Coloquios. Primera parte

19 marzo – 03 octubre 2009

A partir de la sucesión de ideologías elaboradas por el pensamiento moderno, a lo largo del siglo XX se han creado muchas y diferentes formas de expresión en las artes visuales. Cada generación ha disentido en un determinado momento contra los criterios de sus antecesores, pero cada obra de arte, a pesar de ser una singularidad, siempre está relacionada por interpretación, influencia o contradicción con lo que se hizo anteriormente.

A principios del siglo pasado, se desmanteló la visión académica de la citación continuada de la naturaleza. La disección de la obra de arte y el consecuente cuestionamiento de qué es arte empezó con Picasso y Duchamp. Si el primero analizó la naturaleza, buscando a través del cubismo el deseo de mostrar la estructura y la visión totalizadora de las cosas, el segundo cuestionó el sentido y, por tanto, la práctica del arte en sí: "no hace falta hacer la obra, pues ya existe por el mero hecho de que el artista así lo decide".

A pesar de que entre los artistas haya posicionamientos muy distantes y, en cierta manera, contrarios, lo que parece cierto es que todas y cada una de las formas de entender el arte están dentro del ámbito de lo que entendemos como artes visuales, aunque continuamente se polemice acerca de los criterios de lo que es y para qué sirve el arte.

Para que las oposiciones y coincidencias de diferentes planteamientos tengan un desarrollo de progreso, deben estar abiertas a la confrontación y al diálogo. El antagonismo de las tendencias que se suceden, a menudo muy rápidamente, es lo que cada autor defiende y hace avanzar con su particular visión y relato del mundo que le rodea, aunque otra corriente u otro artista postule en sentido divergente.

Otra forma de disentir es aquella en la que, aunque se trabaje con la misma idea, ésta pueda manifestarse en multitud de formalismos o contenedores. Un autor concibe una imagen y/o idea y la confronta dentro de un amplio marco de interpretaciones tanto por aproximación como por distanciamiento, pero siempre fiel a la idea primigenia.

La presente exposición se fundamenta en 12 Coloquios entre diferentes obras de la Colección Josep Suñol, en los que pueden analizarse diversos tipos de discurso. Desde la charla amical entre Miró y Calder, hasta la manera radicalmente opuesta de entender un objeto para sentarse –silla y butaca– de Xifra y Tàpies, proponemos descubrir a lo largo de las salas unas conversaciones o discusiones de las que se desprende una sugerente lectura visual de las tendencias más interesantes del siglo XX.

Salvador Dalí. *Studies for the script for the film "Les Mystères Surréalistes de New York",* 1935

Lápiz, carbón y tinta china sobre papel. 55 x 41 cm

Joan Ponç. *La mosca,* 1948

Tinta china y color sobre papel. 41 x 64 cm

Un mundo fantástico se recrea en las dos obras de esta sala. Salvador Dalí y Joan Ponç dialogan mediante sus obras, adentrándose en sus propias obsesiones. El mundo interior y delirante de estos artistas se refleja en sus dibujos, que establecen una conversación con el espectador intrigado que los contempla.

El mismo año en que Ponç pintó *La mosca* se fundó el grupo Dau al Set, que inicialmente recibió una gran influencia del surrealismo. Los dos artistas participaron con distinta intensidad en este movimiento y sus singulares personalidades, de gran tendencia depresiva en Ponç y de una brillante hilaridad en Dalí, les hicieron plantear su obra bajo prismas diferentes. Pese a ello, encontramos ciertas conexiones entre sus trabajos, trazados mediante una técnica minuciosa y detallada, que en ambos casos demuestra su gran dominio del dibujo.

En las dos composiciones que ahora se relacionan y confrontan, un conjunto de seres irracionales, en situaciones sorprendentes, protagonizan los delirios de ambos creadores. Los mundos interiores de Dalí y Ponç se materializan y nos hacen partícipes de sus alucinaciones. La desconfianza que acompañó a Ponç le impidió distinguir en ocasiones entre realidad y ficción, lo cual le obligó a llevar una vida introspectiva. Por el contrario, el objetivo de Dalí era llegar a las masas y, cuando descubrió que el cine era la triangulación perfecta, junto a la pintura y a sus dotes literarias, lo puso todo al servicio de su potente imaginación.

Les Mystères Surréalistes de New York es un ejemplo de la atracción que sentía Dalí por el cine, presente años atrás en su trayectoria gracias a sus colaboraciones con Luis Buñuel. El proyecto surrealista de Nueva York nunca llegó a las pantallas cinematográficas, pero se conservan algunos de sus bocetos. En el que aquí se expone, la imagen queda fragmentada mediante un conjunto de escenas simultáneas que, entre otras cosas, reflejan la capacidad mental del artista, basada en su método paranoico-crítico.

Situaciones oníricas de gran misterio se suceden con cierto interés narrativo, describiendo escenas fílmicas de un Dalí muy influenciado por la violencia, la sexualidad y el crimen organizado que se mostraban en las películas de la época en Nueva York. El lenguaje cinematográfico de Dalí contrasta con el mundo intimista y obsesivo de Joan Ponç, en cuya obra *La mosca* adquiere protagonismo un ser de aspecto monstruoso, rodeado por un ambiente que evoca un mundo irreal y angustioso. Un aspecto mágico envuelve las atmósferas de ambas escenas y convierte en fascinante todo lo que ocurre sobre estas dos obras.

Juli González. *Gran personaje de pie,* 1934
Bronce. 128,5 x 67 x 23 cm

Anthony Caro. *Table piece Y-73,* 1985-1986
Acero. 59 x 76 x 66 cm

10 Entre la creación de *Gran personaje de pie*, de Juli González, y *Table piece Y-73*, de Anthony Caro, ha transcurrido medio siglo. Sin embargo, existen entre ambas obras ciertas conexiones que nos invitan al diálogo. La admiración que Anthony Caro sentía por Juli González y Picasso nos ayudará a comprender mejor tales vinculaciones.

Las dos piezas utilizan el lenguaje de la abstracción, argumentado en ambos casos desde un punto de vista divergente. Bajo la abstracta esquematización de formas de *Gran personaje de pie*, se representa una figura humana: una persona erguida que aparece ante nosotros expresando dramatismo y estupor. Su extrema verticalidad contrasta con la disposición horizontal de *Table piece Y-73*, un formato que se repite en otras piezas de la misma serie del artista inglés. La naturaleza muerta que representa está compuesta por objetos irreconocibles que, acoplados reflexivamente, conforman una unidad arquitectónica.

La talla y el modelado, técnicas tradicionales en la escultura, desaparecen en estos dos ejemplos. Los metales que los artistas utilizan, mediante la técnica de soldadura y *ensamblage*, ponen de manifiesto su discurso innovador, que les facilita descubrir nuevas formas. A Caro, la soldadura le ofrece una gran libertad de movimientos que le lleva a trabajar como los cubistas en el collage, aunque en este caso tridimensionalmente. Juli González lo usa para dibujar en el espacio, conciliando la supuesta pesadez del material con lo etéreo del personaje representado. Anthony Caro recupera esta habilidad de González con las líneas curvas que coronan la parte superior de *Table piece Y-73,* aunque en general su obra invade más el espacio. Sus planchas de acero oxidado proporcionan un volumen imponente que se expande. A diferencia de Caro, el volumen de la obra de Juli González está representado por el vacío, concretamente por el espacio atrapado entre las líneas que definen la silueta de la figura.

En la escultura lineal o filiforme de González, puede apreciarse la tradición catalana del hierro forjado. La técnica de la forja otorga una textura rugosa de aire primitivo, algo muy apreciado por la mayoría de artistas de su generación. En Caro, las texturas son más industriales, ya que compone con planchas de acero, vigas y otros materiales en desuso. Sin embargo, debemos situarnos en el contexto histórico para entender la importancia en el tratamiento de los materiales, ya que la “piel” de los mismos forma parte indisociable de la idea del autor.

Las dos obras invitan a ser rodeadas, para poder observar el mayor número de perspectivas posible de cada una. Esta circulación o paseo circundante nos permite apreciar las distintas formas de convertir la rigidez en movimiento y de conectar la materia con el espacio, independientemente del diverso resultado final que cada artista nos propone.

Jean Arp. *Bourgeon sur coupe,* 1960
Mármol blanco. 105 x 54 x 35 cm

Lucio Fontana. *Concetto spaziale natura,* 1960-1961
Bronce. 46 x 48 x 40 cm y 32 x 40 x 37 cm

El ser humano necesita la naturaleza para sentir con mayor intensidad la vida y volver a sus propios orígenes, frente a una sociedad cada vez más tecnológica y mecanizada. Son muchos los artistas que han tomado como referencia el medio natural como parte fundamental de su creación. En este sentido, la evocación a la naturaleza motivó tanto a Jean Arp, uno de los fundadores del movimiento dadá, como a Lucio Fontana, artista argentino formado en París, durante los años de la "abstraction-création".

Bourgeon sur coupe y *Concetto spaziale natura* son dos obras realizadas por sendos artistas en el mismo momento, pero en lugares distintos. Mientras que Jean Arp representa fragmentos de la naturaleza por medio de formas orgánicas muy esquemáticas, Fontana, más conceptual, hace prevalecer la idea sobre la forma y el objeto en sí se convierte en un medio para expresarse. Los orificios de su *Concetto spaziale natura* dejan que el espacio que rodea las piezas penetre en ellas, al igual que ocurre con las incisiones sobre sus lienzos monocromos, lo cual permite crear una nueva dimensión, un nuevo espacio dentro del espacio real.

Las obras de Fontana tienen aspecto de piedras, como si éstas se hubiesen hallado en el medio natural por casualidad y ahora se mostrasen descontextualizadas. La textura rugosa de estas piedras en bruto difiere de las superficies lisas y pulidas con las que trabaja Jean Arp.

Arp realiza *Bourgeon sur coupe*, ejemplo de su abstracción biomórfica, con la que consigue un elegante equilibrio compositivo basado en contornos redondeados y sinuosos, interceptados por un nuevo elemento de corte que ofrece un aspecto más anguloso al conjunto. Este modo de trabajo contrasta con el *Concetto spaziale natura* de Fontana, de carácter más tosco y primitivo, fruto de la sutil agresión a la materia que tanto caracterizó su trabajo. La precisión de los contornos de la pieza de Arp nada tiene que ver con los supuestamente espontáneos huecos que perforan los bronces de Fontana, que originalmente eran de tierra cocida. Sin embargo, una vez más, las apariencias no representan la realidad tal como es, pues en Fontana todo es premeditado y estudiado. Arp, en cambio, heredó el azar de los dadaístas y lo aplicó a sus esculturas, a pesar de tener éstas una manifiesta perfección.

Jean Arp construye sus esculturas buscando lo esencial, confiriendo a su obra un aura de pureza, mientras que Fontana destruye para crear una nueva dimensión espacial. Ambos artistas transmiten su identificación/transformación de la naturaleza y, al mismo tiempo, su enfrentamiento con el mundo artificioso que les circunda.

Alexander Calder. *Une lune bleue,* 1971
Lámina de aluminio y acero pintado. 88 x 280 x 120 cm

Joan Miró. *Peinture,* 1926
Óleo sobre tela. 19 x 24 cm

11

La gran amistad que existió entre Joan Miró y Alexander Calder se pone en evidencia al contemplar sus respectivas obras, *Peinture* y *Une lune bleue*. Su complicidad favoreció un sugerente diálogo visual, fruto de sus largas conversaciones y de una mutua admiración.

Tanto Miró como Calder tenían un modo similar de ver y comprender el mundo. En sus obras, el espacio va más allá de los límites del lienzo o de la escultura, y sobre él crean un universo imaginario mediante su propio lenguaje de signos, siempre alejado de la figuración tradicional. En ambos casos, formas indefinidas flotan en consonancia con su particular sentido de libertad. La movilidad, representada de un modo más explícito en el caso de Calder, ayuda a captar esa sensación de alejamiento respecto al mundo convencional. El movimiento que en Miró debemos imaginar es el fundamento de la obra de Calder: un armonioso desplazamiento cósmico.

Tanto en *Peinture* como en *Une lune bleue*, las formas ingrávidas capaces de equilibrar la composición transmiten una premeditada serenidad. Tal como decía el propio Joan Miró, "conquistar la libertad es conquistar la simplicidad".

Sin embargo, pese al aspecto onírico que presenta la obra de Miró, a él no le interesaba captar la esencia de sus sueños reales, sino la experiencia que extraía de la observación de algunos aspectos cambiantes del día a día, como podría ser la transformación de las nubes. Al plasmar el resultado de su reflexión sobre las telas, pretendía hacer soñar a los demás a través de la forma y el color. Como consecuencia de sus ideas, André Bretón calificó a Miró como "el más surrealista de todos nosotros".

Influenciado por Miró y por el ambiente cultural parisino de los años veinte, Calder siguió también los pasos del surrealismo y, con sus esculturas móviles, expresó su concepción de que no hay nada fijo y de que todos los elementos se mueven y oscilan en perfecta sintonía con el universo.

La obra de Joan Miró discurre por la semiabstracción, basada en el simbolismo y en cierto primitivismo naif, que combina formas geométricas y biomórficas. La de Alexander Calder siempre se movió en la abstracción más pura, con obras llenas de sustancia poética. No obstante, el diálogo entre ellos se basa en una única ética y estética.

José Jardiel. *La bouche de ma soeur est un bourgeon,* 1971
Técnica mixta sobre papel. 44 x 36 cm

Manolo Quejido. *El beso,* 1980
Acrílico sobre tela. 191 x 181 cm

José Jardiel y Manolo Quejido decantaron su trabajo hacia la figuración desde diferentes frentes: Jardiel fundó en 1962 el Grupo Hondo, un colectivo muy combativo contra la abstracción del arte, y Quejido fue miembro en la década de los 70 de la conocida Nueva Figuración Madrileña, grupo del que Jardiel también fue simpatizante.

Sus obras, diferentes en técnica, formato y estilo, nos muestran algo tan universal como el beso. El modo de plantear dicho beso, que los vincula, refleja distintos planteamientos por parte de ambos artistas.

Aunque los amantes apasionados de Jardiel podrían identificarse en una realidad específica, se ubican en un espacio incierto. Acompañados por un rostro angustiado que grita y unos labios agrietados que nos inquietan, los amantes se solapan sobre la composición y transmiten un gran desconcierto. A pesar de ello, existe una intención de cierto orden dentro del caos, ya que algunas de las escenas simultáneas se enmarcan en círculos. Curiosamente, bajo el título de la obra figura escrito "Papiro Harris XVIII Dinastía", que es el mayor papiro hallado en el mundo de la dinastía XVIII de Egipto, la más caótica de cuantas se sucedieron.

Por el contrario, un mayor optimismo y serenidad invade la pintura de Manolo Quejido. La composición, bien estructurada y equilibrada, nos muestra unos amantes completamente anónimos que podrían representar la esperanza ante nuevos tiempos. La obra no esconde el recelo que el artista siente hacia el futuro, posiblemente relacionado con el momento de transición histórica que se estaba viviendo por entonces en España. En todos sus trabajos, incluido éste, Quejido huía de aquel tono serio existencialista que caracterizaba al informalismo.

Alejándose de dicha corriente artística, Quejido adoptó influencias del Pop Art, que supo combinar con un neoexpresionismo muy personal. En este sentido, las gruesas y despreocupadas pinceladas de *El beso*, en cuya composición sobresalen azules y amarillos entre el negro dominante, contrastan con el minucioso dibujo, color gris plomo e impregnado de tristeza, de *La bouche de ma soeur est un bourgeon* de Jardiel, de estilo más academicista. Este afán de perfección en el dibujo es fruto de la influencia que, desde sus inicios artísticos, recibió Jardiel del pintor barroco sevillano Juan de Valdés Leal, que siempre le fascinó.

Luis Gordillo. *Sin Título,* 1987
Fotocopia y collage sobre papel. 29 x 42 cm

Shichiro Enjoji. *Sin Título,* 1979
Temple al huevo sobre chapa. 16 x 22 cm

13 Dos modos de entender el arte se dan cita en este diálogo entre Shichiro Enjoji y Luis Gordillo. Ambos presentan un fuerte contraste de identidades, siendo el primero más racional y el segundo más visceral. La filosofía oriental guiada por la serenidad se percibe en la obra al temple de Enjoji, mientras que el ruido, más propio de occidente, se asimila en la obra de Gordillo. Tan sólo una diagonal que atraviesa ambas composiciones sirve de nexo a las dos propuestas: la de Enjoji es perfecta; la de Gordillo, inconcreta.

Shichiro Enjoji juega con una geometría pura, con la que crea unas suaves gradaciones de grises. La delicadeza de su dibujo, realizado mediante trazos finos y muy bien delineados, contrasta con la convulsa composición de Luís Gordillo, en la que el abigarramiento de formas expresa una tensión dialéctica protagonizada por un *horror vacui* de figuras que forman parte de su universo personal y nos abruman de un modo dramático, casi agónico. La propuesta de Enjoji, por su parte, nos relaja y nos introduce en una atmósfera envolvente completamente vacía que deja espacio para la reflexión.

Frente a la perfecta y ordenada retícula de Enjoji, nos encontramos ante un complejo entramado laberíntico compuesto por formas orgánicas y mecánicas unidas por largas membranas tubulares, variaciones de las conocidas *Situaciones Meándricas* de Gordillo. Pese a este discurso enajenante, la obra de Gordillo mantiene un perfecto equilibrio compositivo, sobre un fondo de tonos pastel que se alejan de los colores ácidos y chillones de su etapa anterior.

Si Enjoji se atreve con una técnica pictórica renacentista casi olvidada, Gordillo se plantea en ocasiones si la pintura es el medio más adecuado para su tiempo. De ahí su interés por las reproducciones mecánicas de imágenes. Recortes de dibujos y fotografías forman parte de sus collages, técnica que alterna y relaciona de forma continuada con la pintura.

El trabajo en serie está presente en la obra de Gordillo con la repetición de algunos elementos, que incluso aparecen aislados. Esta secuencia es más lógica en Enjoji, que sigue los pasos de la óptica geométrica que proporciona la perspectiva lineal del pasado, recuperada y actualizada por el artista.

Frente a la metódica imagen de Enjoji, Gordillo presenta una visión del mundo disonante. Ambos representan conceptos antagónicos pero muy representativos de sus propias percepciones.

Sean Scully. *8.1.96,* 1996
Acuarela sobre papel. 30 x 33 cm

Juan Uslé. *Sin Título,* 1999
Técnica mixta sobre tela. 31 x 46 cm

La abstracción como lenguaje universal es el hilo conductor que sirve tanto a Sean Scully como a Juan Uslé para crear su propia dimensión. Sus particulares imágenes nos generan una búsqueda, y quizás un encuentro, con la capacidad de cada uno para expresar sentimientos con dicha abstracción. Ambos artistas se mantienen fieles a la pintura, aunque las imágenes reflejan su estrecha relación con la fotografía, en ambos casos, frontal y plana, descontextualizada y sin entornos que la dispersen.

Los dos artistas prescinden de un discurso de tendencias puntuales para basarse en su propia experiencia. Las geometrías con las que delimitan sus espacios compositivos no hacen desaparecer el intimismo que sus obras desprenden, más bien al contrario, lo potencian. Sus líneas verticales y horizontales, sus bandas o cuerpos de color apaisados como bloques y sus retículas nos obligan a indagar sobre lo latente, lo fragmentado y el todo.

Como intelectual, Scully imprime a su obra un sentido filosófico. Su trabajo es íntimo y, por medio de los colores, afirma su conexión con el mundo natural. El concepto de dualidad incide en el artista al plantear sus obras, y en *8.1.96* se manifiesta con la ubicación de rotundas franjas de color dispuestas sobre un fino fondo rayado más uniforme. Su arte no es espontáneo, sino una elección deliberada de forma y color, con las propias restricciones que él mismo se impone al realizar sus telas.

Uslé también parte de una idea preconcebida. Sin embargo, su obra se alimenta con sus propias percepciones del mundo que le rodea y con sus recuerdos más inmediatos. Uslé realiza un ejercicio de exploración y conversa con su pintura para descubrir los misterios que ésta oculta. Experimenta con sus propias intuiciones y la delicadeza de su obra nos hace meditar sobre el tratamiento del espacio, el ritmo y la estructura de *Sin título, 1999*.

En las dos obras, los colores se combinan entre sí y logran un perfecto equilibrio. La superposición de diversas capas de pintura genera unas meditadas texturas en Uslé, mientras que Scully sugiere a través de la acuarela una mayor transparencia sobre el papel, expresando la contradicción del ser humano y su falta de perfección. Ambas composiciones presentan episodios de una observación permanente de la naturaleza y nos remiten a su estructura inherente y constante.

Alberto Giacometti. *La Jambe,* 1958
Bronce. 218 x 46 x 26 cm

Joan Rom. *Peu,* 1991
Lana y madera. 149 x 40 x 29 cm

14 Alberto Giacometti y Joan Rom nos proponen dos esculturas con un mismo motivo. Se trata de dos obras alejadas en el tiempo y el concepto que, sin embargo, comparten la indagación de nuevas perspectivas, lejos de cualquier encasillamiento artístico. En este ámbito, sus piezas dialogan con respeto.

Los pies conectan al ser humano con la tierra y las piernas nos soportan, acercan o alejan de nuestros destinos, tal y como nos plantean ambos artistas con sus respectivas obras. Sin embargo, tras la intención de representar lo mismo, los artistas transmiten sensaciones diversas, generadas, entre otras cosas, por los materiales utilizados en sus piezas. Estos materiales equivaldrían en una charla o discurso a las palabras, que aquí toman forma de lana y bronce. Como consecuencia, se produce un contraste de texturas entre *La Jambe* de Giacometti y el *Peu* de Rom que resulta estimulante, como desafío, para el espectador que las contempla.

El tacto suave y blando del *Peu* de Rom choca con la rigidez y aspereza de *La Jambe*. No obstante, contrariamente a lo que podría parecer, la obra de Joan Rom resulta más robusta que la de Giacometti, más débil y delicada.

A Rom le interesa la percepción que pueda desprenderse de la superficie de sus obras, en las que se deja ver la influencia del *arte povera*. Por ello otorga tanta importancia a los materiales, que suelen ser, como en este caso, poco convencionales. Su pie humano, transformado en algo animal y anómalo, crea un enigma que puede llegar a confundir e incluso angustiar. Él mismo escribió en uno de sus catálogos: “La posibilidad de construir sentido se encuentra muy a menudo no en el centro de lo que se nos propone, sino en los márgenes, en el límite entre el objeto y el mundo, en el lugar donde se produce un hundimiento de lo visual”.

Por su parte, la obra de Giacometti nos inquieta al mostrarnos el lado frágil del ser humano casi de un modo espiritual. La extrema delgadez de *La Jambe* nos lleva a observar la condición humana con cierta melancolía y a intuir la filosofía existencialista de su amigo Jean Paul Sartre.

Tras apreciar estas piezas, podríamos intentar evaluar el grado de irracionalidad e inquietud que ambos artistas provocan con sus obras. Materiales, formas, perspectivas y estructuras inusuales se vinculan con el espectador a través de su epidérmica disparidad y le suscitan una inexorable reflexión sobre su propia percepción de lo cotidiano.

Antoni Tàpies. *Butaca,* 1987
Bronce y pintura. 87 x 91 x 90 cm

Jaume Xifra. *Chaise de salon d'art,* 1974
Alambre. 96 x 45 x 44 cm

La clara identificación de estas obras con objetos que nos acompañan diariamente en cualquier ámbito en el que nos relacionamos, podría conducir a algunos a juzgarlas de un modo banal e incluso llegar a plantearse los límites entre la escultura y los objetos en sí. Actualmente, el acto de sentarse en una silla o sillón es algo tan libre y natural que olvidamos que, en otras culturas o momentos de la historia, pudiera representar lo opuesto, teniendo en cuenta que todavía hay sillas que matan.

Entre la butaca de Tàpies y la silla de Xifra se establece un diálogo que deja entrever la voz de un tercer creador, Joan Brossa, el poeta visual al que ambos admiraban. Nos encontramos ante poemas-objeto o esculturas-objeto, que intentan comunicar mensajes a través de su tridimensionalidad.

Los dos artistas entienden estas piezas como algo que va más allá de la propia objetualidad. La nostalgia invade la *Butaca* del primero, mientras que la angustia emana de la *Chaise de salon d'art* del segundo. Entre ambas obras se entrelaza un coloquio, pese a los trece años que las separan y la distancia originada por el exilio de Jaume Xifra en París a causa de la dictadura franquista. En este diálogo, las libertades del individuo son cuestionadas y hacen partícipe al espectador.

La fragilidad de la silla de Jaume Xifra, construida con alambre simulando una alambrada bélica, la convierte en una silla imposible y contrasta con el robusto sillón de Antoni Tàpies, realizado en bronce, que aporta una textura fría y dura, al que el artista no duda en aplicar un tratamiento pictórico que evoca la pátina oxidada del paso del tiempo.

El arte da paso a una crítica antibelicista como consecuencia del régimen dictatorial pasado que se había apoderado del país. La defensa de los derechos humanos y la libertad es apoyada por miles de artistas e intelectuales, incluidos Antoni Tàpies y Jaume Xifra.

Ambas obras se realizaron en un período de fuerte radicalidad, en el que el sentido interpretativo del objeto expresaba lo cercano y lo cotidiano, cuestionando la validez de las vanguardias históricas.

Pietro Consagra. *Colloquio,* 1955
Bronce. 121 x 60,5 x 11,5 cm

Luis Gordillo. *Trío gris y vinagre,* 1976
Acrílico sobre tela. 200 x 276 cm

15

Personajes enfrentados con intención de comunicarse protagonizan las obras de Pietro Consagra y Luis Gordillo. Ambos artistas esquematizan al máximo los rasgos de cada una de sus figuras. Prevalecen las formas aplanadas y, en esta "frontalidad", se puede intuir una condensación del tiempo relacionada con la existencia humana.

En 1947, Consagra fundó junto a otros artistas el grupo *Forma I*, fundamental para el arte abstracto en Italia. Gordillo, por su parte, se distanció pronto de sus inicios informalistas y evolucionó en solitario hacia la figuración, de un modo introspectivo. Tras pertenecer al grupo *Nueva Generación*, en la década de los 70 se relacionó con la *Nueva Figuración Madrileña* y realizó obras que marcarían a las futuras generaciones de artistas.

Consagra, escultor por excelencia, realizó esta obra el mismo año en que fue galardonado en la Bienal de São Paulo. Su *Colloquio* en bronce representa a dos personajes en actitud dialogante. El encuentro entre ambos, de formas abstractas, se recorta sobre el espacio gracias al efecto que produce el bajorrelieve de los dos rostros representados. Las formas angulosas y punzantes nada tienen que ver con los contornos temblorosos de los perfiles que presenta Gordillo en su *Trío gris y vinagre.*

Gordillo ubica a sus individuos en un díptico, cuyos fondos monocromos se funden con los propios personajes. A diferencia de Consagra, nos sorprende su idéntica proporción, como si uno fuera el reflejo del otro y la línea que divide verticalmente la composición representara el espejo. Tan sólo un tímido cambio de color entre la zona derecha y la izquierda mitiga esa estricta simetría, posiblemente obtenida mediante sistemas mecánicos antes de pintar la obra. En el *Colloquio* de Consagra, una asimetría de formas geométricas, que recuerdan sus influencias cubistas, se descompone en irregulares segmentos abstractos en el lado derecho de la obra, dando ligereza a la pieza y diferenciando así las dos supuestas siluetas. La obra de Gordillo nos inquieta y refleja la agitación del artista. Su protagonista se duplica como si se tratara de un desdoblamiento de personalidad, y de su aura nace un tercero que los observa absorto.

En ambos artistas, se exprime el ritmo emocional de la vida, con elementos que constituyen la síntesis formal de las acciones del hombre.

Zush-Evru. *Zeyemax,* 1974
Técnica mixta sobre papel. 71 x 55 cm

José Noguero. *Sin Título,* 1992
Lápiz sobre papel. 33 x 24 cm

En todas las culturas, la mirada nos invita a comunicarnos con los demás y con lo que nos rodea. A través de la observación, captamos y establecemos una reciprocidad entre sujetos y objetos. Sin embargo, también somos observados, y en torno a ello gira el diálogo entre Zush-Evru y José Noguero, que nos aportan dos narraciones visuales distintas a través de sus respectivas obras.

Los dos artistas trabajan partiendo de una experiencia introspectiva. Ambas composiciones son muy íntimas, aunque el modo de concebirlas resulte tan diferente. Mientras que el discurso de Noguero nos remite a la negación de la mirada, el de Zush-Evru es completamente obsesivo. Por otro lado, la técnica tradicional del dibujo de Noguero también contrasta con los medios digitales que le sirven a Zush-Evru para expresarse.

En *Sin Título*, a Noguero le preocupa la relación entre la realidad y la representación. En este sentido, su dibujo tan sólo evoca la mirada -o la ceguera- del personaje esbozado sobre el papel mediante un fino trazo. El rostro, sin ojos, transmite serenidad a pesar de esta ausencia. El silencio invade la obra al tiempo que otorga fragilidad a la figura representada. No ocurre lo mismo con la obra de Zush-Evru, donde a partir de su múltiple despliegue de ojos captamos una multitud de seres que nos observan atentamente. La sensación de ansiedad es considerable, pues parece que todos los ojos insisten al mismo tiempo en pedirnos algo.

Por ello, mientras que la obra de Zush-Evru nos inquieta, la de Noguero nos invita a la contemplación y la reflexión. A pesar de estas diferencias, las dos obras resultan enigmáticas: ambas esconden un misterio incapaz de ser desvelado en un primer momento.

Para Zush-Evru, el ojo se convertirá en algo más que un símbolo, ya que, al estar en conexión con el cerebro, representa uno de los ideales que el artista persigue constantemente tanto en su vida real como en su particular mundo *Evrugo Mental State*: “Ver las cosas claras”. Por ello, la unión del ojo y el cerebro representa la bandera de su estado imaginario.

Sin embargo, su *Zeyemax* esconde algo más. Zush-Evru marca unos puntos de energía mediante unos delgados filamentos que parten de cada uno de los ojos hacia el exterior. Es posible que la tradición oriental de la India, con la que había entrado en contacto durante su estancia en Ibiza, esté detrás de todo ello. La energía se canaliza, se capta del exterior. Al analizar la trayectoria aparentemente ecléctica de Noguero, descubrimos también en su bagaje las influencias de su larga estancia en la India, en el taller de escultura hindú de Lingaraj Maharana, en Orissa.

Nino Longobardi. *Sin Título,* 1982
Técnica mixta sobre tela. 200 x 300 cm

Manolo Valdés. *Bodegón Morandi II,* 1985
Piedra. 56 x 110 x 78 cm

15 Los bodegones vivieron su mayor esplendor en el siglo XVII. Aunque ya se conocían muestras de ellos en las antiguas tumbas egipcias o en la pintura pompeyana del siglo I dC , han ido evolucionando a lo largo de la historia gracias a un gran número de artistas de todas las épocas que se han interesado por su representación. Con Nino Longobardi y Manolo Valdés, se retoma el discurso del género, pese a sus diferencias de concepto y técnica.

Mientras que Valdés otorga a su *Bodegón Morandi II* un protagonismo absoluto, Longobardi lo convierte en algo complementario y secundario, pues el festín o verdadero motivo de su obra transcurre bajo la mesa, muy esbozada y etérea. El artista, ante las voces que promulgaban la "muerte de la pintura", reivindica esta tradicional técnica como un camino válido y actual para expresar nuevas ideas y emociones. En su obra *Sin título*, espontánea y desinhibida, aparece un conjunto de cuerpos entrelazados que dan rienda suelta a sus instintos más básicos, entre los cuales el sexo está servido. La "naturaleza muerta" se substituye así por una escena viva. Manolo Valdés, en cambio, se mantiene comedido y reflexivo al reinterpretar una de las obras del maestro italiano Giorgio Morandi, muy admirado por la austeridad y la gran sensibilidad de sus composiciones.

El color queda anulado en las dos obras, ya que ambos artistas prescinden de él en sus respectivas composiciones: Valdés, porque respeta el color natural de la materia que utiliza, y Longobardi, por querer eliminar cualquier rasgo decorativo. A este último, lo que más le interesa es el acto de pintar, la rapidez de ejecución con la que actúa. Ello se refleja en la espontaneidad de trazos de su arrollador impulso creativo. La importancia que otorga al dibujo y a sus claroscuros es tan destacada como el juego de volúmenes que propone Valdés, que con la luz crea interesantes sombras sobre un conjunto caracterizado por su aséptica superficie.

La cierta simplicidad que podríamos extraer del *Bodegón Morandi II* de Valdés no la encontramos por ningún lado en Longobardi, y ello a pesar de su libertad expresiva, algo primitiva y salvaje, que anula cualquier compostura convencional en torno a un bodegón.

Fundació **Suñol**

Passeig de Gràcia 98
08008 Barcelona
T 93 496 10 32
F 93 487 20 19
info@fundaciosunol.org
www.fundaciosunol.org