

La pintura de Isabel Quintanilla (y II)

Por M^a Dolores RUIZ DE LA CANAL Y RUIZ-MATEOS

El ilusionismo fotográfico en su obra.

Si observamos superficial y formalmente la obra artística de Isabel Quintanilla, en especial sus dibujos, apreciamos un cierto parecido con la fotografía; muy acusado, si la observación no es directa sino a través de sus reproducciones lo que se explica en este caso por tratarse de imágenes visuales-fotográficas antes que de pinturas propiamente dichas.

A raíz de este parecido formal, sea directo o fotográfico, la crítica (44) y el público en general presuponen frecuentemente la dependencia de su arte del patrón o modelo fotográfico, presupuesto que sin duda no puede ser aplicado indistintamente a toda la producción realista contemporánea. La utilización de la imagen fotográfica como punto de partida para la labor creativa, tan característica de los pintores hiperrealistas y fotorrealistas americanos, es ajena a la obra de los pintores realistas madrileños y más concretamente a la producción de Quintanilla, cuya obra parte de la imagen visual percibida directamente de la realidad misma.

La objetividad y precisión que de ella se desprende no se debe a la máquina fotográfica, sino a un absoluto dominio técnico de las pinceladas y de los trazos que llegan a ser casi imperceptibles. Su proceso de elaboración es lento y personal, consistente en la plasmación de líneas y formas y no de puntos simultáneos captados por la máquina (45).

Hay aún un razonamiento más contundente que aleja la obra de Quintanilla del modelo fotográfico definitivamente; la artista, además de poseer dos lentes, y no una como la cámara, posee cuerpo

(44) Significativo es el comentario de Gottfried Stello, quien en la revista *Critik und Information*, agosto de 1970, referido al "Encuentro de Dibujo de Darmstadt", declara la "esclavitud" de su arte de la fotografía y su "parecido a un álbum de fotos".

Crítica que también se refiere a otros pintores realistas españoles. Así, Gaya Nuño, J.A., en *La Pintura española del siglo XX, Ibérico-Europea* de Ediciones, Madrid, 1979, p. 430, de Antonio López García dice: "es indudable que su pintura de reiterado principio de imitación fotográfica ...".

(45) Stelzer, Otto: *Arte y fotografía*, Barcelona, 1981, p. 100.

y alma, de lo que resulta una imagen pictórica no sólo vista sino subjetivamente vivida (46).

Se trata pues, no sólo de una imagen reproducida, sino enriquecida, matizada, y elaborada a partir de su propia vivencia de la realidad vista; una pintura fruto de su conocimiento de la realidad cuya apariencia exterior plasma (47). Conocimiento, en definitiva, que permitirá a Isabel Quintanilla traspasar los límites del mero ilusionismo fotográfico.

Aclarada la posible confusión entre "parecido fotográfico" y "utilización del medio fotográfico", que tantos malentendidos crea, podemos ya adentrarnos en lo que consiste realmente el ilusionismo fotográfico de su pintura.

Empezamos por exponer el sentido artístico del término "ilusionismo":

Todo arte entraña cierto "ilusionismo", siendo, como es la pintura, la creación de un espacio ficticio o fingido; y muy especialmente lo es la pintura de carácter realista, llamada justamente realista por la ilusión, confusión o engaño que provoca en el espectador que la contempla, en relación a la realidad que fielmente representa (48).

Así, hablamos del ilusionismo de las pinturas de Zeuxis, cuyas uvas pintadas engañaban a los pájaros que llegaban a picotearlas; o la cabeza del caballo pintado por Apeles, tan fiel a otros caballos, que éstos, los de verdad, lo tomaban por real y relinchaban. Estas anécdotas explican el engaño o confusión que provocaba la pintura realista de la Antigüedad a los ojos del público ateniense (49).

De igual forma ante una pintura realista contemporánea, el espectador sufre asombro, se siente visualmente engañado (50), pero si el ateniense asemejaba uvas pintadas con uvas de verdad, el espectador contemporáneo ante el realismo que le es coetáneo exclama con asombro su parecido con la realidad fotografiada.

¿Por qué ilusionismo con referencia al patrón fotográfico y no ilusionismo con referencia a la imagen visual directa y natural?

A esta pregunta, aplicada a la obra de Quintanilla, pretendemos responder.

Es obvio que existen muchas diferencias entre un espectador ateniense y uno del siglo XX; como existen muchas entre el realismo

(46) Gombrich, E.: *Arte e ilusión*, Barcelona, 1975; Cap. VII: "Condiciones de la ilusión", pp. 181-213.

(47) Hofmann, Hans: *Search for the Real*, Ed. Weeks and Hayes, E.E.U.U., 1967, pp. 40-54. Explicación del proceso creativo y su complejidad.

(48) Clair, Jean: *L'Art Vivant*, 36-37 (fev. mar. 1973).

(49) Sabais, H. W.: *Realismo y realidad*, Darmstadt, 1975. (Décima conferencia).

(50) Asombro o confusión, pero nunca "engaño" completo -sólo visual pues quitando pájaros y caballos, no sabemos, ni siquiera anécdotas, de personas de cualquier época que lleguen a identificar pintura con realidad.

Otra cosa es decir "Cada pintor ha creado con su cuadro una nueva realidad, una realidad estética, que en sí misma también es real". Sabais: "Arte y realidad"; exp. "Realismo y Realidad", Darmstadt, 1975.

pictórico de la Antigüedad y el contemporáneo. Podemos decir que a lo largo de la Historia el concepto de "ilusionismo artístico" ha cambiado hasta el punto de poderse decir que hay "ilusionismos históricos" e "ilusionismos contemporáneos"; o como decíamos entonces para el término "Realismo", que existen "ilusionismo" e "ilusionismos".

Así se explica que una pintura realista, cuyo ilusionismo consiguió engañar los ojos de un espectador ateniense, no "engañe" en la actualidad al público contemporáneo; y viceversa, si se pudiera mostrar una pintura realista contemporánea a un ateniense, lo que menos diría de ella es que es "realista".

Esto es debido a que el ilusionismo, en lo que se refiere a pintura realista, o lo que es lo mismo, la ilusión de realidad está en estrecha relación con el sistema de percepción visual de cada época y por ser éste algo en continuo cambio y evolución es lógico pensar que cada estadio evolutivo y cada época tengan su propio ilusionismo (51).

Si el Realismo pictórico basa su sistema de representación en lo visible, y lo visible es aquello susceptible de percepción visual, al ser el sistema de percepción cambiante y evolutivo, es propio decir que cada época tendrá sus propios ilusionismos, ya que están en función de los mecanismos de percepción -visión- a los que va destinado a engañar.

Así, "Los engaña ojos" de la pintura del siglo XVII o los del realismo del siglo XIX nos resultan hoy convencionalismos de escuela, sin que neguemos con ello que para sus contemporáneos pareciera una transcripción fiel de la realidad.

Y en sentido contrario, una imagen que a nosotros nos parece realista, como puede ser una fotografía, mostrada a unos ojos primitivos (52) difícilmente reconocería algo más que manchas o simplemente no vería nada; esto se explica porque la imagen corresponde a un sistema de representación que su sistema perceptivo aún no ha aprendido a ver.

En conclusión, el sistema perceptivo y su evolución en el tiempo es el fundamento que explica los cambios del ilusionismo pictórico.

Y uno de los factores que incide, si no de forma determinante sí al menos muy influyente, es la técnica, que terminará afectando al sistema de representación realista.

Digamos que la Humanidad ha aprendido a ver y ha acrecentado sus posibilidades ópticas, unas veces de la mano del arte y otras

(51) Wolfli, E.: Conceptos fundamentales en la Historia de arte, Ed. GG., Madrid, 1979, p. 14: "Todo artista se halla condicionado por determinadas posibilidades ópticas, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia y el descubrimiento de estos "estados ópticos" es tarea elemental en la Historia del Arte.

(52) Gombrich: Op. cit., p. 259 ("Ojo inocente").

de la técnica. Hasta tal punto esto es cierto que al analizar a un artista y su estilo artístico debemos aludir necesariamente, para su mejor comprensión, a las posibilidades ópticas y al desarrollo técnico de su época.

Por ejemplo, si hablamos del realismo artístico de Veermer y el carácter ilusionista que de él se desprende, diríamos que paralelamente al trabajo del pintor, un Huygheus construía los primeros prismáticos, un Delf Leeuwenhoch inventaba el microscopio y un vasco empezaba a limar vidrios para usarlos como gafas. Decimos que en esta época de furor óptico de la cámara oscura. Y esto explica en cierta medida su concepción realista de la pintura y sus efectos ilusionistas.

Con estas aclaraciones previas, ya estamos preparados para entender el fundamento del realismo pictórico de Quintanilla y el ilusionismo fotográfico que de él se desprende.

Fundamento que encontramos en las posibilidades ópticas y el desarrollo técnico del siglo XX. Y nuestra época, la de Isabel, es también de furor óptico, hasta tal punto que ha sido bautizada y definida como "La era óptica" (53).

Ella parte de finales del siglo XIX y el descubrimiento de la fotografía, cuyo posterior perfeccionamiento afectó al terreno artístico. Pintores y fotógrafos se dan la mano: Courbet, Delacroix, Ingres, Millet y Nadar, Carjat, Négre y Marville.

En la actualidad, la "realidad fotográfica" ha sido ganando terreno a la pictórica, de tal forma, que el 90 % de las imágenes -no naturales- que capta hoy día el ojo humano son de origen fotográfico. No hay duda de que es ésta -la realidad fotográfica- la que ha llegado a encauzar la percepción visual de nuestro siglo (54).

Las imágenes no naturales de la fotografía, cine, televisión y publicidad han quedado asimiladas en nuestra conciencia óptica, caracterizando la forma de ver del siglo XX (55).

Esta es la clave para entender el ilusionismo pictórico de la obra de Isabel Quintanilla, con razón llamado "ilusionismo fotográfico".

Fotográfico, porque como decíamos es la fotográfica nuestra forma de ver; de aquí que el público, ante el realismo de Quintanilla, alude antes a la fotografía que a la propia realidad visual; y fotográfico, porque la propia pintora ha asimilado en su conciencia óptica el material fotográfico, enseñándole o mejor mostrándole una forma de ver y una forma de "trompe l'oeil".

(53) Stelzer, Otto: Op. cit., "Introducción", p. 15.

(54) Wolfgang Becker: Ambigüedad de lo real. Intento de metodización". (Ambigüité du réel: Essai de méthodisation). Cat. Exp. "Hyperréalistes américains. Réalistes Européens", París, 1974.

(55) No sólo se define en el siglo XX la forma de ver como "fotográfica", sino que también se habla de la teoría del "conocimiento fotográfico". J. Ferrater Mora: La filosofía actual, Madrid, 1978, p. 106.

Todos en fin, respondiendo a las características y rasgos de nuestro siglo, funcionamos visualmente influenciados por las reproducciones fotográficas, a la vez que nuestra conciencia de lo "real" queda codificada por el parecido con ella.

En resumen: en una época en que todo se percibe y se valoriza, según los esquemas de la imagen visual fotográfica, la obra realista contemporánea ha creado la ilusión fotográfica, la única que a nuestros ojos crea la ilusión de realidad.

Isabel Quintanilla no hace otra cosa pues que partiendo de los mecanismos de su percepción visual -ojos del siglo XX- aplicar el valor cognoscitivo que su propia percepción tiene.

La pintora lo ha expresado así: "Pinto lo que veo, es más, lo que conozco" (56).

El realismo de Isabel Quintanilla

La obra de Isabel Quintanilla se encuadra dentro del amplio panorama de los realismos artísticos contemporáneos que hemos visto antes como un claro exponente del Realismo figurativo español. Realismo a cuyas filas se apuntan numerosos artistas españoles, tanto pintores como escultores, entre los que cabe citar: Antonio López García, Francisco López Hernández, Julio López Hernández, María Moreno y Amalia Avia entre otros (57).

Pese a estar ligada en cuanto a concepción artística con éstos u otros pintores y escultores realistas españoles el carácter personal de su realismo, primer rasgo que lo define, hace que su obra se nos muestre lo suficientemente individualizada como para mantener su independencia por encima de cualquier paralelismo que entre ellos pudiéramos establecer (58).

Por otro lado, y con respecto al panorama internacional actual de esta tendencia, tenemos que decir que Isabel Quintanilla llega a su madurez artística a finales de la década de los 60, cuando las corrientes europeas y americanas (fotorrealismo, hiperrealismo, etc.), empiezan a manifestarse, sin llegar a estar definidas como tales; por lo que unimos al carácter personal de su realismo una trayectoria artística aislada y ajena a los derroteros de otras corrientes realistas contemporáneas, especialmente a las americanas (59).

(56) Entrevista con Isabel Quintanilla. Noviembre 1982.

(57) Vid., por ejemplo:- Amón, Santiago: "Contemporary Spanish Realists", Marlborough Fine Art, Londres, 1973.- Dyckes, William: "Spanish Art Now. The New Spanish Realist", Art Lugano Review, XVII/7 Sep. 1973, pp. 29-33.

- Cat. Exp.: "Realismo Español Contemporáneo", Madrid, 1976. Texto: Juan a. Aguirre. Págs. 9-11.

(58) Declaraciones de Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández para Peter Sager y su libro Nuevas formas de realismo, Madrid, 1981, p. 218: "Cada uno elige un camino para lograr una meta común".

(59) "Esta es la tendencia más cercana al superrealismo americano, pero poco

Por todo esto, las características de la obra de Quintanilla y su concepción artística se desprenden del estudio directo de la misma y sólo aludiremos a otros realismos de signo diferente -por ejemplo, el fotorrealismo- para que nos sirva de contraste, con el fin de que sus rasgos esenciales, tanto los novedosos como los tradicionales, queden lo suficientemente resaltados.

El realismo figurativo de Isabel Quintanilla consiste básicamente en la creación de una imagen pictórica que toma como punto de partida la realidad visual, la describe sin llegar a idealizarla y profundiza en su significado (60).

La descripción ha sido concebida por Isabel no como un copiar la imagen visual simplemente, sino como un registrar su huella lumínica, en un intento por aprehender la distancia inmaterial entre los objetos, describe realistamente los elementos propios y abstractos de la pintura, -luz, color, línea, textura-, llevando a cabo una reflexión sobre la pintura misma (61).

La descripción, así entendida, carece de valor en sí misma y lleva a "lo representado" al borde de lo anecdótico. Sin embargo, profundiza en su significado, y lejos de establecer una selección temática indiscriminada, la elige en función de una motivación personal, recogiendo su proyección en la misma (62).

Podemos decir, pues, que su realismo, por un lado, parte de una traducción directa del modelo para convertirse en pintura y responder a las leyes, postulados y recursos que le son propios; por otro, es el fruto del conocimiento objetivo de la realidad, que incluye el carácter vivencial y subjetivo que toda realidad conlleva, resultando una realidad o un realismo más complejo.

Al introducir este aspecto vivencial de la realidad, la percepción de su pintura nos lleva al campo subjetivo de la contemplación interpretación, nivel que hemos realizado considerándolo como realismo trascendido por sus significados profundos o realismo cotidiano haciendo alusión a la temática elegida.

Estas ideas se traducen en su obra en una imagen constante y permanente a lo largo de su trayectoria artística como hemos visto en el análisis de su obra.

En una apreciación evolutiva ésta, podemos ver las variantes y los límites pictóricos y conceptuales del realismo de Quintanilla,

tiene que ver con él. Históricamente, nada". Marchan Fiz, Simon: *Del Arte Objetual al Arte del Concepto, 1960-70*, Madrid, 1972, p. 70.

(60) Peter Sager: *Op. cit.* p. 121.

(61) Quintanilla, Isabel: "El realismo actual". Tesis de licenciatura. Dir. Victoria-no Pardo Galindo. Cátedra de Dibujo del Movimiento. Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Enero 1982.

(62) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. Noviembre 1982. "Es algo que sucede naturalmente sin premeditación y por causas que me resulta muy difícil explicar. Has visto hace un momento ese cuadro pequeño con las flores. Eran unas flores que estaban allí, en mi estudio, y que durante unos días no se me había ocurrido pintarlas. De pronto supe que las pintaría -quizá, pienso ahora, porque pensé que ya estaban apunto de morir-".

que aunque importantes no alteran lo expresado como substancial y primordial en su concepción y realización pictórica.

Junto a variaciones de carácter representativo, entre los que cabe señalar la renuncia progresiva a la figura humana, son significativos los cambios formales y de tratamiento.

Apreciamos cómo Isabel va renunciando progresivamente, desde sus primeros cuadros hasta sus obras más recientes, a la textura de las pinceladas en busca de un resultado más acabado, más neutro; lo que va acercando su obra a los efectos pictóricos de los hiperrealistas y fotorrealistas (63). Sin embargo, no existen cambios en sus planteamientos artísticos.

La preocupación obsesiva por el sistema perceptivo que caracteriza a aquéllos (64), permanece ajena a la inquietud de la pintora, para quien sigue siendo más importante el tratamiento realista de las formas, elegidas éstas por una motivación personal. Tampoco ha cambiado el instrumental, ya que lejos de hacer suyos la pistola o el esgrafiado de los hiperrealistas y fotorrealistas, Isabel sigue siendo fiel al pincel y al lápiz; ahora bien, ha llegado a tal dominio de la técnica de las veladuras y del claroscuro que ha conseguido la integración perfecta de la superficie pictórica. El gesto de la pincelada ha desaparecido y el efecto es novedoso pues se obtiene un engaño o "trompe l'oeil" más auténtico, perfecto aun cuando se observa la pintura de cerca.

Su obra sin embargo permanece dentro de los límites del realismo figurativo actual, porque sigue basándose en la traducción pictórica de las cosas que le rodea, antes que en el interés por los procesos ópticos bajo la que se manifiestan.

En su madurez pictórica, su obra se muestra aparentemente más fría, más aséptica, pero sólo aparentemente porque bajo su aplastante objetividad siguen latiendo las connotaciones personales y la atmósfera vivencial que nos permite considerarla como realista, en un sentido tradicional.

Su pintura, por otro lado, utiliza el sistema tradicional de representación espacial -praxis eucladiano-ilusionista- y ha mantenido el formato normal, pequeño en relación al natural; sigue usando la perspectiva del realismo clásico, pero incorporándole unos puntos de vista más cercanos y atrevidos, siempre dentro de los límites de las posibilidades de la visión natural.

Esto hace que su realismo tenga el rasgo del "realismo tradicional" pero contemporaneizado; contemporaneidad que consigue por la práctica de los medios ilusionistas coetáneos.

No hay en la obra de Quintanilla la sensación de irrealidad que se desprende de otros realistas contemporáneos, sino que resulta

(63) Prieto Barral, F. M^a.: "Realistas e Hiperrealistas, dos conceptos fundamentales en el Arte", Rev. Gazeta del Arte, 10 (Año 1, 1973), p. 23.

(64) Abadie, Daniel: "Hiperrealisme", VII Biennale de Jeunesse. Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Paris, 1971, pp. 73-76.

"más delicado y sensible" (65) gracias a la atmósfera íntima y cálida que les envuelve.

Como resumen de las diferencias entre el realismo de Quintanilla y el hiperrealismo americano, baste decir que si éste es, según J.O. Hucleix, "como ver la realidad con gafas blancas, es una realidad cegadora, una especie de alucinación, un desbordamiento de las teorías plásticas, una especie de mística del silencio" (66), para quien esto escribe, el realismo de nuestra pintora es un ver sin gafas, sin máquina fotográfica, sino con la sola mirada humana, plena, atenta, es una realidad cotidiana y entrañable -no extrañable, un comedimiento, un lenguaje de signos lumínicos y cromáticos; la realidad transformada en realidad por la sensibilidad y el arte.

Lo que define, pues, el realismo de Quintanilla es el sentido profundo que de ella se desprende, su conocimiento de la realidad vivida y cotidiana y es lógico que sea este sentido el que nos sirva en definitiva a la hora de aplicar un adjetivo a su pintura: Cotidiano, o mejor la cotidianeidad de su realismo, haciendo hincapié en su sentido trascendente.

Cotidiano pero no "mágico", adjetivo del que la crítica ha abusado demasiado (67); trascendido, porque posee el rasgo de lo extraordinario.

Bástenos decir, para resumir, que la obra de Quintanilla pertenece a un realismo artístico de signo estrictamente contemporáneo, en el que se une tanto los aportes tradicionales de los realismos históricos, como aquellos otros personales y novedosos.

El sentido de la "cotidianeidad" en su obra

Hay quien, en la obra de Isabel Quintanilla, ha visto una alusión a la crisis de lo moderno y de la civilización urbana; hay quienes ven en su realismo la defensa de una filosofía de la vida, no consumista, no evasiva y sencilla; quienes afirman que a través de su pintura se podría analizar su pertenencia a un estrato social y a partir de ello deducir una visión crítico-social y política.

Ante estas posturas que optan por la visión del Realismo bajo el prisma de la política, sólo podemos alegar que Quintanilla, artista, pinta.

(65) Sager, Peter: Op. cit., p. 150.

(66) Sager, Peter: Op. cit., p. 232 (Nota N^o 8, Cap. 11. Entrevista con J. Caumont de J.O. Hucleix. 22. V. 72).

(67) Sobre "Realismo mágico":

- Bonet, J.M.: "Realisme Mágique, Realisme Quotidienne", L'Art Vivant, 17, París, 1971.

- Cat. Exp.: "Magister Realismus in Spanien Heute", Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt am Main, 1970. Texto: E. Wuthenow.

Pinta pero no analiza. Pintar es para Isabel un comprobar y presentar "lo real" antes que un definirse. Y lejos de la intención de otros realistas de organizar un pensamiento o una especulación crítica, en su pintura, por la fuerza con que en ella se manifiestan los objetos y seres de su entorno, el lado crítico, o la rama política se difumina.

Antes que tomar posturas o definirse por determinadas formas de vida, su realismo consiste en presentar lo que "es", y lo es sin necesidad de adjetivos (68).

Su pintura es el resultado de un mirar atentamente a su entorno; un reflexionar o ver en su pureza y objetividad la realidad más cercana, de lo que resultará un mundo artístico lleno de intuiciones sencillas y trascendentes (69).

Isabel ha mirado a su alrededor, y atenta a las emociones que desprende en su espíritu la imagen cotidiana de todo cuanto le rodea, ha sentido la necesidad de recrearlo en un mundo pictórico de valores lumínicos, de espacios fingidos y de cromatismos.

Y por esa capacidad del Arte de "convertir cualquier cosa íntimamente sentida en el rango de lo universal" (70), su realidad, la que fuera concreta, particular y biográfica ha quedado gracias a su labor creativa, realmente trascendida.

Este, creo, es el sentido profundo de su realismo artístico: lo que fuera personal y ajeno, quizás trivial y anecdótico, como son los gestos, lugares, recorridos u objetos de su vida, ha sido transformado en su obra en fragmentos pictóricos de cotidianidad bajo el signo de lo atemporal, de lo perfecto e inalterable.

Objetos y seres artísticos que se bastan a sí mismos porque sus coordenadas temporo-espaciales son ya las del mundo del Arte; el espacio fingido, el tiempo unas veces detenido, otras eliminado, evocado o sugerido; el momento aislado, recogido en su fragmentaria y absoluta realidad; el gesto, congelado; los objetos en un espacio que forma parte de ellos mismos.

Isabel pinta "Flores en un vaso" (1975), "El Cantábrico" (1974), "Franchesco niño" (1969) o "Máquina de coser" (1971), etc. y en ellos pinta el tiempo que marchita las flores -unas flores que se marchitaron un día-; pinta el atardecer en que fue visto el mar, con la emoción de una vez primera -y la emoción permanece-; pinta el momento aquel en que Franchesco, su hijo, era aún un niño; pinta el tiempo y su inexorable paso, un tiempo que fue más

(68) De acuerdo con la concepción filosófica contemporánea realista, "Las realidades (objetos, entidades, etc.) existen independientemente del hecho de ser conocidas, percibidas, aprehendidas, pensadas, etc.. Los objetos existen por sí mismos y en sí mismos, independientemente del hecho de ser experimentados". Durant Drake: "The Approach to Critical Realism", en *Essays in Critical Realism*, Londres, 1920; tomado de: Ferrater Mora, J.: *La filosofía actual*, Alianza Editorial, Madrid, 1978, pp. 37-38.

(69) Sager, Peter: *Nuevas formas de realismo*, Madrid, 1981, p. 165.

(70) Tapies, Antoni: *La práctica del Arte*, Ariel, Barcelona, 1973, p. 385.

cruel con las personas que con los objetos, y ahí queda la máquina de coser, quizás ya sólo evocadora de una ausencia.

Y así, pintados, detenidos, recreados en el mundo artístico que no hace concesiones a lo que "fue", ni a lo anecdótico y transitorio, quedan convertidos en "la realidad", plena -bárbara, brutal, muda como dijera Ortega y Gasset- "lo que es", de una forma absoluta: "MAR", "FLOR", "HIJO", "AUSENCIA". ¿Pues qué es la realidad y con ella el realismo sino una percepción mental elaborada con el mismo material abstracto y sin adjetivos de los sueños?.

Sin patetismos, sin tragedias, su obra respira la paz y gravedad de quien ha aprendido a mirar un mundo transitorio, efímero, repetitivo e imperfecto; de quien ha aprendido a oír sus apenas imperceptibles "sonidos interiores" -de los que ya hablara Kandinsky-; de quien es capaz de plasmar y retener con su arte esos momentos, claros y lúcidos, aislados y esporádicos, en los que los objetos y nosotros mismos vivenciamos la existencia como algo pleno, único y objetivo.

Isabel ha mostrado, de la mano de su pintura, un camino:

Mirar... mirar atentamente... quizás luego los sonidos interiores de los objetos y de la vida cotidiana resuenan despertados por el requerimiento del espíritu sensible, mostrando el sentido trascendente de su "cotidianeidad".

"Lo cotidiano" es en definitiva el objeto de meditación y elaboración artística en la obra de Isabel Quintanilla. Y "lo cotidiano", como dice el filósofo H. Lefevre (71), nos atañe a todos, siendo como es, los gestos de todos los días, las comidas, los objetos, el entorno....

Su realismo entraña una forma nueva de ver la cotidianeidad: una manera poco trivial de ver la trivialidad es hacer que de lo ordinario surga lo extraordinario.

Y es de esta forma como Isabel implica en su obra lo que nunca estuvo separado del arte realista: la vida misma (72).

(71) Lefèvre, H.: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1972. *Crítica de la vida cotidiana*, Ed. Arche, 1985.

(72) "Podría afirmarse que la vida, su poder mágico de atracción, es la base del Realismo". Declaraciones de Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla para Peter Sager. Op. cit. p. 217.

Indice de Exposiciones

1963. Palermo y Caltenisetta (Sicilia).
 1974. Festival dei Due Mondi. "Tre spagnoli e un italiano". Galería Vito Cavalloto (Sicilia).
 1966. Galería Edurne. Madrid.
 1968. "Isabel Quintanilla. Pinturas y Dibujos". Galería La Pasarela. Sevilla.
 1970. Galería Egam. Madrid. "III Internationale der Zeichnung". Darmstadt. "Magister Realismus in Spanien heute". Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekketer vom Rath (Sep.-Oct.). Galería Buchholz, München.
 1971. "III Internationale Frühjahrsmesse", Berlín. "VII Biennale de Jeunesse", Centro Nacional de Arte Contemporáneo de París.
 1972. "Spanische Realismus". Galería Brusberg. Hannover. Art. 3'72, Basel. IKI, Düsseldorf.
 1973. "Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole. Realistische Kunst in unserer Zeit". Ruhrfestspiele. Städt. Kunsthalle. Recklinghausen Art 4'73, Basel. "Hiperrealismo". Galería Isy Brachot. Bruselas.
 1974. "Kunst nach Wirklichkeit. Ein neuer Realismus Amerika und Europa". Kunstverein, Hannover, Centro Nacional de Arte Contemporáneo de París, Städtische Kunsthalle, München. Boymans-Museum, Rotterdam. Palazzo Reale, Milano. Ars 74", Museum Ateneum, Helsinki Museum, Tampere. "Isabel Quintanilla. Olbilder und Zeichnungen", Galería Herbert MeyerEllinger. Frankfurt/M. "8 Spanische Realisten". Leverkusen.
 "Pintores en España", Galería Anna Barchet Iolas-Velasco. Madrid.
 1975. "Realismus und Realität", Kunsthalle Darmstadt. "Spanische Realisten Zeichnungen". Galería Kornfeld, Zurich. Galería Juana Aizpuru. Sevilla.
 1976. "Fünf Spanische Realisten". Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden. "Der ausgesparte Mensch". Kunsthalle Mannheim. "Realismo Español Contemporáneo. Galería Columela. Madrid.
 1977. Documenta 6. Kassel. "Spanische Realisten". Galería Brockstedt. Hamburgo. Festival de Otoño. París.
 1978. "Als guter Realist muss ich alles erfinden. Internationaler Realismus Heute". Kunstverein u. Kunsthaus Hamburgo. "Antonio López y el realismo español". Galería Cambio. Madrid.
 1979. "Internationale Jugendtriennale, Meister der Zeichnung", Kunsthalle Nürnberg.
 1980. "Spanische Realisten", Kunstverein Braunschweig. F.I.A.C. 80, París.
 1981. "Pequeño formato". Galería Juana Aizpuru. Sevilla.
 "Realismo en España", Aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense. Madrid.
 1982. "I pittori spagnoli della realtà". Centro de Arte Montebello. Milán.
 1983. "El dibujo, una realidad", Galería Heller Madrid.
 "Realidades". Casa de los Caballos. "Figuraciones", Galería Rayuela. Madrid. A.R.C.O. 83, Madrid.
 1984. "Realistas a Madrid", Saló del Tinell, Barcelona.