
Col·loquis. Primera part

19 març – 03 octubre 2009

A partir de la successió d'ideologies elaborades pel pensament modern, al llarg del segle XX s'han creat moltes i diferents formes d'expressió en les arts visuals. Cada generació ha dissentit en un determinat moment contra els criteris dels seus antecessors, però cada obra d'art, tot i ser una singularitat, sempre està relacionada, per interpretació, influència o contradicció, amb el que s'ha fet anteriorment.

A començaments del segle passat es desmantellà la visió acadèmica de la citació continuada de la natura. La dissecció de l'obra d'art i el conseqüent qüestionament de què és art començà amb Picasso i Duchamp. Si el primer va analitzar la naturalesa, buscant a través del cubisme el desig de mostrar l'estructura i la visió totalitzadora de les coses, el segon qüestionà el sentit i, per tant, la pràctica de l'art en si: "l'obra no fa falta fer-la perquè existeix pel sol fet que l'artista així ho decideix".

Tot i que hi ha posicionaments molt distants entre artistes, i en certa manera contraris, el que sembla cert és que totes les formes d'entendre l'art estan dins l'àmbit del que entenem com a arts visuals, encara que continuament es polemitzi sobre les raons de què és i per a què serveix l'art.

Per què les oposicions i coincidències de diferents plantejaments tinguin un desenvolupament de progrés, han d'estar obertes a la confrontació i al diàleg. L'antagonisme de les tendències que se succeeixen, sovint molt ràpidament, és el que cada autor defensa i fa avançar amb la seva particular manera de veure i relatar el món que l'envolta, tot i que un altre corrent o un altre artista postuli en sentit divergent.

Una altra forma de dissentir és aquella que, tot i que es treballa amb una mateixa idea, pot manifestar-se en multitud de formalismes o contenidors. Un autor concep una imatge i/o idea confrontant-la dins un ampli marc d'interpretacions, tant per aproximació com per distanciament, però sempre fidel a la idea primigènia.

La present exposició es fonamenta en 12 Col·loquis entre diferents obres de la Col·lecció Josep Suñol, en els quals es poden observar diversos tipus de discursos. Des de la conversa amical entre Miró i Calder fins a la manera radicalment oposada d'entendre el que és un objecte per asseure's –cadira i butaca– de Xifra i Tàpies, proposem descobrir al llarg de les sales unes converses o discussions, de les quals se'n desprèn una suggerent lectura visual de les tendències més interessants del segle XX.



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

Llapis, carbó i tinta xinesa damunt paper. 55 x 41 cm

Joan Ponç. *La mosca*, 1948

Tinta xinesa i color damunt paper. 41 x 64 cm

9

Un món fantàstic es recrea en les dues obres d'aquesta sala. Salvador Dalí i Joan Ponç dialoguen mitjançant les seves obres, endinsant-se en les seves pròpies obsessions. El món interior i delirant d'aquests dos artistes queda reflectit en els seus dibuixos, i s'estableix una conversa amb un espectador intrigat pel que contempla.

El mateix any en què Ponç va pintar *La mosca*, va ser fundat el grup Dau al Set, que inicialment va rebre una gran influència del Surrealisme. Els dos artistes participen amb diferents intensitats en aquest moviment i les seves singulars personalitats, de gran tendència depressiva en el cas de Ponç i d'una brillant hilaritat en Dalí, els va fer plantejar la seva obra sota prismes diferents. Tot i així, podem trobar certes connexions entre els seus treballs, traçats mitjançant una tècnica minuciosa i detallada, que en ambdós casos demostra el seu gran domini del dibuix.

En les dues composicions que ara es relacionen i confronten, un conjunt d'éssers irracionals, en situacions sorprenents, protagonitzen els deliris dels dos creadors. El món interior de Dalí i de Ponç es transforma en realitat fent-nos participants de les seves al·lucinacions. La desconfiança que va acompanyar Ponç li va impedir distingir sovint entre realitat i ficció, portant-lo a viure una vida introspectiva. Altrament, l'objectiu de Dalí era arribar a les masses i aviat va descobrir que el cinema era la triangulació perfecta, juntament amb la pintura i les seves dots literàries, posant-ho tot al servei de la seva potent imaginació.

Les Mystères Surréalistes de New York és un exemple de l'atracció que sentia Dalí pel cinema, present anys abans en la seva trajectòria, gràcies a les col·laboracions amb Luis Buñuel. El projecte surrealista de Nova York mai va arribar a les pantalles cinematogràfiques, però se'n conserven alguns esbossos. En el que s'exposa aquí, la imatge queda fragmentada mitjançant un conjunt d'escenes simultànies, les quals, entre d'altres coses, reflecteixen la capacitat mental de l'artista, basada en el seu mètode paranoic-crític.

Situacions oníriques de gran misteri se succeeixen amb cert interès narratiu, i descriuen escenes fílmiques d'un Dalí molt influenciat per la violència, la sexualitat i el crim organitzat, que es mostrava en les pel·lícules de l'època a Nova York. El llenguatge cinematogràfic de Dalí contrasta amb el món intimista i obsessiu de Joan Ponç. En la seva obra *La mosca*, adquireix protagonisme un ésser d'aspecte monstruós, rodejat per un entorn que evoca un món irreal i anguniós. Un aspecte màgic envolta les atmosferes d'ambdues escenes, convertint en fascinant tot el que succeeix sobre aquestes dues obres.

Juli González. *Gran personaje de pie*, 1934

Bronze. 128,5 x 67 x 23 cm

Anthony Caro. *Table piece Y-73*, 1985-1986

Acer. 59 x 76 x 66 cm

10

Entre la creació de *Gran personaje de pie* de Juli González i *Table piece Y-73* d'Anthony Caro ha passat mig segle. No obstant, existeixen entre les dues obres certes connexions que ens conviden al diàleg. L'admiració que Anthony Caro sentia per Juli González i Picasso ens ajudarà a comprendre millor aquestes vinculacions.

Les dues peces utilitzen el llenguatge de l'abstracció, argumentat en tots dos casos des d'un punt de vista divergent. Sota l'abstracta esquematització de formes de *Gran personaje de pie* s'hi representa una figura humana: una persona erecta que apareix davant nostre expressant dramatisme i estupor. La seva extremada verticalitat contrasta amb la disposició horitzontal de *Table piece Y-73*, un format que es repeteix en altres peces de la mateixa sèrie de l'artista anglès. La natura morta que representa està composta per objectes irreconeixibles que, acoblats reflexivament, conformen una unitat arquitectònica.

La talla i el modelat, tècniques tradicionals en l'escultura, desapareixen en aquests dos exemples. Els metalls que els dos artistes utilitzen –mitjançant la tècnica de soldar i l'*ensamblage*–, posen de manifest el seu discurs innovador, que els facilita descobrir noves formes. A Caro el soldatge li permet una gran llibertat de moviment que el porta a treballar com ho feren els cubistes en el *collage*, tot i que, en aquest cas, de forma tridimensional. Juli González ho utilitza per dibuixar en l'espai, conciliant la suposada pesantor del material amb allò eteri del personatge representat. Anthony Caro continua aquesta habilitat de González amb les línies corbes que coronen la part superior de *Table piece Y-73*, tot i que en general la seva obra envaeix més l'espai. Les seves planxes d'acer rovellat proporcionen un volum imponent que s'expandeix. A diferència de Caro, el volum en l'obra de Juli González està representat pel buit, concretament per l'espai atrapat entre les línies que defineixen la silueta de la figura.

En l'escultura linial o filiforme de González, es pot apreciar la tradició catalana del ferro forjat. La tècnica de la forja atorga una textura rugosa d'aire primitiu, quelcom molt apreciat per la major part dels artistes de la seva generació. A l'obra de Caro les textures són més industrials al compondre amb planxes d'acer, bigues i altres materials en desús. No obstant, ens hem de situar en el context històric per entendre la importància en el tractament dels materials, ja que la seva "pell" forma part indissociable de la idea de l'autor.

Ambdues obres conviden a ser rodejades, per poder observar el major nombre de perspectives possibles de cada peça. Aquesta circulació o passeig circumdant ens permet apreciar les diferents formes de convertir rigidesa en moviment i de connectar la matèria amb l'espai, independentment del diferent resultat final que cada artista ens proposa.

Jean Arp. *Bourgeon sur coupe*, 1960

Marbre blanc. 105 x 54 x 35 cm

Lucio Fontana. *Concetto spaziale natura*, 1960-1961

Bronze. 46 x 48 x 40 cm i 32 x 40 x 37 cm

L'ésser humà necessita la naturalesa per sentir amb major intensitat la vida i tornar als seus propis orígens, enfront d'una societat cada vegada més tecnològica i mecanitzada. Són molts els artistes que han pres com a referència el medi natural com a part fonamental de la seva creació. En aquest sentit, l'evocació de la naturalesa va motivar tant a Jean Arp, un dels fundadors del moviment dadà, com a Lucio Fontana, artista argentí format a París, durant els anys de l'"abstraction-création".

Bourgeon sur coupe i *Concetto spaziale natura* són dues obres realitzades per ambdós artistes durant el mateix moment, però en diferents llocs. Mentre Jean Arp representa fragments de la natura per mitjà de formes orgàniques molt esquemàtiques, Fontana, més conceptual, dóna prevalença a la idea sobre la forma i l'objecte en si es converteix en un mitjà per expressar-se. Els orificis dels seus *Concetto spaziale natura* permeten que l'espai que rodeja les peces penetri dins elles, com passa amb les incisions sobre les seves teles monocromes, i són capaços de crear una nova dimensió, un nou espai dins de l'espai real.

Les obres de Fontana tenen aspecte de pedres, com si aquestes haguessin estat trobades en el medi natural per casualitat, i ara són mostrades aquí descontextualitzades. La textura rugosa d'aquestes pedres en brut difereix de les superfícies llises i polides amb les que treballa Jean Arp.

Arp realitza *Bourgeon sur coupe*, exemple de la seva abstracció biomòrfica aconseguint un elegant equilibri compositiu basat en contorns arrodonits i sinuosos, interceptats per un nou element de tall que ofereix un aspecte més angulós al conjunt. Aquest mode de treball contrasta amb *Concetto spaziale natura* de Fontana, de caràcter més tosc i primitiu, fruit de la subtil agressió a la matèria que tant va caracteritzar el seu treball. La precisió dels contorns de la peça d'Arp res té a veure amb els suposadament espontanis forats que perforen els bronzes de Fontana, que originalment eren de terra cuita. No obstant, una vegada més, les aparences no representen la realitat tal i com és, ja que amb Fontana tot és premeditat i estudiat. Arp, en canvi, va heretar l'atzar dels dadaïstes i el va aplicar a les seves escultures, tot i tenir aquestes una manifesta perfecció.

Jean Arp construeix les seves escultures buscant allò essencial, conferint a la seva obra una aura de puresa, mentre que Fontana destrueix per crear una nova dimensió espacial. Ambdós artistes transmeten la seva identificació/transformació de la naturalesa i, al mateix temps, el seu enfrontament amb el món artificios que els rodeja.

Alexander Calder. *Une lune bleue*, 1971

Lámina d'alumini i acer pintat. 88 x 280 x 120 cm

Joan Miró. *Peinture*, 1926

Oli damunt tela. 19 x 24 cm

11

La gran amistat que existí entre Joan Miró i Alexander Calder s'evidencia contemplant les seves respectives obres, *Peinture* i *Une lune bleue*. La seva simplicitat va afavorir un suggerent diàleg visual, fruit de les seves llargues converses i d'una mútua admiració.

Tant Miró com Calder tenien una manera similar de veure i comprendre el món. En les seves obres l'espai va més enllà dels límits de la tela o de l'escultura, i sobre ell creen un univers imaginari mitjançant el seu propi llenguatge de signes, sempre allunyat de la figuració tradicional. Formes indefinides, que en ambdós casos floten en consonància amb el seu particular sentit de llibertat. La mobilitat, representada de manera més explícita en el cas de Calder, ajuda a captar aquella sensació d'allunyament respecte el món convencional. Aquest moviment, que en el cas de Miró hem d'imaginar, en Calder és el fonament de la seva obra, un harmoniós desplaçament còsmic.

Tant a *Peinture* com a *Une lune bleue*, les formes ingràvides capaces d'equilibrar la composició transmeten una premeditada serenitat. Com deia el mateix Joan Miró, "conquerir la llibertat és conquerir la simplicitat".

No obstant, tot i l'aspecte oníric que presenta l'obra de Miró, a ell no li interessava captar l'essència dels seus somnis reals, sinó l'experiència que extreia de l'observació d'alguns aspectes canviants del dia a dia, com podria ser la transformació de la forma dels núvols. Al plasmar el resultat de la seva reflexió sobre les teles, pretenia fer somiar als altres a través de la forma i el color. Com a conseqüència de les seves idees, André Bretón va qualificar Miró com "el més surrealista de tots nosaltres".

Influenciat per Miró i per l'ambient cultural dels anys vint a París, Calder també va seguir els passos del Surrealisme, i amb les seves escultures mòbils va expressar la seva concepció de que no hi ha res fix i que cada element es mou i oscil·la en perfecta sintonia amb l'univers.

L'obra de Joan Miró discorre per la semiabstracció, basada en el simbolisme i en cert primitivisme naïf, que combina formes geomètriques i biomòrfiques. La d'Alexander Calder sempre es va moure en l'abstracció més pura, amb obres plenes de substància poètica. Tanmateix, el diàleg entre ells està basat en una única ètica i estètica.

José Jardiel. *La bouche de ma soeur est un bourgeois*, 1971

Tècnica mixta damunt paper. 44 x 36 cm

Manolo Quejido. *El beso*, 1980

Acrílic damunt tela. 191 x 181 cm

José Jardiel i Manolo Quejido van decantar el seu treball cap a la figuració des de diferents fronts: Jardiel va fundar al 1962 el *Grupo Hondo*, un grup molt combatiu contra l'abstracció de l'art; i Quejido, durant la dècada de 1970, va ser un dels membres de la coneguda *Nueva Figuración Madrileña*, grup del qual Jardiel també va ser simpatitzant.

Les seves obres, diferents en tècnica, format i estil, ens mostren quelcom tant universal com un petó. La manera de plantejar aquest petó, que els vincula, reflecteix diferents plantejaments per part d'ambdós artistes.

Els amants apassionats de Jardiel, tot i que podrien identificar-se en una realitat específica, s'ubiquen en un espai incert. Aquests, acompanyats per un rostre angoixat que crida i uneix uns llavis clivellats que ens inquieten, se solapen sobre la composició i transmeten un gran desconcert. Tot i així, existeix la intenció d'un cert ordre dins del caos, a l'emmarcar en cercles algunes de les escenes simultànies. (Curiosament, sota el títol de la seva obra, hi figura escrit "*Papiro Harris XVIII Dinastía*", que és el més gran papir trobat en el món de la Dinastia egípcia XVIII, la més caòtica de quantes es van succeir).

Contràriament, un major optimisme i serenitat envaeix la pintura de Manolo Quejido. La composició ben estructurada i equilibrada ens mostra uns amants completament anònims que podrien representar l'esperança pels nous temps. L'obra no amaga el recel que l'artista sent cap al futur, possiblement relacionat amb el moment de la transició històrica que s'estava vivint aleshores a Espanya. En tots els seus treballs, inclòs aquest, Quejido fugia d'aquell to seriós existencialista que caracteritzava l'Informalisme.

Allunyant-se d'aquell corrent artístic, Quejido va adoptar influències del Pop Art, que va saber combinar amb un neoexpressionisme molt personal. En aquest sentit, les gruixudes i despreocupades pinzellades de *El Beso*, en la composició del qual sobresurten blaus i grocs entre el negre dominant, contrasten amb el minuciós dibuix, color gris plom, impregnat de tristesa, de *La bouche de ma soeur est un bourgeois* de Jardiel, d'estil més academicista. Aquest afany de perfecció en el dibuix és fruit de la influència que, des dels seus inicis artístics, va rebre Jardiel del pintor barroc sevillà Juan de Valdés Leal, que sempre el va fascinar.

Luis Gordillo. *Sense Títol*, 1987

Fotocòpia i collage damunt paper. 29 x 42 cm

Shichiro Enjoji. *Sense Títol*, 1979

Tremp a l'ou damunt fullola. 16 x 22 cm

13

Dues maneres d'entendre l'art es manifesten en aquest diàleg entre Shichiro Enjoji i Luis Gordillo. Ambdós presenten un fort contrast d'identitats, essent el primer més racional i el segon més visceral. La filosofia oriental guiada per la serenitat es percep en l'obra al tremp d'Enjoji, mentre que el soroll, més propi d'occident, queda assimilat a l'obra de Gordillo. Tan sols una diagonal que travessa ambdues composicions serveix de nexa a les dues propostes: la d'Enjoji és perfecta, l'altra, inconcreta.

Shichiro Enjoji juga amb una geometria pura creant amb ella unes suaus gradacions de grisos. La delicadesa del seu dibuix, realitzat mitjançant fins traços, molt ben delineats, contrasta amb la convulsa composició de Luis Gordillo. En aquesta, les formes bigarrades expressen una tensió dialèctica, protagonitzada per un *horror vacui* de figures que formen part del seu univers personal i ens aclapara d'una manera dramàtica, gairebé agònica. En canvi, la proposta d'Enjoji ens relaxa i ens introdueix en una atmosfera completament buida, deixant espai per a la reflexió.

Davant la perfecta i ordenada retícula d'Enjoji, ens trobem enfrontats a un complex entramat laberíntic compost per formes orgàniques i mecàniques, unides per llargues membranes tubulars, variacions de les conegudes *Situaciones Meándricas* de Gordillo. Tot i aquest discurs alienant, l'obra de Gordillo manté un perfecte equilibri compositiu, sobre un fons de tonalitats pastel que s'allunyen dels colors àcids i cridaners de la seva etapa anterior.

Si Enjoji s'atreveix amb una tècnica pictòrica renaixentista quasi oblidada, Gordillo es planteja en ocasions si la pintura és el mitjà més adequat per al seu temps. D'aquí ve el seu interès per les reproduccions mecàniques d'imatges. Retalls de dibuixos i fotografies formen part dels seus collages, tècnica que alterna i relaciona d'una manera continuada amb la pintura.

El treball en sèrie està present en l'obra de Gordillo amb la repetició d'alguns elements, que fins i tot apareixen aïllats. Aquesta seqüència, en el cas d'Enjoji, és més lògica al seguir aquest els passos de l'òptica geomètrica que proporciona la perspectiva lineal del passat, però recuperada i convertida en contemporània per l'artista.

Davant aquesta metòdica imatge d'Enjoji, es presenta una dissonant visió del món per part de Gordillo, ambdós representant conceptes antagònics, però molt representatius de les seves pròpies percepcions.

Sean Scully. 8.1.96, 1996

Aquarel·la damunt paper. 30 x 33 cm

Juan Uslé. Sense Títol, 1999

Tècnica mixta damunt tela. 31 x 46 cm

L'abstracció com a llenguatge universal és el fil conductor que serveix tant a Sean Scully com a Juan Uslé per crear la seva pròpia dimensió. Les seves particulars imatges ens generen una recerca, i potser una trobada, amb la capacitat de cadascú perquè aquesta abstracció expressi sentiments. Ambdós artistes es mantenen fidels a la pintura, tot i que les imatges reflecteixen la seva estreta relació amb la fotografia, en ambdós casos, frontal i plana, descontextualitzada i sense entorns que la dispersin.

Els dos artistes prescindeixen d'un discurs de tendències puntuals, per basar-se en la seva pròpia experiència. Les geometries amb les quals delimiten els seus espais compositius no fan desaparèixer l'intimisme que les seves obres desprenen, més aviat al contrari, el potencien. Les seves línies verticals i horitzontals, les seves bandes o cossos de color apaïrats com blocs, i les seves retícules, ens obliguen a indagar sobre allò latent, allò fragmentat i el tot.

Com a intel·lectual, Scully imprimeix a la seva obra un sentit filosòfic. El seu treball és íntim i mitjançant els colors afirma la seva connexió amb el món natural. El concepte de dualitat incideix en l'artista al plantejar les seves obres. Això es manifesta a 8.1.96 amb la ubicació de rotundes franges de color disposades sobre un fons ratllat, més uniforme. El seu art no és espontani, sinó una elecció deliberada de forma i color, amb les pròpies restriccions que ell mateix s'imposa al realitzar les seves teles.

Uslé també parteix d'una idea preconcebuda; no obstant, la seva obra s'alimenta amb les seves pròpies percepcions del món que l'envolta i amb els seus records més immediats. Uslé realitza un exercici d'exploració i conversa amb la seva pintura per descobrir allò misteriós que aquesta oculta. Experimenta amb les seves pròpies intuïcions i la delicadesa de la seva obra ens fa meditar sobre el tractament de l'espai, del ritme i de la construcció de *Sense Títol, 1999*.

En les dues obres, els colors es combinen entre si aconseguint un perfecte equilibri. La superposició de diverses capes de pintura genera unes meditades textures a l'obra d'Uslé, mentre Scully suggereix a través de l'aquarel·la una major transparència sobre el paper, expressant la contradicció de l'ésser humà i la seva falta de perfecció. Ambdues composicions presenten episodis d'una observació permanent de la naturalesa i ens remetent a l'estructura inherent i constant d'aquesta.

Alberto Giacometti. *La Jambe*, 1958

Bronze. 218 x 46 x 26 cm

Joan Rom. *Peu*, 1991

Llana i fusta. 149 x 40 x 29 cm

14

Alberto Giacometti i Joan Rom ens proposen dues escultures sota un mateix motiu. Són dues obres allunyades en el temps i el concepte, però que comparteixen la indagació de noves perspectives, lluny de tot encasellament artístic. En aquest àmbit, les seves peces dialoguen amb respecte.

Els peus connecten l'ésser humà amb la terra i les cames ens suporten, acosten o allunyen dels nostres destins, tal i com ens plantegen ambdós artistes amb les seves respectives obres. No obstant, rere la intenció de representar el mateix, els dos transmeten diferents sensacions generades, entre d'altres, pels materials utilitzats en les seves peces. Aquests materials equivaldrien en una conversa o discussió a les paraules, que aquí prenen forma de llana i bronze. Com a conseqüència, existeix un contrast de textures entre *La Jambe* de Giacometti i *Peu* de Rom, que resulten estimulants, com a desafiament per a l'espectador que les contempla.

El tacte suau i tou del *Peu* de Rom topa amb la rigidesa i aspror de *La Jambe*. No obstant, contràriament al que podria semblar, l'obra de Joan Rom resulta més robusta que la de Giacometti, més dèbil i delicada.

A Rom li interessa la percepció que pugui desprendre's de la superfície de les seves obres i la influència de l'*art povera* s'hi deixa veure. És per això que atorga tanta importància als materials que solen ser, com en aquest cas, poc convencionals. El seu peu humà, transformat en quelcom animal i anòmal, crea un enigma que pot arribar a confondre i fins i tot a angoixar. Ell mateix va escriure en un dels seus catàlegs: "La possibilitat de construir sentit es troba molt sovint no en el centre del que se'ns proposa, sinó als marges, al límit entre l'objecte i el món, en el lloc on es produeix un enfonsament d'allò visual".

Per la seva part, l'obra de Giacometti també ens inquieta al mostrar-nos amb ella el costat fràgil de l'ésser humà gairebé d'una manera espiritual. L'extremada primesa de *La Jambe* ens porta a observar la condició humana amb certa malenconia, deixant-se intuir la filosofia existencialista del seu amic Jean Paul Sartre.

Després d'apreciar aquestes peces, podríem intentar avaluar el grau d'irracionalitat i inquietud que ambdós artífex provoquen amb les seves obres. Materials, formes, perspectives i estructures inusuals que, a través de la seva epidèrmica disparitat, es vinculen amb l'espectador, tot suscitant-li una inexorable reflexió sobre la seva pròpia percepció d'allò quotidià que l'envolta.

Antoni Tàpies. *Butaca*, 1987

Bronze i pintura. 87 x 91 x 90 cm

Jaume Xifra. *Chaise de salon d'art*, 1974

Filferro. 96 x 45 x 44 cm

La clara identificació d'aquestes obres amb objectes que ens acompanyen diàriament en qualsevol àmbit en el qual ens relacionem, podria conduir alguns a jutjar aquestes peces d'una manera banal, i fins i tot, arribar a plantejar-ne els límits entre l'escultura i els objectes en si. Actualment, l'acte d'asseure's en una cadira o butaca és quelcom tan lliure i natural, que oblidem que en altres cultures o moments de la història poguéssim representar allò oposat, tenint en compte que encara hi ha cadires que maten.

Entre la butaca de Tàpies i la cadira de Xifra s'estableix un diàleg que deixa entreveure la veu d'un tercer creador –Joan Brossa– el poeta visual a qui tots dos admiraven. Ens trobem davant d'uns poemes-objecte o escultures-objecte, que intenten comunicar missatges a través de la seva tridimensionalitat.

Els dos artistes entenen aquestes peces com a quelcom que va més enllà de la pròpia objectualitat. La nostàlgia envaeix la *Butaca* del primer, mentre l'angoixa emana de la *Chaise de salon d'art* del segon. S'entrellaça un col·loqui entre ambdues obres, tot i els tretze anys que les separen i la distància originada per l'exili de Jaume Xifra a París, com a conseqüència de la dictadura franquista. En aquest diàleg, les llibertats de l'individu són qüestionades fent participi l'espectador.

La fragilitat de la cadira de Jaume Xifra, construïda amb filferro simulant una llambarda bèl·lica, la converteix en una cadira impossible; i contrasta amb la robusta butaca d'Antoni Tàpies, realitzada en bronze, que aporta una textura freda i dura, a la qual l'artista no dubta en aplicar un tractament pictòric que evoca la patina oxidada del pas del temps.

L'art dona pas a una crítica antibel·licista com a conseqüència del règim dictatorial passat que s'havia apoderat del país. La defensa dels drets humans i la llibertat són recolzats per milers d'artistes i intel·lectuals, entre ells Antoni Tàpies i Jaume Xifra.

Ambdues obres van ser realitzades en un període de forta radicalitat, en el qual el sentit interpretatiu de l'objecte expressa allò proper i allò quotidià, qüestionant la validesa de les avantguardes històriques.

Pietro Consagra. *Colloquio*, 1955

Bronze. 121 x 60,5 x 11,5 cm

Luis Gordillo. *Trío gris y vinagre*, 1976

Acrílic damunt tela. 200 x 276 cm

15

Personatges enfrontats amb la intenció de comunicar-se protagonitzen les obres de Pietro Consagra i Luis Gordillo. Ambdós artistes esquematitzen al màxim els trets de cada una de les seves figures. Les formes aplanades prevalen i, en aquesta “frontalitat”, podríem intuir-hi una condensació del temps relacionada amb l'existència humana.

Al 1947, Consagra va fundar, junt amb altres artistes, el grup *Forma I*, fonamental per a l'art abstracte a Itàlia. Gordillo aviat es va distanciar dels seus inicis informalistes i va evolucionar en solitari cap a la figuració, d'una manera introspectiva. Després de formar part del grup *Nueva Generación*, a la dècada dels 70, es va relacionar amb la *Nueva Figuración Madrileña*, realitzant obres que influenciarien a les futures generacions d'artistes.

Consagra, escultor per excel·lència, va realitzar aquesta obra el mateix any en què va ser premiat a la Biennal de São Paulo. El seu *Colloquio* en bronze representa a dos personatges en actitud dialogant. La trobada entre les dues figures, de formes abstractes, està retallada o delineada sobre l'espai gràcies a l'efecte que produeix el baix relleu dels dos rostres representats. Les formes angulars i punyents res tenen a veure amb els contorns tremolosos dels perfils que presenta Gordillo en el seu *Trío gris y vinagre*.

Gordillo ubica als seus individus en un díptic, on els fons monocroms es fonen amb els mateixos personatges. A diferència de Consagra, ens sorprèn la seva idèntica proporció, com si un fos el reflex de l'altre, i la línia que divideix verticalment la composició representés el mirall. Tan sols un tímid canvi de color entre la zona dreta i l'esquerra mitiga aquesta estricta simetria, possiblement aconseguida per sistemes mecànics abans de pintar l'obra. En el *Colloquio* de Consagra, una asimetria de formes geomètriques, que encara recorden les seves influències cubistes, es descomponen en irregulars segments abstractes en el costat dret de l'obra, alleugerint la peça i diferenciant d'aquesta forma les dues preteses siluetes. L'obra de Gordillo ens inquieta i reflexa l'agitació de l'artista. El seu protagonista es duplica com si es tractés d'un desdoblament de personalitat, i de la seva aura en neix un tercer, que els observa absort.

En tots dos artistes s'espren el ritme emocional de la vida, amb elements que són la síntesi formal de les accions de l'home.

Zush-Evru. *Zeyemax*, 1974

Tècnica mixta damunt paper. 71 x 55 cm

José Noguero. *Sense Títol*, 1992

Llapis damunt paper. 33 x 24 cm

En totes les cultures la mirada ens convida a comunicar-nos amb els altres i amb tot el que ens envolta. A través de l'observació, captem i establim una reciprocitat entre subjectes i objectes. Però també som observats. Entorn a això gira el diàleg entre Zush-Evru i José Noguero, que ens aporta dues narracions visuals diferents a través de les seves respectives obres.

Els dos artistes treballen partint d'una experiència introspectiva. Ambdues composicions són molt íntimes, tot i que el mode de concebre-les resulti tan diferent. Mentre el discurs de Noguero ens remet a la negació de la mirada, el de Zush-Evru és completament obsessiu. Per altra banda, la tècnica tradicional del dibuix de Noguero també contrasta amb els mitjans digitals que serveixen a Zush-Evru per expressar-se.

A Noguero, en el seu *Sense Títol*, li preocupa la relació entre la realitat i la representació. En aquest sentit, el seu dibuix tan sols evoca la mirada –o la ceguesa– del personatge esbossat sobre paper mitjançant un prim traç. El rostre, sense ulls, transmet serenitat tot i aquesta absència. El silenci envaeix l'obra al temps que atorga fragilitat a la figura representada. No passa el mateix amb Zush-Evru, on, a partir del seu múltiple desplegament d'ulls, captem una multitud d'éssers que ens observen atentament. La sensació d'ansietat és considerable, ja que sembla que tots aquests ulls insisteixin al mateix temps a demanar-nos quelcom.

És per això que, mentre l'obra de Zush-Evru ens inquieta, la de Noguero ens convida a la contemplació i a la reflexió. Malgrat aquestes diferències, les dues obres resulten enigmàtiques: ambdues amaguen un misteri incapaç d'ésser desvetllat en un primer moment.

Per a Zush-Evru, l'ull es converteix en quelcom més que un símbol ja que, estant en connexió amb el cervell, representarà un dels ideals que persegueix constantment tant en la seva vida real com en el seu particular món *Evrugo Mental State*: “Veure les coses clares”. És per això que la unió d'ull i cervell representa la bandera del seu estat imaginari.

Però el seu *Zeyemax* amaga alguna cosa més. Zush-Evru marca uns punts d'energia mitjançant uns prims filaments que parteixen de cada un dels ulls fins a l'exterior. És possible que la tradició oriental de l'Índia, amb la qual havia entrat en contacte durant el seu període a Eivissa, estigui darrera de tot això. L'energia es canalitza, es capta de l'exterior. A l'analitzar la trajectòria aparentment eclèctica de Noguero, descobrim també en el seu bagatge les influències de la seva llarga estada a l'Índia, al taller d'escultura hindú de Lingaraj Maharana, a Orissa.

Nino Longobardi. *Sense Títol*, 1982

Tècnica mixta damunt tela. 200 x 300 cm

Manolo Valdés. *Bodegón Morandi II*, 1985

Pedra. 56 x 110 x 78 cm

15

Els bodegons van tenir la seva gran esplendor durant el segle XVII. Tot i que ja se'n coneixien mostres en les antigues tombes egípcies o en la pintura pompeiana del segle I dC, han anat evolucionant al llarg de la història gràcies a un gran nombre d'artistes de totes les èpoques que s'han interessat en la seva representació. Amb Nino Longobardi i Manolo Valdés es reprèn el discurs del gènere, tot i les diferències de concepte i tècnica.

Si Valdés atorga al seu *Bodegón Morandi II* un protagonisme absolut, Longobardi el converteix en quelcom complementari i secundari, ja que el festí o vertader motiu de la seva obra transcorre sota la taula. Una taula molt esbossada i etèria.

Aquest artista, davant les veus que promulgaven la “mort de la pintura”, reivindica aquesta tradicional tècnica com un camí vàlid i actual per expressar noves idees i emocions. A la seva obra *Sense Títol*, espontània i desinhibida, apareix un conjunt de cossos entrelaçats que donen via lliure als seus instints més bàsics, entre els quals el sexe està servit. La “natura morta” queda així substituïda per una escena viva. Manolo Valdés, en canvi, es manté mesurat i reflexiu en reinterpretar una de les obres del mestre italià Giorgio Morandi, molt admirat per l'austeritat i la gran sensibilitat de les seves composicions.

El color queda anul·lat en les dues obres. Ambdós artistes prescindeixen d'aquest en les seves respectives composicions. Valdés, perquè respecta el color natural de la matèria que utilitza i Longobardi per voler eliminar qualsevol tret decoratiu. A aquest últim, el que més li interessa és l'acte de pintar, la rapidesa d'execució amb la qual actua. Això queda reflectit en l'espontaneïtat de traços del seu imparable impuls creatiu. La importància que dóna al dibuix i als seus clarobscur és tant destacada com el joc de volums que proposa Valdés, sobre els quals, dependent de la llum, es creen també interessants ombres sobre el propi conjunt, caracteritzat per la seva asèptica superfície.

Aquesta certa simplicitat que podríem extraure del *Bodegón Morandi II* de Valdés de cap manera la trobem a Longobardi, tot i la seva llibertat expressiva, un tant primitiva i salvatge, que anul·la qualsevol compostura convencional entorn a un bodegó.





Fundació Suñol

Passeig de Gràcia 98

08008 Barcelona

T 93 496 10 32

F 93 487 20 19

info@fundaciosunol.org

www.fundaciosunol.org