le concedemos ese distintivo porque no es semejante a nosotros y por lo tanto no tenemos la capacidad de abstraerlo fuera de su propio colectivo. Sucede al contrario, pero en menor medida, con los animales de compañía, con los que logramos un cierto grado de empatía y hemos incorporado en nuestro entorno, o dicho de otra forma, en nuestro colectivo.



28. *Del montón*. Gema Quiles. Óleo sobre tabla. 45x60cm. 2017.

29. *S/T*. Gema Quiles. Óleo sobre tabla. 20x20cm. 2018.

7.2. RETRATO COLECTIVO E INDIVIDUAL

En la idea de retrato colectivo, acumulamos en nuestras obras diferentes agrupaciones de animales o personas. Puede ser una agrupación ya establecida, como es el caso de las obras de animalística, donde los elementos suelen ir en la manada representada. O, por otro lado, pueden ser nuevas asociaciones extraídas de diversos referentes y conectadas por una nueva clasificación.

Con los cuadros *Diez cabezas y medias* (fig.30) y *Ocho cabeza y medias* (fig.31) vemos como hay una composición de numerosos retratos en la que solo se muestra el rostro de estos. El material empleado ha sido el papel, el cual utilizamos frecuénteme ya que su textura nos ofrece un registro interesante. Las imágenes de referencia han sido escogidas de diferentes fotografías antiguas por lo que la mayoría de los retratados no mantiene ninguna relación entre sí. Son personajes extraídos de su contexto, sin ninguna relación a su vez con la época actual, pero vueltos a reaparecer en una nueva concepción de su propia autonomía. Ambas obras establecen un nuevo diálogo entre los personajes del interior del cuadro, figuras que mantienen una pose hermética y con una distancia organizada. Los rostros pueden ser vistos como puntos de conexión, del mismo modo que funcionaría el patrón en un estampado o el de un engranaje, entendido como elemento organizador que incluye diferentes variantes que unidas construyen una única pieza. Estos puntos de conexión están tomados como referencia de la foto original donde las figuras, en concreto niños en edad escolar, están cuidadosamente organizados en fila, dentro de lo que sería su propio colectivo, en este caso la clase del colegio al que asisten. Lo que entendemos como “fotografía de clase” ya tiene una imagen concreta asociada que nos viene a la mente, indiferentemente de la variación que se pueda encontrar la imagen final siempre va a resultar idéntica. Y es curioso como esta imagen preconcebida ya tiene de manera inherente la característica de multitud.



30. *Diez cabezas y medias*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 30x30cm. 2017.



31. *Ocho cabeza y medias*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 24x24cm. 2017.

Entendemos la pintura como un vehículo con el que construir nuevas realidades, por lo que no nos interesa tanto el que se parezca el retrato al original como que la propia pintura componga la idea de rostro. En el caso del cuadro *S/T* (fig. 32) sucede exactamente esto, se trata de una obra donde los retratos no están acabados de definir con los rasgos que lo identifican individualmente, las pinceladas son manchas que dejan intuir el personaje al que encasillan. El cuadro, por el contrario, consideramos que no funciona solo, necesita de las anteriores obras que lo complementan. De esta relación de obras surgen una serie de características comunes que enriquecen el discurso visual.



32. *S/T*. Gema Quiles. Óleo sobre DM. 120x120cm. 2017.



33. *Golpe a la pequeña China*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 20x30cm. 2017



34. *Adornos*. Gema Quiles. Óleo sobre tela. 25x20cm. 2018

En los cuadros *Adornos* (fig.34), *Inanna* (fig. 35) y *Golpe a la pequeña China* (fig.33) aparece el elemento máscara. Las tres obras se disponen frente al espectador desde una perspectiva frontal, interpelando directamente a su observador. Los personajes, entrelazados con pinceladas que rompen la imagen, muestran la incertidumbre de no saber si están ocultos detrás de unos disfraces o por el contrario exhiben satíricamente su naturaleza. La máscara te proporciona una nueva identidad, te oculta a la vez que te deja ver, y así ofrece otra forma de relacionarse con el mundo. Dicho de otra manera, te otorgan la posibilidad de entrar dentro de una nueva clasificación.



35. *Inanna*. Gema Quiles. Óleo sobre tela. 150x150cm. 2017.

La obra *S/T* (fig.36) agrupa diferentes recursos pictóricos adquiridos con las anteriores piezas citadas. Es una de las últimas obras realizadas y se diferencia del resto en cuanto a la ausencia de referente fotográfico. La obra se planteó como un intento de plasmar en papel una imagen construida ficticiamente, donde el referente indirecto posiblemente serán las miles de representaciones que vemos día a día. Nos encontramos ante una obra con un aire carnavalesco, en la que los colores saturados y las pinceladas construyen una atmósfera caótica a modo de *collage*.

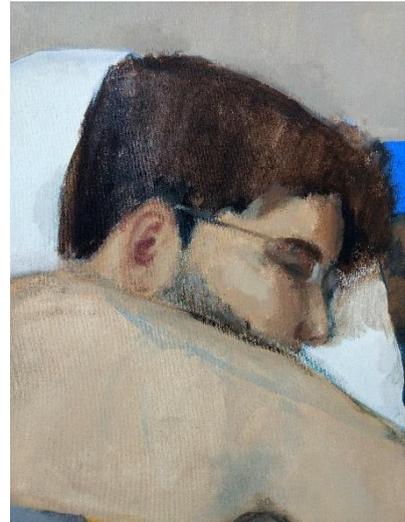


36. *S/T*. Gema Quiles. Óleo y lápices de color sobre papel. 40x25cm. 2018.

El retrato individual, en cambio, nos muestra imágenes de figuras aisladas que juegan un papel principal en la composición. En el caso de los cuadros *El espectador* (fig.22) y *Espectado* (fig.37), los dos están estrechamente ligados, aunque están ideados para funcionar por separado como piezas individuales ambos comparten un nexo, la interacción con el observador. El primero fue *El espectador*, en el cual la primera mirada recae en la gran superficie que cubre la tela, mostrando al personaje desplazado de la composición, prácticamente saliendo del cuadro. Vemos, desde una perspectiva aérea, como los elementos que construyen la figura quedan al descubierto, mostrando un tercer plano donde no hay trama ni figura.



37. *Espectado*. Gema Quiles. Óleo sobre lienzo. 133x136cm. 2017.



38. Detalle

A raíz de este cuadro surge *Espectado* con la intención de seguir explorando este planteamiento. Aparentemente sigue el mismo esquema, una figura solitaria que en esta ocasión en vez de ser el observador se convierte en el elemento observado. Pero, a nivel de ejecución no estamos realmente satisfechos, consideramos que a la pintura le falta la frescura y la seguridad que podíamos apreciar en el anterior. Se queda un cuadro contenido, que cumple con todos los requisitos formales necesarios, pero le falta esa espontaneidad que nosotros buscamos en la pintura. Asimismo, es un cuadro al que le hemos dedicado mucho tiempo de observación y con el que hemos aprendido aspectos que desconocíamos de nuestra pintura.

En el cuadro *Reunión familiar* vemos una figura en el centro de la composición que parece interactuar con otro elemento que no podemos percibir. El referente de esta obra es otra pintura que hicimos anteriormente basándonos en la misma imagen fotográfica, una fotografía familiar, pero que perdimos. Recordábamos aspectos icónicos y plásticos de dicha obra e intentamos volver a reproducirlos según lo que conseguimos recordar. A pesar de encontrar posteriormente la fotografía original, no continuamos el cuadro. Lo que resulta interesante en esta obra es el proceso que nos lleva a plantearnos el cuadro directamente desde las características formales de la pintura y ya no tanto desde una imagen fotográfica. Finalmente, el resultado es el de una figura que flota en un escenario deconstruido por la propia pintura, una figura que parece aislada pero no solitaria.



39. *Reunión familiar*. Gema Quiles. Óleo sobre lienzo. 30x40cm. 2017.

Por otro lado, tenemos los retratos de *Cristina* y *Cristina II*, dos cuadros del mismo referente hechos con un año de diferencia. El primero está realizado en el periodo de *El espectador*, como hemos mencionado antes existe una relación formal y conceptual entre ellos. En cambio, el segundo está pintado recientemente y se puede apreciar la vinculación con los cuadros de pequeños rostros. Ambos muestran el retrato de una figura individual, la cual a nivel de mimesis no pretende imitar la estética original, sino que mediante la pintura planteamos diferentes versiones que forman a un mismo individuo.



40. *Cristina II*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 29x18cm. 2018.



41. *Cristina*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 20x30cm. 2017.

Nuestra obra representa rasgos de la cultura contemporánea, unas veces de forma voluntaria y otras de forma más intuitiva. Creemos que en sí nuestra pintura no puede dejar de representar el mundo que la rodea, pero no nos quedamos solo con la contemplación del símbolo, si no que nos dejamos guiar por el placentero acto de pintar.

8. CONCLUSIÓN

Para concluir procederemos a la realización de una reflexión sobre los objetivos marcados, como ha ido evolucionando el trabajo y los posibles obstáculos que haya surgido durante el proceso.

Tras este trabajo teórico de análisis podemos enfrentarnos mejor a la obra en conjunto. Pictóricamente la producción cumple los objetivos marcados, los cuadros presentados reúnen nuestras inquietudes artísticas y apuntan a una dirección que queremos seguir desarrollando. Gracias a conceptos como el de mapa pictórico hemos conseguido comprender mejor la relación o puntos de unión en nuestras pinturas y concebir todas las piezas en colectivo. A la hora de hablar en los objetivos de “límites autoimpuestos” nos referimos a esta necesidad que veníamos teniendo de plantear una obra coherente y relacionada entre sí. La parte práctica del trabajo se adelanta a la teórica, por lo que encontrábamos dificultad de explicar con palabras la relación que nosotros veíamos en todas las obras y que podía no comprenderse. La libertad pictórica de experimentar con diferentes materiales tanto plásticos como iconográficos y a la vez crear un discurso acorde resulta una cuestión importante para nosotros durante todo el trabajo.

La evolución de la práctica se advierte mediante el trabajo con el medio, junto con la contemplación de la propia obra. El observar a otros artistas también nos ha resultado de gran ayuda en el transcurso del trabajo. Asimismo, este proyecto de investigación ha despertado nuevos intereses en nosotros. Por un lado, la necesidad dentro de la pintura de experimentar la unión entre animal e individuo, creando así una nueva vertiente en nuestro trabajo. Y por otro lado el interés por experimentar, también, con otros materiales como son la cerámica o la serigrafía. Tuvimos un breve contacto con ambas prácticas durante nuestra estancia de intercambio en Polonia, y después de este primer acercamiento consideramos que puede ser un camino interesante que incluir en el conjunto de nuestra obra.

En cuanto a la parte teórica del trabajo, la hemos desarrollado similar a la parte práctica. Mediante conceptos sueltos extraídos de diferentes referentes, junto a los propios, como simples esbozos al principio, hemos ido tejiendo un discurso sólido. Como mencionábamos en los objetivos, uno de ellos era tratar de crear un texto coherente, y en mayor medida hemos conseguido lo propuesto. Gracias a los referentes teóricos hemos adquirido destreza a la hora de analizar aspectos conceptuales que marcan nuestro entorno. Por otro lado, también nos ha ayudado a explicar y conocer mejor nuestras inquietudes artísticas.

El resultado final ha sido un trabajo enriquecedor, en el que hemos conseguido ordenar nuestras ideas y plasmar todos los conocimientos adquiridos.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. MONOGRAFÍAS

CARRERE, A; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

CALABRESE, O. *La era neobarroca*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

SYLVESTER, D. *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009.

ZAFRA, R. *El entusiasmo*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.

GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor Distribuciones, 1990.

TODOROV, T. *Elogio del individuo*, Barcelona: Circulo de Lectores, S. A., 2006.

MARLAUX, A. *El museo imaginario*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

HAN, B. *La sociedad de la transparencia*, Barcelona: Heder Editorial, 2013.

BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*, Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2005.

VIRILIO, P. *Ciudad pánico*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007

9.2. PAGINAS WEB

LA NACIÓN. Spencer Tunick: “Nadie posee tu cuerpo”. [Consulta: 2018-04-05]. Disponible en: <<https://www.nacion.com/viva/cultura/spencer-tunick-nadie-posee-tu-cuerpo/JK526EB7TNDFBINM5ZTGVLY44/story/>>

9.3. AUDIOVISUALES

SUAREZ, J.A. *CAPC / Muestrario, José Antonio Suárez Londoño*. En: *You tube*. Francia: You tube, 2015-09-05. [consulta: 2018-05-12]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=UWNPGQ5mYbU>>

SUAREZ, J.A. *Minuto en la Casa: Muestrario, de José Antonio Suárez Londoño*. En: *You tube*. España: You tube, 2015-03-05. [consulta: 2018-05-12]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=BAkXbvqySd0>>

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Fotografías de las libretas expuestas.
2. Fotografías de dibujos expuestos.
3. Fotografía de la exposición *Muestrario* de José Antonio Suárez Londoño
4. *Autoretrato con máscaras*. James Ensor. Óleo sobre tela. 1899
5. *La entrada de Cristo en Bruselas*. James Ensor. Óleo sobre lienzo. 1889
6. *La intriga*. James Ensor. Óleo sobre lienzo. 1890
7. Fotografía del artista.
8. *Naturaleza muerta*. Giorgio Morandi. Óleo sobre lienzo. 1956.
9. *Naturaleza muerta*. Giorgio Morandi. Óleo sobre lienzo. 1946.
10. Giorgio Morandi. Acuarela sobre papel.
11. *Círculo*. Juan Genovés. Acrílico sobre lienzo. 2010.
12. *Frontera*. Juan Genovés. Acrílico sobre lienzo. 2009.
13. *Fases*. Juan Genovés. Acrílico sobre lienzo. 2007.
14. *Dortmund*. Andreas Gursky. Fotografía. 2009.
15. *Primero de mayo V*. Andreas Gursky. Fotografía. 2006.
16. *Manufactura*. Andreas Gursky. Fotografía. 2005.
17. *Zócalo*. Spencer Tunick. Fotografía. 2007.
18. Fotografía del artista trabajando.
19. *Ámsterdam*. Spencer Tunick. Fotografía. 2007
20. *S/T*. Rubén Guerrero. Óleo y esmalte sobre lienzo. 2012.
21. *S/T*. Rubén Guerrero. Óleo y esmalte sobre lienzo. 2013.
22. *El espectador*. Gema Quiles. Óleo sobre lienzo. 130x160cm. 2017.
23. Detalle
24. Detalle

25. *Felipe III*. Diego Velázquez. Óleo sobre lienzo. 1635
26. *Toro V*. Pablo Picasso. Litografía sobre papel. 1945.
28. *Del montón*. Gema Quiles. Óleo sobre tabla. 45x60cm. 2017.
29. *S/T*. Gema Quiles. Óleo sobre tabla. 20x20cm. 2018.
30. *Diez cabezas y medias*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 30x30cm. 2017.
31. *Ocho cabezas y medias*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 24x24cm. 2017.
32. *S/T*. Gema Quiles. Óleo sobre DM. 120x120cm. 2017.
33. *Golpe a la pequeña China*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 20x30cm. 2017.
34. *Adornos*. Gema Quiles. Óleo sobre tela. 25x20cm. 2018.
35. *Inanna*. Gema Quiles. Óleo sobre tela. 150x150cm. 2017.
36. *S/T*. Gema Quiles. Óleo y lápices de color sobre papel. 40x25cm. 2018.
37. *Espectado*. Gema Quiles. Óleo sobre lienzo. 133x136cm. 2017.
38. Detalle
39. *Reunión familiar*. Gema Quiles. Óleo sobre lienzo. 30x40cm. 2017.
40. *Cristina II*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 29x18cm. 2018.
41. *Cristina*. Gema Quiles. Óleo sobre papel. 20x30cm. 2017.