

N



E

S



Límites, ritmos, materia
Limits, Rhythms, Matter

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz 5

Volver a fallar
To Fail Again

Joaquín Jesús Sánchez 23

Conversación sobre una exposición de geometría variable
Conversation about an Exhibition of Variable Geometry

Juan Antonio Álvarez Reyes 39

1966 / 2019 59

Experimentos con uno mismo. Construcción de una antropología
Self-Experiments. Constructing an Anthropology

Luz Fernández-Valderrama 141

Aunque no siempre, es así
Though Not Always, that's the Way It Is

Rafael Casado Martínez 157

Juan Suárez. Una y otra vez. *Time After Time*



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

OGESA—

1. [by way of introduction] Barnett Newman

was a latecomer to painting. He had his first solo show in 1948, when he was 43 years old.

While it is true that it took him years to wind up the family business, which had foundered during the Great Depression, and that he spent a great deal of time and energy preparing for a career as an art teacher that never materialized, the real reason for the delay went much deeper than these circumstances. What held Newman back was the question of “what to paint”: in those dark days of economic recession, war and, ultimately, the barbaric use of nuclear technology, what poetics were possible?

Newman was an accomplished writer, and from his texts we know that he thought the efforts of American regionalists (Benton, Wood, etc.) trivial, and those of social realists like Ben Shahn short-sighted and defensive. His criticism did not stop there: he accused the British formalists, Roger Fry and especially Clive Bell, of being outside this world. He was also highly suspicious of geometric abstraction, be it the variety promoted by the American Abstract Artists or that practised by the Europeans, Mondrian and the Bauhaus masters, considering it only “form-deep” and lacking in substance.

Yet he did find answers to that question in primitive art. The Betty Parsons Gallery hired him to organize a string of exhibitions featuring the art of the pre-Columbian Americas, Melanesia, indigenous tribes of the Pacific Northwest, and the ancient Persian Amlesh culture. These art forms do not emulate the immediate natural environment, reflect the tensions of social life, or aspire to express individual feelings: they are concerned with the elementary mystery of existence. He

Límites, ritmos, materia. *Limits, Rhythms, Matter*

1. [a modo de introducción] Barnett Newman fue un pintor tardío. Hizo su primera exposición individual en 1948, con 43 años. Es verdad que tuvo que dedicar años a liquidar el negocio familiar, hundido por la Gran Depresión, y que gastó tiempo y energías en prepararse para una plaza de profesor de arte que nunca logró. Pero la raíz del retraso es más honda que esas circunstancias. Lo que paraliza a Newman es «qué pintar», esto es, qué poética es posible en tiempos duros, los de la crisis de 1929, la guerra y al fin, el uso bárbaro de la técnica nuclear.

Newman escribía con soltura y por sus textos sabemos que consideraba trivial la obra de los regionalistas americanos (Benton, Wood) y miope y defensiva la de realistas sociales como Ben Shahn. Su crítica llega más lejos: tacha a los formalistas británicos, Roger Fry y sobre todo, Clive Bell de estar fuera de este mundo y desconfía de la abstracción geométrica, sea la que promueve la Asociación de Abstractos Americanos o la de los europeos, Mondrian y los maestros de la Bauhaus: se quedan, a su juicio, solo en la forma.

Halla, sin embargo, respuestas a aquella pregunta en el arte primitivo. Betty Parsons le encarga sucesivamente para su galería muestras de arte precolombino, melanesio, de las minorías de la costa noroeste de Estados Unidos o la cultura persa Amlash. Son formas de arte que no emulan el

inmediato entorno natural ni reflejan las tensiones de la vida social ni quieren expresar sentimientos individuales: su preocupación es el misterio elemental de la existencia. Rastrea una inquietud análoga en las obras que Tamayo y Gottlieb expusieron en el MoMA, en 1944. Tamayo evoca el terror del primitivo ante el impasible acontecer natural y Gottlieb, el carácter trágico de la oposición entre individuo y cosmos.

Estas ideas están en la base de los primeros cuadros que Newman decide exponer (*Génesis, Vacío pagano*, 1946) y desde luego en su extensa discusión sobre lo sublime. En ella opone el arte egipcio al griego. En una posición que recuerda a Worringer, dice que el arte egipcio fue básicamente simbólico. Era hermético, proclive por tanto al dogmatismo, pero permitía pensar o tener en cuenta el enigma de la muerte o el del desamparo ante la naturaleza. El arte griego (la estatuaría, no la tragedia) evitó el hermetismo de los símbolos primitivos y prefirió centrarse en la naturaleza y en la acción humana, por eso su problema clave fue la belleza. A la belleza sacrificó el arte griego (y la tradición occidental) la experiencia fundamental de lo sublime, evitando así ahondar en la condición trágica del individuo.

Este discurso se hará más radical (y más sencillo) en 1948 mientras trabaja un cuadro aparentemente sencillo. Es un lienzo no muy grande (69,2 x 41,2 cm), atravesado en su eje vertical por una estrecha banda rojo cadmio, aplicado de manera gestual. El resto está pintado (casi teñido) de modo uniforme en un rojo mucho más oscuro. El cuadro paraliza su proceso de trabajo. Lo inquieta, le hace pensar. No sabe si él ha encontrado el cuadro o éste, saliéndole al encuentro, lo interpela. Lo titula con un neologismo, *Onement*, que

sensed a similar preoccupation in the works that Tamayo and Gottlieb exhibited at the MoMA in 1944. Tamayo evoked the terror of the primitive before the impassive force of nature, while Gottlieb alluded to the tragedy of the individual versus the cosmos.

These ideas formed the basis of the first paintings Newman decided to show (*Genesis, Pagan Void*, 1946) and certainly of his lengthy discussion on the sublime, in which he contrasted Egyptian and Greek art. Adopting a position reminiscent of Worringer, he claimed that Egyptian art was essentially symbolic, hermetic, and therefore inclined to dogmatism, but it allowed people to think about or bear in mind the enigma of death and humanity's helplessness before nature. The Greek art (of statuary, not tragedy) eschewed the secrecy of primitive symbols and preferred to focus on nature and human activity, which is why beauty was its central concern. Greek art (and Western tradition) sacrificed the fundamental experience of the sublime on the altar of beauty, thereby avoiding the need to explore the tragic condition of the individual.

This discourse became more radical (and less complicated) in 1948 as Newman worked on a seemingly simple painting. It is a modestly sized canvas (69.2 x 41.2 cm), vertically bisected by a narrow cadmium red band applied in a gestural way. The rest of the surface is uniformly painted (almost dyed) a much darker red. That picture paralyzed his creative process. It unsettled him and made him think. He could not tell if he had found the painting, or if the painting had come out to meet him. For the title he chose a neologism, *Onement*: the action and effect, or the condition, of being one, although we do not know if this singularity refers to the individual,

the picture or the relationship between the two. What does seem clear is that the painting neither narrates nor suggests, as the archaizing pieces from 1946 did, the original weakness of the individual before death or nature. Instead it interrogates the spectator (and the painter himself), attempting to materialize, by its mere presence, the singular, solitary, inimitable place of the "self". The picture creates a "place" where a person can sense that "s/he" is there.

The artwork was decisive in Newman's

Barnett Newman, *Onement I*, 1948



technique. When he exhibited his monumental *Vir Heroicus Sublimus* (243 x 548 cm, 1950) at the Betty Parsons Gallery, he made very certain it could not be viewed with detachment. He built a wall close to the picture so that spectators, instead of merely observing it, would be forced to walk past and almost through it. His aim in doing so was to create a singular time where each person could experience the "place" of the "self". That same idea drives *The Stations of the Cross* (1958–1964). The pictures combine gestural and flat brushwork, like *Onement*, only use shades of black and white, and follow a

cabe traducir como acción y efecto, o condición de ser uno, sin que sepamos si tal singularidad se refiere al individuo, al cuadro o a la relación que se establece entre ambos. Lo que sí parece claro es que el cuadro no narra ni sugiere, como las piezas arcaizantes de 1946, la debilidad originaria del individuo ante la muerte o la naturaleza. Busca más bien interpelar al espectador (y al propio pintor), porque intenta materializar, con su sencilla presencia, el lugar singular, solitario e irrepetible del «yo». El cuadro crea un «lugar» donde alguien puede advertir que «él» es ahí.

La obra es determinante en la ejecutoria de Newman. Cuando expone en Betty Parsons su monumental *Vir heroicus sublimis* (243 x 548 cm, 1950) evita celosamente su visión a distancia. Construye un muro cerca del cuadro de modo que el espectador, más que verlo, tuviera que pasearlo, recorrerlo. Espera así potenciar un tiempo singular que propicie la experiencia del «lugar» del «yo». Esa misma idea impulsa *Las estaciones de la cruz* (1958-1964). Los cuadros unen pintura gestual y plana, como *Onement*, solo usan variantes de blanco y negro, y se suceden como las estaciones del vía crucis, pero como aclara Newman, si él, judío y agnóstico, medita sobre la pasión de Cristo, no lo hace para evocar la vía dolorosa sino para subrayar sus últimas palabras, según el evangelio de Marcos: *Eloi, lamma sabachtani*, (Dios ¿por qué me has abandonado?). El lugar del yo se sugiere así a lo largo de los 14 silenciosos cuadros.

Puede que este modo de concebir la pintura le restara reconocimiento. Newman logra con dificultad que el MoMA incluya, en 1959, cuatro obras suyas en la célebre exposición que llevó a Europa Nelson Rockefeller. En las notas que le piden para el catálogo, escribe:

«Me encuentran demasiado abstracto para los expresionistas abstractos y demasiado expresionista para los abstractos puristas»¹.

En efecto, su obra es más contenida que las de Rothko o Still pero esta contención no encaja en los moldes de quienes han vuelto a la geometría. Esta posición en tierra de nadie lo acerca a los pintores y escultores que pronto serán llamados «minimalistas». En 1965, Walter Hopps, director del Museo de Pasadena, reúne en una exposición en la VIII Bienal de São Paulo, a Newman y a seis autores jóvenes, Judd y Stella entre ellos. El veterano pintor no disimula su recelo. Escribe:

«El fetiche y el ornamento ciegos y mudos impresionan solo a quienes no pueden mirar al terror del yo. El yo, terrible y constante, es para mí el tema de la pintura y la escultura»².

Newman parece no ser consciente de la afinidad de su obra con la de esos jóvenes que quieren moverse al margen del neoexpresionismo abstracto al que consideran una retórica. La crítica sí percibe tal afinidad. Douglas Davis apunta que Newman, al llevar al límite la abstracción, se había convertido en pauta para los minimalistas. Así lo sugieren unas palabras de Frank Stella a Richard Schiff: Newman «deja estar a la pintura, deja a la pintura que se represente a sí misma como la realidad que es», busca primero la situación única e inmediata (eso es «pintar») e ignora el mundo artificial de la referencia (que es lo que buscan quienes solo quieren «hacer un cuadro»)³.

¹ Barnett Newman, *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 2006, p. 224.

² *Ibid.*, p. 231.

³ Richard Schiff, «Whiteout: The Not-Influence Newman Effect», en Ann Temkin (ed.), *Barnett Newman*. Filadelfia/Londres, Philadelphia Museum of Art/Tate Publishing, 2002, p. 84.

sequence, just like the actual Stations of the Cross. But, as Newman clarified, if he, a Jewish agnostic, chose to meditate on the Passion of the Christ, it was not to evoke the Way of Suffering but rather to underscore Jesus' final words according to the Gospel of Mark: *Eloi, lamma sabachthani* (My God, why have you forsaken me?). And so the place of the self is suggested in a series of 14 silent paintings. This particular conception of painting may have cost him recognition. Newman had a hard time convincing the MoMA to include four of his works in the famous exhibition that Nelson Rockefeller took to Europe. In the statement they asked him to prepare for the catalogue, he wrote:

“They find me too abstract for the abstract expressionists and too expressionist for the abstract purists.”¹

His work was undoubtedly more restrained than Rothko's or Still's, but that restraint did not fit into the moulds of those who had returned to geometry. Newman's position in this artistic no man's land brought him closer to the painters and sculptors who would soon be called *minimalists*. In 1965, Walter Hopps, director of the Pasadena Art Museum, organized an exhibition at the 8th São Paulo Biennial with Newman and six younger artists, among them Judd and Stella. The show was announced as representing the new American formal art, and the veteran painter strongly objected to this categorization, saying: “The fetish and the ornament, blind and mute, impress only those who cannot look at the terror

¹ Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O'Neill, intro. R. Schiff (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990), 180.

of Self. The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting and sculpture.”² Newman apparently did not see the connection between his work and that of those young artists who wanted to operate outside the bounds of the new abstract expressionism, which they considered mere rhetoric. Critics, however, did see the affinity. Douglas Davis noted that Newman, in taking abstraction to the limit, had become a touchstone for the minimalists. Frank Stella suggested the same thing, according to Richard Schiff: Newman's aim was to “let paint be, to let the painting represent itself as the reality it was”, to “look first for the unique, immediate situation (which is ‘painting’)” and “ignore the artificial world of reference and type (which is ‘picture-making’).³

These words reveal a host of fertile correspondences between Newman and minimal art. Newman wanted to activate the radical singularity of the “self”, and his paintings (or his sculptures) aspired to bring that unique “place” into existence. Minimalism creates a “place” with three dimensions—work, space and spectator—where the latter must decide if s/he is looking at a mere object (or ornament, as Newman feared) or a work of art.⁴ Newman invites us to cross a threshold and step inside, into an awareness of our individual condition. The threshold that minimal art lays before spectators is not much different, for in going from object to artwork (or choosing between them), are we not exercising the freedom and

Esas palabras abren un ámbito de fértiles correspondencias entre Newman y el *minimal art*. Newman quiere despertar la singularidad radical del «yo». Sus cuadros (o sus esculturas) aspiran a suscitar ese «lugar» único. El minimalismo suscita un «lugar» a tres bandas –obra, espacio, espectador– en el que este último decidirá si está ante un simple objeto (o un ornamento, como temía Newman) o ante una obra de arte⁴. Newman invita a traspasar un umbral hacia el interior, hacia la toma de conciencia de la condición de individuo. El umbral que traza el *minimal art* ante el espectador no es tan distinto porque ¿qué es pasar del objeto a la obra (u optar entre ambos) sino ejercitarse la libertad y sensibilidad del yo para amueblar el propio mundo poético?

En este espacio, entre la poética de una pintura abstracta de contenida expresión y la presencia de un objeto que puede cruzar el umbral de la obra de arte puede situarse la obra de Juan Suárez. Confío en que las notas que siguen den cuenta de ello.

2. [arte en el límite] Con esto no quiero decir que Suárez, al hacer sus primeras piezas, conociera la obra de Newman o tuviera una idea clara del *minimal art*. Este último, en 1968, está aún tan poco definido que Lucy Lippard lo presenta en Holanda como obra de «estructuristas»⁵. Por otra parte la información con que podía contarse en Sevilla era escasa y fragmentaria. Poca llegaría a la Escuela Superior de Bellas Artes, donde Suárez se titula como libre oyente. Abundaría

² Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*. Seattle, Washington University Press, 1993.

³ Lucy R. Lippard, «10 Structurists in 20 Paragraphs» (texto del catálogo de la exposición *Minimal Art*, celebrada en Gemeentemuseum de La Haya, en 1968) en Kostelanetz, R., ed. *Esthetics Contemporary*. Buffalo, N.Y., Prometheus Books, 1989, pp. 216-223.

² *Ibid.*, 187.

³ Richard Schiff, “Whiteout: The Not-Influence Newman Effect”, in A. Temkin, ed., *Barnett Newman* (Philadelphia/London: Philadelphia Museum of Art/Tate Publishing, 2002), 84.

⁴ Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective* (Seattle: Washington University Press, 1993).

sensibility of the self to furnish its own poetic world?

In this space, between the poetics of an abstract art of restrained expression and the presence of an object that can cross the threshold into the realm of artwork, we can situate the oeuvre of Juan Suárez. I trust the notes that follow will illustrate this point.

2. [art at the limit] I do not mean to imply that Suárez, when creating his first pieces, was familiar with Newman's work or even had a clear idea of what minimal art was. In 1968, this style was still such a vague concept that Lucy Lippard presented it as the work of Structurists in Holland.⁵ Moreover, the information on minimalism available in Seville at the time would have been limited and fragmentary at best. News of the movement barely penetrated the walls of the Fine Arts School, where Suárez was auditing classes, but a minimal buzz did echo through the halls of the School of Architecture, thanks to the Analysis of Forms classes and the enthusiasm of a handful of students. There Suárez coincided with Gerardo Delgado and José Ramón Sierra, and all three had close ties to Galería La Pasarela, frequented by the artists who worked with Juana Mordó, and to Fernando Zóbel, who shared a studio with Carmen Laffón and José Soto in Seville.

Whatever information Suárez may have possessed, his *boxes* from 1969 reveal an understanding and clear position on art. The first of these three pieces resembled a locker, the second may have been a sewing box (with a mirror visible beneath the slightly scratched

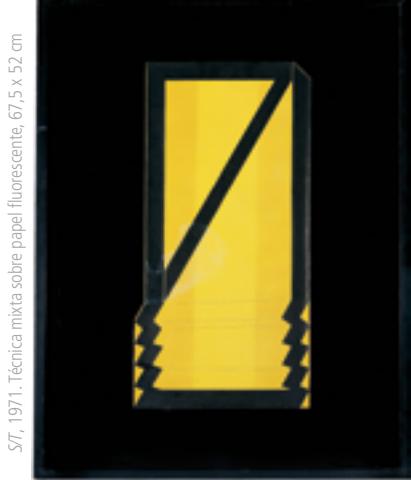
más en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, gracias a las asignaturas de análisis de formas y al entusiasmo de algunos alumnos. Suárez coincide allí con Gerardo Delgado y José Ramón Sierra y los tres están en estrecho contacto con la galería La Pasarela, frecuentada por los autores que trabajaban con Juana Mordó, y con Fernando Zóbel que mantiene en Sevilla un estudio compartido con Carmen Laffón y José Soto.

Al margen de qué información dispusiera Suárez, sus obras fechadas en 1969, las cajas, indican una comprensión y una toma de posición sobre el arte. De las tres piezas, una recuerda a una taquilla, la otra pudo ser un costurero (su espejo aparece a través de la pintura rayada levemente) y la tercera, una caja de puros. La caja tiene algo de «objeto hallado» por sus raíces arcaicas, infantiles: sirve para guardar, reservar de la mirada de otros, preservar del desgaste del tiempo, defender del olvido. Pero aquí las encontramos vacías, sin ocultar su interior, y esto las enfriá: subrayan su condición de objeto y se acercan al *ready-made*. Pierden calidad simbólica, más que estar «en el lugar» de algo ausente se presentan al espectador tal como son. Esta condición de «cosa» la refuerza, no sin ironía, la propia pintura. Las cajas están encuadradas en un marco y la pintura, aunque se ha aplicado de modo uniforme, crea juegos de luz gracias a la diversa profundidad de los planos de las cajas. En resumen, estas piezas de Suárez construyen la frontera de un espacio artístico donde el potencial poético de la caja se neutraliza por su simple calidad de cosa, mientras la memoria de la pintura, aunque convocada por la

⁵ Lucy R. Lippard, "10 Structurists in 20 Paragraphs", catalogue text for the *Minimal Art* exhibition held at the Gemeentemuseum in The Hague, 1968. Reprinted in R. Kostelanetz, ed., *Esthetics Contemporary* (Buffalo, NY: Prometheus Books, 1989), 216–223.

paint), and the third looked like a cigar box.

The box, with its ancient roots and childhood reminiscences, is akin to a “found object”: it protects and keeps, guards from prying eyes, staves off the eroding effects of time, shields from oblivion. But in this series the boxes are empty, making no attempt to hide their interior, and consequently more frigid; this underscores their status as objects, verging on the ready-made. Their symbolism is lost: instead of standing “in place” of some absent thing, they simply present



ST, 1971. Técnica mixta sobre papel fluorescente, 67,5 x 52 cm

profundidad y los matices de luz, se revoca por la sencillez con la que se aplica el pigmento. El arte se convierte así en explorador de sus propios límites.

3. [paradojas] Poco después Suárez explora un lugar paradójico entre el «fuera» y el «dentro» del arte: acepta el *medium* fijado por Greenberg, la bidimensionalidad, pero lo cultiva con pigmento y soporte inadecuados para la crítica formalista: pintura industrial sobre papel fluorescente. A esos materiales ajenos a la tradición artística añade un peculiar uso de la geometría: es a la vez fuente de orden y desorden. En una pieza de 1971, las dos firmes verticales negras de un pórtico que ciñe un campo amarillo se deshacen de repente en un zig-zag exacto pero agitado. Mientras, la mirada descubre pinzeladas gestuales en el campo amarillo que se antojaba firme. Otras veces, el anaranjado sobre verde o el rojo sobre azul delimitan espacios solventes pero erráticos. Estas piezas, por sus tensiones, son las más atractivas de la serie. Hay otras donde la geometría establece espacios más ordenados pero se le superponen formas que les restan estabilidad. Entre unas y otras quizás sirva de enlace *Insignia*. Su forma anticipa además una construcción sobre el *Gran vidrio*: la geometría en este caso define la zona «estéril» (digámoslo así) de la obra de Duchamp, aquella donde la pasión de «la novia» cae, sin respuesta, sobre el autismo narcisista de la «máquina soltera».

A primera vista, lo más llamativo de estas obras son los materiales industriales o cercanos al *kitsch* pero más sorprendente es el papel asignado a la geometría: su temple

themselves “as is” to the spectator. This “thing-ness” is reinforced, ironically, by the paint itself. The boxes are framed, and the paint, though evenly applied, creates light and shadow effects thanks to the varying depth of the boxes’ planes. In short, Suárez’s pieces establish the boundary of an artistic space where the poetic potential of the box is neutralized by its condition as a thing, while the memory of the paint, though summoned by the depth and nuances of light, is revoked by the simplicity with which it was applied. Art thus becomes an explorer of its own limits.

3. [paradoxes] Not long afterwards, Suárez set out to explore a paradoxical place between the “outside” and “inside” of art: he accepted the

disciplinario se resuelve en juego y su calidad constructiva se debilita con las superposiciones. Es tentador recordar una opinión de Newman:

«Solo un arte no geométrico puede ser un nuevo comienzo»⁶.

4. [símbiosis] Hay en 1971 un leve cambio en la indagación de Suárez: sigue trabajando con pintura sintética pero lo hace sobre láminas de metacrilato de unos 80 centímetros de lado. En estas piezas el juego de espacios se serena: parece dirigirse ante todo a ordenar el paralelogramo transparente subrayando su carácter material. Geometría y materia viven en mutua simbiosis, se antojan el haz y el envés de un todo. La figura geométrica saca a la luz las potencialidades encerradas en el soporte y este por su parte, hace valer su materialidad, enfatizada por una pintura que es sobre todo un «velo». En efecto, la pintura muestra la transparencia y flexibilidad del soporte empleando solo los recursos visuales y táctiles precisos para ello. Veremos que esta manera contenida de emplear la pintura será casi una constante en la obra de Suárez: la pintura parece en cada momento representarse a sí misma sin pretender construir con ella una ficción.

La indagación a lo largo de tres años de pintura industrial y soportes sintéticos debió ser lo bastante fértil como para que décadas después, el año 2004, abordara el tríptico *Harlequin Dress*, una obra ambiciosa de gran formato en la que el lenguaje rastreado entre 1969 y 1971 aparece como alianza de gesto y ritmo.

⁶ Citado por Ann Temkin, «Barnett Newman on Exhibition», en Ann Temkin (ed.), *Barnett Newman*. Filadelfia/Londres, Philadelphia Museum of Art/Tate Publishing, 2002, p. 57.

medium established by Greenberg, the two-dimensional plane, but he cultivated it with a substance and support deemed unsuitable by formalist critics—industrial paint on fluorescent paper. He coupled these distinctly non-traditional art materials with a peculiar use of geometry, treating it as a source of both order and chaos. In a piece from 1971, the two bold vertical black lines of a portico framing a yellow field suddenly disintegrate into a precise yet convulsive zigzag. Meanwhile, the eye detects gestural brushstrokes in the yellow field that initially seemed unshakably solid. In other cases, orange on green or red on blue delimit solvent but erratic spaces. Thanks to their tensions, these are the most attractive works in the series. There are others where geometry establishes more orderly spaces, but its stability is compromised by superimposed forms. The bridge between the two groups may be *Insignia*, whose form also anticipates a construction on *The Large Glass*: here geometry defines the “barren” zone (for lack of a better term) in Duchamp’s work, where the passion of the “bride” falls on the unresponsive, narcissistic autism of the “bachelor’s apparatus”. At first glance, the most striking thing about these works is the use of industrial or semi-kitsch materials, but the role assigned to geometry is even more surprising: its disciplinary mettle becomes a game, and its constructive powers are weakened by superimposition. One cannot help but recall Newman’s opinion on the subject: “Only an art of no-geometry can be a new beginning.”⁶

⁶ Quoted by Ann Temkin, “Barnett Newman on Exhibition”, in A. Temkin, ed., *Barnett Newman* (Philadelphia/London: Philadelphia Museum of Art/Tate Publishing, 2002), 57.

4. [symbiosis] Suárez's investigation struck out in a slightly different direction in 1971: he continued to work with synthetic paint, but he applied it to roughly 80 cm square sheets of acrylic glass. In these pieces, the game of spaces is more sedate: its primary function seems to be ordering the transparent parallelogram, underscoring its material nature. Geometry and matter live in mutual symbiosis, seemingly two sides of the same coin. The geometric figure brings to light the potentialities locked inside the support, while the support boldly declares its materiality, emphasized by paint that is essentially a "veil". Indeed, the paint shows the transparency and flexibility of the support, using only the visual and haptic resources necessary for this purpose. As we shall see, this restrained use of paint would almost be a constant in Suárez's oeuvre: the painting always seems to represent itself, but never aspires to construct a fiction in doing so.

The three years he spent exploring the possibilities of industrial paint and synthetic supports must have been quite productive, for decades later, in 2004, he produced the triptych *Harlequin Dress*, an ambitious large-format work where the language he developed between 1969 and 1971 resurfaced in an alliance of gesture and rhythm.

5. [a look at the picture] In 1968, Newman visited the Louvre for the first time. He was accompanied by Pierre Schneider, who took down his remarks and published them as an interview in *ARTnews*. Newman ignored the erotic vigour of *Grande Odalisque*, noting only what he perceived as the unity of the work, achieved without recourse to narrative or the figure's aesthetic appeal. Ingres, Newman concluded, was an abstract painter, because

5. [una mirada al cuadro] En 1968, Newman visita el Louvre por primera vez. Lo acompaña Pierre Schneider que recoge sus comentarios y los publicará como entrevista en *ARTNews*. Newman ignora el vigor erótico de *La gran odalisca*. De ese cuadro solo le interesa la unidad lograda, a su juicio, sin recurrir a la narración o al atractivo de la figura. Ingres, concluye Newman, era un pintor abstracto: prestó mayor atención al cuadro que a la modelo⁷.



Andrea Mantegna, *El tránsito de la Virgen*, 1462-1464

En 1974, Suárez dedica su segunda exposición individual con Juana de Aizpuru a una serie que titula *Sobre el paisaje de fondo de El tránsito de la Virgen de Mantegna*. Mantegna, en la tabla que conserva El Prado, desplaza el rito fúnebre de la *dormitio Virginis* hacia un paisaje enmarcado por una gran ventana. Es un cuadro dentro del cuadro que hace olvidar la narración del ritual y sus detalles. No sé si la serena extensión de las aguas embalsadas del río Mincio es metáfora de la muerte del justo o si Mantegna las lleva al cuadro como lisonja a los Gonzaga, celosos cuidadores de una obra

⁷ Barnett Newman, *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 2006, p. 349.

hidráulica, que era a la vez recurso vital y defensa militar de la ciudad. Lo importante es ese espacio a la vez líquido y definido, donde juegan especial papel el muro de contención al fondo, el humilde alféizar de la ventana en primer plano y la oblicua del segundo dique a la derecha. Esos elementos que interesan a Suárez son lo bastante consistentes para definir un cuadro sin necesidad de narrar o describir.

La serie podría definirse como un sosegado encuentro entre geometría y pintura. La pintura vuelve a ser «velo». Se aplica a veces de modo uniforme (aun por procedimientos industriales), otras combinando diversas materias (tiza, carbón, acrílico) y otras, rayando el pigmento una vez aplicado, pero en todos los casos forma espacios serenos, silenciosos, sin especial exceso expresivo. Sintonizan así con los que sugiere el embalse de Mantua. Las leves variaciones entre las piezas se deben además a la diversa calidad de los soportes empleados: madera, metacrilato, lienzo, lino (añadiendo valores táctiles a la propia puesta de pintura). En esos campos, carentes de color, que abre la pintura, la geometría establece sobre todo ritmos: un tiempo incorporado a la forma que la mirada hace suyo.

La serie se sitúa en tierra de nadie: demasiado sutil como construcción, demasiado cauta en la expresión, propone, sin embargo, un fecundo ejercicio a la mirada que de nuevo se ve situada en el límite entre el simple objeto y la obra de arte.

Este modo de concebir la pintura tal vez se muestre con mayor vivacidad en un políptico sin título fechado en 1977. En él, la geometría se retrae a los márgenes, quedando como

he looked at the canvas more often than at the model.⁷

In 1974, Suárez devoted his second solo show with Juana de Aizpuru to a series titled *Sobre el paisaje de fondo de El tránsito de la Virgen de Mantegna* (On the Background Scenery of Mantegna's Death of the Virgin). In the famous panel at the Prado, Mantegna placed the deathbed scene of the *Dormitio Virginis* before a landscape framed by a large window. That picture-within-a-picture makes us forget the religious narrative and its details. The serene, dammed-up waters of the River Mincio might be a metaphor for the death of the righteous, but Mantegna may have inserted them simply to curry favour with the Gonzaga family, zealous guardians of a hydraulic engineering feat that was vital to the city's welfare and military defence. The important thing is that space, liquid yet clearly defined by the presence of the retaining wall in the distance, the humble windowsill in the foreground, and the diagonal of the second dam on the right.

The elements that interested Suárez were solid enough to define a picture without narrating or describing anything.

The series might be described as a quiet meeting between geometry and painting. The paint is once again a "veil". In some cases he applied it evenly (still using industrial methods), in others he combined various media (chalk, charcoal, acrylic paint), and in yet others he scraped off the paint after applying it, but it always forms serene, silent, subtly expressive spaces that mirror those suggested by the dammed lagoon of Mantua. The minor variations between pieces are also owing to the

⁷ P. Schneider, "Through the Louvre with Barnett Newman", *ARTnews* 68, 4 (Summer 1969), 39.

varied types of supports used: wood, acrylic glass, canvas, linen (adding textural values to the application of paint). In those colourless fields created by the paint, geometry primarily establishes rhythms, a tempo added to the form that the gaze appropriates.

The series unfolds in no man's land: too subtle as a construction, too cautious in expression, it nevertheless offers a fertile exercise for the gaze, which again finds itself on the fence between mere object and artwork.

The most energetic expression of this approach to painting may be an untitled polyptych from 1977. In that piece, geometry retreats to the sidelines, relegated to framing a painting in which the careful observer will, through the diverse pigments used, discover the painter's gestures in these almost monochromatic pictures.

6. [Narcissus and Echo] In 1975–76 Suárez produced the *Marismas* (Marshes) series, comprising diptychs that measure nearly two metres high and almost a metre and a half wide. The novelty they introduce is colour: green, magenta and blue applied as faint lines, boundary markers, and narrow rectangles that seem to define the picture. The two decisive elements, however, are scale and texture. The scale gives these works a quasi-immersive quality, while the textures reassert their pictorial nature: occasionally the textures hint at a graphic symbol without concreting it, but above all they weave the rhythm of the composition, which the painter's brushwork models organically, in contrast to the zealous precision of the coloured bands and diagrammatic signs. And beneath scale and texture, the current of paint runs smooth, questioning the capacity of both to delimit or define. The titles—*Marismas de soledad*

encuadre de una pintura en la que la mirada atenta descubre, a través de los diversos pigmentos empleados, el gesto del pintor en estos cuadros casi monocromos.

6. [Narciso y Eco] En los años 1975-76 Suárez aborda la serie *Marismas*. Son diápticos de una altura cercana a los dos metros y casi metro y medio de ancho. Hay en ellos una novedad, el color: verde, magenta, azul, aplicado en leves líneas, signos de acotación y unos estrechos rectángulos que parecen definir el cuadro. Dos elementos son, sin embargo, decisivos, la escala y las texturas. La escala confiere a estas obras cierto carácter envolvente, mientras las texturas afirman su condición pictórica: las texturas alguna vez esbozan un grafismo, sin concretarlo, pero sobre todo traman el ritmo del cuadro, que el gesto del pintor modela frente al afán de precisión de las bandas de color y los signos diagramáticos. La pintura se desliza bajo unas y otros cuestionando la capacidad de ambos para delimitar o definir. Los títulos *Marismas de soledad*, *Marismas del sur*, *Marismas de silencio* pueden hacer pensar que estamos ante paisajes pero nada hay en estas obras que sea réplica de la naturaleza. La potencia de las texturas, el color y el carácter envolvente pueden, sin embargo, suscitar en el espectador una actitud análoga a la de la percepción del paisaje: no del paisaje que se ofrece a la mirada, como espectáculo, sino de aquel que nos rodea, nos acoge y quizás nos desconcierte, antes de prestarse a la visión.

Algo parecido ocurre con *Campanades a morts* (1977). El título, el del poema-canción de Lluís Llach, remite a lo acontecido el 3 de marzo de 1976 en Vitoria. La Policía Armada forzó con gases lacrimógenos la salida de los reunidos en asamblea cívica en la iglesia de San Francisco y disparó

(Marshes of Solitude), *Marismas del sur* (Marshes of the South), *Marismas del silencio* (Marshes of Silence)—are misleading, making us think they are landscapes, but there are no replicas of nature in these works. Yet the power of the textures, the colour and the immersive quality can have an effect on spectators similar to that of observing a landscape: not the landscape visible to the eye, as a spectacle, but the landscape that surrounds, embraces and perhaps disconcerts us before allowing itself to be seen.

We observe something similar in *Campañadas a morts* (Bell Tolls for the Dead, 1977). The title, taken from the song/poem by Lluís Llach, alludes to the events of 3 March 1976 in Vitoria, one of the principal cities of the Basque Country. The armed police used tear gas to forcibly disband a civic assembly in the church of San Francisco and opened fire in the street, killing five and wounding more than one hundred people. In *Marismas* there was no landscape, and here there is no story: rather than protesting or denouncing, the picture establishes a “time zero” of inward reflection on the facts.

They are pictures that appeal, almost silently, to the condition of the individual, immersed in a partly unfamiliar place or faced with heinous acts. This connects them to another piece from 2001, *El lago negro* (The Black Lake), a large parallelogram (240 x 270 cm) consisting of 36 painted glass units. Coloured rectangles reminiscent of those in the *Marismas* series seem to float on the dark surface, disrupting it but not preventing spectators from seeing their own reflections. The work immediately brings to mind Caravaggio's *Narcissus*, but also Monet's water lilies, touched and almost protected by shadow. It is not an easy piece.

contra ellos en la calle, causando cinco muertos y más de cien heridos. Si en las *Marismas* no había paisaje, aquí no hay narración: el cuadro, más que protesta o denuncia, establece un tiempo cero de autorreflexión sobre los hechos.

Son cuadros que suscitan, casi en silencio, la condición de individuo, envuelto en un lugar que le es en parte extraño o enfrentado a unos hechos monstruosos. Por eso conectan estas obras con otra, del año 2001, *El lago negro*. Es un gran paralelogramo (240 x 270 cm) formado por 36 módulos de cristal pintado. Rectángulos de color que recuerdan a los de las *Marismas*, parecen flotar en la oscura superficie, interrumpiéndola, sin impedir que el espectador alcance a ver su imagen reflejada en ella. La obra hace pensar de inmediato en el *Narciso* de Caravaggio pero también en esos nenúfares de Monet que están tocados y casi protegidos, por la sombra. No es una obra fácil. La vibración de la superficie de vidrio impide que el espectador pueda apropiarse de la obra como podría hacer con un cuadro, pero mientras se resiste de ese modo a la apropiación del espectador, *El lago negro* no cesa de devolverle, impasible, su rostro. El espectador debe tomar posición ante esta obra como ocurre ante el *Gran vidrio* de Duchamp. ¿Optará por reconocerse extraviado entre los fragmentos de color o preferirá la vía racional que se contenta con calificar la obra de ingenioso juego de reflejos?

Tan ambigua suerte emparenta *El lago negro* con otra pieza más desnuda. Unos prismas de madera apenas desbastada, pintados con parecida gama de color a las del *El lago negro* están sujetos a la pared, alineados pero guardando entre sí diversas distancias. Aquí todo se confía al ritmo y al azar. Como ocurre en alguna obra de John Cage, las piezas pueden

The vibrating glass surface prevents viewers from appropriating it as they might do with a painting, but even as it rebuffs their attempts at appropriation, *El lago negro* incessantly and impassively shows them their own reflected faces. Spectators are thus forced to take a position before this work, as they are with Duchamp's *Large Glass*. Will they choose to recognize their alien features amid the fragments of colour, or will they take the rational course and be content to simply call it a clever game of mirrors?

This ambiguous fate links *El lago negro* to another, plainer work. Three-dimensional volumes of roughly finished wood, painted in a range of colours similar to those in *El lago negro*, are fixed to the wall, aligned but spaced at varying intervals. Here everything is left to rhythm and chance. As in some of John Cage's works, the pieces can be positioned in many different ways to generate an alternating pattern of presences and voids, colours and non-colours, sounds and silences. This union of chance and tempo, of the unpredictable and the rhythmic, does justice to Echo's grief: the lament of the nymph may take forms that could never be determined in advance.

7. [forays] The presence of colour, almost ascetic in 1976, gradually expanded. In the works on Ingres paper made in 1977, when Suárez received a grant from Fundación Juan March, colour is almost graphic: strokes that animate the page without covering it completely. By 1982, however, colour had found its own voice in works like *Cádiz II* and *Cambio de tercio* (Change of Tack), exhibited by Juana de Aizpuru at the very first ARCO art fair. The use of colour was especially significant, albeit different, in two "forays"

colocarse de muchas maneras hasta generar una alternancia de presencias y vacíos, de colores y no colores, de sonidos y silencios. Esta unión de azar y compás, de lo impredecible y el ritmo hace justicia al desconsuelo de Eco: el lamento de la ninfa puede revestir formas que nunca podrían ser fijadas de antemano.

7. [incursiones] La presencia del color, casi ascética en 1976, se hace poco a poco más amplia. En las obras sobre papel Ingres, fechadas en 1977, cuando la Fundación Juan March concede una beca a Suárez, el color aparece cercano al grafismo: trazos que animan el papel sin llegar a cubrirlo. En 1982, sin embargo, el color adquiere entidad propia en obras como *Cádiz II* o *Cambio de tercio*, expuestas en la primera edición de ARCO por Juana de Aizpuru. El uso del color será especialmente significativo, aunque distinto, en dos «incursiones» que practica Suárez en los años 80. La primera, en las claves de *Supports/Surfaces*. El grupo de artistas franceses, muy activo en esos años, insiste en la condición material de la pintura, desautorizando todo tipo de idealismo. Esta condición militante hace que Marchán Fiz los llame *les petits enfants* de Barnett Newman y Karl Marx⁸. No creo que Suárez participara de esta marejada de ortodoxia modernista (que contagió a ciertos autores españoles) porque como hemos visto mantiene siempre una distancia reflexiva respecto a la obra de arte. Esa misma cautela se rastrea en el monumental *Cuerpo de campanas* (1982). El gran lienzo sin bastidor y con abundante materia, fiel a las exigencias del grupo francés, es, sin embargo, un nuevo enfrentamiento

⁸ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto. 1960-1974*. Madrid, Akal, 1986, pp. 229-231.

entre geometría y pintura, al que el color da intensidad: la forma del segundo triángulo está agitada por los azules que lo forman y lo rodean.

Más novedoso, en la ejecutoria de Suárez, es el uso del color en obras como *Entre el resplandor de los santos* o *Leal souvenir*, fechadas 1987, síntomas de la fascinación que despierta la transvanguardia en muchos pintores españoles. Suárez aunque se interesa por la obra de Enzo Cucchi se siente más atraido por el expresivismo que en Alemania practican autores como Anselm Kiefer. Kevin Power ve estas obras de Suárez como un ejercicio de ironía posmoderna⁹. Si la ironía en la cultura moderna, especialmente entre los románticos, era un modo de relativizar la obra e incluso la idea, a fin de privarlas de un carácter absoluto que las convirtiera en dogmas, para la postmodernidad la ironía es un ejercicio retórico que convierte la obra en construcción pasajera, liberada de los anclajes utópicos del pensamiento moderno y de las expectativas de las vanguardias artísticas. A mi juicio, más acá del riguroso planteamiento de Kevin Power, creo que estas obras de Suárez tienen mucho que ver con la tradición y sensualidad barrocas en las que se ha formado la sensibilidad del autor: un ejercicio de búsqueda y libertad en unos años que viven con cierta exaltación la crisis de las vanguardias históricas y parecen descubrir de repente las insuficiencias del proyecto moderno que fue guía de la cultura europea desde las revoluciones de 1848.

that Suárez made in the 1980s. The first foray was into the tenets of Supports/Surfaces, a group of French artists that was very active at the time and insisted on the materiality of painting, disavowing all forms of idealism. Their militant stance led Marchán Fiz to dub them the *petites enfants* of Barnett Newman and Karl Marx.⁸ I do not think Suárez was ever caught in this tangled web of modernist orthodoxy (which did ensnare several other Spanish artists) because, as we have seen, he always kept a thoughtful, calculated distance from the work of art. The same cautious spirit pervades his monumental *Cuerpo de campanas* (Belfry, 1982). The large canvas, stretcher-less and matter-rich in compliance with the French group's requirements, is nevertheless another confrontation between geometry and paint, intensified by colour: the shape of the second triangle is agitated by the blues that form and surround it.

A greater novelty in Suárez's technique was the use of colour in works such as *Entre el resplandor de los santos* (Amid the Radiance of the Saints) and *Leal souvenir* (Loyal Souvenir), both from 1987, symptomatic of the fascination many Spanish painters felt for the Italian Transavantgarde. Although interested in Enzo Cucchi, Suárez was more attracted to the abstraction being practised in Germany by Anselm Kiefer and other artists. Kevin Power saw these works by Suárez as an exercise in postmodern irony.⁹ In modern culture, particularly among the Romantics, irony was a means of relativizing a work or even an idea

⁹ Kevin Power, «La ironía de recordar» en *Juan Suárez 1980-1987*. Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, 1987, pp. 11-22.

⁸ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto. 1960-1974* (Madrid: Akal, 1986), 229-231.

⁹ Kevin Power, "La ironía de recordar", in *Juan Suárez 1980-1987* (Seville: Museo de Arte Contemporáneo, 1987), 11-22.

in order to divest them of an absolute quality

that had established them as dogma; however, in the postmodern age, irony is a rhetorical exercise that turns the work into a transitory construction, freed from the utopian moorings of modern thought and the expectations of the artistic avant-gardes. In my view, beyond Kevin Power's insightful observation, I think these works by Suárez have much more to do with the baroque sensuality and tradition that shaped the artist's sensibility: a quest and an exercise of freedom in a period when many received the crisis of the early avant-garde movements with an almost exultant attitude and seemed to suddenly discover the flaws in the modern project that had guided European culture since the revolutions of 1848.

19

8. [slow homecoming] I have borrowed the title of Peter Handke's novel because in many art biographies, authors return to the discoveries of the past, revealing their initial power in that homecoming. By a twisting, almost spiralling route, the author "comes home" to an earlier work and finds a new fertility in it. I believe this has also happened in Juan Suárez's career. The *ERTA* (standing for *Eros* and *Tánatos* or *Thanatos*) series from 1999 showcases the power of monochrome. The multiple paint layers ensure a matterly presence, though that matter does not completely conceal what was originally painted underneath, in the two left-hand canvases of *ERTA III* or the bottom right panel of *ERTA I*. These "traces" of the past recall the boxes of Suárez's early years: they, too, contain a past that is over and gone but has not quite vanished. In *ERTA*, the paint is thicker than in the boxes, letting the spectator decide whether to cancel out the past, recover it, or maintain both possibilities in a

8. [lento regreso] Recurro al título de la novela de Peter Handke porque en muchas biografías artísticas, el autor vuelve a hallazgos del pasado que en ese retorno muestran su potencia inicial. El autor, en un itinerario que hace pensar en una espiral, vuelve a una obra del pasado y descubre en ella una nueva fertilidad. Creo que así ocurre también en la trayectoria de Juan Suárez.

La serie *ERTA*, que sintetiza el par *Eros* y *Thanatos*, fechada en 1999, muestra la potencia del monocromo. Las reiteradas capas de pintura aseguran la presencia de la materia que no llega, sin embargo, a cubrir por completo algo que se pintó inicialmente, sea en los dos lienzos de la izquierda de *ERTA III* o en el que aparece abajo a la derecha de *ERTA I*. Estas «huellas» del pasado recuerdan a las cajas, obra inicial de Suárez ya comentada: también en ellas hay un pasado que aunque clausurado no ha llegado, sin embargo, a desaparecer. En *ERTA*, a diferencia de las cajas, la pintura es más densa y corresponde al espectador decidir entre la cancelación del pasado, su recuperación o la tensa coexistencia de esas posibilidades. No es la única opción que plantean estos cuadros porque ¿aceptamos los monocromos como «pintura» o los relegamos como «objetos»? Esta pregunta quizás la provoca sobre todo *ERTA I*, donde los lienzos están separados por un ancho fragmento de madera sin desbastar. Es un elemento que ya aparecía en *Paisaje reunión* (1976), pero en esta obra, la madera era una nota de color que armonizaba con el que desprendían los dos cuadros sujetos a ella. En *ERTA I* la madera tiene más presencia y el umbral a cruzar, entre objeto y obra quizás pueda ser más arduo.

Algo parecido ocurre con una obra reciente, la serie *NSEO* (norte, sur, este y oeste). En 2015, la serie se expuso en la galería Rafael Ortiz y venía precedida de una obra, no sé si llamarla escultura o instalación, en la que pequeñas piezas de metal, equivalentes a las formas geométricas de *NSEO*, componían un gran rectángulo tramado de cuadrículas, sobre el muro. Las breves sombras generadas por las piezas de metal sobre la cal de la pared anticipaban el juego del lenguaje de la serie *NSEO*: ¿con qué quedarse, con la pintura que traza el ritmo de la red que trama cada uno de los rectángulos de papel que componen la serie o con «la otra» pintura, incesante e insidiosa, que, deslizándose bajo los trazos ordenados y subrayando el brillo del papel metalizado, agita la obra?

Esta alternativa entre orden y movimiento, geometría y pintura, que hemos ido descubriendo en diversas obras de Suárez, cobra especial relevancia en unos trabajos de 1982 a los que el autor, de modo, a mi juicio, inexplicable dejó sin título. Las tres obras son polípticos: seis lienzos de lino rectangulares (92 x 73 cm en dos de las obras y en la tercera 81 x 65 cm) encierran formas poligonales excéntricas. Algunas son también rectángulos, otras, trapecios y otras trapezoides, pero todas se oponen a las que las contienen por su movimiento. Establecen así un juego de lenguaje que a la vez afirma y niega el orden geométrico. Esta coexistencia entre orden y agitación se completa con otra oposición: la que se plantea entre los exactos bordes de los 36 cuadriláteros y la pintura que los cubre que por su sutileza cabría llamar «piel» en vez de «velo», una «piel» de carbón, lápiz y cera.

tense coexistence. These pictures offer viewers another choice: do we accept the monochromes as “paintings” or relegate them to the category of “objects”? This question is perhaps most insistently asked in *ERTA I*, where the canvases are separated by a wide, roughly hewn piece of wood. The same element had previously appeared in *Paisaje reunión* (Reunion Landscape, 1976), but here the wood adds a note of colour



Dibujo preparatorio *Magic City*, 2015

that harmonizes with the tones of the two paintings attached to it. In *ERTA I*, wood has a stronger presence, and making the transition from object to artwork may be more arduous. Something similar occurs in a recent project, the *NSEO* series (the title is an acronym meaning *Norte, Sur, Este y Oeste*, or “North, South, East and West”). In 2015, the series was exhibited at Galería Rafael Ortiz and preceded by a piece—I’m not sure if it should be called a sculpture or an installation—in which small metal bits, equivalent to the geometric shapes of *NSEO*, formed a large rectangle covered with a grid pattern on the wall. The short shadows those metal pieces cast on the whitewashed wall hinted at the language game played in the *NSEO* series. Which should we choose: the paint

that marks the rhythm of the pattern formed by each of the paper rectangles that make up the series, or the “other” paint, incessant and insidious, that slithers and slides beneath the orderly lines and emphasizes the gleam of the metallic paper, agitating the work?

This fluctuation between order and movement, geometry and paint, which we have already seen in several of Suárez’s works, is particularly relevant in works from 1982 which the author inexplicably (at least in my opinion) left untitled. The three pieces are polyptychs: six rectangular linen canvases (92 x 73 cm in two of them and 81 x 65 cm in the third) enclosing eccentric polygonal shapes. Some of those shapes are also rectangles, while others are trapeziums and trapezoids, but they are all opposed to the forms that contain them in their movement. This creates a language game that simultaneously reaffirms and denies geometric order. The coexistence of order and agitation is complicated by another opposition: the contrast between the precisely drawn edges of the 36 quadrilaterals and the paint that covers them, so subtle it might more aptly be called a “skin” instead of a “veil”, a skin of charcoal, pencil and crayon.

If these pieces conclude the show, they would be an excellent summary of the oeuvre of an artist who has explored and charted the limits of art, has noted the non-disciplinary aspects of geometry, bringing it closer to rhythm, and, above all, has highlighted the survival of painting on that difficult frontier where it only represents itself—for what do these works from 1982 show if not that matter, linen, charcoal, wax or pencil, can awaken visual and tactile fantasy without reference to anything outside their own reality?

Si estas piezas cerraran la muestra, serían un buen resumen de la obra de un autor que ha explorado y señalado los límites del arte, ha apuntado los aspectos no disciplinarios de la geometría, acercándola al ritmo, y sobre todo ha subrayado la supervivencia de la pintura en esa difícil frontera en la que solo se representa a sí misma, porque en estas obras de 1982 ¿qué hace sino mostrar que la materia, lino, carbón, cera, lápiz pueden despertar la fantasía, visual y táctil, sin necesidad de apuntar a referencia alguna?

A denizen of the Library of Babel wondered why it had mirrors in the entrance way. We know the exact layout of the Library, "composed of an indefinite, perhaps infinite number of hexagonal galleries, with enormous ventilation shafts in the middle, encircled by very low railings. [...] The distribution of the galleries is invariable. Twenty shelves—five long shelves per side—cover all sides except two; their height, which is that of each floor, scarcely exceed that of an average librarian."¹

We also know that the Library has always existed and that it comprises all books, each of which "is made up of four hundred and ten pages; each page, of forty lines; each line, of some eighty black letters". What is the sense of having a mirror ("which faithfully duplicates appearances"²) in a perhaps infinite space? Why enlarge an eternal space (since eternity is the infinity not of space but of time)?

In a text full of precise facts, Borges dedicated a few sentences to a superfluous element. Amid the rigorously organized galleries, shelves and books of unvarying composition, there are mirrors that serve no discernible purpose. The prosaic explanation for this, which will satisfy lazy bureaucratic commentators, is that the Argentine writer was obsessed with these reflective contraptions and inserted them wherever he could. However, if we abjure this simplistic solution, we can come up with some more interesting hypotheses. The first is that of mystery: if we accept that the Library is the universe and that it was designed either by a divine, all-knowing architect or

Volver a fallar. To Fail Again

Uno de los moradores de la Biblioteca de Babel se preguntaba por qué en sus zaguanes había espejos. Conocemos con exactitud la forma de la Biblioteca: «se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. [...] La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal»¹. También sabemos que la Biblioteca existe desde siempre y que abarca todos los libros, que abultan «410 páginas; cada página, de 40 renglones; cada renglón, de unas 80 letras de color negro». ¿Qué sentido tienen los espejos («que fielmente dupliquan las apariencias»²) en un espacio tal vez infinito? ¿Para qué agrandar un lugar eterno (la eternidad es la infinitud no del espacio, sino del tiempo)?

En un texto lleno de precisiones, Borges dedica un par de oraciones a mencionar un elemento extravagante. En el rigor de las galerías, las repisas y la composición invariable de los libros, hay unos espejos que no sirven para nada. Hay una

¹ Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Barcelona, Destino, 2009, p. 87.

² *Ibid.*

explicación pedestre: al escritor argentino le obsesionaban estos cachivaches y los metía allí donde podía (esto satisfará a los comentaristas burocráticos y perezosos). Prescindiendo de esta solución vulgar, podemos ofrecer un par de hipótesis. La primera es la del misterio: si asumimos que la Biblioteca es el universo y que está diseñada o por un arquitecto divino y sapientísimo o por el azar y el sinsentido, es evidente que no podemos conocerla totalmente, aunque distingamos los rudimentos de su funcionamiento. Incluso en un lugar que se despliega a través del agotamiento de una posibilidad cuyas normas comprendemos (la combinatoria de 25 caracteres hasta la náusea en un formato preestablecido), hay explicaciones que no nos han sido dadas, porque solo son comprensibles para una inteligencia infinita o porque son el fruto de la atroz irracionalidad. La segunda hipótesis es más reconfortante: en un mundo sometido a normas simplísimas y áridas, conviene que haya alguna cosa inútil. Ese pequeño absurdo lo hace habitable.

El rigor de la ciencia tiene ventajas admirables: consigue que los puentes no se caigan, permite enviar sondas a lugares remotos y ha logrado que las máquinas ganen siempre al ajedrez. En nuestro mundo, que aún nos resulta confuso, las certezas nos consuelan. Pero si poblásemos una realidad cuyos resortes dominásemos, estas «verdades claras y distintas» serían las concreciones de una tiranía insoportable. El cosmos, por así decirlo, estaría cerrado: sería un lugar asfixiante y claustrofóbico.

En la Historia del Arte ha habido varios momentos de frenesí geométrico. Recordemos, por ejemplo, *La ciudad ideal* de

by chance and absurdity, we must concede that we can never know it entirely, despite having a rudimentary grasp of its inner workings. Even in a place that unfolds by utterly exhausting a possibility whose rules we comprehend (25 characters combined *ad nauseam* in a predetermined format), some things are left unexplained because they can only be understood by an infinite intellect, or because they are the product of appalling irrationality. The second hypothesis is more reassuring: in a world governed by dry, extremely simple rules, it's nice to have something useless. That small absurdity renders it habitable.

Scientific rigour has many admirable benefits: it keeps bridges from collapsing, lets people send waves to far-off places, and has made it so that machines always win at chess.

In our world, which we still find messy and confusing, certainties are comforting. However, if we inhabited a reality where we pulled all the strings, these “clear and distinct truths” would be the concrete manifestations of an unbearable tyranny. The cosmos would be a sealed compartment, so to speak—a stifling, claustrophobic place.

There have been several moments of geometric furore in art history. Think, for instance, of *The Ideal City of Urbino* (1480–1490?); converging lines, deliciously rectilinear spaces, the domain of the square and compass. There are undoubtedly those who think that flogging the world with proportion and measure will cause some hidden order to emerge. I suspect that this notion is flawed: the machines for seeing and drawing that were all the rage in those days merely inserted themselves between

the viewer and the observed thing in a way that forced reality into a geometric mould, crushing it flat against the eye. Logic does not reveal the secret order underlying all things; it simply creates a plausible fiction. It convinces us that this is so.

In order for the ruse to succeed, we usually require human inventions that effectively mirror the logic we want reality to have. The Italian Renaissance painters discovered the tremendous power of architecture to shape and mould spaces. Nature has its faults, but add a foundation and some columns and the world is exactly as you want it to be. Piero della Francesca's *Flagellation of Christ* only vaguely alludes to the Passion of Our Lord. What really interested the painter was the pristine space he constructed. The three men in the foreground, Pontius Pilate, Christ and the soldiers are mere pretexts for composing a neat and orderly scene. Now let us examine Fra Angelico's *Annunciation*. In the left third, the riotous, incredibly lush chaos of nature (a lemon tree here, a palm tree there, white flowers sprinkled hither and yon) surrounds Adam and Eve as they are banished from the garden. Sin and amalgam. In the other two thirds on the right, where redemption is served (setting the score back to zero), the archangel and Mary chat in a virginal porch of semi-circular arches and straight lines, so orderly it borders on the aseptic. It is not hard to comprehend the enthusiasm of these artists: in addition to the artifice of expanding the picture plane inwards (as though pushing it with the hand or the eyes) and fitting a square, a baptistery or the story of Saint Helen placing cripples on the cross in a small wood panel, there was the pleasure of the

Urbino (1480-1490?). Líneas convergentes, espacios deliciosamente rectilíneos, el imperio de la escuadra y el cartabón. Habrá quien crea que se hace emerger algún orden oculto fustigando al mundo con la proporción y la medida. Esta idea, sospecho, es errónea: las máquinas de ver y de dibujar, que tanta afición despertaron en aquellos años, simplemente se interponen entre el espectador y la cosa observada, de tal modo que imponen la geometría a la realidad, machacándola contra el ojo. La lógica no revela el orden secreto que subyace bajo todas las cosas, simplemente crea una ficción verosímil. Nos convence de que es así.



Piero della Francesca, *La flagelación de Cristo*, c. 1455

Para que la treta salga bien, es conveniente emplear ingenios humanos, que respondan efectivamente a esas lógicas que queremos que tenga la realidad. Los pintores del renacimiento italiano descubrieron el enorme poder de la arquitectura para ahormar espacios. La naturaleza tiene sus deficiencias, pero coloca unos cimientos y unas columnas y el mundo es como quieras que sea. Si se fijan, *La flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca, trata vagamente sobre la pasión de Nuestro Señor. Lo que le interesa al pintor es

el espacio pulcrísimo que está fabricando. Los tres hombres que están en primer plano, Pilatos, Cristo y los sayones son meros instrumentos al servicio de una estampa ordenada y cabal. Miremos la *Anunciación* de Fra Angélico. En el tercio izquierdo, la naturaleza frondosísima y caótica (aquí un limonero, allí una palmera, ahora unas flores blancas) rodea a Adán y Eva mientras son expulsados del jardín. Pecado y amalgama. En los dos tercios derechos, donde sucede la redención (lo comido por lo servido), el arcángel y María charlan en una terraza ordenadísima, casi aséptica; virginal: arcos de medio punto y formas rectas. Simpaticemos con el entusiasmo de estos artistas: al artificio de expandir el plano hacia dentro (como empujándolo con la mano o con los ojos) y de meter en un pedazo de tabla una plaza, un baptisterio o la historia de Santa Elena poniendo a tullidos sobre la cruz, se le suma el placer de la racionalidad y de lo previsible. Los geómetras no heredarán la tierra, pero se podrán hacer una a medida.

La modernidad utilizó las armas de esta racionalidad con un propósito encomiable: «La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento progresivo, ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar a los hombres el miedo. [...] Quería disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante el saber»³. Este «saber» no es otro que el que se obtiene a través de la medida y la cuantificación. «La Ilustración solo está dispuesta a reconocer como ser y acontecer aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual pueden derivarse todas y cada una de las cosas. [...] La mul-

rational and predictable. The geometricians will not inherit the earth, but they can make one to measure.

The modern age wielded the weapons of this rationality for a commendable purpose: "Enlightenment, understood in the widest sense as the advance of thought, has always aimed at liberating human beings from fear [...]. It wanted to dispel myths, to overthrow fantasy with knowledge."³ This "knowledge" is none other than that derived from measurement and quantification. "For the Enlightenment, only what can be encompassed by unity has the status of an existent or an event; its ideal is the system from which everything and anything follows. [...] The multiplicity of forms is reduced to position and arrangement, history to fact, things to matter."⁴ The achievements of this calculating drive are now common knowledge, as are its drawbacks. The harmful consequences of this exercise in reductionism are varied. "Enlightenment stands in the same relationship to things as the dictator to human beings. He knows them to the extent that he can manipulate them. The man of science knows things to the extent that he can make them. Their 'in-itself' becomes 'for him'. "⁵

The avant-garde use of pure forms had emancipatory ambitions: artists came up with the idea of resorting to abstract entities in order to make a clean break with figurative tradition. Elementary polygons, lines and

³ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *La dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal, 2007, p. 19.

³ Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. Edmund Jephcott (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002), 1.

⁴ *Ibid.*, 4.

⁵ *Ibid.*, 6.

primary colours served to establish a new formal autonomy while also satisfying the need for what we might call an “art of their time”. Things had changed too radically to continue painting nymphs gazing at their reflections in limpid pools or strapping lads on craggy peaks surveying the horizon. The artwork ceased to be a window and attempted to turn inwards. As Lorca wrote in his poem, “Things are looking at her, and she cannot return their gaze.” Although geometric objects are inferred from nature, no one has ever seen an equilateral triangle traipsing through the hills. Philosophers, believe it or not, have repeatedly debated this point.⁶ There are roughly square or suspiciously pentagonal shapes in nature, but only a process of formal refinement produces what we consider true polygons. I do not know if recent micro or macroscopic discoveries have updated these findings, but I think this is irrelevant, as the definitions of these entities are much older. Moreover, that question would entangle us in the complex debate on whether or not instruments of observation condition the observed object. We might say that the square and the circle exist and yet do not really “exist”. Their reality is at once indubitable and strange. They are not

tipicidad de las formas queda reducida a posición y orden, la historia a hechos, y las cosas a materia»⁴. Los logros de este empeño calculador son de sobra conocidos, como lo son sus perjuicios. Los daños derivados de este ejercicio de reducionismo son variados. «La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Este los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De ese modo, el ‘en sí’ de las cosas se convierte en ‘para él’»⁵.

El empleo de las formas puras en la vanguardia tenía pretensiones emancipadoras: para desvincularse de la tradición figurativa se les ocurrió recurrir a los entes abstractos. Los polígonos elementales, la línea y los colores primarios sirvieron tanto para instaurar una nueva autonomía formal como para satisfacer la necesidad de algo que podríamos llamar «un arte de su tiempo». Las cosas habían cambiado demasiado como para seguir pintando ninfas mirándose en una charca o a muchachotes subidos a una peña oteando el horizonte. La obra dejaba de ser una ventana e intentaba volverse hacia sí misma. Como en el verso de Lorca, «Las cosas la están mirando y ella no quiere mirarlas». A pesar de que los objetos geométricos se infieren de la naturaleza, nadie jamás ha visto un triángulo equilátero brincando por el monte. Los filósofos, no se crean, han discutido

⁶ “There were, in the main, two classical theories: one of the mind as a *tabula rasa*, with nothing in it in the beginning; everything comes to it from experience. It is from seeing a lot of round objects, none of which were perfectly round, that we are able nevertheless to abstract the idea of the circle. The second classical theory goes back to Plato, who claimed that such ideas of the circle, of the triangle, of the line, are perfect, innate in the mind, and it is because they are given to the mind that we are able to project them, so to speak, on reality, although reality never offers us a perfect circle or a perfect triangle.” Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning* (Toronto: University of Toronto Press, 1978), 7.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

reiteradamente sobre este asunto⁶. Hay formas vagamente cuadradas en la naturaleza, o sospechosamente pentagonales, pero solo a través de un refinamiento formal llegamos a los polígonos que entendemos como tales. Ignoro si los recientes descubrimientos microscópicos o macroscópicos han actualizado estos hallazgos, pero me parece irrelevante, porque las definiciones de estos entes son muy anteriores. Además, ello nos conduciría a la compleja discusión sobre si los instrumentos de observación condicionan el objeto observado. Por decirlo de algún modo, el cuadrado o el círculo existen pero no «existen». Su realidad es a la vez indubitable y extraña. No son una ficción (como el trabajo de Hércules con la hidra de Lerna) ni lo creemos por fe o por tradición (como se cree que san Antonio fue tentado en el desierto por una multitud de diablos torpones). Nadie, «en su sano juicio», dudaría de la existencia del círculo o de la esfera: pareciera que están simplemente ahí, como un roble o un arroyo, pero, de hecho, no están ni «a la vista» ni «a la mano». Pongamos un ejemplo artístico: al enfrentarnos al *Cuadrado negro* (1915), nos encaramos con una forma familiar y a la vez sorprendente, que es cercana en la misma medida que permanece distante (no es casualidad que la obra de Malévich haya sido leída desde una óptica religiosa).

fiction (like the labour of Hercules with the Lernaean Hydra), nor are they something we accept by faith or tradition (as some believe Saint Anthony was tempted in the desert by a host of bumbling devils). No one “in their right mind” would doubt the existence of the circle or the sphere: they appear to simply be there, like an oak tree or a stream, but in fact they are neither “in sight” nor “at hand”. Let us take an artistic example: when we confront the *Black Square* (1915), we face a familiar yet surprising form, close yet eternally distant (it is no coincidence that Malevich's work has been interpreted from a religious perspective). I have a special fondness for paradoxical objects. If everything must have a “purpose”, it is comforting to find a thingummy bent on being perfectly useless. The early *Wunderkammern* often contained “objects ‘for vexation’, like gloves with no openings for the hands, fake fruit, and pictures that came into focus only when viewed through special mirrors”⁷ Juan Bosco Díaz-Urmeneta mentioned the puzzle box (a small coffer that can only be opened by solving a puzzle, often with great difficulty) in connection with the boxes created by Juan Suárez (El Puerto de Santa María, 1946). He also recalled Borges's observation apropos of these contraptions, namely that seeking the solution is better than actually finding it.⁸ The box series from 1969 consists of objects fashioned from wooden crates, mirrors or canvases and painted magenta, blue or yellow. When

⁶ Hubo fundamentalmente dos teorías clásicas dominantes: la primera sostenía que la mente era como una tabla rasa desprovista de todo contenido; luego todo le llegaba a través de la experiencia: por observación de una serie de objetos redondos, y pese a que ninguno de ellos fuera perfectamente redondo, seríamos capaces de abstraer la idea de círculo. La segunda teoría clásica se remonta a Platón, quien defendía que estas ideas –de círculo, de triángulo, de línea–, eran ideas perfectas, innatas, y que por razón de su existencia en la mente seríamos capaces de proyectarlas, por decirlo de algún modo, sobre la realidad, aunque esta nunca nos ofreciera un círculo o un triángulo perfecto». Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial, 2012, pp. 31 y 32.

⁷ Michael Kimmelman, *The Accidental Masterpiece: On the Art of Life and Viceversa* (New York: Penguin, 2006), 102.

⁸ See Juan Bosco Díaz-Urmeneta, *Lugares geométricos* (Seville: Caja San Fernando, 2004), 20.

illuminated, the edges of the boxes and frames cast shadows, creating a volume that “is” there but “isn’t” actually in the work, although it’s undoubtedly a part of it (I’ll leave it at that, as this is neither the time nor the place to discuss the ontological status of a shadow). And the subtleties don’t end there: the blue piece consists of several open boxes, nested inside each other (there is something playful about the idea of containers accumulating containers, storage doubled back on itself). Above, on the left, is a mirror (the original container must have been a sewing box or something similar), painted over and then scraped to reveal a cross-shaped sliver of reflective surface. This combination of an interest in playful recreation and a preoccupation with the interstitial (that which can barely be seen has already been concealed) surfaced constantly in Suárez’s work in later years.

Volume is the ostentation of space. In those years, and the ones that immediately followed, Suárez began to produce geometric drawings by applying industrial paint on phosphorescent card. These pieces are clearly a continuation of the formal interests expressed in the boxes, without the need for three-dimensional presence. The use of “manufacturing” materials in a work of this type is rather remarkable. Suárez also worked directly on acrylic glass and Plexiglas. In these pieces, there is a tension between what we might call a “rigoristic” ambition, manifested in the straight-lined, sharp-angled layout of the drawing, and a “subversive” spirit that conspires to introduce flaws and errors. As we know, only those of moderate habits can truly enjoy the pleasure of vices (a banquet

Siento predilección por los objetos paradójicos. Si cualquier cosa ha de servir «para algo», es reconfortante encontrar un chisme que se empeña en su inutilidad. En los gabinetes de curiosidades a veces se guardaban «objetos para el enfado»: guantes que no dejan meter la mano, comida incomible o cuadros que solo pueden verse a través de espejos especiales⁷. Juan Bosco Díaz-Urmeneta menciona las cajas chinas (un juguete que consiste en un pequeño cofrecito sumamente difícil de abrir) cuando habla de la serie de cajas de Juan Suárez (*El Puerto de Santa María*, 1946). Menciona ahí la consideración de Borges a propósito de estos artilugios, en los que la búsqueda es superior al hallazgo⁸. La serie, de 1969, se compone de unos artefactos construidos con cajas de madera, espejos o lienzos, y pintadas de magenta, azul o amarillo. Al ser iluminadas, los bordes de las cajas y de los bastidores producen sombras, generando un volumen que «está» pero «no está» en la obra, aunque indudablemente se integra en ella (no vamos a discutir el estatuto ontológico de una sombra). Hay más de estas sutilezas: la pieza azul está formada de cajas abiertas, insertadas las unas dentro de las otras (hay algo juguetón en la idea: recipientes que acumulan recipientes; el almacenamiento retorcido sobre sí mismo). Arriba, a la izquierda, hay un espejo (la caja debía ser un costurero o algo similar) que, después de ser pintado, ha sido rayado en cruz, dejando ver una línea de reflejo. Esta combinación, de interés por lo lúdico y de preocupación por

⁷ Cfr., Michael Kimmelman, *The Accidental Masterpiece: On the Art of Life and Viceversa*, cit. en http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/tres/wunder/Que_es_una_Wunderkammer/que%20es.htm (julio 2019).

⁸ Cfr. Juan Bosco Díaz-Urmeneta, *Lugares geométricos*. Sevilla, Caja San Fernando, 2004, p. 20.

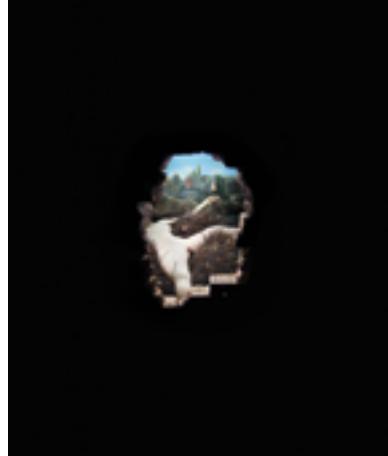
lo intersticial (aquel que apenas puede verse ya se ha ocultado), aparecerá constantemente en la obra de Suárez en los años posteriores.

El volumen es la ostentación del espacio. En esos años, y en los inmediatamente siguientes, Suárez comienza a producir dibujos geométricos empleando pintura industrial sobre cartulina fosforescente. Parece claro que estas piezas son una prolongación de las preocupaciones formales que encontramos en las cajas, sin la necesidad tridimensional. Es llamativo el empleo de materiales, digamos, fabriles en una obra de esta naturaleza. Suárez trabajará, inmediatamente, también sobre metacrilato y plexiglás. En estas obras opera una tensión entre lo que podríamos llamar un afán «rigorista», que se manifiesta en la planificación del dibujo, rectilíneo y anguloso, y otro que podríamos llamar «subversivo», que maquina a través del desperfecto y el error. Como se sabe, el verdadero placer de los vicios está reservado a los templados (un banquete es rutinario para un tragón, mientras que para el comensal «equilibrado» es una fiesta). La disciplina del diseño (es conveniente mencionar que Suárez estudió en la Escuela de Arquitectura de Sevilla) se compensa con la «alegría» del desperfecto. No se trata del pasatiempo pueril de construir para destruir, sino de un mecanismo mucho más refinado. En las primeras obras de esta serie, las líneas están trazadas con la ayuda de reglas. Posteriormente, Suárez emplea cinta adhesiva que, al retirarla, a veces produce levantamientos o «desconchones». En otras, una gota cae donde «no debiera». Este error (la pintura levantada, el suceso inesperado) abre una «fisura» en la obra, que esquiva los cálculos y la premeditación. El espectador, y el propio artista, pueden asomarse, curiosamente, por la rendija.

may be routine for a glutton, but for the “sensible” eater it is a feast). The discipline of design (I should mention that Suárez studied at the Seville School of Architecture) is offset by the “joy” of imperfection. This is not the puerile pastime of building something up only to tear it down, but a far more sophisticated mechanism. In the first pieces of this series, the lines were drawn with the help of rulers. Later Suárez used adhesive tape, which sometimes peeled off part of the underlying material when removed. In other cases, a drop of paint fell where it supposedly shouldn’t. This mistake (the peeled paint, the unexpected event) creates a “crack” in the work that defies calculation and premeditation. The spectator, and the artist himself, can peer curiously through the slit. Slits are fascinating things. The keyhole of a locked door, the camel through the eye of a needle. Freudian readers will no doubt interpret this as evidence of the primal urge to taste forbidden fruit, accusing me of voyeurism. While this may be true, it is not the whole truth. Creditable curiosity about all things hidden is also a factor. Returning to Borges, the *aleph* (the lens through which everything that exists, including the observer, is seen suddenly and simultaneously, as God sees it⁹) is a spherical iridescent surface, no more than two or three centimetres in diameter, “but the universal space was contained inside it, with no diminution in size.”¹⁰ In *Étant donné*, Marcel Duchamp forced spectators to look through a peephole

⁹ “The microcosm of the alchemists and Kabalists, our proverbial friend the *multum in parvo*, made flesh!” Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories*, trans. Andrew Hurley (New York: Penguin, 2000), 128.

¹⁰ *Ibid.*, 129–130.



on a door to see a splay-legged woman in a field with an oil lamp in one hand. The famous tale of the doubting Saint Thomas,¹¹ etcetera. "Holes" satisfy the childish curiosity that longs to look where we do not normally look, or where we ought not to look (to a large extent, that curiosity is the foundation of all human knowledge). In Suárez's work, this takes the form of a keen interest in "limits", something not exhausted in games played with planning and control. Suárez uses the resources of geometric language to create illusory perspectives and muddle the distinction between figure and form (in other words, to create conflict between hierarchies and problems of perception). He also uses them to address the problem of the artwork's boundaries. "Pictures live housed within their frames. [...] A picture without a frame has the air about it of a naked, despoiled man,"¹² Ortega y Gasset wrote at the beginning of "Meditations on the Frame". For now, we will ignore how poorly this

Las ranuras son fascinantes. El hueco de una llave en un portón cerrado, el camello por el ojo de la aguja. Cualquier lector freudiano me atizará aquí con la pulsión morbosa de lo prohibido, con una acusación de voyeurismo. Vale, pero no solo. También la admirable curiosidad por lo oculto. Por seguir con Borges, el *aleph* (la lente por la que se ven, de manera repentina y simultánea todas las cosas que existen, incluido al observador, del modo en que lo ve Dios⁹) es una superficie esférica, tornasolada, de dos o tres centímetros. «Pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño»¹⁰. En *Étant donné*, Marcel Duchamp obligó a los espectadores a asomarse a la mirilla de una puerta para ver una mujer despatarrada en un prado, con un candil en la mano. El famoso pasaje de la duda de santo Tomás¹¹, etcétera. Los «rotos» satisfacen la curiosidad infantil de mirar allá donde normalmente no se mira, o donde no se puede mirar (en buena medida, sobre esta curiosidad se asienta todo el conocimiento de la humanidad). En el trabajo de Suárez, esto responde a una preocupación por el «límite», que no se agota en los juegos con la planificación y el control. Suárez emplea los recursos del lenguaje geométrico para generar perspectivas ilusorias y confusiones entre el fondo y la forma (es decir, para generar un conflicto entre jerarquías y para crear problemas de percepción). También, para plantear el problema de la delimitación de la obra. «Viven los cuadros alojados en los marcos. [...] Un cuadro sin marco tiene el

⁹ «¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*». Jorge Luis Borges, *El aleph*. Barcelona, Destino, 2004, p. 233.

¹⁰ *Ibid.*, p. 236.

¹¹ ¿Quién no sentiría interés por las vísceras de un resucitado, por las entrañas de Dios?

¹¹ Who wouldn't be curious about the guts of a resurrected corpse, the innards of God himself?

¹² José Ortega y Gasset and Andrea Bell, "Meditations on the Frame", *Perspecta*, 26 (1990), 187, doi: 10.2307/1567161

aire de un hombre expoliado y desnudo»¹², escribe Ortega al comienzo de la *Meditación del marco*. Obviemos, por un momento, lo mal que ha envejecido esta consideración a la luz de las prácticas artísticas contemporáneas (las líneas de Ortega son, por lo menos, hermosas). En bastantes obras de este periodo podemos apreciar cómo las composiciones se «enmarcan» a sí mismas. A veces, unas se ajustan a los límites de la cartulina; en otras ocasiones, se constriñen a voluntad. Para Ortega, el marco abunda en la función de la pintura como ventana¹³ a la vez que, como elemento distinto al muro y a la obra, sirve para «aislar una cosa de la otra»¹⁴. En el texto de Ortega hay, sin embargo, algo valioso para nuestra reflexión: «El más puro y geométrico ornamento, el meandro o la voluta, guarda una indestructible resonancia de alguna forma natural, como en el viejo caracol pescado hace mil años repercuté todavía el rumor de las resacas atlánticas. Solo lo informe se halla libre de alusiones a lo real»¹⁵. La limitación de la figura geométrica (abstracta, es a esto a lo que se refiere Ortega con «informe») por sí misma hubiese sorprendido al filósofo. Hay en este ejercicio que propone Suárez un fuerte impulso de autonomía, en el que la obra no solo se emancipa de la figuración y del relato, sino también de los elementos tradicionales y externos asociados a ella.

remark has aged in the light of contemporary artistic practices (at least Ortega's lines still have a lovely ring to them). In a fair number of works from this period, we find that the compositions "frame" themselves. Sometimes they fill the entire card, stopping only when they reach the edge; at other times, they are voluntarily constrained. According to Ortega, the frame underscores the painting's window like function,¹³ and, as a third element that is neither wall or artwork, simultaneously serves to "isolate one thing from another".¹⁴ However, Ortega's essay does say something that has a direct bearing on our topic: "The purest and most geometric ornament, the curve or scroll of Greek architecture, preserves the indestructible echo of some natural form, just as the ancient seashell, fished out of the ocean a thousand years ago, still reverberates with the sound of Atlantic undertows. Only that which is without shape is free from any allusion to reality."¹⁵ The philosopher would have been quite surprised to encounter a self-limiting geometric figure (in other words, an abstract figure, which is what Ortega means by "without shape"). A strong desire for autonomy underpins Suárez's proposed exercise, in which the work not only casts off the shackles of figuration and narrative but also escapes from the traditional external elements associated with it.

It would be safe to say that Suárez's style is not overly "precious": he uses industrial materials (and is obviously interested in the textures they generate) and acidic colours, often in violent combinations. Over time, this

¹² José Ortega y Gasset, «El espectador» en *Obras completas, tomo II*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1963, p. 309.

¹³ Cfr. *Ibid.*, p. 311.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 312.

¹³ See *ibid.*, 189.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

somewhat aggressive aesthetic diminished (as evidenced by the whitish acrylic glass pieces from 1971), and by 1974 it had faded to a muffled echo in his series on the background scenery of Mantegna's *Death of the Virgin*. I should mention that the works in that series on acrylic glass were composed as altarpiece-style polyptychs, complete with panels and predellas. The use of a distinctively architectural format—not surprising in light of the artist's background—is indicative of a broader connection with the traditions of art history, manifested in different ways throughout Suárez's career. The clearest proof of this link with the past is found in his homages, such as *Pequeño gran vidrio* (The Little Large Glass, 1971); his participation in tribute exhibitions like *Homenaje a Murillo* (Galería Juana de Aizpuru, 1982), *Homenaje al cubismo* (Galería Rafael Ortiz, 1986) or *Homenaje a Francisco Molina* (Fundación el Monte, 1990); and, of course, in the aforementioned series on Mantegna's masterpiece.

Death of the Virgin (1462) shows the apostles gathered round Mary's deathbed shortly before she was taken up to heaven, body and soul, according to some of the apocryphal gospels. The painting is rife with symbols: the censer, situla and aspergillum, associated with last rites; the burning candles, allegories of resurrection; the palm frond in the Apostle John's hand, symbol of martyrdom; and the open mouths, presumably chanting the psalm *In exiit Israel de Aegypto* which, as Bishop Jacobus de Voragine tells us in the *Golden Legend*, the good fellows intoned together

Digamos que la factura de Suárez no es preciosista: al empleo de materiales industriales (y al evidente interés por las texturas que se generan con ellos) suma el uso de colores ácidos, combinados, a veces, violentamente entre ellos. Esta estética en cierto modo agresiva va disminuyendo progresivamente (tal como puede verse en los metacrilatos blanquecinos de 1971) hasta sofocarse en buena medida en la serie *Sobre el paisaje de fondo de El tránsito de la Virgen de Mantegna* (1974). Hay un aspecto en estos últimos metacrilatos que no queremos obviar: el empleo de composiciones en forma de políptico, al modo de los retablos: piso y predela. Esta vinculación con formatos de la tradición de la Historia del Arte (una particularmente arquitectónica, claro) se manifiesta de diversos modos a lo largo de la carrera de Suárez. El caso más evidente es el de los homenajes: *Pequeño gran vidrio* (1971), su participación en exposiciones como *Homenaje a Joseph Cornell* (galería Juana de Aizpuru, 1979), *Homenaje a Murillo* (galería Juana de Aizpuru, 1982) u *Homenaje al cubismo* (galería Rafael Ortiz, 1986). También, sin duda, en la serie que ya hemos nombrado sobre el cuadro de Mantegna.

El tránsito de la Virgen (1462) representa la reunión de los apóstoles en torno a María, momentos antes de que ella ascienda al cielo en cuerpo y alma, tal como se consigna en algunos de los evangelios apócrifos. En el cuadro abundan los símbolos: el incensario, el hisopo y el aceite, que son propios de los ritos funerarios; las velas encendidas, que son una alegoría de la resurrección. La palma que porta el apóstol Juan, símbolo del martirio. Las bocas abiertas, en referencia al canto del salmo «*Exiit Israel de Aegypto, Alleluia*», que, según dice el obispo De la Vorágine en *La leyenda dorada*,

rezaron los compadres para la ocasión¹⁶. Todos estos detalles tan interesantes fueron obviados por Suárez. La obra de Mantegna es una tabla vertical de pequeñas dimensiones (54,5 x 42 cm) en la que, a pesar de todo este gentío, el espectador es inmediatamente atraído (es una sensación casi de velocidad) por el paisaje que se deja ver tras una ventana: el puente de San Jorge, construido sobre la laguna formada por el río Mincio. La obra, que había sido financiada por los Gonzaga (a la sazón, los mecenas del pintor), está representada con intereses propagandísticos. Es esperable que Suárez se obsesionase con esta imagen: no es solo un elegante diseño geométrico, sino que muestra el encuentro de lo líquido e imprevisible con lo racional y calculado. Quizás por el venerable respeto a la tradición, en esta serie aparecen materiales más orgánicos (al menos, no tan sintéticos), como el lino o la madera. Suárez repite una y otra vez un motivo oblicuo (la forma del puente sobre el agua) y emplea nuevamente los polípticos. Es interesante cómo, incluso en el trabajo «pulcro» de reducir esta imagen tan minuciosa a su estructura formal mínima (el puente, la muralla y el río en un par de gestos), Suárez preserva su interés por los «imprevistos», permitiendo que algunas de las obras puedan ser ensambladas (al estar conformadas por varias piezas) en diversas posiciones. También notamos la aparición de un trazo más expresivo, casi garabateado, que juega en una relación dialéctica con el motivo del puente, que, aunque con variaciones, se repite a lo largo de toda la serie.

on that solemn occasion.¹⁶ Yet Suárez passed over all these fascinating details. Mantegna's work is a small vertical panel (54.5 x 42 cm) in which, despite all the people in that crowded room, the eye is immediately drawn (with almost palpable swiftness) to the landscape visible through a window: the bridge of San Giorgio over the River Mincio where it widens into a lagoon. The structure, which had been funded by the Gonzaga family (the painter's patrons at the time), was included for propagandistic purposes. Suárez's obsession with this image was to be expected; not only is it an elegant geometric design, but it also shows the confluence of the liquid and unpredictable with the rational and calculated. Perhaps out of a venerable respect for tradition, in this series the artist used more organic (or at least less synthetic) materials like linen and wood. Suárez repeated a slanting motif (the shape of the bridge spanning the water) over and over, and again resorted to polyptychs. Interestingly, even in the "immaculate" process of reducing this painstakingly detailed image to its basic formal structure (bridge, wall and river in a few simple strokes), Suárez retained his interest in "incidentals", designing some of his works in several pieces so that they could be assembled in different ways. We also note the appearance of more expressive, almost scrawled lines in a playful dialectical relationship with the bridge motif which, albeit with variations, is repeated throughout the entire series.

This expressiveness grew bolder in subsequent years (*Untitled*, 1977), manifesting as what

¹⁶ Cfr. Museo Nacional del Prado, *Pintura italiana del Renacimiento: guía*. Madrid, Museo del Prado, Aldeasa, 1999, p. 34.

¹⁶ See *Pintura italiana del Renacimiento: guía* (Madrid: Museo del Prado / Aldeasa, 1999), 34.

might be described as an expansive movement, almost a release or relief after the “strictures” of purely geometric work. However, it was certainly not a pendulum swing. Perhaps in an attempt to maintain tension, or to offset one element with the presence of the other, Suárez combined these more carefree lines with clearly delimited geometric structures, as in the series *Marismas* (Marshes, 1974–1975) and *Serie 76* (Series 76, 1976). These series also incorporate a material particular to graphic work: Caballo and Ingres art paper. Vertical elements in bold colours were omnipresent in this period, either structuring the composition—for example, in *Puerta del firmamento* (Gate of the Firmament, 1977) or *Pared de mis amigos* (Wall of My Friends, 1978), where large lines run across the huge plywood rectangles (another instance of the repeated use of plain industrial materials)—or serving as a sign (*Campanades a morts* [Bell Tolls for the Dead], 1977) or an outstanding element that shatters the format while simultaneously uniting the parts (*Paisaje reunión* [Reunion Landscape], 1978, and *Paisaje granadino* [Granada Landscape], 1978).

Over the course of the 1980s, Suárez developed an affinity with the Transavantgarde. In the works from this period, geometric elements appear deformed, as though reluctantly or hesitantly made, and industrial asepsis gives way to dirtier textures (mixing paint with sawdust, thinner or other spurious ingredients), more grotesque gestures and a more muddled use of colour. At the same time, this work coexisted with a singular series of *squares* from 1982: large polyptychs of misshapen squares, some dark on a light ground and others white against a dark backdrop. That series has

Esta expresividad se manifestará más descaradamente en los años posteriores (*Sin título*, 1977), en algo que podríamos entender como un movimiento expansivo (casi de desahogo) tras las «estrecheces» del trabajo puramente geométrico. No se trata, en ningún caso, de un movimiento pendular. Suárez integra, no sé si para mantener la tensión o para compensar un elemento con la presencia del otro, este trazo más despreocupado con estructuras geométricas bien delimitadas, tal como puede comprobarse en la serie de las *Marismas* (1974-1975) o en *Serie 76* (1976). Estas series, además, tienen un elemento material particular del trabajo gráfico: el empleo de papel Caballo y del papel Ingres. La presencia de elementos verticales de colores destacados recorre toda esta etapa, ya sean un elemento vertebrador de la composición, por ejemplo en *Puerta del firmamento* (1977) o en *Pared de mis amigos* (1978), en las que grandes líneas recorren los enormes rectángulos de contrachapado (como se ve, la aparición de materiales pobres e industriales no deja de aparecer con recurrencia); como signo (*Campanades a morts*, 1977) o como elemento sobresaliente, que rompe el formato a la vez que unifica las partes (*Paisaje reunión*, 1978 o *Paisaje granadino*, 1978).

A lo largo de la década de los 80, Suárez se acerca a la transvanguardia. En los trabajos de esta etapa, los elementos geométricos aparecen deformados, como hechos con desgana o con titubeos, y la asepsia industrial deja paso a texturas más sucias (la pintura se mezcla con serrín, con disolvente o con otros elementos espurios), a gestos más grotescos y a un empleo más confuso del color. Paralelamente, este trabajo convive con una singular serie de *cuadrados* de 1982:

grandes polípticos de cuadrados contrahechos, unas veces oscuros sobre fondo claro y otras blancos sobre fondo oscuro. Esta serie ha sido retomada en forma de instalación para esta exposición, expandiendo (si se quiere hablar en estos términos) la pintura para permitir a las geometrías pulular por el mundo.

Suárez recuperará rápidamente los elementos anteriores a este trabajo en su obra más reciente: las composiciones múltiples, los hitos de color llamativo sobre fondos oscuros, las composiciones geométricas. En este sentido, puede verse como *El lago negro* (2001) es una clara continuación del camino abierto en la serie de las *Marismas*, retomando también los elementos de imprevisibilidad en el montaje que aparecían en las obras sobre *El tránsito de la Virgen* y el interés estético por los elementos industriales y sus texturas (el cristal crea una superficie reflectante). La serie *NSEO* (2014) supone una variación sustancial a la hora de componer geometrías, no solo porque el juego entre el fondo y la forma se haga más evidente, sino porque la condición fragmentaria de la obra (varias piezas que conforman una) se exhibe de un modo atrevido. Sin embargo, es claro cómo en ella se mantienen elementos sustanciales que ya hemos visto en trabajos anteriores.

A lo largo de los años, Juan Suárez se mantiene firme en sus obsesiones. «Nos fatigamos elaborando y construyendo un artilugio, encerrando el más afortunado en un área imprecisa similar al vacío. [...] Todos ellos verán, sin embargo, al

been resurrected in installation form for this exhibition, an exercise in expanded painting, if you will, letting geometry escape its confines and overrun the world.

The defining traits of Suárez's style prior to this piece made a rapid comeback in his most recent work: multiple compositions, beacons of eye-catching colour blazing against dark backgrounds, geometric compositions. We can see that *El lago negro* (The black lake, 2001) clearly continues down the path inaugurated in the *Marismas* series, while also recovering the element of unpredictable assembly that characterized his pieces on the *Death of the Virgin* and the aesthetic interest in industrial materials and their textures (glass creates a reflective surface). The *NSEO* series (2014) represented a marked change in the composition of geometries, not only because the interplay of figure and ground became more obvious, but also because the fragmented nature of the work (several pieces in one) was openly flaunted. However, the series clearly retained substantial elements seen in earlier works.

Through the years, Juan Suárez has remained firmly committed to his obsessions. "We wear ourselves ragged making and building a contraption, imprisoning the most fortunate one in a vague area similar to the void. [...] However, they will all see the one that escapes and will try to hold on to what it suggests."¹⁷ It is surprising to see how the germinal elements found in his early works have sprouted and unfurled over the last 50 years. One might think that Suárez's oeuvre

¹⁷ Juan Suárez Ávila, "No creáis a los artistas", in *Juan Suárez 1980–1987, Pinturas, esculturas. Mirada, memoria, engaño* (Seville: Junta de Andalucía, 1987), 30.

constantly oscillates between premeditation and accident, as if it were an exercise in the composition of opposites. However, I believe that the planning process is a prerequisite for the unforeseen to occur. Rules must exist before they can be broken. We can interpret Suárez's work in this sense: not as a dialectical game, but as an attempt to create opportunities for the unexpected. A determination to welcome contingency with open arms. A conscious effort to remain vulnerable: a new chance to fail again.

que se escapa y tratarán de retener lo que sugiere»¹⁷. Es sorprendente comprobar cómo los elementos germinales que encontramos en sus primeras obras se despliegan en la producción de 50 años. Podríamos pensar que la obra de Suárez se debate continuamente entre la premeditación y el accidente, como si se tratase de un ejercicio de composición con contrarios. Creo, sin embargo, que esa planificación es la condición necesaria para que ocurra lo imprevisto. Solo cuando hay normas puede haber transgresión. Podemos leer el trabajo de Suárez en este sentido: no como un juego dialéctico sino como el esfuerzo por crear ocasiones para lo inesperado. Como la voluntad de ser hospitalario con esa contingencia. El trabajo por mantenerse vulnerable: una nueva ocasión para volver a fallar.

¹⁷ Juan Suárez Ávila, «No creáis a los artistas» en *Juan Suárez 1980 -1987, Pinturas, esculturas. Mirada, memoria, engaño*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1987, p. 30.

Juan Suárez (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1946) sees repetition not as something akin to the punishment of Sisyphus, doomed to perform the same laborious task over and over again, but as a process that facilitates variation and consequently leads to knowledge and creation. The artist's insistence on certain themes and forms throughout his lengthy career is echoed in the title of this exhibition, inspired by Miles Davis's famous instrumental cover of "Time After Time".

Time after time, Suárez has tried to retrace his steps and return to the starting line to re-travel the same path, taking the words of Samuel Beckett to heart: "Try again. Fail again. Fail better." Beckett and Davis are thus connected by a bridge which Suárez has also crossed—or, to put it another way, a current that flows from writing to jazz and painting, based on the repetitive structures that produce variable geometries.

Painting and geometry have been constants throughout Suárez's life, and their omnipresence is reflected in this show with retrospective aspirations that attempts to take in his entire career, following a chronological yet continuously disrupted sequence. Intersecting interpretations, comings and goings weave a narrative in which repetition and geometry coexist with the use of materials and colours that were quite unusual at the time, achieving a relevance undiminished by the passing years and decades.

Juan Antonio Álvarez Reyes. Before we talk about this particular exhibition, I'd like to know how you initially got involved in art. Was painting a lifelong hobby, or did your interest in artistic creation blossom when you became an architecture student? How and

Conversación sobre una exposición de geometría variable Conversation about an Exhibition of Variable Geometry

Frente al castigo de Sísifo, condenado a repetir una acción penosa una y otra vez, Juan Suárez (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1946) entiende la repetición como un proceso que facilita la variación y que produce, por tanto, el conocimiento y la creación. La insistencia en determinados ejes y formas que ha mantenido a lo largo de su dilatada trayectoria queda patente en el título de la muestra, inspirado en una conocida versión instrumental de «Time After Time» realizada por Miles Davis.

Suárez ha intentado una y otra vez volver sobre sus pasos y reiniciar el camino para volver a andarlo, siguiendo, también, lo que en su momento escribió Samuel Beckett: «Inténtalo de nuevo. Fracasa de nuevo. Fracasa mejor». Hay, por tanto, un nexo entre Beckett y Davis que Suárez también transita, o por decirlo de otra manera, una corriente que va de la escritura al jazz y a la pintura, basada en las estructuras repetitivas que producen geometrías variables.

La pintura y la geometría han sido una constante en toda su vida y así lo es también en esta exposición que intenta ser una especie de retrospectiva, puesto que abarca toda su trayectoria siguiendo un desarrollo cronológico que continuamente es interrumpido. Las lecturas entrecruzadas, junto a las idas y venidas, establecen un relato en el que la repetición

y la geometría variable conviven con el uso de materiales y colores poco habituales en su momento, trascendiendo así los años y las décadas.

Juan Antonio Álvarez Reyes. Antes de hablar de forma específica de la exposición, me gustaría que nos contaras cómo fue tu proceso de introducción en el ámbito artístico. ¿Pintar era una afición que habías tenido desde siempre o tu interés por la creación artística surge cuando estabas ya estudiando la carrera de Arquitectura? ¿Cómo y en qué momento se produce tu encuentro con Gerardo Delgado y José Ramón Sierra, artistas que, al igual que tú, también estudiaron Arquitectura?

Juan Suárez. Llego a Sevilla para estudiar lo que por aquel entonces se denominaba el curso pre-universitario y entro en contacto con una serie de personajes vinculados a una escena cultural que en esos años se estaba gestando en la ciudad y con la que, en un primer momento, mantengo una relación de mero observador. Tras finalizar el pre-universitario, ingreso en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y allí empiezo a encontrarme con una serie de elementos visuales –carteles para seminarios y actividades culturales, una pequeña vitrina en la que se exponían hitos y acontecimientos claves de la historia de la arquitectura...– que me llamaron poderosamente la atención. Poco a poco voy descubriendo quienes eran sus autores: Víctor Pérez Escolano, Juan Sebastián Bollaín, José Ramón Sierra, Gerardo Delgado... Alumnos que eran solo un poco mayor que yo e incluso, en el caso de Sierra, prácticamente de misma edad. Todos o la mayoría de ellos participan en una exposición que se organiza en la escuela y que tuvo para mí un efecto revulsivo, ya que, de algún modo, me anima a tomar la decisión de adentrarme en la práctica

when did you meet Gerardo Delgado and José Ramón Sierra, artists who, like you, also studied architecture?

Juan Suárez. I arrived in Seville to do what was then called the university preparation course, and I came into contact with a number of people associated with a local art scene that was just starting to take off in those years, though at first my relationship with that world was one of a mere observer. After finishing the preparatory year, I was admitted to the University School of Architecture, and there I began to encounter all sorts of visual elements—posters for seminars and cultural events, a small glass case where milestones and major achievements in the history of architecture were displayed, etc.—that really caught my eye. Over time, I discovered who their authors were: Víctor Pérez Escolano, Juan Sebastián Bollaín, José Ramón Sierra, Gerardo Delgado... students not much older than I, and even some, like Sierra, who were practically the same age. All or most of them participated in an exhibition held at the school which for me had a galvanizing effect because, in a way, it was what made me decide to try my hand at painting. When I saw the show, it was like I suddenly realized it was something that had always fascinated me but which I'd never known how to channel before. Let me give you a bit of background. My father had made sure that both I and my siblings received a cultural and artistic education. But that education, naturally, conformed to academic conventions. Meanwhile, I was looking for other formulas; in fact, in my circle I was known as the "trendy" or "modern" guy. The truth is that I kind of went my own way. In any case, there were certain latent interests for which I had no outlet of expression, until

that crucial exhibition spurred me to action. To a certain extent, those interests were a product of the profound impact that the US naval base in Rota had on the entire Bay of Cádiz area; the base suddenly introduced us to very different ways of understanding social behaviour, culture, everyday life, etc. I was intensely curious about that foreign world unfolding before my very eyes, and when I was only fourteen, I made scale models that tried to replicate the houses on the base—designed by Neutra, rumour has it—which were completely unlike the buildings I was used to seeing.

When I arrived in Seville and began to study at the School of Architecture, I found a way to channel all those things I'd intuitively sensed and felt. Another show came along in 1966, and this time I got directly involved. Shortly afterwards, I participated in the exhibition that awarded the third Galería La Pasarela Prize, where I presented two pieces made of folded and bent sheet metal. That prize led to my first solo show. In the *Time After Time* exhibition there's a small work on paper, *Boceto para una Serie* (Sketch for a Series), from 1966 that is actually the seed of my "folded paintings".

J.A.A.R. To begin talking more specifically about the show we've organized at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, I'd like you to tell me something more about the "boxes" and how your work was influenced, undoubtedly via the gallery La Pasarela, by the Cuenca Group and some of its leading exponents, like Gerardo Rueda and Fernando Zóbel (an artist with strong ties to Seville in those years).

J.S. Through Carmen Laffón, La Pasarela enlisted the aid of gallerist Juana Mordó,

pictórica. Al verla fue como si me diera cuenta de que había algo que siempre me había interesado pero que hasta entonces no había sabido cómo canalizar.

Te pongo un poco en contexto. Mi padre había procurado que tanto yo como mis hermanos tuviéramos una formación cultural y artística. Pero esta, como es natural, siguió los cánones académicos. Yo paralelamente buscaba otras fórmulas, de hecho, en mi entorno me tachaban de «moderno». La realidad es que iba un poco por libre. El caso es que tenía unos intereses latentes que no había sabido cómo canalizar y esa exposición fue crucial para empezar a hacerlo. En cierta medida, esos intereses emergen por el fuerte impacto que tuvo en toda la zona de la Bahía de Cádiz la Base Naval Militar norteamericana de Rota que supuso la irrupción de unas formas de entender el comportamiento social, la cultura, la vida cotidiana... muy diferentes. Siento una gran curiosidad por todo ese mundo ajeno que se abría ante mis ojos y con 14 años hago maquetas en las que trato de reproducir las casas de la Base, dicen de Neutra, muy distintas a las que estaba habituado a ver.

Cuando llego a Sevilla y empiezo a estudiar en la Escuela de Arquitectura encuentro un cauce para canalizar todo eso que había empezado a intuir y sentir. En una nueva exposición que se organiza en 1966 ya me involucro directamente, poco después, participo en la exposición que otorga el tercer premio de la galería La Pasarela, donde presento dos obras construidas plegando unas chapas metálicas. El premio supone poder hacer mi primera exposición individual. En la muestra *Una y otra vez* se puede ver una pequeña obra, *Boceto para una serie*, de 1966, en papel, que es el origen de los *cuadros plegados*.

J.A.A.R. Por empezar a hablar de forma más concreta de la muestra que hemos organizado en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo me gustaría que nos comentaras algo en torno a las cajas y la influencia que seguramente a través de La Pasarela ejerció en tu obra el Grupo de Cuenca y algunas de sus figuras más emblemáticas, como Gerardo Rueda o Fernando Zóbel (artista que en esos años mantuvo una intensa relación con Sevilla).

J.S. La galería La Pasarela, a través de Carmen Laffón, procuró que la galería Juana Mordó, ligada a los artistas del Grupo de Cuenca y a los informalistas del grupo El Paso, colaborara con exposiciones de artistas relacionados con ella. De hecho, pasaron por La Pasarela, tanto los más vinculados al Grupo de Cuenca –Gerardo Rueda, Fernando Zóbel, Gustavo Torner...– como otros, de El Paso, Manolo Millares, Antonio Saura o Manuel Rivera. Y claro, eso a nosotros, que entonces éramos como esponjas que todo lo absorbían, nos motivó de forma notable. De hecho, en esas primeras construcciones más de los plegados, donde la indagación en torno a lo geométrico, las estructuras y los volúmenes tiene una gran centralidad, hay un cierto eco del Grupo de Cuenca. Quizás también porque, por mi formación como arquitecto, el tipo de investigación artística que estaban desarrollando los autores de ese grupo, me llamó mucho más la atención.

Me preguntabas en concreto por Gerardo Rueda. Sin duda, lo he tenido siempre como un referente, pero creo que su manera de construir, de trabajar con el volumen, de ensamblar o colocar las piezas, las cajas, los trozos de maderas... es muy distinta a la mía. En Gerardo Rueda hay una «limpieza visual», por decirlo de alguna manera, que en mi obra

who was closely associated with the Cuenca Group members and the “informalists” of the El Paso Group, to help arrange exhibitions of artists connected with her. As a result, La Pasarela managed to bring the inner circle of the Cuenca Group—Gerardo Rueda, Fernando Zóbel, Gustavo Torner—and prominent El Paso members like Manolo Millares, Antonio Saura and Manuel Rivera to Seville. We were like sponges at the time, absorbing everything, so that really made a deep impression. In fact, in my early folded constructions, where the exploration of geometry, structures and volumes plays a central role, there's a perceptible echo of the Cuenca Group. I was particularly drawn to the kind of artistic research being done by the artists in that group, perhaps because I'd been trained as an architect.

You asked me specifically about Gerardo Rueda. I've always viewed him as an example to follow, undoubtedly, but I think his way of building, of working with volume, assembling or placing pieces, boxes, chunks of wood, is very different to mine. Gerardo Rueda has a “visual neatness”, so to speak, that's missing from my work. My art allows flaws, vestiges, mistakes, cracks... the assembly process is manual, not minutely meticulous. A work like the little blue box (*Untitled*, 1969), for example, isn't just a volume with a spatial interplay of shadows, a bas-relief of recesses and protuberances. There's another intention behind it. It suggests something that might be expressed or shown but is thwarted by closing it, screwing on a double hinge. When that process is firmly established, the paint is scratched incisively with a stylus. And through that crack—painted over a mirror—a new element can be glimpsed, a kind of reflection

that bores inside the piece... From a conceptual point of view, I think this modus operandi differs significantly from Gerardo Rueda's.

J.A.A.R. In fact, the way you use and work with colour in the "boxes" is also quite different to how Gerardo Rueda used it.

J.S. He was always more precise, like in his work *La elegancia social de la madera* (The Social Elegance of Wood), still lifes or wooden reliefs on Morandi... You might say Gerardo Rueda had a more aesthetic dimension. I've always tried to avoid the ornamental, though I probably didn't succeed in every case.

J.A.A.R. Let's talk about your works on fluorescent paper for a moment. I think one of the things this show really highlights, especially with these pieces and with the sculpture (*Untitled*, 1968) that welcomes visitors to the exhibition, is the fact that the work you did in the early days of your career is still very relevant. One critic even told me that those creations are aligned with works being made today by artists like Pello Irazu or Manu Muniategiandikoetxea. When I look at the "boxes" and those works on fluorescent paper together, two things strike me: the first is colour, those dazzlingly bright, acid hues, which were unusual at the time; and the second is the type of material you used, also quite rare in those years. How did you end up choosing them?

J.S. For me, the fact that these early works are being acknowledged and praised by a new generation of artists and art critics is quite a gratifying surprise. I had those papers tucked away in folders, and many of them have hardly ever been exhibited before now. I think one of the reasons why these pieces are still relevant today is the fact that in El Puerto de Santa

no existe. Mi obra permite el defecto, el vestigio, el error, la fisura..., un ensamblaje manual, no milimétrico. Una obra como la pequeña caja azul (*Sin título*, 1969), por ejemplo, no solo es un volumen en el que existe un juego espacial de sombras, un bajorrelieve de entrantes y salientes. Hay otra intención. Se evoca algo que podría expresarse o mostrarse, pero que a su vez se le impide hacerlo cerrándolo, colocándole una doble bisagra atornillada. Cuando ese proceso está absolutamente fijado, se raya la pintura de una manera incisiva con un punzón. Y a través de esa hendidura –pintada sobre un espejo– aparece un nuevo elemento, una especie de reflejo, que se introduce dentro... Creo que desde un punto de vista conceptual es un modo de proceder muy diferente al de Gerardo Rueda.

J.A.A.R. En realidad la manera de abordar y trabajar con el color en las obras de las cajas también es muy diferente a la que solía emplear Gerardo Rueda.

J.S. Él era siempre más preciso, como en su obra *La elegancia social de la madera*, bodegones o relieves de madera sobre Morandi... Quizás en Gerardo Rueda hay como una dimensión más estética. Mi intención ha sido siempre huir de lo ornamental, aunque probablemente no en todos los casos lo haya conseguido.

J.A.A.R. Centrémonos ahora en el conjunto de obras sobre papel fluorescente. Pienso que una de las cuestiones que pone de relieve la exposición, especialmente a través de estas obras y de la escultura (*Sin título*, 1968) que recibe al visitante, es que el trabajo que llevas a cabo en esos primeros años de tu carrera sigue resultando muy actual. Hay un crítico que me

ha llegado a comentar que esas propuestas se encuentran en sintonía con obras que están realizando artistas como Pello Irazu o Manu Muniategiandikoetxea. Cuando se observa de una manera transversal las cajas y esas obras sobre papel fluorescente, llaman dos cosas la atención. Por un lado, el color, esos colores ácidos, muy vivos, poco usuales en aquella época; y, por otro lado, el tipo de material que empleas, también muy poco habitual en esos años. ¿Cómo llegas a ellos?

J.S. Para mí ha sido una sorpresa muy gratificante el reconocimiento que estas obras tempranas están recibiendo de una nueva generación de artistas y críticos de arte. Yo estos papeles los tenía guardados en carpetas y en muchos casos hasta ahora apenas se habían expuesto. Creo que una de las razones que puede explicar la vigencia que continúan teniendo estas piezas tiene que ver con el hecho de que en el Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera, por el tema de las bodegas, había unas imprentas muy importantes y un gran interés por el desarrollo de la imagen a través de las etiquetas para el embotellado, la publicidad... La figura de Manolo Prieto, por ejemplo, siempre me ha interesado mucho. Además, en torno a la Base Naval de Rota aparecen también toda una serie de negocios –cafeterías, barras americanas, clubes nocturnos...– que utilizan para publicitarse grandes carteles en carreteras o enormes rótulos de luces de neón. Representa, para mí, una nueva manera de entender el color, la forma y la luz que me llama mucho la atención. Ese color ácido, industrial, frío, distante... un poco mágico. Incluso llegó a hacer alguna obra con luces de neón, pero lo dejo porque resultaba muy caro y peligroso.

María and Jerez de la Frontera, with all the local wineries, there were several big printers and a keen interest in developing graphic imagery for bottle labels, advertising, etc. For example, I've always been fascinated by Manolo Prieto, who came up with the Osborne bull. Plus, all sorts of businesses had sprung up in the vicinity of the Rota Naval Base—cafés, American bars, nightclubs—that used roadside hoardings or enormous neon signs to advertise their presence. For me, it was a whole new way of understanding colour, form and light, and it really got my attention. That acid, industrial, cold, distant colour... it had a kind of magic. I even made a few pieces with neon lights, but I soon abandoned that as it proved too expensive and dangerous.

In any event, being drawn to all that, I came across fluorescent paper and began working with it, using it as a support for my artworks. I really like the positive/negative effect you can achieve by combining that bright background with a black or grey or silver structure, shades typical of industrial paint. I made a lot of pieces on that paper, and a selection of them are included in this show. You made the selection, focusing on the ones where the latent presence of geometry is most apparent, ones that express a structure which duplicates and/or represents itself (rather than the type of geometry found in other works that builds up in layers, like a palimpsest). Oddly enough, while preparing for this show I realized that one of the "box" works, the mustard-coloured one (*Untitled*, 1969) with the hanging piece that swings back and forth, is clearly related to one of my early works on fluorescent paper, the second "green-black" in the series. I'm interested in the connection between the plane, the gaze,

the field of vision... We shouldn't forget that geometry always depends on how it's used. You can choose a conventional, canonical geometry, of the type that uses conical or axonometric perspective, or a geometry you (re)create and (re)construct based on other parameters. When I take up the square and compass and start to draw, I almost always reach a point where I think, "I'm doing this wrong." And so I begin to correct the structure I've already drawn, creating other planes of perception that can generate a new background, a false perspective, a flawed perspective... That's what I reflect on in my work, which is why I don't think it makes much sense to compare it, as some have, to Op Art. My art isn't kinetic.

45

J.A.A.R. I think it's quite interesting how, in a way, your work combines the most refined abstract tradition with the pop culture being produced and reproduced in the environs of the American naval base in Rota. In that sense, I think your works on fluorescent paper embody that mixture quite well, which perhaps explains why they're still so relevant. Moving on to another topic, I'd like to talk about the idea of "coming and going", which is almost literally referenced in the title of this show and was a key concept in its design: the exhibition generally follows a linear timeline, but that continuity is disrupted at certain points, mixing works from different periods. And we can't overlook the fact that, throughout your career, you've repeatedly returned to themes or issues you had explored in earlier periods but felt you hadn't fully exhausted.

J.S. With regard to the title, the first thing I should point out is that it's taken from the Cindy Lauper song "Time After Time", of which Miles Davis recorded a famous instrumental

El caso es que atraído por todo eso, descubro los papeles fluorescentes y comienzo a trabajar con ellos, a utilizarlos como soporte de mis obras. Me interesa mucho esa especie de positivo-negativo que te puede proporcionar el fondo tan luminoso con la estructura negra o gris o plata, colores muy vinculados a una pintura industrial. Realizo muchos trabajos con este soporte, de los que en la exposición se muestra una selección. Una selección que tú has realizado tomando como criterio aquellos en los que la geometría está más latente y plasma una estructura que se duplica y/o se representa a sí misma (no esa otra geometría, presente en otros trabajos, que se construye como un palimpsesto). Curiosamente, trabajando para esta muestra he detectado que una de las obras cajas, la de color mostaza (*Sin título*, 1969), con su pieza suspendida oscilando, se relaciona de forma muy clara con una de los primeros trabajos en papel fluorescente, el verde-negro segundo de la serie. Me interesa la conexión entre el plano, la mirada, el campo de visión... No debemos olvidar que la geometría siempre depende de cómo se utilice. Puedes optar por una geometría canónica, en la que se usa la perspectiva cónica o axonométrica; o por una geometría que (re)creas y (re)construyes partiendo de otros parámetros. Cuando empiezo con el cartabón y la escuadra a dibujar, casi siempre hay un momento en el que pienso «me estoy equivocando». Y entonces comienzo a rectificar sobre la estructura ya trazada, creando otros planos de percepción que pueden generar un nuevo fondo, una falsa perspectiva, una perspectiva equívoca... Es en torno a eso sobre lo que reflexiono en mi obra. Por ello considero que no tiene mucho sentido emparentarla, como a veces se ha hecho, con el arte óptico. Mi obra no es cinética.

J.A.A.R. A mí me parece muy interesante esa idea de que, de algún modo, tu obra aúna la tradición más refinada de la abstracción con esa cultura pop que produce y se reproduce en torno a la Base Naval estadounidense de Rota. En este sentido, creo que las obras que realizas con papel fluorescente encarnan muy bien esa mezcla y quizás por eso siguen resultando tan actuales. Pasando a otra cuestión, me gustaría que habláramos ahora de la idea de «ir y venir» a la que se alude, casi de forma literal, en el título de la exposición y que ha jugado un papel clave a la hora de concebir el montaje de la misma: la muestra sigue un desarrollo cronológico que en determinados momentos se interrumpe, mezclando obras de distintas épocas. A este respecto no debemos pasar por alto que a lo largo de tu trayectoria has ido continuamente retomando temas o problemáticas que habías abordado en períodos anteriores pero que considerabas que no habías llegado a cerrar.

J.S. En relación al título, lo primero que hay que decir es que «una y otra vez» es la traducción de «Time After Time» [tema compuesto por Cindy Lauper del que Miles Davis hizo una conocida versión instrumental]. La idea o cuestión del paso del tiempo siempre ha estado presente en mis obras: descubrir lo que dejas atrás, pero también aquello que puedes retomar y rescatar. Es decir, el paso del tiempo no solo concebido como pérdida, también como una posibilidad de recuperación. Otro aspecto que me interesa son los paréntesis. En este sentido, se puede decir que los trabajos de finales de la década de 1980 y primera mitad de la de los 90 representan un paréntesis dentro de mi producción. En ellos, aparentemente, está latente un cambio radical...

version. The idea of passing time has always been present in my works: discovering what you leave behind, but also what you can revisit and revive. In other words, for me the passage of time isn't just loss; it's also the possibility of retrieval. I'm also interested in the idea of parentheses: gaps, breaks or digressions. You might say that the works from the late 1980s and early to mid-1990s represent a parenthesis in my production. Apparently, a radical change was brewing in them...

J.A.A.R. Maybe it would be better to come back to this later; for now, I'd like to focus on that idea of “coming and going”, of how you keep coming back to certain themes throughout your career. In the exhibition, this is very obvious, for example, in the room with the fluorescent paper works from the late 1970s, where we've also displayed *Harlequin Dress*, a 2004 triptych in which you revisited the colours and materials of those early pieces.

J.S. The need to rebuild, to revise or re-restore works, themes, reflections, ways of doing... it's been a constant in my career. The show's title attempts to express that in a more poetic way. In all fairness, I must admit that you were the one who encouraged me to make that decision, and I think it was a wise choice. Really, I think the exhibition does a very good job of capturing that “to-ing and fro-ing”, those re-encounters that allow me to retrieve, rediscover or simply recycle aspects of my earlier work.

In fact, on different occasions people have told me they think it's wonderful how the show reveals the connection between works from different moments of my career, between the past and present of my creative trajectory. The exhibition, I feel, makes it clear that there's a common thread running through and linking

together all the different elements I've created over the years. The idea isn't to present my work like some kind of labyrinth. What I really wanted to do was show how, in the course of your career, you have different encounters, divergences and diversions which sometimes take you down a blind alley, but you always come back. To me, that idea is fundamental for two reasons. One is that I'm very sceptical. And the other is that I don't think an artistic path is ever a continuous, straight, unbroken line. Every journey is riddled with meetings and partings, right and wrong choices, what could have been and what never was... I think all that is very present in my work. And the exhibition narrative of *Time After Time* makes it clear. For instance, after the room where the works on fluorescent paper are displayed, we come face to face with the 1977 series of drawings on Ingres paper, but then we immediately return to the pieces on acrylic glass from the early 1970s. From there we move on to the 1974 series based on Mantegna's *Death of the Virgin* panel. And after having seen the works with solid, sharp, industrial colours, we discover a second interpretation of the pieces on acrylic glass and continue with the "Ingres", which are related to the linen drawings of the Mantegna series. So, although this itinerary might seem random at first glance, I think it offers a very instructive and educational approach to my work. But perhaps those adjectives aren't even necessary: it simply offers viewers a coming and going, a there and back again. You come, you see, you return... And when you return, you see what you've already seen but in a different way, discovering, for example, that the drawings on Ingres paper are connected to the works on

J.A.A.R. Quizás es mejor que eso lo abordemos más adelante y profundicemos ahora un poco más en esa idea de «ir y venir», de cómo vas volviendo a ciertos temas a lo largo de tu trayectoria. En la exposición, esto se ve muy claro, por ejemplo, en la sala de los papeles fluorescentes de finales de la década de los 60, donde también se ha incluido *Harlequin Dress*, un tríptico del año 2004 en el que retomas los colores y materiales de aquellas obras tempranas.

J.S. Esa necesidad de reconstruir, de revisar o de re-rehabilitar obras, temáticas, reflexiones, maneras de hacer... ha sido una constante en mi carrera. El título de la muestra trata de dar cuenta de eso de una forma poética. Es justo reconocer que fuiste tú quien me animaste a tomar esta decisión que considero muy acertada. Realmente, creo que ese «ir y venir», esos re-encuentros que posibilitan recuperar, redescubrir o, simplemente, reutilizar aspectos anteriores de mi trabajo, en la exposición está muy bien descrito. De hecho, me han comentado, en distintas ocasiones, que les parece muy interesante cómo en la muestra se pone de manifiesto esa relación entre obras pertenecientes a distintos momentos de mi carrera, entre el pasado y el presente de mi trayectoria. La exposición creo que consigue hacer visible que existe una especie de hilo conductor que conecta los diferentes elementos que he ido llevando a cabo. No se trata de presentar mi obra como un laberinto. Más bien lo que me interesa es señalar cómo a lo largo de tu carrera vas teniendo una serie de encuentros, desencuentros y desvíos que a veces te pueden llevar a tomar un callejón sin salida, pero luego vuelves. Esta idea me parece fundamental. En primer lugar porque soy muy escéptico. Y en segundo lugar porque no creo que una trayectoria artística pueda ser nunca una línea continua, perpetua. En toda

trayectoria hay siempre muchos encuentros y desencuentros, aciertos y desaciertos, lo que pudo ser y lo que no fue... Todo esto creo que está muy presente en mi obra. Y el recorrido expositivo que se propone en *Una y otra vez* lo evidencia. En ella, por ejemplo, de la sala donde están las obras sobre papel fluorescente pasamos a la serie de dibujos sobre papel Ingres, de 1977, nos encontramos de frente con ellos, pero inmediatamente volvemos a las piezas sobre metacrilato, de principios de los 70. De ahí pasamos a la serie de 1974 que toma como punto de partida la tabla *El tránsito de la Virgen* de Mantegna. Y después de haber visto ya las obras de colores planos, nítidos e industriales, recuperamos una segunda lectura de las piezas sobre metacrilato y seguimos con los «Ingres» que tienen que ver con los dibujos de lino de la serie de Mantegna. Por tanto este recorrido, que a primera vista puede resultar arbitrario, creo que posibilita un acercamiento muy didáctico y pedagógico a mi obra. O, quizás, ni siquiera haga falta recurrir a esos adjetivos. Simplemente lo que se propone es un ir y venir. Llegas, ves, vuelves... y al volver, ves otra vez lo que ya has visto pero de una manera distinta, descubriendo, por ejemplo, que los dibujos sobre papel Ingres están conectados con las obras realizadas sobre lino... El título de la muestra cobra así todo su sentido.

J.A.A.R. Acabas de mencionar la serie inspirada en el cuadro de *El tránsito de la Virgen* de Andrea Mantegna. ¿Cómo y por qué decidiste hacerla? ¿Por qué te fijas en ese paisaje, en esas construcciones hidráulicas? O, por plantearlo también de otra manera, ¿primero fue la serie y después surge el título? ¿O las obras de esta serie, realizadas en una gran diversidad de materiales y soportes, surgen a partir de un análisis específico de la tabla de Mantegna?

linen... And this happens time after time... so the title really makes perfect sense.

J.A.A.R. You just mentioned your series inspired by Andrea Mantegna's painting *The Death of the Virgin*. How and why did you decide to make it? Why did you focus on that particular landscape, those hydraulic structures? Or, to put it another way, did the series come before the title? Or did the works



Invitación exposición *Paisajes imaginarios*, 1974

in this series, made using a wide variety of materials and supports, grow out of a specific analysis of Mantegna's panel?

J.S. They were a product of my analysis of Mantegna's work. The artists of my generation, myself included, were all keenly interested in art history, and we shared a specific fixation on Velázquez, Caravaggio, the Renaissance masters and the city of Seville itself, with which we had a complex love-hate relationship. But I'll try to be more precise. I have a vague recollection of my father telling me about Mantegna's little panel in the Prado. In my house, we had all fourteen volumes of the art history encyclopaedia published by Labor, and I loved to look things up in them. I may have come across the painting there, but I can't be sure. In any case, on a visit to the Prado I saw the painting, which is quite small, and was very struck by it. The order of the characters arranged below, the setting with

its Renaissance architecture... and suddenly a large open window that lets us peer out at that distant landscape. But it wasn't the perspective, the scale, the order or the volumes of the picture that interested me. I was drawn to the scene glimpsed through the window, the elements that enclose and define it, perhaps because of how I was interpreting geometric structure at the time. Ultimately, that interpretation reflected my attempts to figure out how to make a space, a visual field emerge, something latent but not yet perceptible. However, the pieces I made bear absolutely no resemblance—in size, shape or colour—to Mantegna's picture. The painting was, so to speak, merely a pretext for engaging in a process of reflection and investigation into something that interested me. I used that title as an homage, and also as a way of saying that I don't want to turn my back on the legacy of the history and tradition of art, but at the same time I do defend the need to reinterpret and even distort that legacy. I think it's very important to avoid the pitfall of iconoclasm and not renounce the training we've received, because that education is the foundation of everything we will build later.

J.A.A.R. In this series you began to use linen, a material which, combined with almost feathery brushwork, gives your paintings a great lightness and warmth. But you also used other materials and supports in the series...

J.S. These paintings on linen, together with a number of collages on black card that aren't included in the exhibition, were the first pieces I made for the series, and as a process they eventually led to the black and white monochrome paintings. It's hard to explain, but oddly enough that process also entailed a distancing or detachment. The "linens" led me

J.S. Surgen a partir del análisis de la obra de Mantegna. Los artistas de mi generación teníamos un gran interés por la historia del arte, con fijaciones compartidas muy concretas: Velázquez, Caravaggio, los artistas del Renacimiento..., y también con la propia ciudad de Sevilla, con la que mantenemos una compleja relación de amor-odio. Pero para intentar ser más preciso. Tengo un recuerdo difuso de mi padre hablándome de la pequeña tabla de Mantegna que está en el Museo del Prado. En mi casa teníamos los 14 tomos de la Historia del Arte de Labor que a mí me apasionaba consultar. Puede que descubriera el cuadro ahí, pero tampoco te lo puedo asegurar. Sea como sea, en una visita al Prado veo el cuadro, que tiene unas dimensiones muy pequeñas, y me llama mucho la atención. Ese orden en los personajes que hay en su parte inferior, la escenografía con su arquitectura renacentista..., y de pronto se abre un gran ventanal que nos deja ver, nos asoma al fondo a ese paisaje. Pero no es la perspectiva, la escala, el orden, los volúmenes del cuadro lo que me interesa. Lo que me atrae es lo que ocurre a través de la ventana, los elementos que acotan y delimitan, quizás por la lectura que en ese momento estoy haciendo de la estructura geométrica. Lectura con la que, en el fondo, lo que estoy intentando es explorar cómo hacer aflorar un espacio, un campo de visión, que está latente pero que no se percibe. Ahora bien, las piezas que realizo no tienen nada que ver—ni en tamaño, ni en forma, ni en color—con el cuadro de Mantegna. Este funciona, por decirlo así, como un pretexto para desarrollar un proceso de reflexión e investigación en torno a algo que me interesaba. Y uso su título como homenaje y como un modo de señalar que no quiero renunciar al legado de la historia y la tradición del arte, pero que reivindico, a la vez, la necesidad de re-interpretar e incluso de

distorsionar dicho legado. Creo que es muy importante evitar caer en una actitud iconoclasta y no renunciar a la formación que hemos recibido, pues esta es el fundamento de todo lo que después vamos construyendo.

J.A.A.R. En esa serie empiezas a utilizar el lino, un material que, unido a unos trazos que son muy leves, da una gran ligereza y calidez a lo que pintas. Pero en la serie empleas también otros materiales y soportes...

J.S. Junto a una serie de *collages* realizados con cartulina negra y que no están en la exposición, estos cuadros sobre lino son las primeras piezas que realicé de la serie y las que, como proceso, me llevan a los cuadros monocromos, en blanco y negro. Lo curioso, y esto no resulta fácil de explicar, es que ese proceso implica también un alejamiento. Los «linos» me llevan a los cuadros en blanco y negro pintados todavía con un procedimiento industrial. Pero después, de algún modo, el proceso se reinvierte, pues no solo descubro lo que el lino, como material, puede proporcionar (las transparencias, las veladuras, esa calidez que mencionabas...), también (re)descubro lo que puede aportar la «mano del artista», esto es, lo mecánico y no mecánico que produce el proceso de dibujar: el trazado, la cadencia, modular la línea... Recupero eso y ya no lo dejo. A partir de entonces, esa dimensión, digamos, más emotiva, poética, sensible, o como queramos llamarla, ocupará un lugar central en mi obra. Aunque, volviendo a la idea del «ir y venir», creo que, en realidad, eso ya estaba latente en las cajas y en las obras sobre papel fluorescente: cuando quito una cinta y se rompe, cuando hago una incisión, cuando no corrijo o elimino una gota de pintura descontrolada o una línea que se descabala... Creo que ese respeto

to the black and white pictures, painted with the same industrial process I'd used in the past. But later, somehow, the process got flipped round: not only did I discover what linen had to offer as a material (transparencies, layers, the warmth you mentioned), but I also (re)discovered what the “artist's hand” can provide, by which I mean the mechanical and non-mechanical elements involved in the process of drawing: the stroke, the cadence, modulating the line... Once I'd retrieved that, I never let it go. From that moment on, that more emotional—or poetic or sensitive or whatever you want to call it—dimension was central to my work. Although, returning to the idea of “coming and going”, I think that dimension was already present, albeit in latent form, in the “boxes” and the works on fluorescent paper: when I remove a piece of tape and it breaks, when I make an incision, when I don't correct or eliminate an accidental paint splash or a botched line... I think the respect for error, the willingness to let chance and the unexpected determine the final outcome of the work, the decision not to conceal what we might call the “battle scars” of the creative process—it all points in the same direction.

J.A.A.R. Now I'd like to talk about that time in your career which you referred to earlier as a “parenthesis”, the works you produced in the mid to late 1980s and part of the 1990s, many of which were presented in an exhibition held at the Museo de Arte Contemporáneo in Seville. In *Time After Time* we suggest that that period, viewed in hindsight, actually may have been less relevant than other moments in your career, despite being a very “successful” time, in the sense that your works sold well and you enjoyed considerable critical acclaim.

J.S. The show at the Museo de Arte Contemporáneo in Seville was titled *Mirada, memoria, engaño* (Gaze, Memory, Deception) and reflected on the passing of time, reminiscences, memory, the subjective or selective recollection of facts and events... As for what you said, we

Cartel de la exposición *Mirada, memoria, engaño*, 1987



51

have to remember that the 1980s was a boom period for the contemporary art scene in our country, when a whole bunch of young artists with hardly any experience were suddenly catapulted to stardom and became incredibly famous (I won't comment on whether that was good, bad or something in between). In a way, that relegated other creative options to a very secondary position. Being inquisitive by nature, I'm always eager to know and try to understand what's going on. For example, I got interested in the work of artists like Nino Lombardi—whom I know personally and consider a friend—or German painters such as Anselm Kiefer. What draws me to Kiefer's work isn't so much his interest in memory and/or its connection to the German Romantic tradition; it's more the way he applies the paint, how he uses colour...

por el error, ese dejar que el azar y lo no previsto determinen el resultado final de la obra, esa decisión, en definitiva, de no ocultar lo que podríamos describir como las «heridas de la batalla», dan cuenta de ello.

J.A.A.R. Hablemos un poco ahora de un momento de tu carrera al que antes has aludido y que has descrito como «el paréntesis», ese conjunto de trabajos que realizas en la segunda mitad de la década de los 80 y parte de la de los 90, muchos de los cuales fueron presentados en una exposición que se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. En *Una y otra vez* planteamos que este momento, visto desde el presente, juega quizás un papel menos relevante que otros dentro de tu trayectoria, aunque son años en los que tienes, por decirlo así, un gran «éxito»: tus obras se venden y gozan de bastante fortuna crítica.

J.S. La exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla se denominaba *Mirada, memoria, engaño* y en ella hacía una reflexión en torno al paso del tiempo, los recuerdos, la memoria, la subjetividad al fijar los datos... En relación a lo que me planteas habría que recordar que la década de 1980 fue un periodo de una gran efervescencia en la escena artística contemporánea de nuestro país, en el que, de repente, hubo un proceso de glorificación de una serie de artistas jóvenes que, sin apenas trayectoria, alcanzan una tremenda notoriedad (y no entro a valorar aquí si eso fue bueno, malo o regular). De algún modo eso relega a un plano muy secundario otras opciones artísticas. Por mi propio talante indagador, me interesa mucho conocer y tratar de comprender lo que está pasando. Me acerco, por ejemplo, a la obra de creadores como Nino Longobardi –a quien conozco y me une una cierta

amistad– o de una serie de pintores alemanes, como Anselm Kiefer. De este, más que su interés por la memoria y/o su vínculo con la tradición del romanticismo germano, lo que me llama la atención es su manera de colocar la pintura, de emplear el color...



P.V.O.I., 1983. Técnica mixta sobre lienzo, 199 x 342 cm

En torno a este tema del paso del tiempo una de las primeras obras que llevo a cabo en ese periodo es *Primavera, verano, otoño, invierno* (1983), cuadro que forma parte de la colección del CAAC y del que el crítico de arte Kevin Power hizo una valoración, como te la describiría, cuando menos sorprendente. En este contexto, un contexto en el que la pintura se vende –y se vende bien–, la galería con la que trabaja, Juana de Aizpuru, ve una oportunidad y, lógicamente, la aprovecha. La citada obra de *Primavera, verano, otoño, invierno* y otras dos que realizo poco después, *La lámpara del teatro* y *Lancelot du Lac*, la adquieren relevantes coleccionistas. Empiezo entonces a utilizar como una nueva fórmula que exige otros tiempos, otros modos de hacer. En los cuadros que elaboro en esos años, la geometría ya no es solo algo que soporta, sino que está representada. Por ejemplo, en *Leal souvenir* (1986), una obra de esa época que está en la exposición, el cilindro en perspectiva que aparece no está

On the subject of passing time, one of the first works I produced in that period was *Primavera, verano, otoño, invierno* (Spring, Summer, Autumn, Winter, 1984), a painting now in the CAAC collection, of which the critic Kevin Power made an assessment that was surprising to say the least. In that context, when art was selling like hotcakes, the gallery I work with, Juana de Aizpuru, saw an opportunity and, quite logically, seized it. The aforementioned work and two others I made shortly afterwards, *La lámpara del teatro* (The Theatre Lamp) and *Lancelot du Lac*, were acquired by important collectors. At that point I began to use what you might call a new formula, one that required a different pace and different ways of working. In the paintings I made in those years, geometry wasn't just a supporting element anymore; it was also represented. For instance, in *Leal souvenir* (Loyal Souvenir, 1986), a work from that period that's included in this show, the cylinder shown in perspective isn't there as a support, a structural device, but as the depiction of a cylinder. In other words, it is present as an object, a material reality.

As you said, the works from that period became quite well-known and received good reviews, but over time the formula burned down and wore out, and I gradually stopped using it. At a certain point, in or about 1995, I made some drawings I called *El juego de la pasión* (The Passion Game) where, though many things from the preceding period were still present, I began to construct in a different way. After exhibiting those drawings at Magda Bellotti's galleries in Algeciras and Madrid and Juana de Aizpuru's in Seville, I didn't make anything for more than two years, from 1995/96 to 1998. It

was a time when I was rethinking everything.

In late 1998, Galería Senda in Barcelona invited me to organize a solo show, which opened in 1999. That exhibition helped me to retrieve some earlier elements and resume the painting process at a much more leisurely pace. Around that time, I produced a series of pieces where, among other things, I began working with oils and rediscovered the tactile, visual richness they have to offer as a material, something you simply can't achieve with industrial paint.

J.A.A.R. Continuing our chronological journey, in the exhibition, when we come to a work like *El lago negro* (The Black Lake, 2001–2003), the process in the fluorescent papers room seems to be reversed: a pictorial installation from the early 2000s is contextualized by three paintings from the second half of the 1970s, specifically two pieces from the *Marismas* (Marshes) series owned by Museo Patio Herreriano and *Campanades a morts* (Bell Tolls for the Dead), now in the Artium collection. Alongside them

ahí como soporte, como dispositivo estructural, sino como representación de un cilindro. Es decir, está presente como objeto, como una realidad.

Como señalabas antes, las obras de ese periodo alcanzaron una considerable notoriedad y tuvieron buenas críticas, pero con el tiempo la fórmula se fue consumiendo y desgastando y, poco a poco, la fui abandonando. Hay un momento, sobre 1995, en el que hago unos dibujos que llamo *El juego de la pasión* donde, aunque siguen latentes muchas cosas del periodo anterior, empiezo a construir de otra forma. Tras exponer esos dibujos en las galerías Magda Bellotti de Algeciras/Madrid y Juana de Aizpuru de Sevilla me llevo más de dos años, entre 1995/96 y 1998, sin producir. Es un momento en el que me lo replanteo todo. A finales de 1998, la galería Senda de Barcelona me invita a hacer una exposición individual, que se celebra en 1999. Dicha muestra me lleva a recuperar algunos elementos anteriores y a retomar un ritmo mucho más pausado en el proceso de pintar. En esos años, realizo una serie de piezas donde, entre otras decisiones, comienzo a trabajar con óleo, descubriendo de nuevo que es un material que te aporta una riqueza táctil y visual que no te proporciona la pintura industrial.



Vita, 1991. Técnica mixta sobre papel, 24 x 31 cm

we see *ECO* (ECHO), inspired by John Cage's compositional formulas. In other words, this time we're moving backwards. What ties all these works together is the presence of brightly coloured, very powerful rectangles, rendered in paint, wood or fabric.

J.S. That began with a grant I received from Fundación Juan March in 1977. Well, previously I'd already begun to insert fragments

J.A.A.R. Por continuar con este recorrido cronológico. En la exposición, cuando llegamos a una obra como *El lago negro* (2001-03), se realiza una especie de proceso inverso al que se hace en la sala de los papeles fluorescentes: una instalación pictórica de principios de los años 2000 se contextualiza con tres cuadros de la segunda mitad de los 70, concretamente dos piezas de la serie *Marismas* del Museo Patio Herreriano y *Campanades a morts*, de Artium. Junto a ellas *ECO*, inspirada en las formulas compositivas de John Cage. Es decir,

volvemos en este caso para atrás. El elemento que pone en común a todas estas obras son unos rectángulos de colores vivos y muy potentes, ya sean en pintura, madera o tela.



Serie 76, 1976. Técnica mixta sobre papel caballo, 65 x 92 cm

J.S. El origen de esto es una beca que me concede la Fundación Juan March en 1977. Bueno, antes había empezado a introducir fragmentos de color en una serie de obras que eran casi monocromáticas y donde la mano del artista se aprecia todavía muy poco, como los cuadros de las *Marismas* o unos dibujos inspirados en poemas de Luis Cernuda que ahora están algunos de ellos en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. A raíz de la concesión de la beca profundizo en esta línea de trabajo. Pero, volvemos al «una y otra vez». Los colores que introduzco en estas obras son colores que pertenecen a la gama de los flúor y recupero, en algunas, los pigmentos de los trabajos de finales de la década de los 60. Es decir, vuelven a aparecer los colores ácidos, aunque estos suelen estar más mitigados, pues ya no son colores planos sobre superficies teras, sino que se aplican de una manera manual, con pincel e incluso directamente con las manos o con un trapo mojado.

La relación entre las piezas de las *Marismas* (1975-76), el cuadro *Campanades a morts* (1977) y *ECO* (1978-2001), con un trabajo como *El lago negro* (2001-03) que la exposición pone

of colour in a series of almost monochromatic works where the artist's hand was still largely imperceptible, like the marsh paintings or the drawings inspired by Luis Cernuda's poems, some of which are now in the Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca. After receiving the grant, I decided to venture further down that path. But coming back to "time after time", the colours I introduced in those works belonged to the fluorescent colour family, and in some I revived the shades used in my works from the late 1970s. Acid colours made a comeback, in other words, though this time they were usually more subdued, because they weren't solid colours on smooth surfaces anymore; they were applied manually, with a brush and sometimes even directly with my hands or a wet rag.

The exhibition reveals that the *Marismas* piece (1975–1976), the *Campanades a morts* painting (1977) and *ECO* (1978–2001) are all connected to *El lago negro* (2001–2003), and no one is more surprised by that than me. It's quite a shock to discover that there's a common denominator between works made nearly thirty years apart. The persistence and latency of a series of formal elements, or maybe just of something you need to say, is quite fascinating to me. The truth is that when, thanks to this show, I looked at *Campanades a morts* again, or started thinking about another series not on display, *Martirio de ocho inocentes* (Eight Innocent Martyrs), it had a very positive effect on me. I think that there I managed to express things or feelings which I also tried to convey in *El lago negro*, though perhaps not as successfully, over two and half decades later. Something similar occurred with the two *Marismas* pieces and the *ERTA I* picture that were resurrected for this

exhibition. I think the idea of “time after time”

reflects all this quite well.

J.A.A.R. Another key moment in your career was NSEO. *Todo reside en eso*, the exhibition you had at Galería Rafael Ortiz in 2015. Once again, you received very favourable reviews. In that show you went back to painting on paper, this time metallic paper, using copper as a new material.

J.S. But you have to remember one thing, again in relation to the idea of “coming and going”: I had already worked with metallic materials in some of my first pieces, though then it was silver or the early sheet metal from 1966 instead of copper.

J.A.A.R. My point is that, just like you did at the Rafael Ortiz exhibition, in the work *Una y otra vez* (Time After Time), which you created specifically for this occasion as the final piece in the show, you again tend towards sculpture or installation. In fact, we could describe it as a sculptural installation. That work, in turn, is based on a series of pieces from the early 1980s—which, by the way, have never or hardly ever been exhibited until now—that also ties in with your architectural work.

J.S. That sculptural inclination has always been present in one way or another. The “boxes”, for example—what are they? Paintings or sculptures? The piece that opens the CAAC exhibition, made in 1968, is a sculptural work that plays with volume, plane, colour, proportion... It's no coincidence that the show begins with one sculpture and ends with another, like bookends framing a selection of more conventionally pictorial works. My interest in volume, in the object, has always played a very important role in my output. This is also true of the works I made during

de relieve, es a mí al primero que me sorprende. Comprobar que hay un nexo común entre obras realizadas con casi 30 años de diferencia... Esa persistencia y latencia de una serie de elementos formales o, quizás, de algo que tienes necesidad de contar me parece muy interesante. La verdad es que cuando, con motivo de esta muestra, he vuelto a ver la obra de *Campanades a morts*, o pensar en la serie, no expuesta, *Martirio de ocho inocentes*, me ha causado un efecto muy positivo. En ella creo que logro expresar cosas, sensaciones que más de dos décadas y media después también intento expresar en *El lago negro*, donde quizás me quedo más corto. Algo parecido me ha ocurrido con las dos piezas de las *Marismas* o el cuadro de *ERTA I* que se han recuperado para la exposición. La idea de «una y otra vez» creo que refleja muy bien todo esto.

J.A.A.R. Hay otro momento clave dentro de tu trayectoria que es la exposición NSEO. *Todo reside en eso* que realizas en el año 2015 en la galería Rafael Ortiz. Muestra que también fue muy bien acogida por la crítica. En ella recuperas como soporte la pintura sobre papel, en este caso sobre papel metalizado, utilizando un material nuevo como el cobre...

J.S. Pero ten en cuenta una cosa, volviendo de nuevo a esta idea del «ir y venir». En realidad, en algunas de mis primeras obras ya trabajé con material metalizado, aunque no fue cobre, sino plata o las iniciales chapas de metal de 1966.

J.A.A.R. Lo que quería plantear es que, al igual que en la exposición de la galería Rafael Ortiz, en la obra *Una y otra vez* con la que cerramos la muestra, realizada exprofeso para la misma, te inclinas de nuevo hacia lo escultórico o lo instalativo. De hecho, podíamos describirla como una

escultura-instalación. Es, a su vez, una obra que toma como punto de partida una serie de piezas de principios de la década de 1980 –que, por cierto, nunca o muy pocas veces habías expuesto hasta ahora– y que, de algún modo, también enlaza con tu trabajo arquitectónico.

J.S. La inclinación hacia lo escultórico siempre ha estado presente de alguna forma. Las cajas, por ejemplo, ¿qué son? ¿pinturas o esculturas? La obra con la que se abre la exposición en el CAAC, realizada en 1968, es una pieza escultórica donde juego con el volumen, con el plano, con el color, con la proporción... No en vano, la exposición comienza con una escultura y acaba con otra, y en medio hay toda una selección de trabajos más convencionalmente pictóricos. El interés por el volumen, por el objeto, siempre ha ocupado un papel muy importante en mi producción. También lo ocupa, por ejemplo, en las obras que llevo a cabo en ese periodo que he descrito como «el paréntesis». Cuando en un cuadro como *Leal souvenir* pinto un cilindro, lo que estoy pintando es una escultura cilíndrica, estoy representando un objeto, un volumen. Ese interés por el análisis y la representación del volumen ha estado siempre muy presente en mis obras, incluso en las piezas sobre metacrilato de principios de los 70. Estas pequeñas piezas –que Joaquín Jesús Sánchez describe en uno de los textos del catálogo como pequeños retablos flamencos– son también volúmenes.

J.A.A.R. El trabajo nuevo que has producido para la exposición tiene, además, una gran complejidad estructural...

that “parenthetical” period. When I painted a cylinder in *Leal souvenir*, I was literally painting a cylindrical structure: I was representing an object, a volume. That desire to analyze and represent volume has always informed my works, even the pieces on acrylic glass from the early 1970s. Those small pieces—which Joaquín Jesús Sánchez likens in one of the catalogue texts to little Flemish altarpieces—are also volumes.

J.A.A.R. The new piece you've created for the show is also quite structurally complex...

J.S. It consists of slightly inclined planes, interconnected by a series of small cuts or gashes. That union was very difficult to achieve, because vertical planes, like folding screens, can stand on their own without a problem, but when you factor in small slippages the thing becomes much more complicated. Those contacts between each surface create new edges, and the only way to tell which planes can be joined is by analyzing and working with them in three dimensions. Therefore, in order to produce this piece, we first designed a scale model, and then we used 3D technology to see how the edge joints could fit together, how they varied depending on the angle of inclination... As you said earlier, the point of departure was a group of drawings from 1982 in which geometric shapes are moving—falling, slipping, rising—in a compositional sequence that's very difficult to translate into three-dimensional volumes. In a way, this research was inspired by the minimal artist Robert Mangold. I've always found it remarkable how, through his use of colour and minimal distorting effects, he manages to make a seemingly regular geometric shape take on a completely new dimension. I find that quality, or that subterfuge, quite interesting, though

in my case perhaps those minor adjustments

and distortions are more obvious and straightforward, more immediately apparent.

J.A.A.R. Before closing, I'd like to point out something that's related to what you just said. When setting up the exhibition—and we can also see this in your latest sculpture—we consistently shifted the works about within the geometric space of the gallery, reinforcing the notion, which has always been central to your work, of a displaced or variable geometry.

J.S. Son planos levemente inclinados que a través de una serie de pequeños tajos quedan entrelazados. Esa unión no resulta nada fácil de conseguir, porque planos verticales, a modo de biombos, se sostienen sin problemas, pero al crear pequeños deslizamientos la operación se complica. Esos contactos entre cada superficie provocan nuevas aristas, y la única manera de advertir cómo los planos se pueden ensamblar es analizándolos y trabajando con ellos de manera tridimensional. Por ello, para generar esta obra primero diseñamos una maqueta, después trabajamos con tecnología 3D para ver cómo se ajustaban los encuentros entre las aristas, cómo variaban estas en función de que la inclinación fuera mayor o menor... El punto de partida, como indicabas antes, son unos dibujos de 1982 donde aparecen unas formas geométricas que se van desplazando –cayendo, deslizándose y elevándose– en una secuencia compositiva que resulta muy complicado traducir a volúmenes. De algún modo, en esta investigación un referente para mí ha sido el artista minimalista Robert Mangold. Siempre me ha llamado mucho la atención cómo, a través del uso del color y de la aplicación de mínimos efectos distorsionadores, es capaz de hacer que una forma geométrica aparentemente regular adquiera una dimensión completamente nueva. Esa cualidad, o subterfugio me interesa mucho, aunque en mi caso, quizás esos pequeños ajustes y deformaciones son más directos y evidentes, se perciben de manera más inmediata.

J.A.A.R. Antes de finalizar, me gustaría señalar un aspecto relacionado con lo que acabas de comentar. En el montaje de la exposición, y también en esta última escultura lo podemos ver, hemos optado siempre por desplazar las obras dentro del espacio geométrico que forma la sala, para fortalecer esa idea, tan importante en tu obra, de una geometría desplazada o variable.

1966 / 2019

S/T, 1968. Escultura modular, pintura sobre madera, 39 x 24 x 20,5 cm. Cortesía del artista







S/T, 1969. Pintura sobre madera y lienzo-bisagras, 43 x 29,7 x 6,3 cm // *S/T*, 1969. Pintura sobre madera y espejo-bisagras, 43 x 29,7 x 6,5 cm. Cortesía del artista

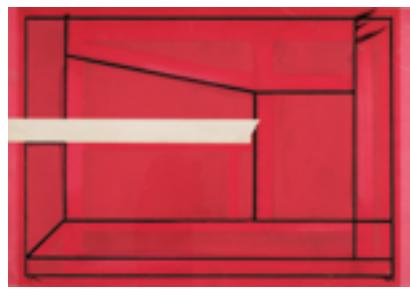


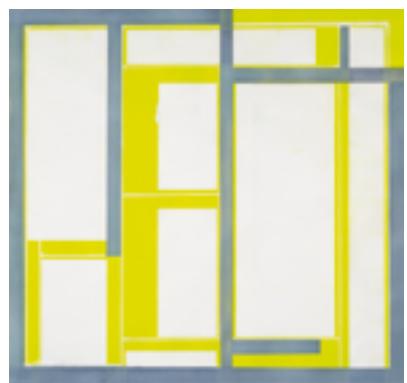


S/T, 1970. Pintura industrial sobre cartulina fluorescente, 48 x 44,5 cm. Colección particular



S/T, 1969-1973. 18 pinturas industriales sobre cartulina fluorescente, diversas medidas. Cortesía del artista







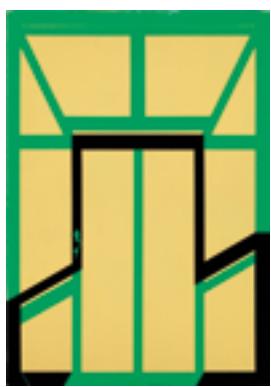


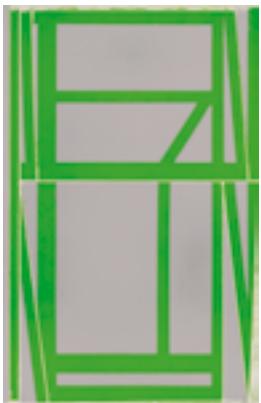
70

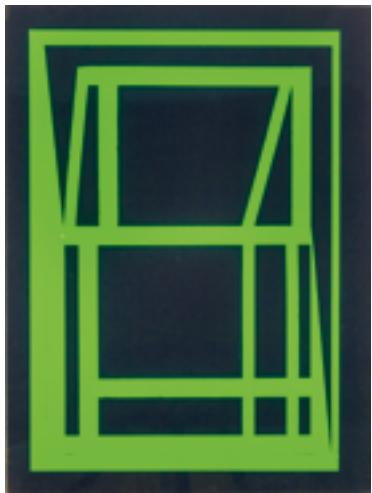




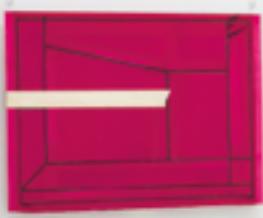
72







Pequeño gran vidrio / The Little Large Glass, 1971. Serigrafía sobre acetato, 39 x 29,5 cm. Cortesía del artista



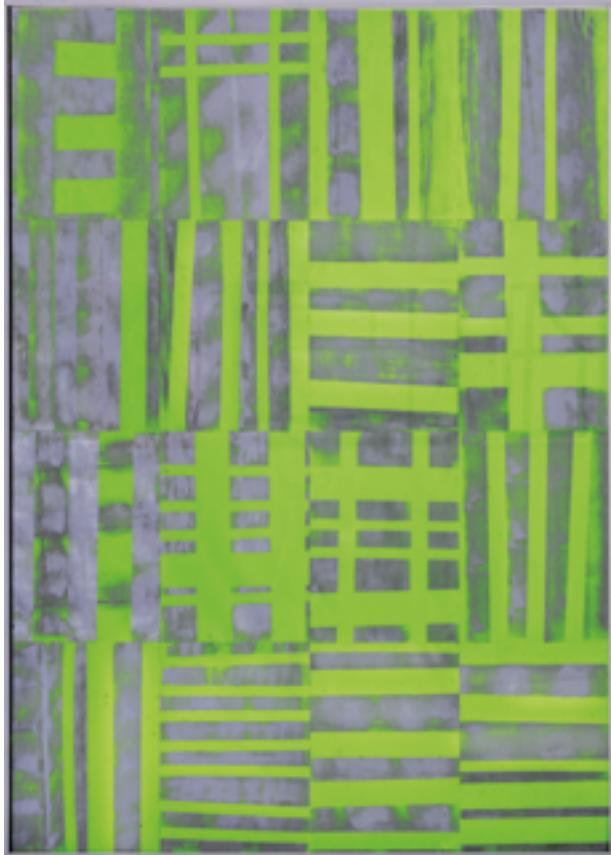


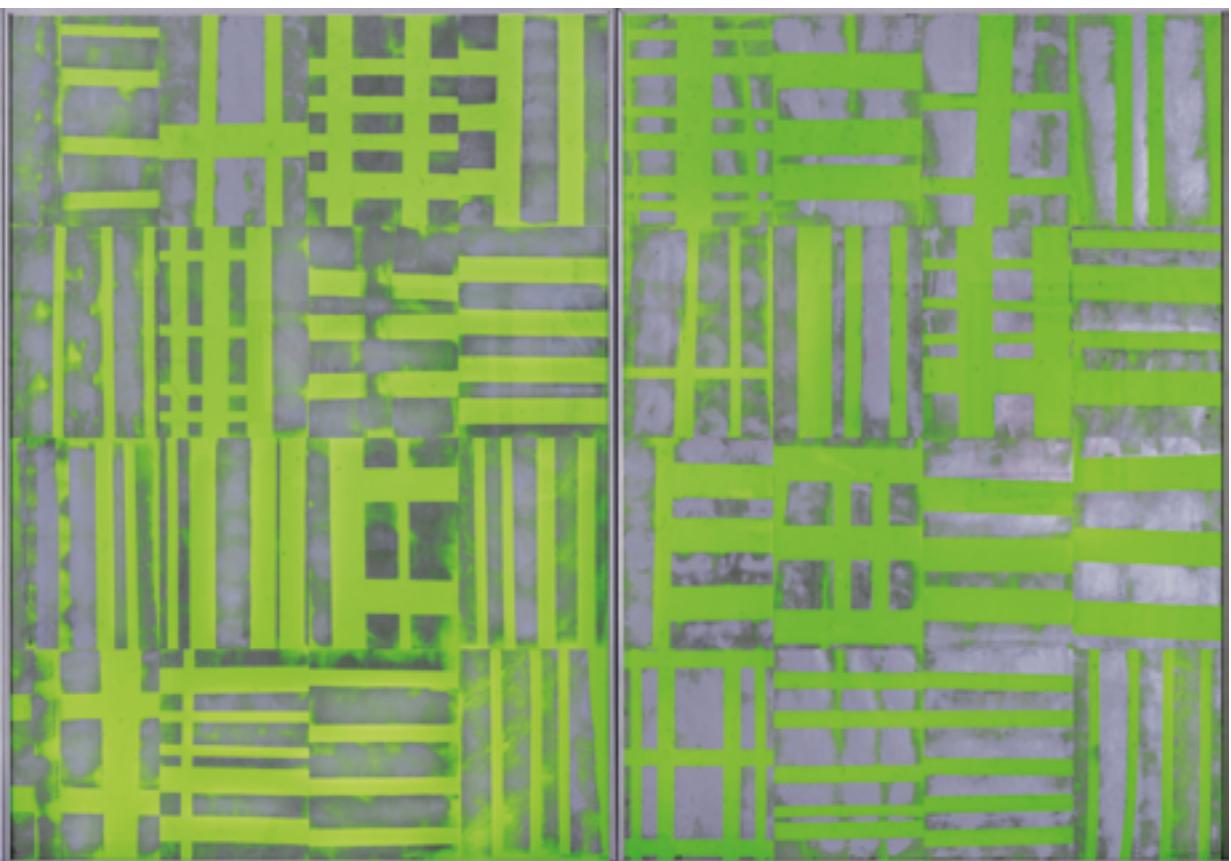
Insignia, 1969. Óleo sintético sobre metacrilato, 90 x 76,5 cm. Cortesía del artista





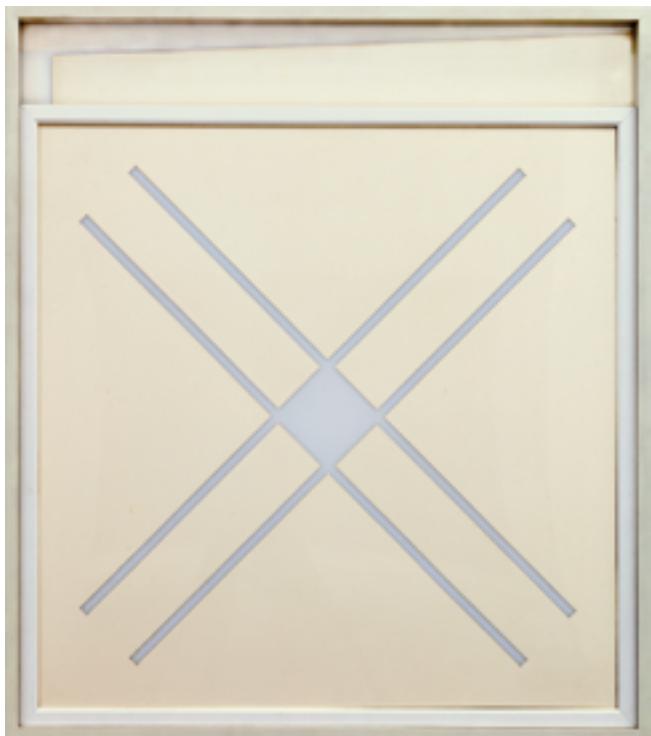
Harlequin Dress / Traje de arlequín (tríptico), 2004. Técnica mixta sobre papel fluorescente, 120 x 258 cm. Cortesía del artista





Homenaje a McLuhan / Tribute to McLuhan, 1971. Esmalte sintético sobre metacrilato, 80 x 80 cm. Cortesía del artista

ST, 1971. Esmalte sintético sobre metacrilato, 86,5 x 76,5 cm. Cortesía del artista

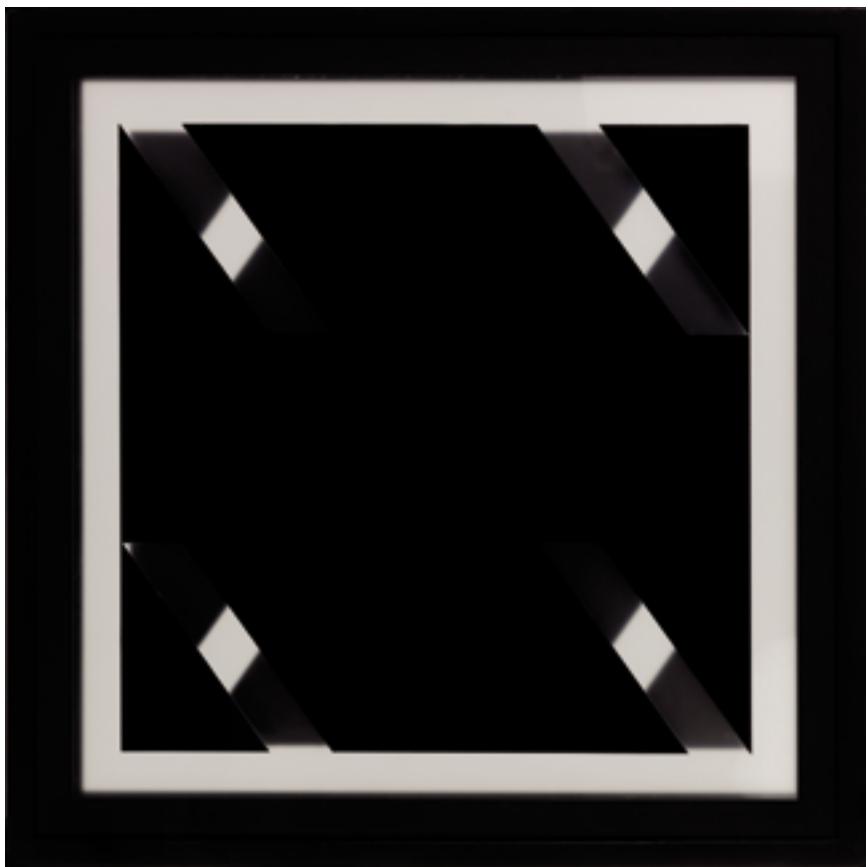


S/T, 1971. Esmalte sintético sobre metacrilato, 121 x 30,8 cm // *Insignia*, 1971. Esmalte sintético sobre metacrilato, 110 x 86,5 cm. Cortesía del artista













Panorama desde el puente / Panorama from the Bridge, 1974. Pintura sintética sobre lienzo, 182 x 150,5 cm. Cortesía del artista



Panorama desde el dique / Panorama from the Dock, 1974. Pintura sintética sobre lienzo, 182 x 150,5 cm. Cortesía del artista



S/T, 1973-74. Pintura industrial sobre madera, 251 x 385 cm. Colección Fundación CajaSol

94









S/T, 1974. Técnica mixta sobre lino, 180 x 147 cm. Asociación Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano, Valladolid





S/T, 1977. Técnica mixta sobre papel Ingres, 70 x 50 cm c/u. Cortesía del artista

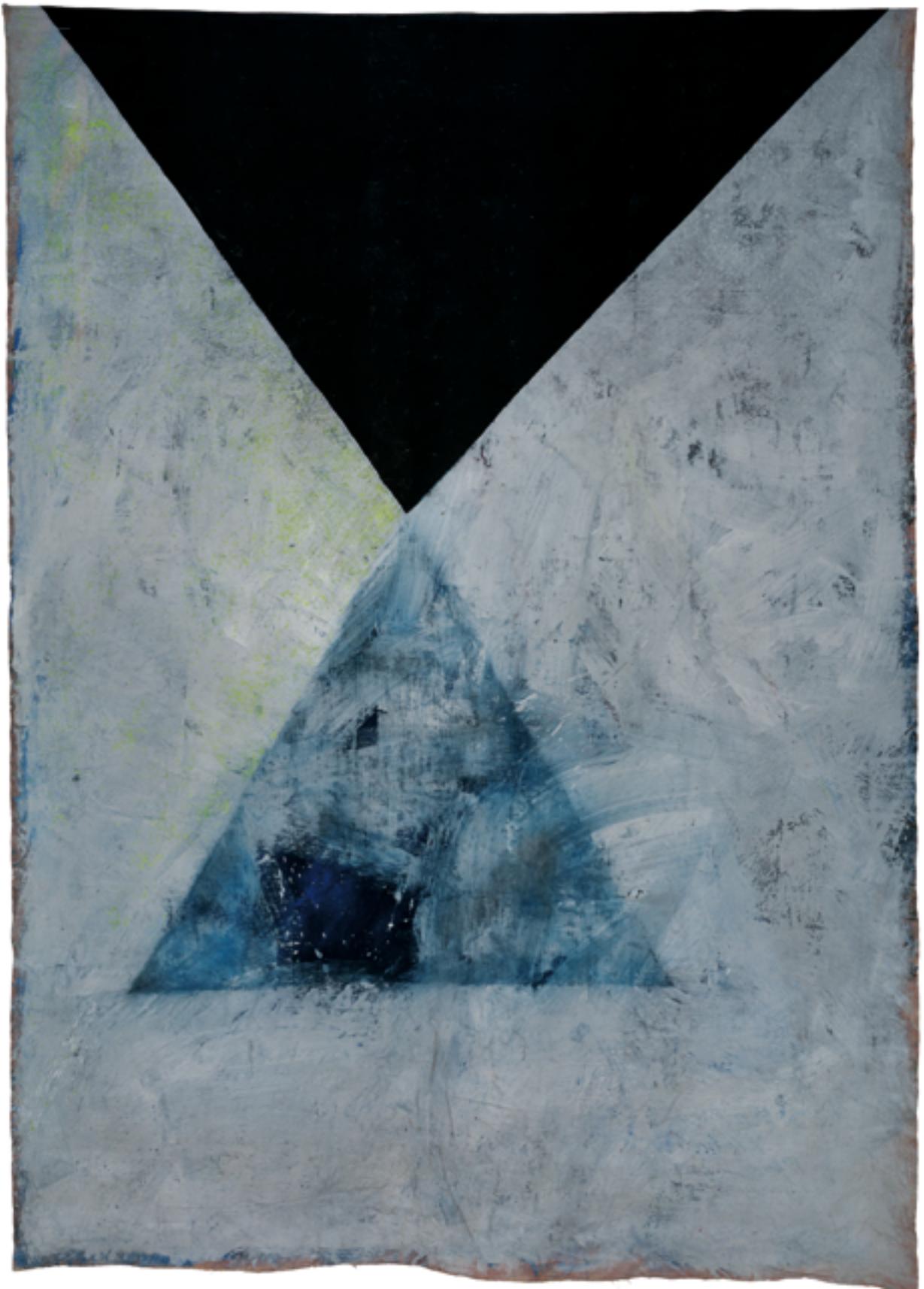












Fragmentos de mar / Sea Fragments, 1979. Técnica mixta sobre lienzo y madera, 192 x 20 cm d.u. Colección particular// *Loyal Souvenir / Loyal Souvenir*, 1986. Técnica mixta sobre lienzo, 320 x 200 cm. Cortesía del artista







ERTA I, 1999. Pintura sobre lienzo y madera, 200 x 330 cm. Colección "la Caixa". Testimonio



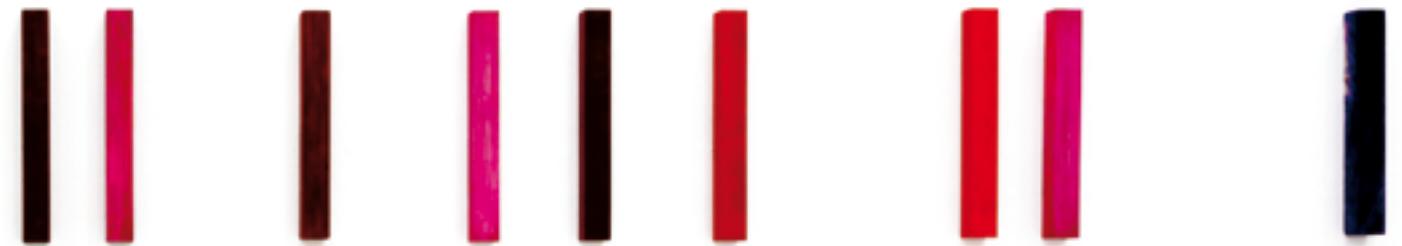


El lago negro / The Black Lake, 2001. Técnica mixta sobre cristal, 240 x 270 cm. Cortesía del artista



ECO / ECHO, 1978/2001. Acrílico sobre madera, medidas variables. Cortesía del artista









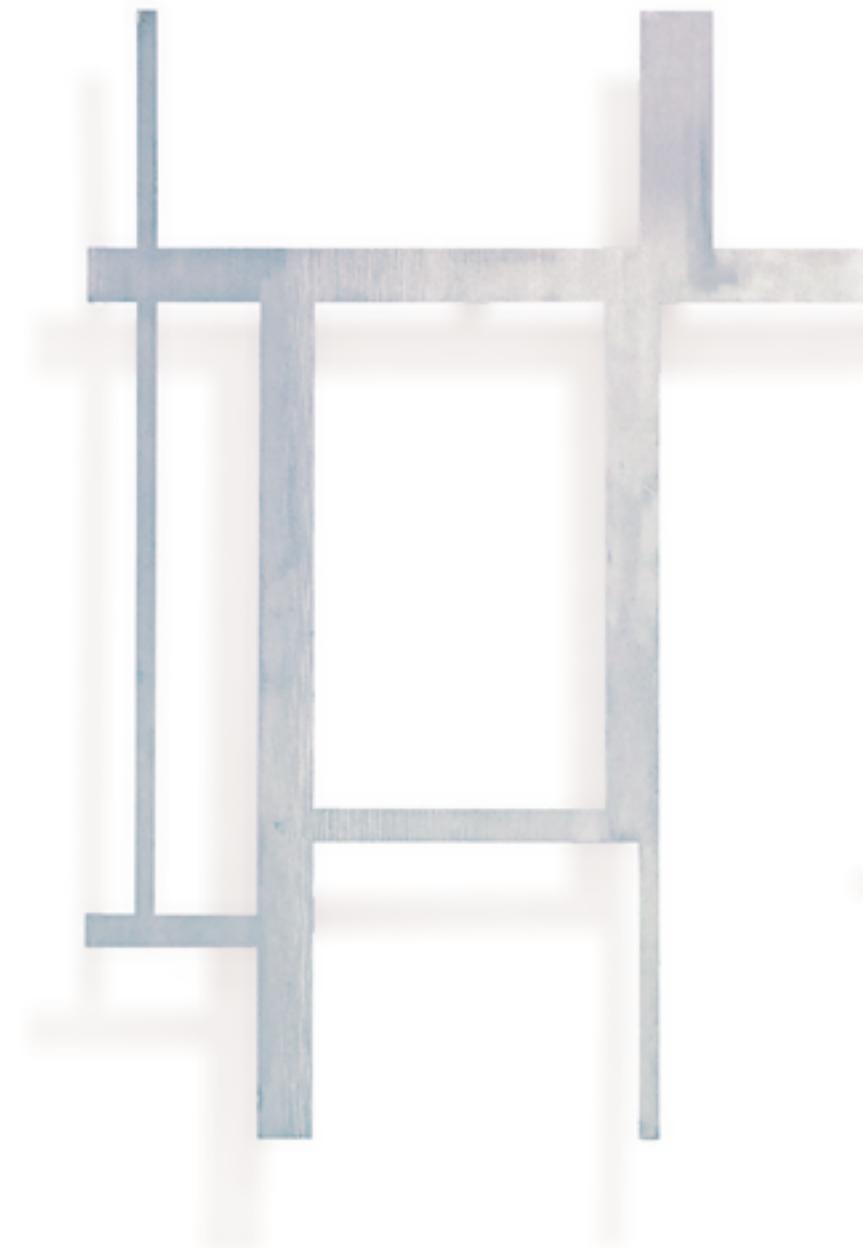
Maismas del sur / Marshes of the South, 1974-1975. Acrylic and lacquer industrial on contrachapad, 191 x 126 cm. Asociación Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano, Valladolid

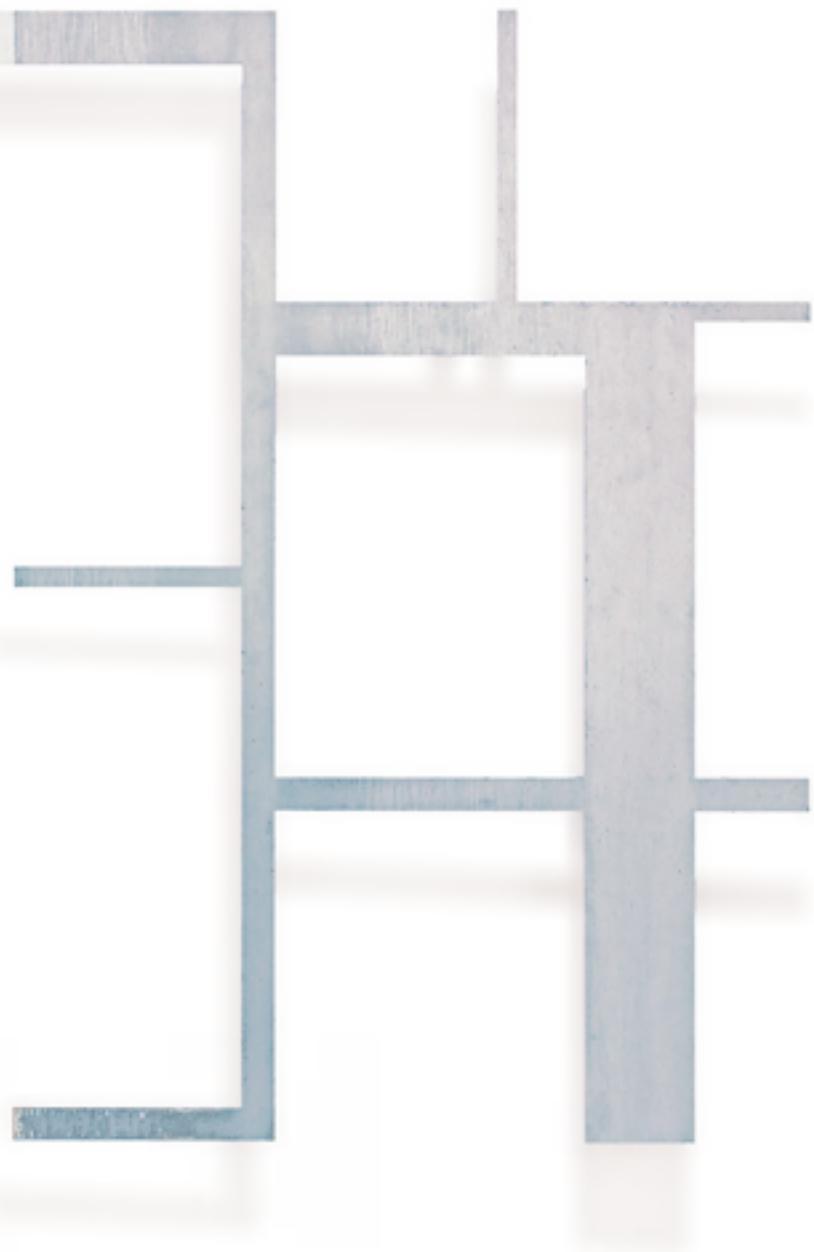






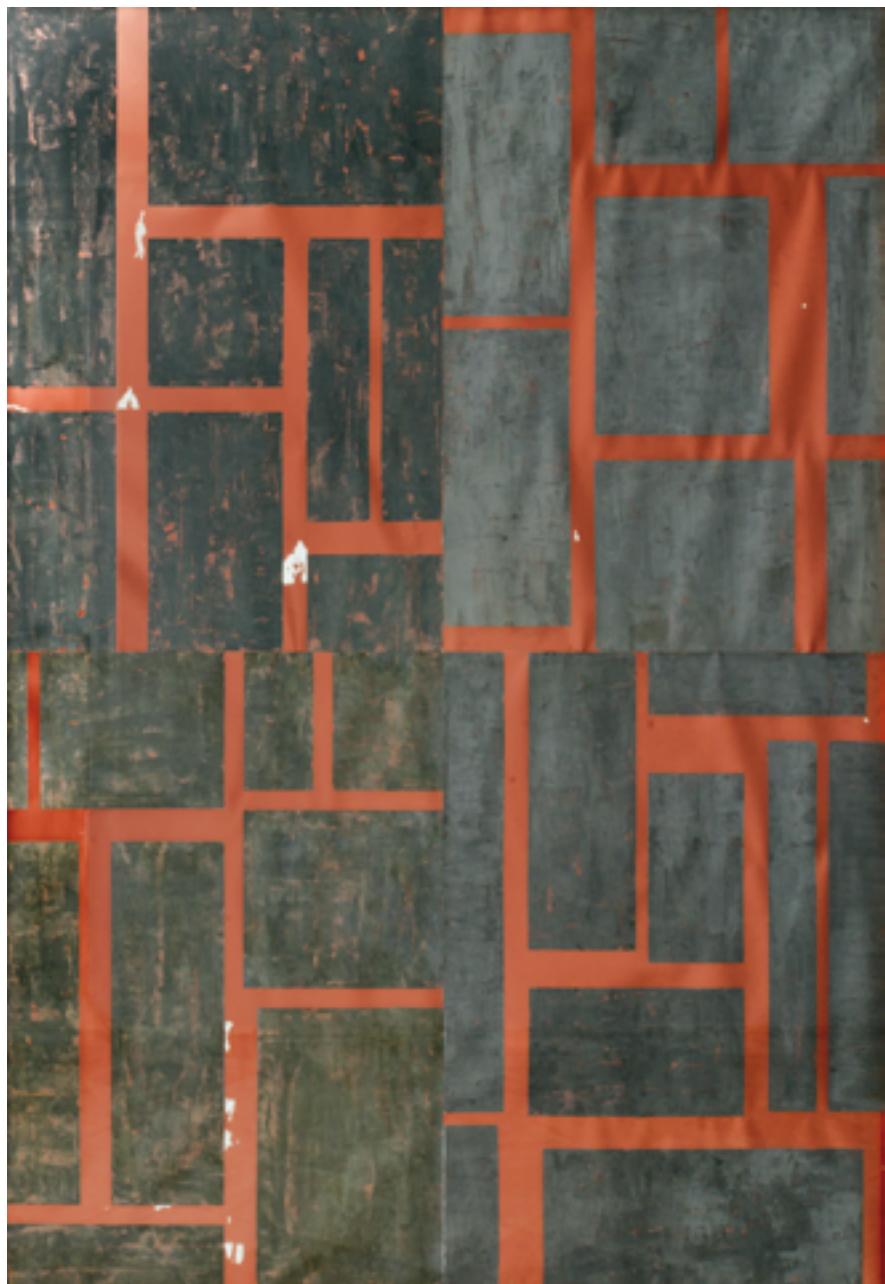
Magic City / Ciudad mágica (módulos 8 y 9), 2014. Aluminio cortado por láser, 100 x 70 cm c/u. Cortesía del artista





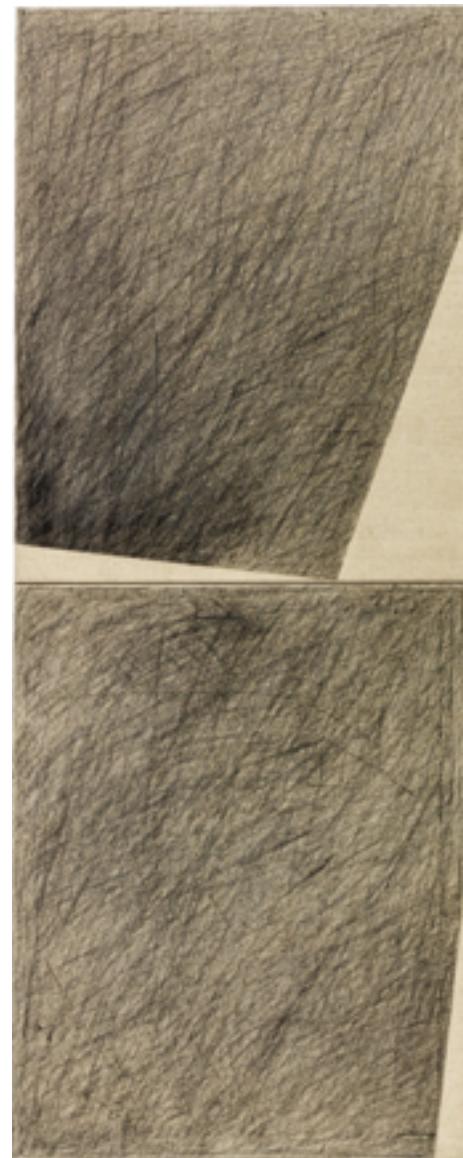
NSEO VI, 2015. Pintura sobre cartulina metalizada, 200 x 70 cm // *NSEO III*, 2014. Pintura sobre cartulina metalizada, 200 x 140 cm. Cortesía del artista





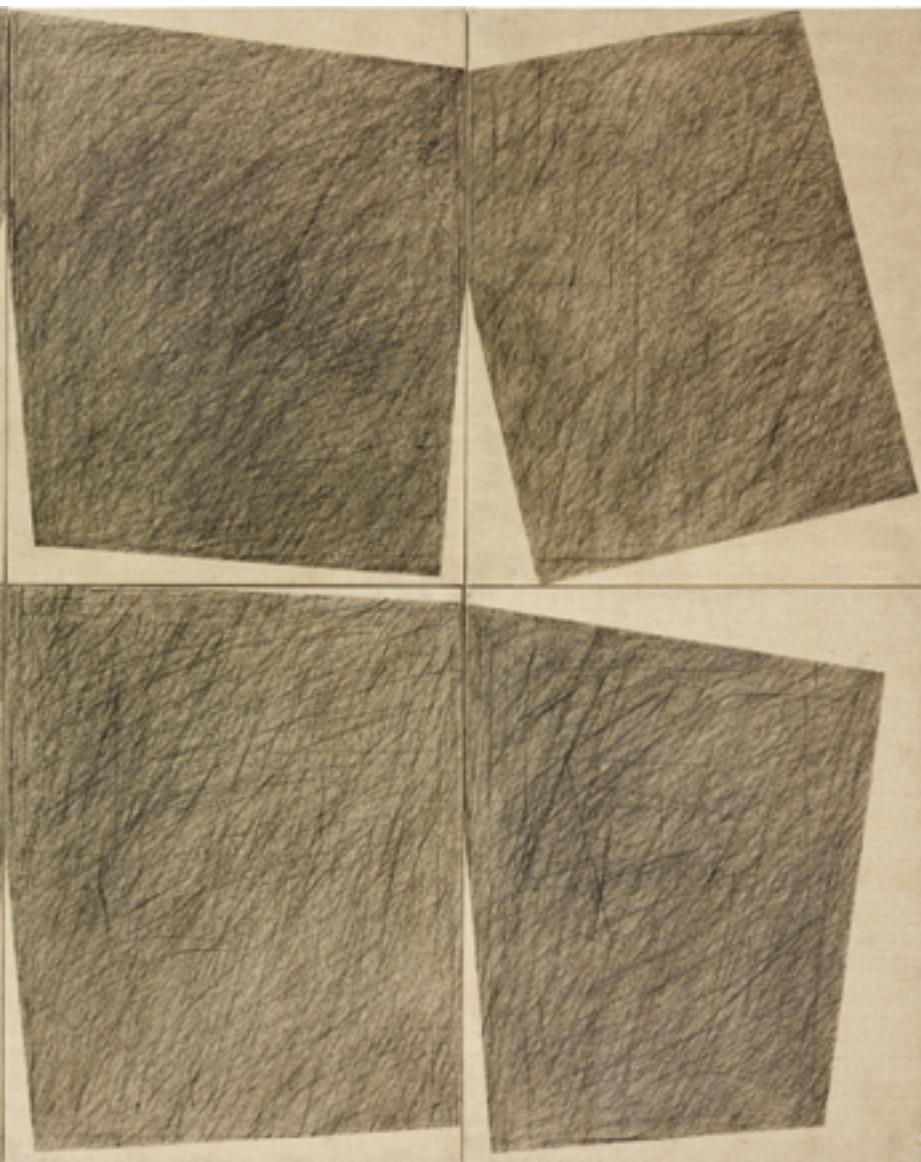


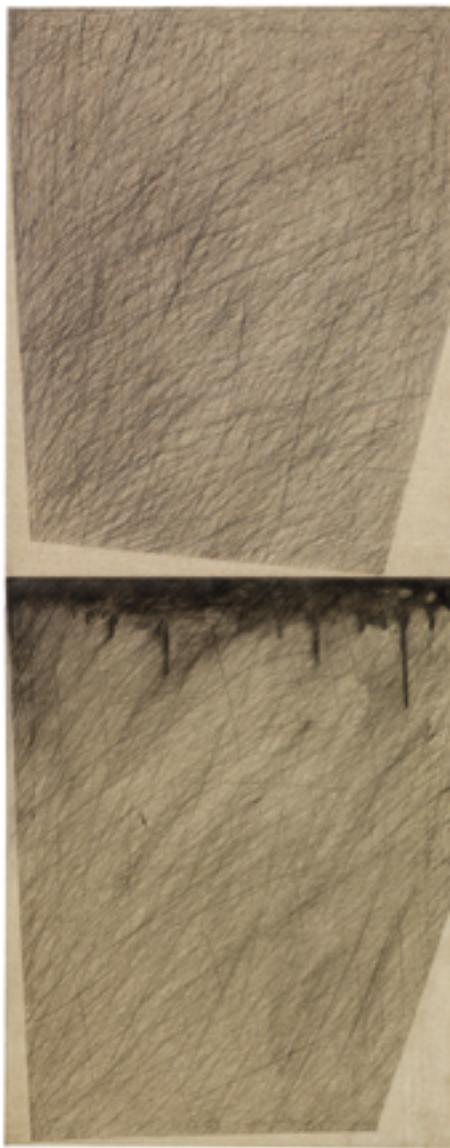




128

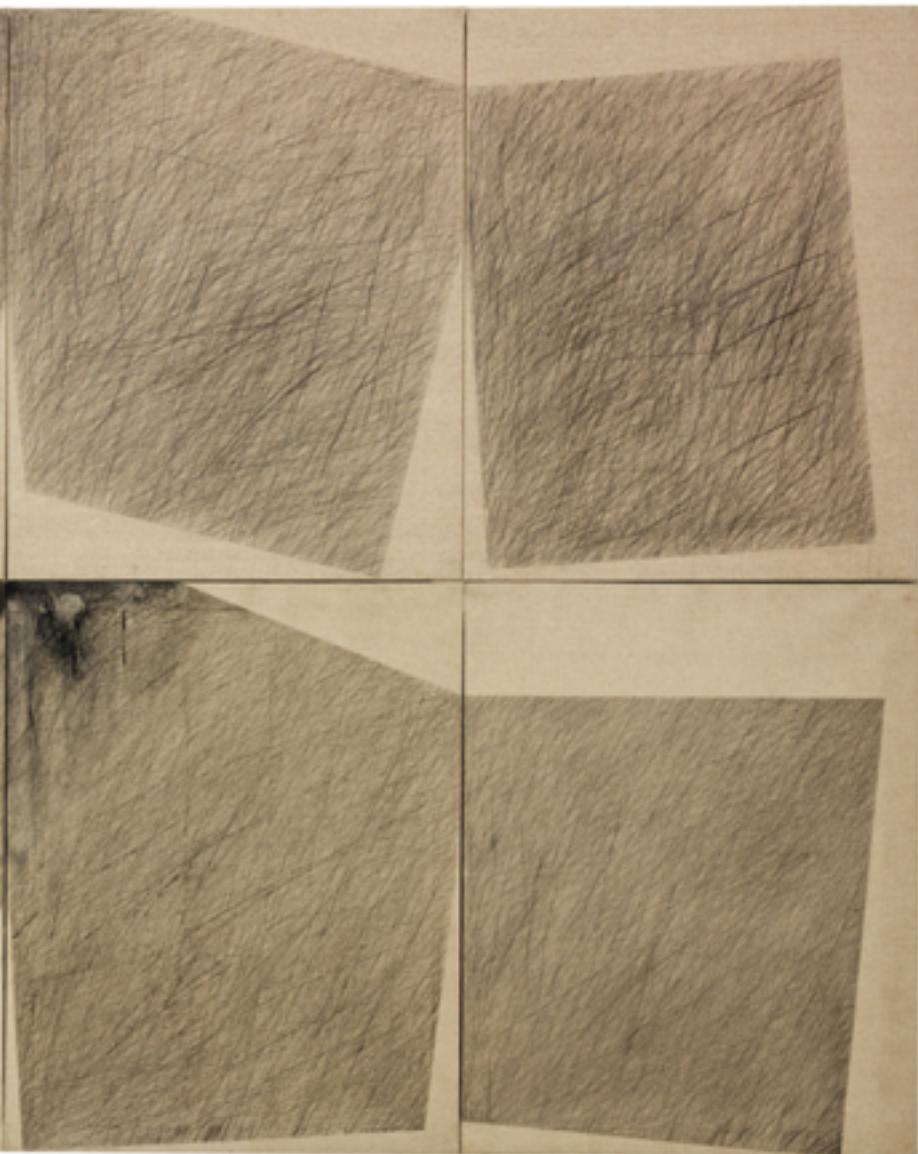
S/T, 1982/2003. Carbón, lápiz y cera sobre lino, 184 x 220 cm. Cortesía del artista





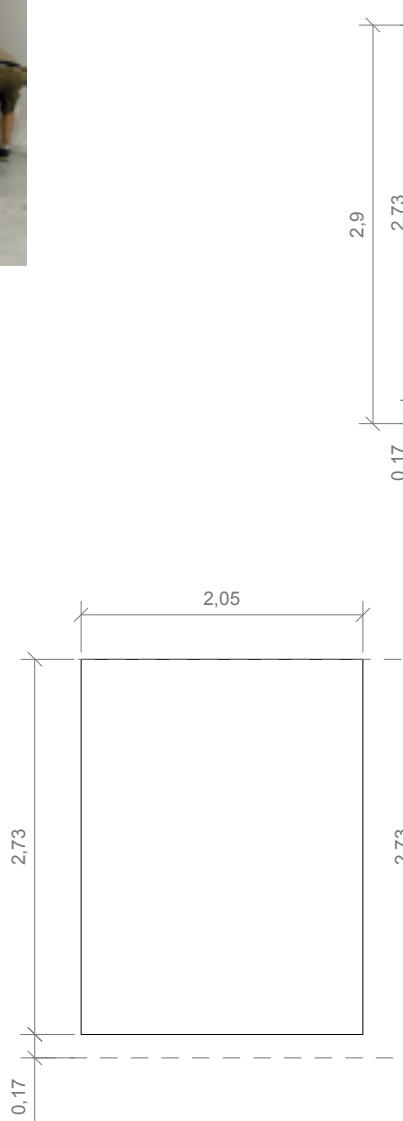
130

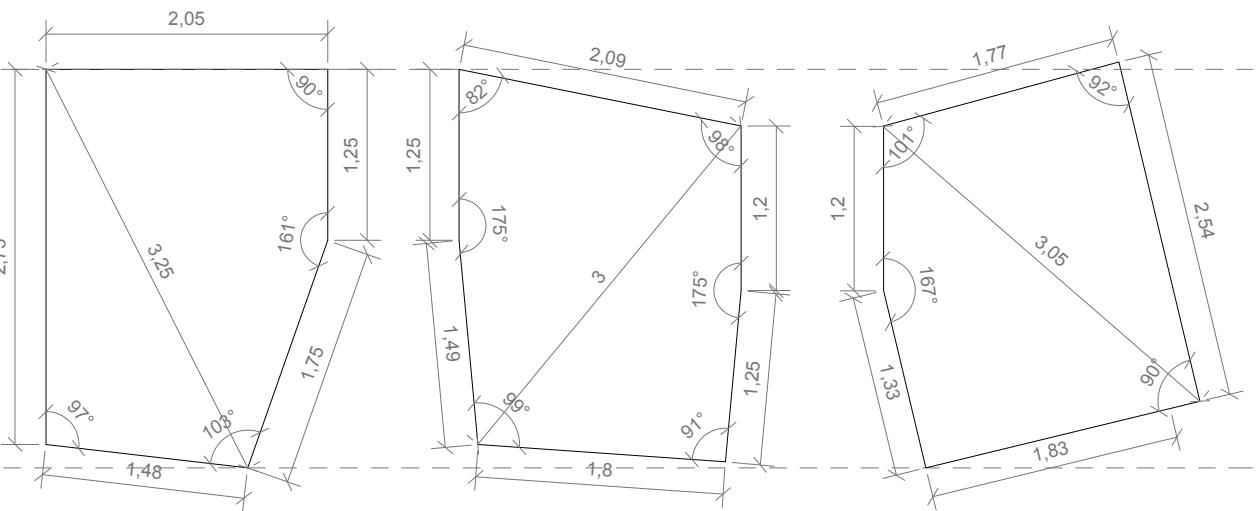
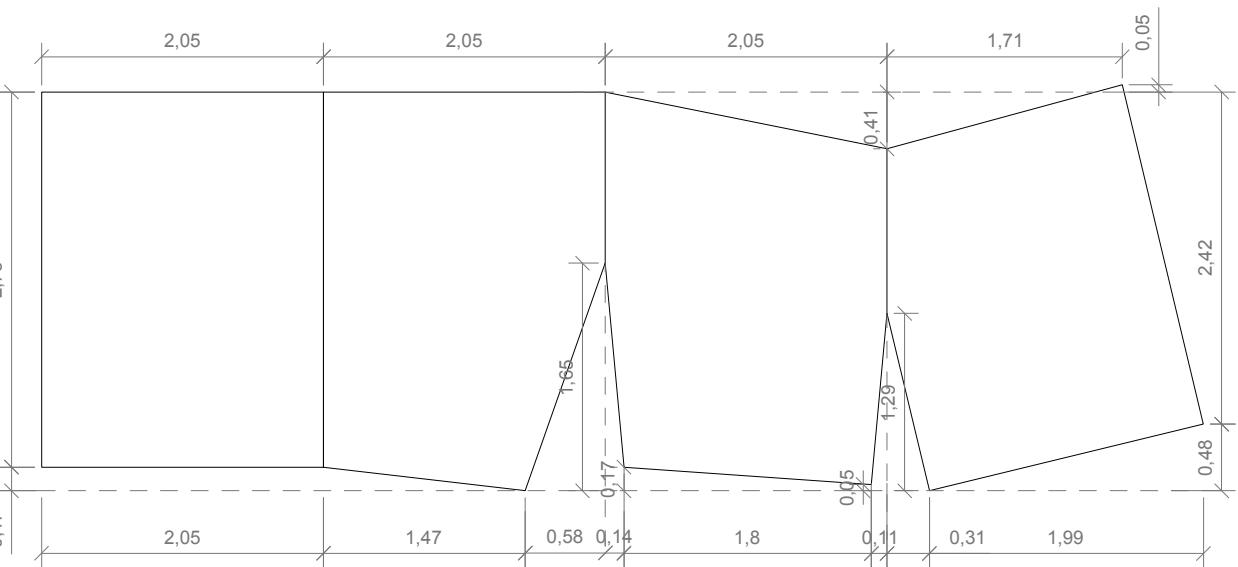
S/T, 1982/2003. Carbón, lápiz y cera sobre lino, 184 x 220 cm. Cortesía del artista

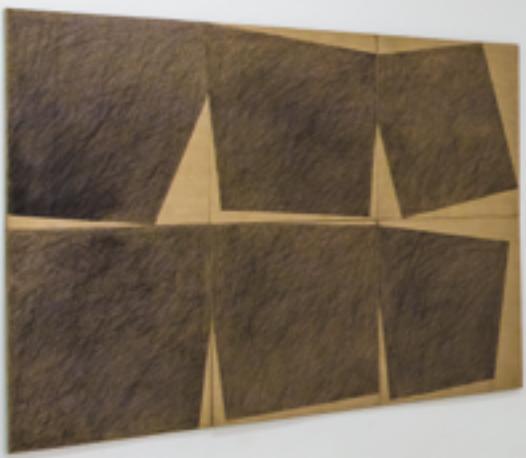




132







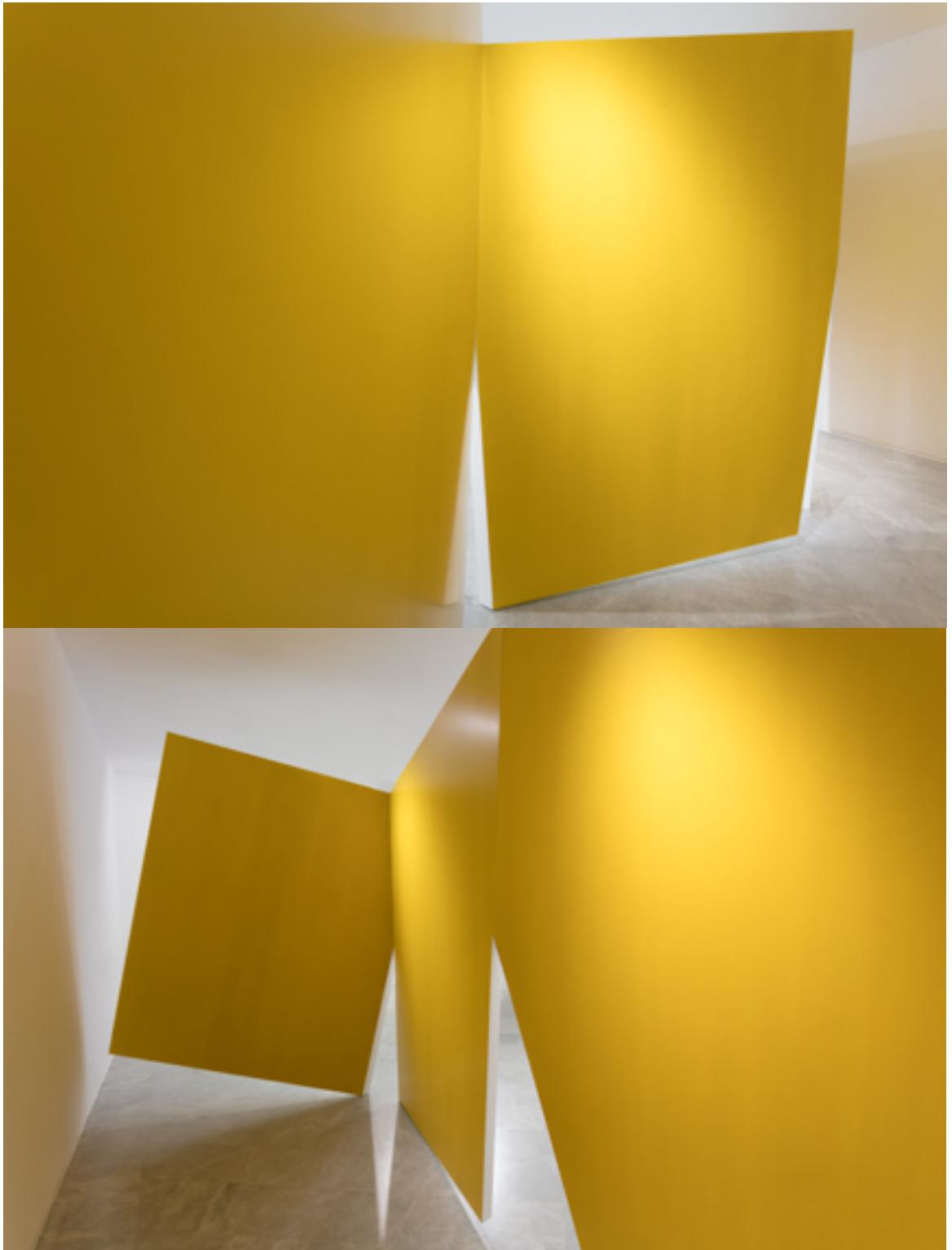








138



I sometimes feel the need to write, so I write.

At other times I am asked to write, and when I agree to do so I find it difficult, because every text must become a necessity, or it will not amount to much. The same is true of the practice of architecture.¹

Experimentos con uno mismo.

Self-Experiments:

Construcción de una antropología

Constructing an Anthropology

This text was born of the need to explain the codes that Juan Suárez (JS) brings to architecture from the perspective and experience of his activity, the contributions, contaminations and transferences between his artistic output and his architectural production with the CHS Arquitectos studio. This text is based on various conversations with Juan. As Maturana noted,² all human activity occurs in the act of conversing, and one culture or architecture becomes another “when the network of conversations that constitutes and defines it changes.” I have often sought out Juan to converse with him about architecture, and every year since he was made an honorary member of the Projects Department faculty, we have invited him to the Architecture School to broaden our horizons. Today I feel the obligation and the need to return the favour, to repay some of the many gifts he has given and shared with us at the school. However, it will take great effort to penetrate the multiple layers that stand between us and the necessary: arrogance, banality and superfluity.

¹ Álvaro Siza, *Textos*, ed. Carlos Campos Morais (Madrid: Adaba Editores, 2014), 158.

² Humberto Maturana, “Prefacio”, in Riane Eisler, *El cáliz y la espada. Nuestra historia, nuestro futuro* (Buenos Aires: Cuatro Vientos Editorial, 1995).

Algunas veces tengo la necesidad de escribir, y escribo.

Otras veces me piden que escriba; cuando acepto, entonces es difícil.

Pues cada texto debe convertirse en necesidad, o no significará gran cosa.

Lo mismo ocurre con la práctica de la arquitectura¹.

Este texto parte de la necesidad de explicitar las claves que Juan Suárez (JS) incorpora a la arquitectura desde la perspectiva y la experiencia de su actividad. De las aportaciones, contaminaciones y transferencias entre la obra artística y su producción arquitectónica dentro de CHS Arquitectos.

Se ha formulado este texto a través de diferentes conversaciones con Juan. Como expresa Maturana², todo quehacer humano ocurre en el conversar, y una cultura o la arquitectura se trasforma en otra «cuando cambia la red de conversaciones que la constituye y la define». En muchas ocasiones hemos buscado a Juan para conversar con él de arquitectura y en cada curso, desde su nombramiento como Asistente Honorario del Departamento de Proyectos, lo hemos invitado a la Escuela de Arquitectura para ampliar nuestra mirada. Hoy me veo en la obligación y necesidad de devolverle lo que tantas veces nos ha regalado y ha compartido con nosotros

¹ Álvaro Siza, *Textos*. Madrid, edición de Carlos Campos Morais, Adaba Editores, 2014, p. 158.

² Humberto Maturana, «Prefacio», en Riane Eisler, *El cáliz y la espada. Nuestra historia, nuestro futuro*. Buenos Aires, Cuatro Vientos Editorial, 1995.

1. Distances

en la Escuela. Habrá que atravesar con mucho esfuerzo las múltiples capas que nos alejan de lo necesario: la arrogancia, la banalidad y lo superfluo.

1. Distancias

El artista repite una y otra vez las experiencias de su infancia³. La infancia de JS empieza en el Puerto de Santa María, donde vivió hasta los 17 años, en el casco antiguo, en una casa que no entendía, una casa construida sobre fragmentos neoclásicos de una bodega, un primer patio abierto y cubierto con unas glicinias, una estructura peculiar de galería muy habanera, y un inconfundible pavimento ensamblado de grandes losas de Tarifa, que no le gustaba (y ahora su evocación, configura en parte sus razones); era «el innovador» y reivindicaba esta posición ante su entorno. Prefería otras extrañezas que también pertenecían a sus espacios cotidianos, buscaba los silencios en los interiores alineados de las bodegas, sus diferentes suelos y el olor. Indagaba en los sugerentes catálogos de suministros de la vecina Base americana de Rota. La construcción de ésta le supone el encontronazo con otra arquitectura. Las nuevas y distintas viviendas, algunos afirman, tal vez proyectadas por Richard Neutra⁴. Sus recuerdos están llenos de materialidades, de arquitecturas, de inventarios de construcción y también están llenos de atardeceres: «Me quedaba contemplando en la playa, el tiempo de permanencia de la luz, el lubricán, la llegada contigua a la total oscuridad. Siento una necesidad imperiosa, desde muy

The artist repeats his childhood experiences over and over again.³ JS's childhood began in the old quarter of El Puerto de Santa María, where he lived until age 17, in a house he didn't understand: a house built on the neoclassical ruins of a winery, an open front courtyard with a wisteria canopy, a peculiar, very Havana-esque gallery structure, and an unmistakable floor paved with large flagstones from Tarifa that he didn't like at the time (though now that memory partly informs his reasoning). He was "the innovator", and that label determined his attitude towards his surroundings. He preferred other oddities also found in its everyday spaces; he sought out the silences in the neatly aligned interiors of the wineries, their different floors and smells. He pored over the evocative supply catalogues of the nearby American military base at Rota. The construction of that base was a jarring introduction to another kind of architecture. New and different houses, perhaps designed by Richard Neutra.⁴ His memories are filled with material things, architectural designs, construction inventories, but also sunsets: "I would stay on the beach as long as the light lingered, observing the twilight hour, the time preceding the fall of total darkness. Since I was very young, I have felt a pressing need to try to capture the feeling of loss, sundown, the contemplation of the fading sunlight, and

³ Clara Eslava Cabanellas, *Huellas de la infancia en el impulso creativo: ámbitos primigenios*. Tesis doctoral, E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015.

⁴ Palabras extraídas de las diferentes conversaciones en el estudio de Juan Suárez, en los meses previos al montaje de la exposición.

³ Clara Eslava Cabanellas, *Huellas de la infancia en el impulso creativo: ámbitos primigenios*, doctoral thesis, E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015.

⁴ These reminiscences were shared in different conversations held at Juan Suárez's studio in the months leading up to the exhibition.

I want to trap that fleeting beauty.”⁵ “I also wonder what’s happening there, where the sun hides its face, what “others” might be seeing. A vital geometry that begs for an exact definition but finds no answer.”⁶

In addition to the world of nuances that fill Juan’s memories in the emotion of his sunsets (colour, colours, the sensation of another day gone, loss and the poetic density of this world rich in phenomenologies and feelings), what makes the vision and the particular emotion of this recurring recollection or “record” (from the Latin *re-cordis*, to bring back to the heart, the metaphorical seat of memory) different is that JS cannot stop thinking of the “others”, of an “other” who exists beyond his field of vision. In JS’s aesthetic experience there is always alterity, another subject beyond his time or place who is living another experience. JS is also to be commended on his refusal to write a text for this catalogue of his work. He has passed up the chance to tell his own story or provide a theory to support or explain it. He’s refused to provide a clearly delineated, unequivocal portrait of his own identity. He prefers the distance of the other, the detached gaze of the outsider, which helps him to see things differently and encourages his eyes to embark on a new creative process.⁷ In contrast to the modern need to construct one’s own identity, Juan has situated himself in a more permeable, more porous, more contemporary field of action.

⁵ *Ser pintor* [televised interview on Canal Sur], <https://www.youtube.com/watch?v=CNLjDluP8XY>. Last accessed July 2019.

⁶ Conversations with JS.

⁷ Complicities mentioned in Luz Fernández-Valderrama Aparicio, *La construcción de la mirada. Tres distancias*, Universidad de Sevilla, Seville, 2004.

pequeño, de tratar de plasmar el sentimiento de pérdida, el ocaso, la contemplación del atardecer que se desvanece y quiero fijar esa belleza efímera»⁵, «junto a la curiosidad de qué será lo que está pasando allí, donde se oculta el sol, qué es lo que estarán viendo ‘los otros’. Una geometría vital que solicita definición exacta, sin encontrar respuesta»⁶.

Junto al mundo de matices que llenan los recuerdos de Juan, en la emoción de sus atardeceres (el color, los colores, la sensación de que se va un día, la pérdida y la densidad poética de este mundo lleno de fenomenologías y emociones), lo que hace diferente la mirada y la emoción particular de este recurrente recuerdo (de *re-cordis*, pasar de nuevo por el corazón), es que JS no puede dejar de pensar en «los otros», en un «otro», que está más allá. En la experiencia estética de JS siempre está presente la alteridad, un sujeto, más allá en el tiempo o en el espacio, que está viviendo una experiencia.

Es igualmente elogiable que en este catálogo de su obra, JS ha renunciado a escribir. Ha renunciado a contar su propia historia o una determinada teoría que la sustente o fundamente. Ha renunciado a dar forma, con certeza y sin margen de error, a una determinada identidad de sí mismo. Prefiere la distancia del otro, la mirada de un otro, que le ayude a ver de manera diferente su propia obra, que realicen un nuevo proceso de creación⁷. Frente a la necesidad de construcción moderna de la propia identidad, Juan se sitúa en un hacer más permeable, más poroso, más contemporáneo.

⁵ Entrevista *Ser pintor* de Canal Sur. <https://www.youtube.com/watch?v=CNLjDluP8XY>. Última visita julio del 2019.

⁶ Conversaciones con JS.

⁷ Complicidades encontradas en L. Fernández-Valderrama Aparicio, *La construcción de la mirada. Tres distancias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004.

JS «no puede parar de crear» y no puede dejar de hacer crear a los demás.

«Ya no somos modernos», proclama con entusiasmo Torres Nadal en su *Manifiesto de arquitectura por una práctica ecológizante*⁸, que en el fondo significa que «ya no queremos ser modernos». Torres Nadal define la actitud contemporánea como la del «tecnico-chamán, que se sitúa en medio y despliega a los otros, a lo otro. También de esto nos habla la arquitectura que nos interesa, que en un medio, organiza, dispone y despliega, para que sea lo otro (el sujeto, los fenómenos, el tiempo...) lo que cierre y construya la forma o identidad final. Arquitecturas atentas a la complejidad y a la conciencia de alteridad contemporánea.

En la complicidad común por este tipo de arquitectura, hace días nos enfadábamos juntos conversando sobre la película *Luna en Brasil*⁹, en la que el director, para narrar la relación entre la arquitecta brasileña Carlota de Macedo Soares (conocida como Lota) y la poeta norteamericana Elizabeth Bishop, elige como escenario una obra de Niemeyer en vez de la casa que Lota construyó para ambas y en la que vivieron 15 años. Y nuestro enfado no tenía solo que ver con la elección de una casa de arquitecto frente a la casa de la arquitecta y la oportunidad perdida para dar a conocer una de las grandes obras de Lota, sino por la decidida actitud moderna de la casa elegida frente al paisaje y al territorio, a los que entiende solo

JS “can’t stop creating”, and he can’t stop making others create.

In his *Manifiesto de arquitectura por una práctica ecológizante*,⁸ Torres Nadal said that “we are no longer modern”, which ultimately means that “we no longer want to be modern”. Torres Nadal described the contemporary attitude as that of the techno-shaman, who takes the middle ground and deploys the others, the other. The architecture that interests us also stands in the middle, organizing, arranging and deploying, leaving the conclusion and construction to the other (subject, phenomena, time, etc.). Architecture attentive to complexity and to the contemporary awareness of alterity.



Casa Lota de Macedo. Samambaia, Brasil, 1951

In our shared complicity with this kind of architecture, a few days ago JS and I became incensed while discussing the film *Reaching for the Moon*,⁹ where the director, in telling the story of the relationship between Brazilian architect Carlota “Lota” de Macedo Soares and the American poet Elizabeth Bishop, chose to shoot the scenes in a Niemeyer house

⁸ Jose María Torres Nadal, *Arquitectura in-dependiente. Análisis pormenorizado del giro que las cuatro fuerzas ecológizantes -alumnos, profesores, universidad y arquitectura- le han dado a la docencia del proyecto de arquitectura en la Universidad de Alicante*. Edita Proyectos Arquitectónicos, Colección Denise Scott Brown, Universidad de Alicante, 2019, p. 82.

⁹ Conversación en torno a la presentación de la película *Luna en Brasil* de Bruno Barreto, realizada por Fernández-Valderrama Aparicio en el X ciclo de Cine de Dirección de Arquitectura de la Junta de Andalucía.

⁸ Jose María Torres Nadal, *Arquitectura in-dependiente. Análisis pormenorizado del giro que las cuatro fuerzas ecológizantes -alumnos, profesores, universidad y arquitectura- le han dado a la docencia del proyecto de arquitectura en la Universidad de Alicante*, Proyectos Arquitectónicos, Colección Denise Scott Brown (Alicante: Universidad de Alicante, 2019), 82.

⁹ Conversation about the presentation of Bruno Barreto's film *Reaching for the Moon*, given by Luz Fernández-Valderrama Aparicio at the 10th Film Cycle of the Regional Directorate of Architecture of Andalusia.

instead of the one Lota built for them, where the two women lived together for fifteen years. What angered us was not merely the fact that Niemeyer's house had been chosen over the architect's actual residence, passing up a chance to show the world one of Lota's greatest creations; we objected to the chosen house's flagrantly modern attitude towards the landscape and the territory, treating them as mere scenery for the artificial main attraction. In contrast, Lota's house is seamlessly integrated in the landscape, sacrificing the confidence and security of a certain form or image so that the lives of its inhabitants, time, events, everyday things, found and designed topographies, and nature itself—sinuous, abundant, surprising and ever changing—could unfold gracefully in that space and define the structure's identity.

2. From matter

Observing the same hazy flatlands of the Guadalquivir marshes from the train, week after week, his poetic preoccupation with space grew. At age 17, JS arrived in Seville. There he discovered a new world of emotions, memories and experiences: winding streets instead of the straight "snap-line" layout of his hometown, the scale and privacy of the streets, the blind alleys, the entrance of light, disorder, fracture, the element of surprise... "I'm interested in less obvious architecture, controlling space from a cleft, a crack that lets light through, a possible opening, being surprised, discovering an unnoticed interior... When you already know or suspect what is there, what you're going to find... architecture loses its soul, dilutes its essence."¹⁰ There he also encountered other ways of seeing (Pollock

como escenarios de la obra. Por el contrario, la casa de Lota, se integra en un paisaje, pierde la seguridad de una forma, o una determinada imagen, para que sea la vida de sus habitantes, el tiempo, los acontecimientos, lo cotidiano, las topografías encontradas y diseñadas, o una naturaleza serpenteante, abundante, sorpresiva y cambiante, los que se desplieguen en el espacio y configuren la identidad de la obra.

La arquitectura que nos interesa está llena de ambigüedades y distancias, de espacios y tiempos disponibles para los otros o lo otro: identidades colectivas colonizantes, sujetos, naturaleza, memorias, o esencias que solo el tiempo puede ayudar a decantar.

2. Desde la materia

Observando semanalmente, una y otra vez, desde el tren la misma planicie imprecisa de las marismas del Guadalquivir, acrecienta su preocupación poética sobre el espacio. A los 17 años JS llegó a Sevilla. En esta ciudad apareció un nuevo mundo de emociones, recuerdos y experiencias: el callejero sinuoso, frente al «trazado a cuerda» de su ciudad natal, la escala y la privacidad de las calles, los callejones sin salida, la entrada de luz... el desorden, el quiebro, el factor sorpresa... «Me interesa la arquitectura menos evidente, controlar el espacio desde una hendidura, en una entrada de luz, a través de un resquicio posible, sorprenderme, descubrir un interior inadvertido... Cuando conoces, o sospechas qué es lo que hay, lo que te vas a encontrar... la arquitectura pierde el alma, disipa su esencia»¹⁰. También entonces tuvo lugar su encuentro con otras formas de ver (como Pollock y su agi-

¹⁰ Conversaciones con JS.

tación) y con la Escuela de Arquitectura, en la que expone como pintor y de la que sale para estudiar Bellas Artes, pero sin nunca dejar la arquitectura.

En la preparación de este documento, en las conversaciones, lecturas, escuchas, que nos han rodeado, hemos tenido la certeza de estar acompañados por seres movidos por la fuerza más poderosa del mundo: un insaciable espíritu creativo. Todos ellos comparten un impulso creador que emerge a partir del trabajo constante con la materia: Peter Zumthor era ebanista, se formó como carpintero, Mies van der Rohe como cantero, Bernard Rudofsky diseñaba sandalias y zapatos; Lota construye su propia casa, con sus manos, sin haber estudiado Arquitectura y transforma Brasil y su borde litoral¹¹; Álvaro Siza o Juan Navarro Baldeweg y sus idas y vueltas del dibujo, la instalación o la pintura a la arquitectura; el arte povera y los experimentos con los materiales en Valerio Olgiati¹²... Todos coinciden en una formulación del espacio que se ha originado en su experimentación a partir de la materia, parten de un mundo sensible, de un mundo que se toca. Es la materia lo que hace nacer en ellos ese impulso creador constante. Es desde la materia, desde la que se originan sus arquitecturas.

Nunca las artes han estado separadas, el espíritu creador no entiende de compartimentos estancos. Es la academia la que ha sectorizado ficticiamente el conocimiento obligándonos posteriormente a una interdisciplinariedad o transdisciplinariedad compensatoria, que en el fondo, solo entraña la

and his agitation) and the Architecture School, where he exhibited as a painter and which he eventually left to study Fine Art, though he never abandoned architecture.

The process of writing this text, of intertwining countless conversations, readings and hearings, has undoubtedly been guided by companionable spirits, driven by the most powerful force in the world: an insatiable creative spirit. They are united by the fact that the creative drive stems from constant work with matter: Peter Zumthor was a cabinetmaker, trained as a carpenter, Mies van der Rohe was a stonemason, and Bernard Rudofsky designed shoes and sandals; Lota built herself a house, with her own two hands, though she never studied architecture, and transformed Brazil and its coastline;¹¹ Álvaro Siza and Juan Navarro Baldeweg and their to-ing and fro-ing between drawing, installation or painting and architecture; Arte Povera and experiments with materials in the work of Valerio Olgiati...¹² All of them shared a formulation of space that stemmed from their experiments with matter and is rooted in a sensory, tangible, palpable world. Matter is what planted the seed of that constant creative urge, the origin of their architectural visions. The arts have never been completely separate; the creative spirit has no use for airtight compartments. Academia is responsible for the fictional sectorization of the arts, which we later

¹¹ Obra y vida de la arquitecta Carlota de Macedo Soares narradas con gran belleza en la novela *Flores raras y banalísimas* de Carmen L. Oliveira. Barcelona, Vaso Roto Ediciones, 2009.

¹² Antonio Herrero Elordi, *El lenguaje poético de los materiales. Arte povera y arquitectura*, tesis inédita. Resumen publicado en Antonio Herrero Elordi, «Povera vs Minimal» en *Colección investigaciones IdPA_04*. Sevilla, Departamento de Proyectos Arquitectónicos y RU books, 2018.

¹¹ Her life and work are beautifully narrated in the novel *Rare and Commonplace Flowers* by Carmen L. Oliveira (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003).

¹² Antonio Herrero Elordi, *El lenguaje poético de los materiales. Arte povera y arquitectura*, unpublished thesis. Abstract published in Antonio Herrero Elordi, "Povera vs Minimal", in *Colección investigaciones IdPA_04* (Seville: Departamento de Proyectos Arquitectónicos and RU Books, 2018).

had to offset by inventing interdisciplinary or

cross-disciplinary practices that, in essence, are merely an acknowledgment of the need for the other. Constant's last retrospective illustrated the fact that artists need to experiment simultaneously with different supports, media, timeframes, materials and structures, proving that the arts walked side by side in that golden age of architecture and that numerous tools, resources and materials were laid out on experimental worktables. The artist's scale models coexist with sculptures, installations, writings, exhibitions, music, flamenco... The artistic avant-garde is always complex and plural. "I'm not a designer, just a provocateur. I merely make suggestions.

What has been defined is the concept of *New Babylon*, not its physical form."¹³ I don't know why those ideas weren't successful," the elderly Constant told Francisco Jarauta during their conversations in Paris.¹⁴

Like many others, Juan works in a hard-won space of freedom that exists beyond rigour, language or the formulas of academia, with its insistence on compartmentalizing knowledge and acting as the authoritative filter of all creative deeds. This freedom, found and shared with CHS, lets him explore without the superfluous burden of learned restrictions, constantly travelling back and forth between painting, installation, design and architecture in a process of creation and experimentation through matter.

These actions are self-experiments across time,

space and matter.

¹³ Constant. *Nueva Babilonia*, exhibition held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía from 21 October 2015 to 29 February 2016.

¹⁴ Conversations with Francisco Jarauta while preparing a doctoral thesis, 2015.

comprensión del reconocimiento de la necesidad del otro. La última retrospectiva de Constant manifestaba la necesidad de experimentación simultánea de un artista en diferentes soportes, medios, tiempos, materiales y estructuras, dejaba constancia de cómo en aquella época tan fructífera para la arquitectura, las artes caminaban juntas, y en las mesas de experimentación se desplegaban múltiples herramientas, medios y materias. Las maquetas del artista conviven con esculturas, instalaciones, escritos, exposiciones, música, flamenco... Las vanguardias artísticas son siempre complejas y múltiples. «Yo no soy diseñador sino un mero provocador. Me limito a hacer sugerencias. Lo que se ha definido es el concepto de *Nueva Babilonia*, no su forma física»¹³. «No entiendo porqué aquellas ideas no triunfaron» decía un anciano Constant a Francisco Jarauta en sus conversaciones en París¹⁴.

Juan, como muchos otros, trabaja desde esa libertad conseguida y conquistada más allá del rigor, del lenguaje, o de las formas de la academia, constituida ésta desde la segmentación del conocimiento y como filtro habilitante del hacer. Esta libertad, encontrada y compartida con CHS, le permite indagar sin el exceso de restricciones aprendidas, haciendo viajes constantes entre la pintura, instalación, diseño o la arquitectura, en un hacer y experimentación a través de la materia.

Son experimentos con uno mismo a través del tiempo, del espacio y la materia.

¹³ Constant. *Nueva Babilonia*, exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 21 octubre de 2015 al 29 febrero de 2016.

¹⁴ Conversaciones con Francisco Jarauta en el seno de una tesis doctoral, 2015.

«Me produce mucha más tensión pintar un cuadro que dibujar arquitectura, en un cuadro solo disfruto al final»¹⁵. Para JS la arquitectura es un proceso gratificante porque los tiempos son más pausados, los marcan otros. Las reglas del juego le vienen dadas a través del contexto, las necesidades, el programa, la situación, la forma del solar. Y es entonces cuando las puede transgredir, reinterpretar o alterar. Sin embargo en un cuadro, emerge la necesidad de inventar las reglas del juego desde el inicio. Por eso la geometría está siempre en el origen del proceso de creación de un cuadro. Es la puerta de entrada del resto de constricciones. La necesidad de la geometría es la necesidad de contener un mundo: en todas sus obras hay una estructura latente y luego, unos materiales que imponen graves constricciones y muchas contradicciones; el lino frente al grafito; el aluminio y el vidrio frente al lápiz duro y al blando. Complejidad y fenomenologías que se materializan luego en otras realidades.

Y el cinco, como estructura recurrente en su geometría. Muchas obras se estructuran en torno a este número: el dos es dualidad, la triada estructura y articula, el cuatro organiza y obliga a la visión de pares, más cerrada o contenida. Un ritmo abierto comienza siempre a partir del cinco¹⁶.

El artista descubre con gozo cuando la materia se revela y le ofrece otros modos de ver, de construir y dar forma a la realidad, con una materia sorpresiva. Con ella dispone nuevos códigos para moldear la realidad de otra manera, códigos o sútiles claves para un despertar: «Consiste en jugar, ir por

“I feel far more tense painting a picture than designing architecture; with a picture I only enjoy it at the end.”¹⁵ Architecture is a gratifying process for JS because the pace is more leisurely and set by others. The rules of the game are predetermined by the context, the needs, the programme, the situation, the shape of the plot, so he is free to break, bend or reinterpret them. But when it comes to painting a picture, there are no rules, and the artist has to make them up as he goes. This explains why geometry is always present from the moment of pictorial conception: it is the gateway for all other strictures. The need for geometry is the need to contain a world. All of Suárez’s works have an underlying structure, materials that impose serious constraints and many contradictions: linen versus graphite, aluminium and glass versus hard and soft pencil. Complexity and phenomenologies that later materialize in other realities.

And the number five is a recurring element in his geometry. Many works are built on this number: two is duality, three frames and connects, four organizes and imposes a more hermetic or self-contained vision in pairs, but a free, open rhythm always begins with five.¹⁶ The artist revels in discovering new things when matter reveals itself, offering him other ways of seeing, constructing and shaping reality with a surprising material. He uses it to arrange new codes for moulding reality in a different way, subtle codes or clues to an awakening. “It’s about playing, surging forward, glimpsing, running ahead of

¹⁵ Conversaciones con JS.

¹⁶ También este artículo ha elegido esa estructura de fondo para su articulación, el ritmo que marca el cinco, como reflexión abierta que articule otras posibles y como contención para evitar la desmesura.

¹⁵ Conversations with JS.

¹⁶ The structure of this essay is also based on the rhythm of five, as an open reflection for expressing other possible ideas and as a measure of containment to guard against overflow or excess.

yourself... Solving the unexpected in a project is thrilling. Resources put together in a very limited space and a very short time, a gentle shadow that slides, turns, light appears, shadow appears. A distortion in typology. They are there and can be perceived... if you know how to see them."¹⁷ Juan Suárez takes pleasure in discovering subtle ways of expressing reality differently in the practice of architecture. "I enjoy overseeing a building site," he often says, "when problems force you to come up with immediate solutions, right there on the spot, that you never would have thought of otherwise."

3. Randomness

Randomness is a constant obsession in JS's pictorial and architectural work. *El lago negro* (The Black Lake) consists of 36 pieces, reinforced by an aluminium profile, that contain glossy and matte colours and materials, hard and soft pencil... nearly seven square metres that can be organized randomly as one wishes. The random contains the subject, waiting for a subject to find its definitive form, which is different each time because there are no definitive or closed forms. What randomness organizes in painting, time and space organize in architecture. JS's architecture does not seek to achieve a final form but rather to establish a set of playing rules, a phenomenon ready and willing to be experienced by the subjects: on the El Toyo project in Almería, randomness built the facade. Windows sought and found in a warehouse, windows of different colours and sizes arranged almost circumstantially in a space accessible from many different points

delante, atisbando, adelantándose... Solucionar lo imprevisto en una obra es apasionante. Recursos articulados en muy poco espacio y en muy poco tiempo, una sombra suave que se desliza, gira, aparece la luz, aparece la sombra. Una distorsión en la tipología. Están, se percibe... para quien las sepa ver»¹⁷. Juan Suárez disfruta descubriendo en la obra de arquitectura, sutiles maneras de resolver la realidad de otra manera: «disfruto con las direcciones de obra», nos repite constantemente, «cuando los problemas te obligan a resolver allí, inmediatamente, sobre la marcha, algo que de otra manera no se te hubiera ocurrido».

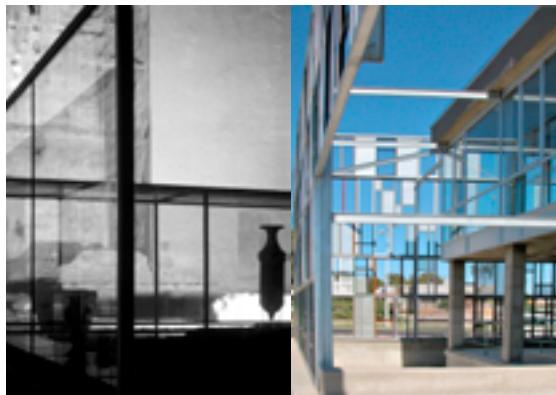
3. Lo aleatorio

Lo aleatorio es una constante y una obsesión en la obra de JS tanto en pintura como en arquitectura. *El lago negro* está compuesto por 36 piezas, reforzadas por un canto de aluminio, que contienen materiales y colores brillantes, mates, lápiz duro, blando... casi siete metros cuadrados disponibles para ser organizados aleatoriamente como se deseé. Lo aleatorio contiene al sujeto, espera a un sujeto que encuentre la forma definitiva, cada vez una, porque no hay forma definitiva ni cerrada.

Lo que en la pintura organiza lo aleatorio, en arquitectura lo organiza el tiempo y el espacio. En la arquitectura de JS no existe la búsqueda de una forma final, sino la constitución de unas reglas del juego, una fenomenología disponible, dispuesta para ser experimentada por los sujetos: en la obra de El Toyo en Almería, lo aleatorio ha construido la fachada. Ventanas buscadas y encontradas en un almacén, de diferentes colores, de diferentes tamaños, dispuestas, casi

¹⁷ Conversaciones con JS.

circunstancialmente, en un espacio que se atraviesa por múltiples lugares y es atravesado por la luz, el viento o la niebla, también de múltiples maneras.



Cuando la piel se hace más permeable, cuando pierde la compacidad, la seguridad, la rotundidad de un determinado mensaje formal o de una imagen, es cuando se hace más susceptible de las experiencias del otro, para ser soporte de una experiencia o acontecer. El artista nos enseña que «lo profundo es la piel» precisamente disolviéndola, descomponiéndola, multiplicándola. La profundidad de estas pieles se resiste a una imagen o a una forma cerrada, también a lo unívoco y equívoco de una única experiencia: «Me gustan las arquitecturas menos evidentes, que no pueden ser narradas o definidas de una vez». «Versos sueltos para quien los pueda ver», añade no sin cierta travesura¹⁸.

*Sumisura, a su medida*¹⁹ fue el nombre de un proyecto presentado en común. Un concurso de arquitectura que nos ofrecía pensar qué es «el lujo» en la vivienda, con la excusa de unas viviendas en la Costa del Sol. Fueron días intensos

and pierced by light, wind or fog, also in myriad ways.

When the skin becomes more permeable, when the compactness, security or clarity of a certain formal message or image is lost, it becomes more susceptible to the experiences of the other and enables an experience or event. The artist teaches us that “the skin is the deep thing” by dissolving, disintegrating and multiplying it. The depth of these skins rejects a hermetic form or image, as well as the mistaken monolith of a single experience.

“I like less obvious forms of architecture, ones that can't be narrated or defined at a glance.”

“Scattered verses for those sharp enough to see them,” he adds rather mischievously.¹⁸

Sumisura, a su medida (*Sumisura, Made to Measure*)¹⁹ was the title of a project he submitted with several other colleagues, including myself, to an ideas competition where architects were invited to rethink the concept of “luxury” housing, with the pretext of designing homes on the Costa del Sol. After an intense time spent reviewing the words, ideas and designs of Rudofsky, Coderch and Christopher Alexander, we created a 5x5 metre matrix in which we established certain ground rules, allowing the occupant to decide how his/her home would be built and distributed. Behind the austere, anonymous exterior was a world of suggestions and possibilities in a hidden, secret interior, with the simplicity and sobriety of the materials and spaces, but also with the complexity inherent in interweaving

¹⁸ Conversaciones con JS.

¹⁹ Rafael Casado Martínez, Luz Fernández-Valderrama Aparicio, Antonio Herrero Elordi y Juan Suárez Ávila, «Sumisura. Consideraciones sobre el placer de habitar», en *Colección investigaciones IdPA_04*. Sevilla, Departamento de Proyectos Arquitectónicos y RU books, 2018.

¹⁸ Conversations with JS.

¹⁹ Rafael Casado Martínez, Luz Fernández-Valderrama Aparicio, Antonio Herrero Elordi and Juan Suárez Ávila, “Sumisura. Consideraciones sobre el placer de habitar”, in *Colección investigaciones IdPA_04* (Seville: Departamento de Proyectos Arquitectónicos and RU Books, 2018).

dreams with life and context. We chose and approached that contest as a game played for the sheer pleasure of experimenting and learning together, for the joy of materializing a certain idea of architecture, knowing full well that our project had no chance of winning. But that never mattered to us, because when you feel the need to express or give shape to an idea, that need far outweighs any desire for external validation: "When an architect's project is something more than a mere personal endeavour, it cannot be disapproved or interrupted; it treads the paths of dreams, frustrations and successes, beyond the confines of geography and history."²⁰

4. Darkness

Some works are always present in Juan Suárez's imagery. The Kunsthaus *Water Lilies*, because Monet tested himself by painting water lilies over and over again, approximately 250 times; Millais's *Ophelia*, fragments of colour that float, move, glide across the surface; and Caravaggio's *Narcissus*, which might easily be the same painting. All rest on a bedrock of geometry, and all use darkness as a medium for expressing form and feeling. "Narcissus sees his reflection in darkness; water can't mirror you unless it's dark. In the darkness is precisely where you see your own reflection. And so inopportune self-referential content appears." "In darkness we are reflected"²¹ is axiom for the formulation of a poetics. "In darkness we are reflected" also points to an anthropology. The greatest contribution of one of our finest contemporary philosophers, Peter Sloterdijk, has been the construction of

de repasar las palabras, conceptos y proyectos de Bernard Rudofsky, Jose Antonio Coderch, Christoper Alexander, para establecer finalmente una matriz de 5x5 metros en la que se establecían unas reglas de juego para que el habitante pudiera elegir cómo construir y organizar su vivienda. Bajo una austera y anónima imagen exterior, se escondía un mundo de sugerencias y posibilidades en un interior oculto, secreto, hecho de la sencillez y la sobriedad de los materiales y de los espacios, pero con la complejidad que tiene entrelazar los sueños con la vida y el medio. Fue un concurso elegido y realizado como un juego, por el simple placer de experimentar y aprender juntos, por el placer de dar forma a una determinada idea de arquitectura, aún conscientes de que no podría nunca ser ganador. Nunca nos importó, porque cuando se siente la necesidad de expresar o dar forma a una idea, esto va más allá de cualquier reconocimiento externo: «el proyecto de cada uno, cuando es algo más que simplemente suyo, no se puede desaprobar ni interrumpir; recorre los sueños, las frustraciones y los éxitos, al margen de la geografía y de la historia»²⁰.

4. Lo oscuro

Hay obras que siempre están presentes en el imaginario de Juan Suárez; las *Ninfeas* de la Kunsthaus, pues Monet se puso a prueba pintando nenúfares una y otra vez, aproximadamente 250 obras; la *Ophelia* de Millais, fragmentos de color que flotan, se desplazan, se deslizan por la superficie y el *Narciso* de Caravaggio, que tal vez no es sino el mismo cuadro. En el fondo de todos ellos hay una geometría que los sustenta y lo oscuro aparece como soporte de la forma y la emoción. «Lo oscuro es lo que refleja a Narciso, el agua no te

²⁰ Álvaro Siza, *op. cit.*, p. 201.

²¹ Conversations with JS.

refleja a no ser que sea oscura. Es justo en la oscuridad en la que te ves reflejado. Así, aparecen contenidos autorreferenciales inoportunos». «En lo oscuro nos reflejamos»²¹ es un axioma para la formulación de una poética.

«En lo oscuro nos reflejamos» induce también a una antropología. La gran aportación del filósofo contemporáneo Peter Sloterdijk, ha sido sobre todo la construcción de una determinada antropología²². También la arquitectura que más nos interesa construye una antropología.



CHS, Cámara de tensores del Puente de Miraflores, Córdoba, 2001 y Habitación de plomo, CHARE, Estepona, 2007

Lo oscuro nos construye, al igual que lo oculto: «lo que no se ve» y «lo que ya no se ve» forma también parte de la arquitectura. Es como el espacio escondido, oculto y oscuro de la Cámara de tensores del Puente de Miraflores o a la belleza de la recién construida y descubierta Habitación de plomo en el Centro Hospitalario de Alta Resolución de Estepona. También presente en la fotografía de «los tres Velázquez» de Juan Suárez.

²¹ Conversaciones con JS.

²² Jose Ramón Moreno, «Reseñas: El lugar de un forzado encuentro. Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antiguenealógico de la modernidad. Peter Sloterdijk» en *Revista Astrágalo*, n. 21, Buenos Aires, 2016, pp. 163-167.

an anthropology,²² and the architecture that most interests us also builds an anthropology. Just as the dark constructs us, so does the hidden: “the unseen” and the “no longer visible” are also part of architecture. We see this in the dark, concealed, secretive space of the *Cable-Splay Room* on the Miraflores Bridge, in the beauty of the recently built and unveiled *Lead Room* at the High Resolution Hospital in Estepona, and in the photograph of “los tres Velázquez” (The Three Velázquezes) by Juan Suárez.

“The goal isn’t to construct something eminent, to scale laudable heights... it’s about building, proposing, exploring, delving, pointing the way to a singular place for the other to discover. Beauty is linked to the pursuit of truth... and that’s when it becomes available to others, so that others can discover it.”²³

The artist’s words are echoed by another great architect, Siza, with whom JS shares a process of steady, regular oscillation between drawing and architecture: “Architecture, ‘collective’ art, is the enemy of the inversion of arrogance... The collective desire is expressed in every stone and every pore, and revealing it is the only way to avoid elitism. The pursuit of the ‘sublime’ defines the social function of the architect, because the desire for the sublime is not something the architect invented.”²⁴

²² Jose Ramón Moreno, “Reseñas: El lugar de un forzado encuentro. Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antiguenealógico de la modernidad. Peter Sloterdijk”, *Revista Astrágalo*, no. 21 (Buenos Aires, 2016), 163–167.

²³ Conversations with JS.

²⁴ Siza, *op. cit.*, 178.

5. Confrontations

As Álvaro Siza said, "Architecture is commitment transformed into radical expression; in other words, the ability to embrace the opposite and overcome 'contradiction'. Learning to demand a lesson in seeking the 'other' inside oneself."²³

Juan Suárez has painted since he was a child. His father, an erudite lawyer with a well-stocked library and a good knowledge of the art world, arranged for him to have painting

CHS, Velázquez y Sevilla, CAAc, 1999



153

lessons from an early age. Painting was always a part of his daily life, and JS's unique way of seeing the world is a product of the constant to-and-fro between contexts and confrontations that marked his childhood. Human lives are also constructed on the basis of the absence or presence of underlying structures.

Taught to work and constantly experiment with matter and its rules, the artist constantly incorporates nuances, experiences and quests in his structural work that permit the materialization of an architecture which is not obvious and cannot be summed up in a form or image. His architecture has a strong need to be explored, penetrated and lived in order to enjoy the hidden treasures it contains, some made of matter, others of phenomena, and yet others of the ineffable or sublime.

In architecture, JS has found "authenticity". His singular vision offers us, as many other

«El objetivo no es construir algo eminentemente, alcanzar una cota loable... sino construir, proponer, explorar, ahondar, marcar el camino hacia un lugar singular y que el otro lo descubra. La belleza está vinculada a la búsqueda de la verdad... y es entonces cuando está disponible para los otros, para que los otros puedan descubrirla»²³.

Palabras de JS que encuentran eco en otro gran arquitecto, Siza, con el que comparte el proceso acompañado entre el dibujo y la arquitectura: «La Arquitectura, arte 'colectivo', es enemiga de la inversión de la arrogancia... El deseo colectivo se manifiesta en cada piedra y en cada poro y revelarlo es la única manera de no ser elitista. Perseguir lo 'sublime' define la función 'social' del arquitecto, porque el deseo de lo sublime no es invención del arquitecto»²⁴.

5. Confrontaciones

Como afirma Álvaro Siza, «La Arquitectura significa compromiso transformado en expresión radical, es decir, capacidad de absorber lo opuesto y superar la 'contradicción'. Aprender exige una enseñanza de la búsqueda del 'otro' dentro de cada uno»²⁵.

Juan Suárez pintaba desde su infancia. Su padre, un ilustrado abogado, poseedor de una rica biblioteca, con un buen conocimiento del mundo del arte, le facilitó asistir a clases de pintura desde niño. Pintar fue siempre algo cotidiano y su modo de mirar la realidad de un modo diferente tiene que ver con

²³ Conversaciones con JS.

²⁴ Álvaro Siza, *op. cit.*, p. 178.

²⁵ Álvaro Siza, *ibíd.*

los viajes de ida y vuelta entre los contextos y confrontaciones de su infancia. También las vidas humanas se construyen en base a la presencia o ausencia de estructuras de fondo.

Formado en el trabajo y la experimentación constante con la materia y en sus reglas del juego, el artista incorpora constantemente en su obra construida, matices, experiencias y búsquedas que permiten la materialización de una arquitectura no evidente, no aprehensible desde una forma o una imagen, sino rica en la necesidad de ser explorada, atravesada y vivida para el disfrute de los tesoros que esconde, unos hechos de materias, otros de fenómenos, algunos de lo indecible o de lo sublime.

En la arquitectura, JS ha encontrado «la autenticidad». A través de su mirada, nos ofrece, como les ocurre a muchos artistas, un nuevo modo de libertad y una nueva esperanza para la arquitectura.

«Hay una arquitectura que se relaciona con todo lo que la rodea, aunque no sea aparente, o evidente, o por cuestión de formas. Pocas veces, o nunca, es gratuita. Puede ser modesta, si para otra presencia no hay razón; o difícil, pero no por falta de modestia. Esta arquitectura habita en el mundo de la simplicidad y de la magia»²⁶. Palabras de Siza para hablar de Távora, su maestro, que también podrían aplicarse al edificio de El Toyo en Almería, a la exposición de la Alcazaba de Almería, al Muelle de la Sal, paseo junto a la escultura de Chillida en Sevilla, al Puente de Miraflores en Córdoba o a tantas obras de Juan Suárez como parte indisoluble de CHS Arquitectos.

artists have, a new freedom and new hope for architecture.

“There’s a kind of architecture that interacts with everything around it, though it may not be apparent or evident, or a question of forms. It is rarely, if ever, gratuitous. It may be modest, if there is no reason for another presence, or difficult, but not for lack of modesty. This architecture dwells in the world of simplicity and magic.”²⁶ Siza’s words about



CHS Muelle de la Sal. Sevilla, 1988

his mentor Távora might also apply to the El Toyo building in Almería, the exhibition of the Alcazaba in Almería, the riverside promenade by Chillida’s sculpture in Seville known as Muelle de la Sal, the Miraflores Bridge in Córdoba and many other projects Juan Suárez has designed as an inseparable component of CHS Arquitectos.

Non-evident spaces and architectures. Made of poetry, of the invisible, full of hidden spaces or built to satisfy material, contextual and social needs, often relying, as a single image, solely on the force of the material rather than on form. Architectures generous with the

²⁶ Álvaro Siza, *ibid.*, p. 121, acerca de la obra de su maestro Fernando Távora.

²⁶ Siza, *ibid.*, 121, on the work of his master Fernando Távora.

contexts and subjects that will utilize them.

Open to use, available, filled with subtle codes, nods and material alterations for those who know how to see and are able and willing to enjoy them.

JS haltingly confesses that he "would have liked to be a poet". That creative frustration drives him to constantly explore new media and new ways of expressing the same creative urge.

Juan Suárez cannot stop creating, doing self-experiments,²⁷ and his work opens our eyes to new modes of freedom in architecture. Scattered verses that give form to a beauty available to the other, that construct a personal, shared anthropology.

Espacios y arquitecturas no evidentes. Hechas de poéticas, de lo invisible, llenas de espacios ocultos o construidas en base a necesidades materiales, contextuales y sociales, soportadas muchas veces, como única imagen, más que en la forma, en la única fuerza del material. Arquitecturas generosas con los contextos y con los sujetos que las utilizarán. Abiertas al uso, disponibles, llenas de claves, guiños y sutiles transformaciones de la materia, para aquellos que las sepan mirar y las quieran o puedan disfrutar.

JS dice, con palabras entrecortadas, que «le habría gustado ser poeta». Y esa frustración creadora le hace explorar constantemente nuevos medios y formas de expresión de un mismo y único impulso creador.

Juan Suárez no puede dejar de crear, no puede dejar de hacer experimentos con uno mismo²⁷ y con su obra nos muestra nuevos modos de libertad de la arquitectura. Versos sueltos, que dan forma a una belleza disponible para el otro, que dan forma a una personal y compartida antropología.

²⁷ Aludiendo al título de la obra: Peter Sloterdijk, *Experimentos con uno mismo. Una conversación con Carlos Oliveira*. Valencia, editorial Pre-textos, 2003.

²⁷ Alluding to the title of Peter Sloterdijk's book *Selbstversuch* [Self-Experiment] (Munich: Carl Hanser, 1996).

I have wondered many times what logic rules the distribution of the six vowels and twenty consonants in our alphabet. [...] Objectively, A is worth no more than B.¹*

Channelling contingencies

The artist responds to what is “out there” with resolve, determined to obtain unimaginable consequences. They are spontaneous actions, independent of knowledge. The results achieved operate in the sphere of a choice between desire and reason. Accidental discovery is an unconscious everyday experience. It is a search, perhaps based on logic and skill, or choosing contingencies along the way. Those chosen inconveniences will find adjustments and reasons and will become the reflected image. Execution chooses fundamental laws on which to act sequentially, episodes and pauses—choices, manipulations on a relational geometric structure, which begins as a support and later accepts the consequences. Painter and architect recognize themselves in their work, their design.

How to make the first cut on a sheet of white paper?

In an essay called “The White Table” (“*Det Vita Bordet*”), Alvar Aalto recalled that as a child he would often sit beneath the massive drawing board used by his father, a surveyor. He would occasionally copy the sinuous natural contours of lake shores and curving landforms drawn on that table, and in 1937 they appeared in the vases he designed for the Savoy restaurant.

“The white table of my childhood was a big

Though Not Always, that’s the Way It Is

Aunque no siempre, es así

Muchas veces me he preguntado qué discurso lógico se siguió a la hora de distribuir las cinco vocales y las 24 consonantes del alfabeto.

¿Por qué empezar con la A y seguir con la B, la C, etcétera?¹

Canalizando contingencias

El artista, frente a lo que está «ahí fuera», responde con determinación, con voluntad de obtener secuelas inimaginables. Son acciones espontáneas independientes del conocimiento. Los resultados logrados se mueven en una suerte de elección entre el deseo y la razón. Descubrir casualmente es una experiencia cotidiana inconsciente. Es una búsqueda, tal vez con lógicas y destrezas, eligiendo contingencias en el transcurso del proceso. Esas inoportunidades elegidas encontrarán ajustes y razones, y serán la imagen reflejada. La ejecución elige leyes instrumentales sobre las que actúa secuencialmente, episodios y detenciones-elecciones, manipulaciones sobre una estructura geométrica relacional, que primero es soporte, para asumir después las consecuencias. El pintor y el arquitecto se reconocen en su obra, en su proyecto.

¹ George Perec, *Pensar/Clasificar*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 1986.

¹ Georges Perec, *Thoughts of Sorts*, trans. David Bellos (Boston: David R. Godine Publishers, 2009). Original title: *Penser, Classer*. In the translation, the asterisk leads to the following note: “In French, Y counts as a vowel.”

¿Cómo hacer el primer corte en una hoja de papel blanco?

En un ensayo llamado *La mesa blanca* (Det vita bordet), Alvar Aalto decía que de pequeño solía sentarse debajo de la mesa de dibujo de su padre topógrafo; sobre la mesa se dibujaban los serpenteantes contornos de las curvas y costas de los lagos. Alguna vez copió esos perfiles naturales que en 1937 aparecieron en los jarrones del restaurante Savoy. «La mesa blanca de mi niñez era grande; ha continuado creciendo y sobre ella he realizado el trabajo de mi vida»².

La mesa blanca muestra lo difícil que es comenzar algo: «Puede decir lo que sea, dependiendo de la fantasía y capacidad del hombre»³.

En el proceso creativo, el proyecto de invención asume momentos de incuestionable desamparo; la consecuencia o el resultado de este proceso, cuya elección es arriesgada, no puede ser comprobada antes de que se origine. ¿Cómo empezar? El artista no sabe iniciar lo que busca y aquí el azar es un recorrido que precede al encuentro, así empieza todo. Son instantes decisivos, el hallazgo casual es fruto de la elección; no es fruto de ideas preconcebidas, ni teorías, ni interpretaciones o valoraciones provenientes del conocimiento sensible, que vinculan la obra con el espíritu y que producen el sentimiento de perfección. ¿Cómo hacer el primer corte en una hoja de papel blanco? El primer despliegue, los trazos simultáneos de lo sensible y de lo racional fundidos y penetrados entre sí. Las formas del arte abstracto han constituido

table. It has kept on growing. I have done my

life's work on it.”²

The white table illustrates the difficulty of starting something: “It can receive anything, depending upon man's imagination and skill.”³

In the creative process, the project of invention entails moments of undeniable distress; the consequence or outcome of this process, a risky choice, cannot be determined beforehand. But how to begin? The artist does not know how to initiate his quest, and chance is the path that leads to the encounter where everything begins.



A. Aalto, jarrón Savoy, 1937

At such decisive moments, a chance discovery is the product of choice; it does not stem from preconceived notions, theories, interpretations or judgements based on sensory knowledge that bind the work with the soul and produce a feeling of perfection. How to make the first cut on a sheet of white paper? The first gesture, the simultaneous strokes of the sensory and the rational, fused and intertwined. The forms of abstract art have been an undeniable stimulus for modern architecture. Both arts activate countless elements that are often at odds with each other; they share the same analytical foundation, their calculated geometry, and that alone is quite significant.

² Göran Schildt (ed.), *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis editorial, 2000, pp. 16-17.

³ *Ibid.*, p. 16

² Robert McCarter, *Aalto* (London: Phaidon Press, 2014), 12–13.

³ *Ibid.*, 13.

A Czech painter, visiting Alvar Aalto in his office, told him, "Abstract art's universal characteristic is, in my understanding, its purely humane character. I really can't explain it, but my intuition and experience tell me it is so."⁴ A Swiss doctor who had gone through the hard schooling of human tragedies told the architect, "Either I feel it or I don't feel it" (*Entweder fühle ich oder fühle ich nicht*),⁵ attempting to explain his personal relationship with art. "Abstract art, at its best, is the result of a kind of crystallization process. Perhaps that is why it can be grasped only intuitively, though in and behind the work of art there are constructive thoughts and elements of human tragedy. In a way, it is a medium [or a weapon] that can transport us directly into the human current of feelings that has almost been lost by the written word. This doesn't, of course, apply to the vulgar and commercialized forms of art that always thrive like weeds."⁶

Logical reason and intuitive reason

Frank Stella said that the work "is what it is"; its form is its geometry, but it is incapable of conveying feeling to an expectant audience. A logical art based on reason will take a moderate creative stance as a point of equilibrium between the poles of pure expression and radical reduction.⁷ When a choice is made from the repertoire of tested forms, the work takes

un innegable estímulo para la arquitectura moderna. Las dos artes movilizan innumerables elementos que, a menudo, están en mutuo conflicto, tienen una misma raíz analítica, su calculada geometría, y eso significa ya mucho.

Un pintor checo, con quien hablaba en su oficina, le dijo a Alvar Aalto: «hay algo profundamente humano en el arte abstracto. Yo no puedo explicarle la conexión, pero mi sentimiento y mi convicción me lo dicen»⁴. «Simplemente lo siento o no lo siento» (*Entweder fühle ich oder fühle ich nicht*)⁵, le dijo también al arquitecto un médico suizo que había experimentado la dureza de las tragedias humanas. Con esto quería expresar su propia relación personal con el arte. En sus mejores ejemplos, el arte abstracto es el resultado de un tipo de proceso de cristalización. Quizá se deba a esto el hecho de que sea entendido pura y únicamente a través del sentimiento, aunque a menudo incluya y cubra ideas constructivas y todo un tejido de tragedias humanas. A su manera, es «un arma» que puede transferirnos una corriente de sentimientos puramente humanos, que se pierden de algún modo en la palabra escrita. Esto no se puede aplicar, por supuesto, «a las formas vulgares y comerciales del arte libre, que hoy día, como siempre, florecen como malas hierbas»⁶.

⁴ Alvar Aalto, «La trucha y el torrente de la montaña», en *Revista Arquitectura*, nº 13. Madrid, 1960, p. 15.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁴ Alvar Aalto, "The Trout and the Mountain Stream", in Goran Schildt, ed., *Sketches: Alvar Aalto*, trans. Stuart Wrede (Cambridge, MA: MIT Press, 1985). Reprinted in *Arquitectura* no. 13 (January 1960), 25.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ See Max Bill, "Structure as Art? Art as Structure?", in Gyorgy Kepes, *Structure in Art and in Science* (New York: G. Braziller, 1965).

Razón lógica y razón intuitiva

Frank Stella indicaba que la obra «es solo lo que está ahí» (*is what it is*), su forma es su geometría pero incapaz de trasladar sentimiento a alguien expectante. «Un arte lógico desarrollado desde la razón, matizará su posición creativa como un punto de equilibrio entre los límites de la expresión pura y la reducción extrema»⁷. Al hacer una elección entre el repertorio de formas probadas, la obra adquiere una suerte de «belleza lógica» que se completa con una secuencia de razón intuitiva.

Aunque Max Bill es un artista lógico, hay algo en muchas de sus mejores obras, que parece escapar a la estructura lógica que las sostienen. En la conferencia *Belleza de la función; belleza como función* (1948), Bill incluye la belleza como una más de las funciones a cumplir por cualquier objeto. La aseveración, alejada de un funcionalismo estricto, permite entender que la búsqueda de la belleza adquiere una importancia singular y es responsable de la presencia en su obra de aspectos difícilmente objetivables. «La forma –como suma de todas las funciones en unidad armónica– será, en Max Bill, el resultado de una íntima colaboración entre razón lógica y razón intuitiva, entendiendo ésta como un modo de conocimiento»⁸.

El artista es capaz de estructurar su pensamiento de forma racional en el vacío de la búsqueda aleatoria, de alta complejidad y escasa claridad. «En un objeto lógico cada parte

on a kind of “logical beauty” that is completed by a sequence of intuitive reasoning.

Although Max Bill was a logical artist, there is something in many of his finest creations that seems to elude the logical structure that sustains them. In his 1948 lecture “Beauty from Function and as Function”, Bill proposed that beauty is one of the object’s basic functions. This statement, far from expressing a strictly functionalist stance, tells us that the pursuit of beauty is of singular importance and explains the presence of aspects that are difficult to objectify in his work. As the harmonious expression of the sum of all functions, Max Bill’s form was the result of a close collaboration between logical reason and intuitive reason as a mode of knowledge.⁸

The artist is capable of rationally structuring his thought in the void of the random search, where there is great complexity and little clarity. “In a logical thing, each part is dependent on the last. It follows in a certain sequence as part of the logic. But a rational thing is something you have to make a rational decision on each time... You have to think about it. In a logical sequence, you don’t think about it. It is a way of not thinking. It is irrational.”⁹ However, when it comes to geometry, the essential thing is not to theorize about it but to experience it. Learning ends where knowledge begins; “if I knew what I was looking for I couldn’t experiment and experience, so I seek surprise and put my head

⁷ Max Bill, «¿Estructura como arte o arte como estructura?», en *Revista BAU*, nº 15. Valladolid, 1997, pp. 76-77.

⁸ Alberto M. Castillo, «La búsqueda de la belleza en Max Bill», en *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, nº 1. Madrid, 2013, pp. 83-99.

⁸ Alberto M. Castillo, “La búsqueda de la belleza en Max Bill / Max Bill’s Pursuit of Beauty”, *REIA* #1 (2013).

⁹ Sol LeWitt, quoted in Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 1990), 58.

to work.”¹⁰ The randomness of chance allows creative freedom to escape the fetters of logical reason. Only chance is expressive, a sequence of formal steps.

“There was nowhere to go but everywhere”¹¹
 “You carefully trace the outline that anchors and defines the organization of your drawing. Little by little, pieces of information surface that indicate you’re not on the right path, that you’re making a mistake. I need to assess the process immediately. There’s nowhere to go but everywhere... I choose a part, a task selected at random. I know that these arbitrarily chosen actions or units will generate new components. And I know that the consequences or results of this process, which is undoubtedly a risky decision, cannot be known, controlled or verified before they materialize.”¹²

Unexpected encounters

Preconceived notions are activated by encounters and visions; they begin with an abstract formal process of internal laws and unpredictable movement, astonishingly revealed when the artist moves. He finds himself forced to establish the rules of the game at the beginning. Sometimes Juan Suárez’s work emerges from a sequence of geometric impulses that supply the measurements of a segment. It is the prepositional warp and weft of a constantly evolving reality that will eventually be filled, giving rise to another structure of compositional relationships with variations on the same pattern. The unexpected encounters and questions will

depende de la precedente. Se establece una cierta secuencia en cuanto parte de la lógica. Sin embargo, un objeto racional es algo donde en cada momento hay que tomar una decisión lógica...es algo acerca de lo que reflexionar. En una secuencia lógica no existe reflexión. Es un modo de no pensar. Es irracional»⁹. Pero lo esencial no es teorizar sobre las geometrías sino experimentarlas. El aprendizaje termina donde empieza el conocimiento, «si supiese lo que busco no podría experimentar, persigo lo desconocido, la sorpresa, así comienzo a trabajar»¹⁰. La suerte aleatoria hace posible una libertad creadora para escapar a la razón lógica. Solo el azar es expresivo, una sucesión de pasos formales.

«No sabía a dónde ir excepto a todas partes»¹¹

«Trazas con parsimonia el delineado que sujet a y compone la organización de tu dibujo. Poco a poco van aflorando datos que te indican y señalan que no discurses por el camino adecuado, que te estás equivocando. Debo evaluar cuánto antes el proceso. No sabía a dónde ir excepto a todas partes... Elijo una parte, una tarea y la elijo al azar. Sé que estas acciones o unidades elegidas al azar generarán nuevos componentes. Y sé que las consecuencias o el resultado de este proceso cuya elección, sin duda, es arriesgada, no se pueden conocer, controlar o comprobar antes de que se origine»¹².

⁹ Sol LeWitt, citado en Rafael Iglesia, *Escalera casa del Grande*, en tectonica.archi.

¹⁰ Juan Suárez. Notas inéditas acerca de su propia obra.

¹¹ Jack Kerouac, *En el camino*. Barcelona, Anagrama, 2006.

¹² Juan Suárez. Notas inéditas acerca de su propia obra.

¹⁰ Juan Suárez, unpublished notes on his own work.

¹¹ Jack Kerouac, *On the Road* (New York: The Viking Press, 1957).

¹² Juan Suárez, unpublished notes on his own work.

Encuentros no previstos

La puesta en marcha de ideas preconcebidas es fruto de encuentros y visiones, arranca con un proceso formal abstracto de leyes internas y caprichoso movimiento que es descubierto, con asombro, al moverse. Se ve en la necesidad de construir al principio las reglas del juego. A veces la obra de Juan Suárez surge en una secuencia de pulsiones geométricas, que dan las medidas de una trama. Es la urdimbre preposicional de una realidad en perenne evolución que después acabará llenándose, dando lugar a otra estructura de relaciones compositivas con variaciones sobre el mismo patrón. Después vendrán los encuentros imprevistos y cuestiones con cada acercamiento, lo fortuito se transforma. La casualidad del hacer decidirá pensar en la armonía y la geometría, o de si es apropiado hablar de la «belleza de una estructura». No hay lógicas en la «búsqueda», la línea es un impulso, no existe carencia de intenciones. La casualidad es una experiencia cotidiana, marca el desplazamiento de la claridad.

Su «huella marca un rastro de citas y a la vez deja un vacío que invita a llenar»¹³. El hacer no está dirigido por leyes compositivas o liberado de toda mediación que la determine, sino guiado por las reglas que rigen el juego de los elementos entre sí. Es el azar la herramienta que remite al juego y a la suerte del hallazgo casual. Puede tener muchos puntos de partida, distintas direcciones o capas que podríamos catalogar de horizontales, verticales y oblicuas, donde se van conectando e enlazando distintas ideas, intenciones, aspectos y visiones; se va de lo general a lo particular, surgen

come later with each new approach; the fortuitous is transformed. The coincidence of action will decide to meditate on harmony and geometry, or whether it is appropriate to speak of the “beauty of a structure”. There is no logic in the “quest”; the line is an impulse, not lacking intentions. Coincidence is an everyday experience, signalling the movement of clarity. Its “footprints form a trail of references and sometimes leave an empty space begging to be filled”.¹³ The act of doing, unhampered by any determining agency, is not governed by the laws of composition but by the rules of the game played by the constituent elements. Chance as a tool is linked to play and the luck of accidental discovery. It can have many starting points, various directions or layers we might categorize as horizontal, vertical and diagonal, where different ideas, intentions, aspects and visions connect and penetrate each other. Moving from the general to the specific, partial answers emerge and gradually construct the project in a continuous process that resembles a circular loop or an ascending spiral.

Invention is underpinned by the arbitrariness of the underlying geometry. Systems that integrate differences find warmth and connection through choice. We cannot convey art as something dissociated from personal affect; beauty has to do with the laws and resources of expression. However, this is not the case when the aim of beauty is to make it perceptible to spectators through connections anchored in other sensible depths.

Beauty based on human activity and not on geometric patterns in logical order. The perfect

¹³ Juan Suárez. Notas inéditas acerca de su propia obra.

¹³ Juan Suárez, unpublished notes on his own work.

circle and the broken line take on other forms whose position and order urge us to experience other terms and conditions under which it is possible to recognize an alteration. The anomalous makes sense of geometry subjected to compulsion. The chance encounter and the sudden impulse are the seed and source that activate a new conscious selection, turning it into an experience. "More or less precise schemata that attempt to condense the places and forms I need to reach the times where I believe emotion is established."¹⁴

The randomly chosen units or actions generate new components for giving a thought rational structure in the void of the random search. Having decisively chosen coincidence, rather than blind "choice-less automatism", the procedures used are more important than the end result; the "how" matters more than the "what". The process alludes to the dynamic energy of the pictorial form, viewed as a living thing associated with the design methods of a builder/artifex. His scrutinizing, engaged, attentive, experimental gaze draws inspiration from harmony and chance. This seemingly trivial detail, the careful observation of variations, charts the course of his work. "The built is first and foremost a construction."¹⁵ The very notion of coincidence renders any commentary on the randomness of a work futile and unnecessary. It is impossible—or, better said, useless—to speak of chance in the echoes of arbitrariness.

The most difficult thing to achieve is beauty, for aesthetic training is required to arrive

¹⁴ Juan Suárez, unpublished notes on his own work.

¹⁵ Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

respuestas parciales que van construyendo el proyecto en un continuo proceso circular o como una especie de espiral ascendente.

En la invención subyace lo arbitrario de la geometría que las soporta. Los sistemas que integran las diferencias encuentran calor y relación con la elección. No podemos transmitir arte desligado de afecto personal, la belleza tiene que ver con las leyes y medios propios de expresión. No ocurre así en la belleza cuando el objetivo es hacerla perceptible al espectador con nexos que arraigan en otras profundidades sensibles.

Belleza basada en la actividad humana y no en esquemas geométricos de lógica ordenación. El círculo perfecto, el trazo interrumpido, obtiene otras formas cuya posición y orden nos remiten a experimentar otros términos y condiciones bajo los que es posible el reconocimiento de una alteración. Lo anómalo da sentido a la geometría sometida a lo compulsivo. El encuentro fortuito, la pulsión momentánea, son origen y parte que despiertan una nueva selección consciente para convertirla en una experiencia. «Esquemas, más o menos precisos que tratan de condensar los lugares, las formas, que necesito para llegar a los tiempos donde creo se establece la emoción»¹⁴.

Las acciones o unidades elegidas al azar generan nuevos componentes para estructurar un pensamiento de forma racional en el vacío de la búsqueda aleatoria. Elegida la casualidad como decisiva, frente al ciego «automatismo carente de elección», los procedimientos empleados priman

¹⁴ Juan Suárez. Notas inéditas acerca de su propia obra.

sobre el resultado final, donde es más importante el «cómo» que el «qué». El proceso remite al dinamismo de la forma pictórica, vista como algo vivo y relacionado con los modos proyectivos de un artífice. Su mirada de comprobación, implicada, atenta, experimental, tiene la inspiración entre lo armónico y lo arbitrario. Este aspecto aparentemente trivial, la atenta observación de variaciones, establece el curso en su obra. «Lo construido es, en primer lugar y ante todo, una construcción»¹⁵.

El propio planteamiento de la casualidad convierte cualquier afirmación sobre lo azaroso de una obra en estéril e innecesaria. En las resonancias de la arbitrariedad es imposible hablar de azar, mejor dicho: es inútil.

La componente más difícil de cumplir es la belleza, pues se hace imprescindible un entrenamiento estético para descubrir la verdad. La belleza en un objeto será más difícil conseguir que el adecuado cumplimiento de sus funciones prácticas: «la búsqueda de la belleza causa más dolor; los esfuerzos son mayores y no conducen a ella más que en ciertas condiciones, en particular: cuando las fuerzas creadoras tratan de armonizar la idea de la forma y las tareas prácticas»¹⁶. Bill nos advierte de que podemos ser aplastados por las exigencias de la creación y de que para conseguir la belleza serán necesarios dos requisitos previos: «primero la tarea y después la capacidad de crear»¹⁷.

at the truth. Making an object beautiful is more difficult than merely ensuring its practical functionality: "To satisfy a demand for beauty is much harder; the effort needed is much greater and occurs only under certain conditions, namely when creative force is able to adapt the esthetic [sic] conception to the actual problem."¹⁶ Bill warned of the crushing difficulty of the creative endeavour



S/T, 1982. Acrylic sobre papel, 220 x 151 cm

and identified two prerequisites to the pursuit of beauty: "First there must be a problem and secondly a creative solution."¹⁷

Losing and finding

One knows not— / One desires— / Which is the sum.¹⁸

On accumulating layers, leaving uncertainties and finding in them subtle, perceptive insights that make one better equipped to take on visuals. "You have to negotiate with these processes, which are highly creative. Once again, you incorporate the resulting work, the

¹⁵ Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Tres Cantos, Akal, 1999.

¹⁶ Max Bill, citado en Alberto M. Castillo, «La búsqueda de la belleza en Max Bill», en *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, nº 1. Madrid, 2013, p. 88.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 88.

¹⁶ Max Bill, "Beauty from Function and as Function", *IDEA 53*, Gerd Hatje, ed. (New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1952), X–XII.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Jack Kerouac, *Scattered Poems* (San Francisco: City Lights Publishers, 1971).

random factor, the element of chance. The used incident or the manipulated coincidence. I'm interested in the rigorous aspect of the random process and vice versa. The acts of losing and finding that point to the same idea or concept. Randomness as a quest or unexpected encounter. In this matter, days of inactivity, chaos and worry intertwine with the most radical method. Work limited to the random, fortuitous factor. It is a chance manifestation where all possible solutions seem to have been foreseen. Through an exhaustive verification of geometric precedents, one arrives at certain essential solutions laden with simulations and open to diverse interpretations.”¹⁹

Juan Suárez relies on a particular system of geometry, modifying the two dimensions like a visual trap designed to establish a relationship with the viewer. The zone “determined” by the picture plane and the volume of the object is exactly the space which, in his work, he leaves open to expressive “indeterminacy”. In the complexity of interpretation, attempting to take in multiple fields of vision, losing and finding materialize as unexpected encounters. It is a poetic reading of the picture/sculpture, and this is precisely what he aims to express. It is something pertaining to an interior landscape that wants a timid acknowledgement of its existence, consoled by the evidence of the completed and the corresponding pole of symmetry: death.

The insistence on ethical responsibility in work, a logic of economy and a highly developed common sense, together with a remarkable inventiveness, are the keys to understanding his oeuvre. Choice is the determining factor; the outcome is merely the

Pérdida y hallazgo

*Uno no sabe, uno desea lo que es la suma*¹⁸.

Sobre acumular superposiciones, dejar incertidumbres y descubrir en ellas unas reflexiones perceptivas sutiles y perspicaces que sirven para acercarse en las mejores condiciones a las visuales: «Hay que negociar con estos procesos, son sumamente creativos. Se incorpora de nuevo la obra que resulta, al factor aleatorio, al elemento azaroso. El incidente utilizado o la casualidad manipulada. Me interesa lo riguroso en el proceso aleatorio o al revés. La pérdida y el hallazgo que conciernen una misma idea o un concepto. Lo aleatorio como búsqueda o encuentro no previsto. En este asunto se entrelazan días de inacción, caos y preocupación, con el método más radical. Trabajo limitado al elemento azaroso, fortuito. Es una manifestación aleatoria donde todas las soluciones parecieran estar previstas. A partir de una comprobación exhaustiva de los antecedentes geométricos se llega a unas soluciones esenciales cargadas de simulaciones, susceptible de interpretaciones diversas»¹⁹.

Juan Suárez recurre a un sistema de geometría particular, modificando las dos dimensiones como una trampa visual en la que quiere establecer una relación con el espectador. La zona «determinada» por el plano del cuadro y el volumen del objeto es exactamente un espacio que en su obra quiere dejar a la «indeterminación» expresiva. Al intentar abarcar en la complejidad de su lectura diversos campos de visión,

¹⁸ Jack Kerouac, *Poemas dispersos*. Madrid, Visor Libros S.L., 2011.

¹⁹ Conversaciones con Juan Suárez.

pérdida y hallazgo aparecen como un encuentro inesperado. Es la lectura poética del cuadro/escultura y es exactamente lo que quiere expresar. Es algo que corresponde a un paisaje interior que en su existencia quiere ser reconocido tímidamente, consolada a la evidencia de lo concluso y al correspondiente extremo de la simetría: la muerte.

Es la exigencia de responsabilidad ética en el trabajo, una lógica de la economía y un muy desarrollado sentido común, los que unidos a una notable capacidad de invención, constituyen la clave de entendimiento de su obra. La elección es lo que determina, los resultados serían consecuencia de un principio bien argumentado y de un proceso basado en la experiencia.

Las asimetrías del proceso atraviesan las ideas de su producción. No todo vale, cada obra ha de ser resuelta con los medios que le son propios. Se trata de trabajar con destreza estética ante el conflicto para solventar una armonía oculta, para crear un sistema geométrico inestable que se equilibra mediante la administración de otras fuerzas dispuestas asimétricamente. Este es el modo en que se genera la forma involucrada en los correspondientes procesos de operaciones específicas de índole creativa.

Encuadra, divide, distribuye, superpone planos virtuales creando un campo de lectura en el que se solicita la distorsión, la tensión, algún movimiento aparente que se aleja o aproxima, la densidad de los signos. En el proceso, los trazos y geometrías, tal vez impulsos azarosos, forman un complejo entramado imposible de desenredar de una manera racional o mecánica en ese momento guiado solamente por el

consequence of a well-grounded beginning and a process predicated on experience.

The asymmetries of process permeate the ideas behind his production. Not all options are valid; every piece must be resolved with its own unique resources. He faces conflict with aesthetic skill to work out a hidden harmony, to create an unstable geometric system that finds balance thanks to the application of other asymmetrically arrayed forces. This is how the form involved in each specific creative process is generated.

The artist frames, divides, distributes and layers virtual planes to create an interpretative field that craves distortion, tension or some obvious movement of proximity or distance, the density of signs. In the process, geometric shapes and lines, perhaps random impulses, form a complex web that cannot be unravelled rationally or mechanically at a moment when the only possible guide is instinct. And so, rising from a foundation, the main idea gradually takes shape, a kind of general substance that makes it possible to harmonize the multiple conflicting problems and channel them towards the final goal.

A true artist is literally devoured by his creative passion; the greater the achievements of that passion, the more terrible the wounds.

The choice of place confers a personality that attains the rank of style, a perceptive space occasionally at odds with intellectual comprehension. Geometry prevails as a pretext for chance. Coincidence aspires to superimposed texts that are supposedly arbitrary and entirely unrelated, texts that have meaning in the immanence of the work. Suddenly unusual, anomalous and untimely objects are part of the piece, like disrupted

La casa de enferme, 2014. Cartón troquelado, 20x15x3 cm

constructions where chance is left hanging, a conclusion.

There is a continuity in the geometric spaces and most expressive paintings of the 1980s; the strokes of the "Artist's Hand" leave a trail of coincidences. Footprints, impressions, patterns, triangles and spirals accompany experiences and motions, at times with a deliberate awkwardness that accepts chance as outcome. In keeping with this idea, Juan Suárez concentrates his intense efforts on arrangement and geometry, on composing by the most illogical methods, giving chance a preponderant role in many of his works. There is little rationality or logic about this procedure. Some may disagree, but I believe it was the right one for the kind of elements he wanted to build, with emotion infused in perception. A kind of perplexing connection between work and spectator. The decision to end and stipulate the accidental is the creative process. Sporadic events, not knowing the end yet choosing the conclusion. Processes that are perhaps too logical, a product of choice. After all, choosing is basically what an artist does: ideas are an expression of choice.

instinto. Y de este modo, sobre una base, gradualmente, va tomando forma la idea principal, un tipo de sustancia general, a través de la cual es posible armonizar los múltiples problemas en conflicto, hacia la cuestión final.

El verdadero artista es literalmente devorado por su pasión creativa; cuanto mayor son los logros de esa pasión más crueles las heridas. La elección del lugar da un carácter que alcanza la categoría de estilo. Un espacio perceptivo a veces antitético al de la comprensión intelectual. Prevalecía la geometría como pretexto de lo azaroso. La casualidad pretende textos superpuestos, supuestamente arbitrarios sin relación alguna con significados de la inmanencia de la obra. De pronto objetos insólitos anómalos e inoportunos forman parte de la obra. Son como construcciones interrumpidas donde el azar queda en suspenso, una conclusión.

En los lugares geométricos y en los cuadros más expresivos de los 80 existe una continuidad, la «mano del artista» traza arrastrando azares. Huellas, improntas, patrones; triángulos y espirales, acompañan vivencias y mociones a veces con una perseguida torpeza que asume el azar como resultado. Coherente con ese pensamiento, Juan Suárez dedica su intensa labor a la disposición y geometría, a componer según los métodos más ilógicos, asignando al azar un papel preponderante en muchas de sus obras. Es un procedimiento poco racional y lógico. Puede objetarse, pero creo que fue adecuado para el tipo de elementos que quería construir, con emoción en la percepción. Una cierta implicación perpleja entre la obra y el espectador. Es la decisión de acabar y estipular lo accidental, el proceso creativo. Sucesos esporádicos, el desconocer su final eligiendo a su vez su conclusión.

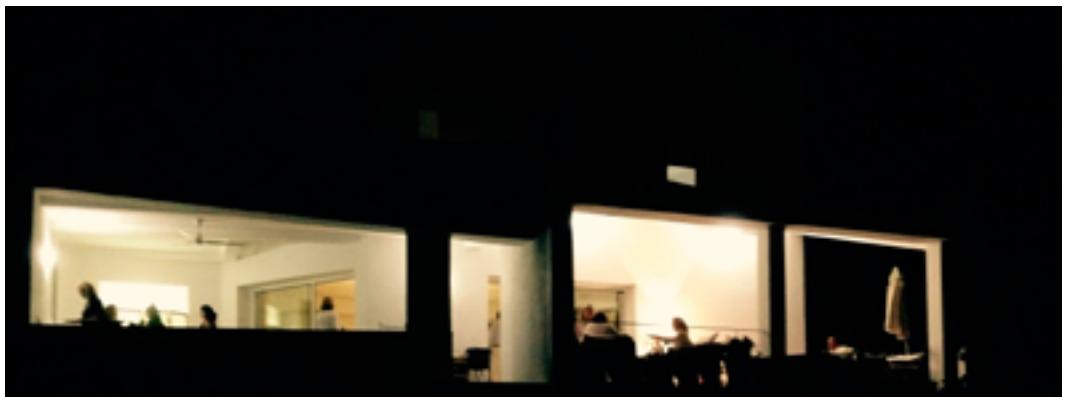
Procesos quizás demasiados lógicos, producto de la elección. Un artista en definitiva lo que hace es elegir, las ideas son expresión de la elección.

«El azar jugaba un papel importante en la creación poética del surrealismo»²⁰. Matta, Masson y Michaux hicieron del automatismo un mecanismo fundamental. La evasión está basada en el papel del azar. El automatismo psíquico puro mediante el cual se nos propone expresar, verbalmente o por escrito, el funcionamiento del pensamiento.

“Chance played an important part in the poetic art of Surrealism.”²⁰ Matta, Masson and Michaux made automatism a fundamental method. Evasion is based on the element of chance, on the pure mental automatism that allows us to express, in speech or in writing, the operation of thought.

²⁰ André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, 1924.

169



JUNTA DE ANDALUCÍA
GOVERNMENT OF ANDALUSIA

PRESIDENTE / PRESIDENT

Juan Manuel Moreno Bonilla

CONSEJERÍA DE CULTURA
Y PATRIMONIO HISTÓRICO
MINISTRY OF CULTURE
AND HISTORIC HERITAGE

CONSEJERA / MINISTER
Patricia del Pozo Fernández

VICECONSEJERO / DEPUTY MINISTER
Alejandro Romero Romero

SECRETARÍA GENERAL
DE INNOVACIÓN CULTURAL Y MUSEOS
GENERAL SECRETARY OF CULTURAL INNOVATION AND
MUSEUMS
Mar Sánchez Estrella

CENTRO ANDALUZ
DE ARTE CONTEMPORÁNEO

DIRECTOR / DIRECTOR
Juan Antonio Álvarez Reyes

CONSERVADORA JEFE DEL SERVICIO
DE ACTIVIDADES Y DIFUSIÓN
HEAD OF ACTIVITIES AND COMMUNICATION
Yolanda Torrubia Fernández

CONSERVADOR JEFE DEL SERVICIO DE CONSERVACIÓN
HEAD OF CONSERVATION
Bosco Gallardo Quirós

JEFE DEL SERVICIO DE ADMINISTRACIÓN
HEAD OF ADMINISTRATION
Luis Arranz Hernán

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Juan Suárez. *Una y otra vez / Juan Suárez. Time After Time*

11 de octubre de 2019 – 9 de febrero de 2020

11 October 2019 – 9 February 2020

COMISARIADO / CURATOR
Juan Antonio Álvarez Reyes

COORDINACIÓN GENERAL
GENERAL COORDINATION
Yolanda Torrubia Fernández

COORDINACIÓN / COORDINATION
Alberto Figueroa Macías

RESTAURACIÓN / RESTORATION
José Carlos Roldán Saborido

COORDINACIÓN DE MONTAJE
EXHIBITION PRODUCTION COORDINATION
Faustino Escobar Romero

ASISTENCIA DE MONTAJE / PRODUCTION TEAM
Dámaso Cabrera Jiménez
José Cala Hermoso
Juan José Chamorro
Alfonso López Fernández
Juan José Molina Gómez
Manuel Muñoz Guijarro

PRENSA Y DIFUSIÓN
PRESS OFFICE AND MEDIA RELATIONS
Marta Carrasco Benítez

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN
Luis Durán Aristoy

GESTIÓN ADMINISTRATIVA / ADMINISTRATION
María Álvarez Carpintero
Nieves Cano Pérez
Cristina García Montañés
Magdalena Roldán Escudero
Francisco Tirado Gil

EDUCACIÓN Y VISITAS GUIADAS
EDUCATION AND GUIDED VISITS
Felipa Giráldez Macías
Mª Felisa Sierra Ríos

CATÁLOGO / CATALOGUE

TEXTOS / TEXTS

Juan Antonio Álvarez Reyes
Rafael Casado Martínez
Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz
Luz Fernández-Valderrama Aparicio
Joaquín Jesús Sánchez Díaz

COORDINACIÓN / COORDINATION

Javier Corro Olmo

CORRECCIÓN DE TEXTOS / TEXTS EDITOR

Javier Corro Olmo
Roxana Gazdzinski Gutiérrez
Raquel López Rodríguez
Yolanda Torrubia Fernández
Alejandro del Pino Velasco (transcripción)

DISEÑO / DESIGN

Luis Salido Suárez
Diagrama diseño, S.L.
María Victoria Ruiz de Prado

TRADUCCIONES / TRANSLATIONS

Deirdre B. Jerry

171

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

PRINTING AND BINDING
Coria Gráfica, S.L.

IMÁGENES / IMAGES

Pepe Morón
Pilar Píriz
CHS Arquitectos

Proyecto editorial y expositivo del Centro Andaluz de Arte

Contemporáneo

www.caac.es

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo quiere agradecer su colaboración a todas las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición y catálogo / The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo would like to thank all individuals and institutions whose cooperation made this exhibition and catalogue possible:

OGENSA. Obras Generales del Norte S.A.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz
Asociación Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano, Valladolid
Fundación Cajasol
Fundación FOCUS
Fundación La Caixa
Galería Juana de Aizpuru
Galería Rafael Ortiz
Duquesa Vda. de Santisteban del Puerto
Mercedes Benjumea Llorente
Rafael Casado Martínez
José Mª Granado Rincón
Antonio Herrero Elordi
José Ramón Sierra Delgado
Carmen Suárez Ávila
Eduardo Ybarra Mencos

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores

Barnett Newman, *Onement I*, 1948. © 2019. Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York / Scala, Florencia. © The Barnett Newman Foundation, Nueva York. VEGAP, Madrid, 2020

Andrea Mantegna, *El tránsito de la Virgen*, c. 1462. © 2019. Copyright de la imagen, Museo Nacional del Prado © Fotografía MNP / Scala, Florencia

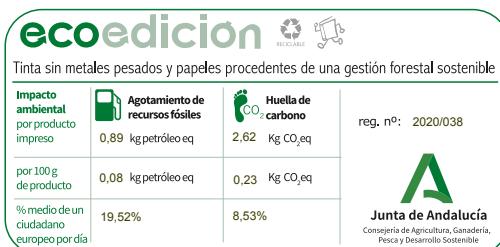
Piero della Francesca, *La flagelación de Cristo*, c. 1455. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (Palacio Ducal) © 2019. Fotografía Scala, Florencia, cortesía del Ministerio Beni e Atti. Culturali e del Turismo

Marcel Duchamp, *Étant donné*, 1946-1966. Philadelphia Museum of Art, donación de Cassandra Foundation, 1969, 1969-41-1, © Association Marcel Duchamp / ADAGP, París, VEGAP, Sevilla, 2020

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

ISBN-13: 978-84-09-20811-1

DEPÓSITO LEGAL: SE 856-2020







Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

OGESA —