



ANSESA

Camins del negre

# ANSESA

Camins del negre



Ajuntament de L'Hospitalet

*Exposició*

Comissari

Francesc Miralles

*Cordeleg*

Disseny i producció

Direcció de comunicació i imatge de l'Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat - Àrea d'Alcaldia

Imprimetix

Arts gràfiques Orient, SA

Forografies

Estudi MISONNE

Forogrovors

Sator

Traduccions

Kitty Kilmartin

Nre. exemplars

1.000

Dipòsit legal: B-32.245/1993

Octubre 1993

Aquest catàleg recull d'una manera esplèndida l'exposició que durant aquestes setmanes presenta l'artista Enric Ansesa en una de les sales del Centre Cultural Tecla Sala de L'Hospitalet.

Al llarg d'una trentena d'obres exposades podem observar l'evolució d'aquest artista, encara que sempre s'ha mostrat constant dins d'una mateixa línia, on destaca el seu treball amb el color negre i els elements caligràfics.

Enric Ansesa és un dels pintors catalans que al llarg de la seva trajectòria ha anat deixant part de la seva mostra en diferents col·leccions privades i museus, i que ara l'ha podem contemplar en la nostra ciutat.

Per a L'Hospitalet és una satisfacció poder gaudir de bona part de l'obra d'aquest artista i agraeixo el treball de tots aquells que l'han feta possible.

Juan Ignacio Pujana  
Alcalde de L'Hospitalet

## Camins del negre

El dia 26 de juny de 1980, al capvespre, el Ballet experimental de l'Eixample de Barcelona representà cinc peces que tenien en comú el fet de que els arguments, la música, l'escenografia i el vestuari eren d'artistes catalans. Sobre la peça *Quetzalcoatl* de Josep Soler, Consol Villaubí va crear una: «Coreografia abstracta, independent dels cànons coreogràfics. Cada ballarina actua per ella mateixa. Els passos i figures, en ser despullats d'expressió, li donen uns ritmes que quan es troben posen en relleu les figures i els grups. Les característiques plàstiques donen a aquest ballet una dimensió frontal en lloc de la dimensió en profunditat a què estem acostumats a veure allò que succeeix a l'escenari». Les característiques plàstiques, escenografia i vestuari, eren d'Ansesa Gironella: tot l'espai era negre, les ballarines duien vestits negres, menys una que el duia rosa. Aquesta, en un determinat moment, traçava una línia horitzontal, clara, mitjançant una corda elàstica, que partia l'escenari. Aquest ballet s'intitulava *Negre sobre negre* i Xavier Fàbregas va resaltar l'extraordinari atractiu que tenia aquest joc conceptual.

*Negre sobre negre*. De fet, Enric Ansesa només trasposava a l'espai escènic els plantejaments que desenvolupava en la seva pintura: pintava en negre sobre una superfície completament negra. L'artista havia arribat a aquest punt al llarg d'una evolució de cinc anys: el 1975 va iniciar la definició del seu llenguatge, amb un tipus d'obres com *Crònica* en forma de Creu de Sant Jordi o la història d'una supervivència, que va presentar el 1976 a la III Mostra provincial d'art, a la Fontana d'Or de Girona: tot un fons gris -més fort en els extrems, més suau en el centre- donava suport a una quadrícula, uns números i un conjunt gestual, amb molts lleus tocs de color. A finals del 1976 aquest gris es converteix en negre: els elements gestuals i les cal·ligrafies que apareixen són de color blanc, per convertir-se, el 1978, en negres. Des d'aquest moment, fins quasi vint anys més tard, el color negre, amb molts matisos d'opacitat i brillantor, serà l'exclusiu de la seva obra.

Aquest fet és no només una troballa a nivell estètic i la connotació que dona a la seva obra una major personalització -doncs són molt pocs els artistes, en tota la història de la pintura mundial que han desenvolupat una etapa de la seva obra pintant en negre exclusivament- sinó que, en el seu discurs així comporta dos fets: que el fons de la tela actui com una pissarra, on es tracen els signes i les cal·ligrafies; que sent el fons pla, uniforme, s'abandoni definitivament tota referència a l'espai amb perspectiva

-de connotacions renaixentistes i barroques, segons sigui la perspectiva linial o aèria- i situa l'obra pictòrica en les seves pròpies dimensions plàstiques.

Fruit d'aquesta radicalització en el color va ser el seu llibre *Memòria en negre*, que va acabar l'agost de 1981, en exemplar únic: en les seves cent cinquanta pàgines, una sèrie de textos -llegibles uns, altres il·legibles- expliciten des de trets autobiogràfics fins raonaments teòrics; s'inclouen pensaments, projectes a nivell teòric i a nivell d'obra. I s'hi inclou un inventari de «negres», en primera aproximació: es relacionen dos cents vint-i-cinc elements que a més a més de tenir en comú el ser de color negre, havien tingut una presència i una influència en la seva vida, ja a nivell vital, ja a nivell cultural: els capellans i el cotxe de morts, els carrers sense llum i el quitrà de l'asfalt, els ocells i els gats, les botes dels militars i el carbonet per dibuixar, els discos i la taca de tinta xinesa, el cafè... Amb aquesta àmplia llista, Enric Ansesa ens evidenciava que «el seu negre» era un recurs de llenguatge amb el que, a la vegada de trencar amb els formulismes de la centenària tradició espacial de la pintura occidental, duia a terme una reflexió vivencial-cultural, donant a l'elecció del color negre un sentit profund.

Un element vivencial que es pot subratllar aquí és el fet de que, des de l'assaig que van publicar Narcís Jordi Arāgō i Just Ma. Casero l'any 1972, intitulat *Girona grisa i negra*, la ciutat de l'Onyar ha quedat definida per aquests dos colors. Una conseqüència d'aquest fet és que una mostra col·lectiva d'artistes gironins, l'octubre del 1988, que va tenir lloc a la gironina Galeria Sebastià Jané, duia per títol «Grisa i negra». En el catàleg d'aquesta exposició, Ansesa hi tenia un text, en el que, entre altres coses deia: «Democràticament, la lluita de classes continua i la massa gris resta adormida en la nit de l'ostracisme. Alguns esperen que la pluja laqui el terra del gran recinte, que el gris trencat per negres i blancs de la tempesta deixi transfigurar en la mesura justa un blau verdós cap el nord-est i un contingut taronja daurat i magenta a ponent. És l'hora d'entrar-hi i d'assistir al rèquiem del crepuscle, observant en el mirall del riu el miracle de la llum.

«Grisa o negra, tant se val, malgrat tot seràs el paradís perdut o trobat de record o esperança. Com enyoro el futur culte i solidari pel qual els antics i els joves férem la gran lluita. Que l'Adam nou frueixi del paradís i comparteixi la fruita no prohibida, i sense por, temerós de la llei, s'encamini amb els joves, acompanyat de vells, savis i poetes, artistes i botiguers, a la fita desitjada de daurar, amb or del bo, l'Àngel de la Catedral, per esperar serenament l'hora assenyalada».

L'any 1972, Enric Ansesa realitza una curta sèrie de petits olis amb visions nocturnes de Girona reflectint-se sobre el riu; en ells hi col·loca uns mots al·lusius a l'afecte que sent per la ciutat. Però aquestes referències concretes s'esborronen d'immediat: les

siluetes de les cases s'esvaeixen en la nit i els mots i frases al.lusius a la ciutat es tornen il.legibles per convertir-se en gargots. Així, quasi sense pretensió, ens trobem front a una cal.ligrafia que no diu res.

«Precisament la cal.ligrafia és una de les pràctiques de creació formal en les que la forma és la manifestació més exacta i precisa de la resposta física i espiritual de l'individu», escriu al respecte Arnau Puig.

Durant l'etapa grisa -1974-1976- l'escriptura evoluciona cap el traç gestual: ens sembla que existeix un escrit quan mai s'ha pretès fer-lo. A partir del mateix 1976 apareixen ordenades línies de pintura blanca que resalten sobre el negre del fons, en llargues columnes, il.legibles quasi sempre. Arnau Puig segueix dient: «Ansesa Gironella es disposa davant d'una tela carregat de vivències i comença a escriure-les-hi. L'escriptura es fa, per ella mateixa, formalisme; però també és, al mateix temps, representació viscuda».

Si el color negre és l'element de màxima personalització, la cal.ligrafia és l'element de màxima conceptualització.

A aquesta escriptura il.legible, en ocasions li dóna sentit una paraula que és comprensible. Escrits des del silenci, del 1977, exemplifica aquesta època. Però el 1978, s'inicia una etapa de gran riquesa, en la qual conviuen amb les blanques escriptures il.legibles sobre fons negre, els punts i les cal.ligrafies, que són les aportacions que l'artista fa en la que és la tercera etapa del seu propi llenguatge, que dura fins el 1981.

No pot sorprendre que l'escriptura il.legible es convertís en traços cal.ligràfics: per una certa influència que el món intel.lectual i jove tenia del món oriental en aquells anys; per un simple procés esteticista que feia evolucionar el gargot cap a un element gestual amb major entitat pròpia.

La cal.ligrafia d'Ansesa té unes connotacions pròpies. És cert que traspua orientalisme, però són lluny de la cal.ligrafia oriental perquè en el fons aquí no diu res; ni segueix aquelles normes de basar-se en el domini del buit que establien Yeng Lotian i Zheng Li, teòrics xinesos de l'art cal.ligràfic. És una cal.ligrafia inventada que s'aprofita del traç gestual i que per això evolucionarà cap el signe. Però signe no en el sentit de representació abstracta d'una cosa, sinó com element a través del qual l'artista estableix la seva comunicació. És des d'aquest sentit que caldrà entendre la quarta etapa d'Ansesa, la de les cal.ligrafies negres, i la cinquena, la de les formes i els signes.

L'altra aportació que fa l'artista en la seva tercera etapa -1978-1981- és la del punt: la superfície de la tela es cobreix de punts, de decenes o centenars de punts, ben arrengrats en files horitzontals i verticals, de vegades numerats. En el seu llibre Memòria

en negre, Enric Ansesa hi escriu una breu «Teoria del punt», en la que, entre altres coses diu: «Des del punt (centre) s'arriba arreu, cada punt és un centre potencial, alló difícil és ésser centre (punt). L'ombra és la cobertura que dóna el volum del punt i l'amplitud d'ombra es deu a la posició del volum (punt, centre) envers la llum (fatalitat còsmica i creacional). Cada ésser té un poder de cobertura (projecció) proporcional al seu volum i la seva funció relativa a la totalitat còsmica i mai cap punt pot sobrepassar la seva cobertura perquè al fer-ho reduiria la seva presència, és a dir, comença la seva regressió fins a la desaparició absoluta i s'incorpora a l'espai pla (massa)».

La cal·ligrafia, o millor les cal·ligrafies, ha estat l'element més identificador d'Enric Ansesa. Elles constitueixen «l'argument» que es desenvolupa sobre la llisa superfície llisa del negre. Serà en la quarta etapa de l'artista, l'any 1982, quan tindran un desenvolupament total.

És en aquest moment quan l'obra d'Ansesa arriba a la seva plenitud: l'escriptura es desenvolupa en una atractiva cal·ligrafia, el negre es multiplica en matisos, demostrant que l'autor ha arribat als secrets d'aquest color. Els negres brillants es superposen als negres mats, aquests es contraposen al negre normal, entre uns i altres componen una impecable lliçó de saber fer, de recursos professionals. Si Presència XXV A (1980) és un modèlic exemple d'una obra de punts, Al vell amic d'Orient LXXX (1982) n'és del joc dels negres -només inquietats per una fina línia rosenca, que parteix l'espai del fons en dues zones idèntiques.

La cal·ligrafia, en els anys 1983-1985 -quinta etapa- s'enriqueix, i agafa nous matisos: unes vegades es converteix en signes, altres insinua formes, com Signes d'Occident, de 1984, que fa al·lusió als tres ordres de l'arquitectura grega. I en ocasions la insinuació de formes es concreta molt, com en el cas de l'obra El penjat (1984), homenatge a Benjamí Moloise.

L'any 1985 es produeix un canvi important en l'obra d'Ansesa. Potser seria millor dir que s'hi produeix una incorporació important: el color. Fins ara tots hem repetit que aquest canvi s'havia produït com a conseqüència del seu viatge, primer viatge, a Nova York. «Una estada a Nova York li fa descobrir altres realitats i altres testimonis humans, altres possibilitats de valoracions plàstiques d'aquesta implacable presència dels ambients humans als quals tot artista és, sens dubte, sensible. A l'art contemporani no només es tracta de fer aflorar allò visceral i inconscient, sinó també el ritme i el moviment de l'entorn, la tensió objectiva del nostre món, en especial en un lloc en el que es manifesta obertament, com és en els Estats Units», deia Arnau Puig en el catàleg de la mostra del pintor a Roma, el 1988.

I és cert que la vivència novaiorquina va influir-lo molt, però el 1984 va passar per una experiència professional que cal tenir

present. Ansesa, junt amb Jaume Faixó, van realitzar l'estudi de rehabilitació del color de les façanes de les cases que donen al riu Onyar, a Girona. Aquestes cases van consolidar la línia actual ja en el segle XIV, però serà entre 1890 i 1904 quan agafen l'actual configuració, aixecant-se pisos, afegint-se tribunes i balcons,...Aquestes innovacions van configurar una de les vistes urbanes més característiques de Girona. Ara calia fer una restauració a fons, no només estructural, sinó també estètica. En aquest aspecte calia retornar als colors originaris, que encara deixaven testimonis en alguns racons menys malmesos pel temps. Van ser mesos de treball buscant els colors originaris i composant gammes noves en aquells indrets on s'havia deixat l'obra vista sense pintar-la. Aquest contacte amb el color no dubto que va encaminar-lo a noves consideracions. Que ajuntant-se amb l'experiència americana es va concretar en una nova configuració de l'obra.

Les exposicions a Roma el 1989 -a la Galeria MR-, i a Milà el 1990 -a la Galeria Clive Foster- foren testimonis d'aquest canvi, que s'havia iniciat amb la sèrie de petites obres titolades «Formes inquietants», començada a Nova York, algunes de les quals van ser exposades a Figueres, a la Galeria Massanet, tot just retornat de la seva estada americana. Però el canvi no es limitava a la incorporació del color, sinó que apareixien noves formes. S'abandonava la cal·ligrafia i el mateix signe per apropar-se a uns elements que sorgien per diferents influències i interessos. Als Estats Units va fer una nova lectura de l'obra de Joan Miró, sota l'impuls de l'obra de l'artista català que veia en els museus i galeries. Miró i a la vegada Arp i De Chirico van centrar la seva atenció. Això es reflexarà en l'aparició d'elements fusiformes, en una certa atenció momentània per aspectes de profunditat en el pla de la tela i en l'interès pels fets reals. Aquest últim aspecte el durà a realitzar, motivat per una sèrie de circumstàncies personals, unes peces que presenten ossos del cos humà i calaveres.

Els elements fusiformes primer seran negres, després començaran a incloure color fins quedar-se per complet plens, per anar-se esvaint poc a poc i retornar al color general de l'obra. D'aquesta aventura i interès pel color, en queda, fins ara, un resultat consolidat: el color negre ha deixat pas a un color verd fosc metal·litzat, proper a certs matisos del bronze. De l'aventura i l'interès per les formes, que han retornat a l'organigrama de les cal·ligrafies i els signes, n'ha quedat una llibertat absoluta que remet a totes les opcions.

I en l'obra d'aquests últims anys hi trobem certs canvis tècnics. Fins fa poc temps s'havia caracteritzat per la seva planitud, només trencada per la incorporació, no freqüent, d'algun element incorporat amb la tècnica del collage. Ara a l'acrílic hi ha incorporat la silicona. Així, la línia del tema agafa un relleu desconegut fins aquest moment.

La última etapa de l'obra d'Enric Ansesa, els últims anys, tot és diferent a com era abans però tot ha retornat a les característiques de la seva obra. Els canvis que es van iniciar a Nova York el 1985 van ser l'exponent d'una època d'inquietud, no de crisi, sinó de necessitat de recerca de noves propostes per no estancar-se en la repetició i monotonia. Tot és diferent, ara, perquè els signes i símbols tenen, en general, una lectura fàcil i molts cops planera; perquè trobem, per primera vegada una referenciació que de vegades no refusa el realisme, l'objecte. La mostra al Centre d'Art Contemporani Espais, de Girona, el 1988, va ser un moment de reflexió en plena època de probatures. Quan en aquesta ocasió va crear una obra viva: va plantar en un parterre a la galeria Llevors, formant un dels seus signes; al llarg del temps de la mostra, van créixer, realitzant una obra vegetal, ecològica, natural, sofisticada, que anava més enllà del joc, que també ho era. Però primerament volia ser un repte a si mateix esperant que el temps faria néixer una nova obra.

Vito Apuleo, en el seu escrit en el catàleg de la mostra d'Ansesa a Roma, el 1988, parlava «...d'una ambivalència assumida com mirall d'una funció que oscil·la entre la precarietat i l'exactitud. Una ambivalència, doncs, o millor encara una ambigüetat que en el joc de la forma ritmada entre el real i l'irreal, entre el dintre i el fora, entre la pintura i l'acceleració decorativa, i es proposa com tentativa de reacció a aquella tendència a l'homologació acrítica que sembla implicar una part de l'emergent cultura figurativa». Aquesta disquisició del teòric italià subratlla el moment de transició que travessava l'obra de l'artista, endintant-se cap a propostes que anaven més enllà de les seves habituals coordenades. Però en el fons, ressaltava una de les connotacions més fortes de la seva obra, de sempre. Dualitat que el mateix Ansesa reconeix en el seu escrit de presentació per la mostra a la Woodrow Wilson School de la Universitat de Princeton, el 1991. Deia que volia que la seva obra tingués la rotunditat d'un paisatge cobert de neu, un desert, un teclat d'ordinador, o una carrosseria d'un cotxe, i la subtilesa de la calligrafia zen o d'un incunable romànic. Deia que establia la dialèctica entre el racionalisme cartesià i allò fortuït. Així el mateix artista ens referenciava dualitats estètiques i dualitats estilístiques i conceptuals.

Però no ens parlava d'altres dualitats. Com les que donen el sentit últim a l'obra, a la vegada que la provoquen.

La nit del 5 de setembre de 1981, conjuntament amb Jaume Faixó, va realitzar la «Proposta ritual per un onze de setembre» -l'onze de setembre, dia de la festa nacional de Catalunya- acció que, en la primera part, es va desenvolupar a les escales barroques de la catedral de Girona, l'espai més espectacular de la ciutat: es va crear un gegantesc «11» amb punts lluminosos, reordenant després els cent vuitanta punts de llum, en una doble línia de llanties que pujava tota l'escalinata fins la porta de la

catedral; amb el color vermell de la bandera catalana, els cent vuitanta punts lluminosos eren cent vuitanta herois de la batalla que es commemora el dia de la festa nacional, herois que pujaven sense música ni honors, sota el vent i la boira de la nit gironina. Acabat l'acte, les boles de pedra que ornamenten la barana de l'escalinata van formar vint-i-dues torxes, flamejant present al déu Mars, el déu de la guerra. La segona part del ritual va tenir lloc a la Fontana d'Or, petit palau medieval, avui convertit en centre cultural: a partir d'un punt molt il·luminat, s'entrava en un espai vuit i fosc, on dos rengleres de llanties conduïen cap a una senyera que ondulava per una forta corrent d'aire. Sonava l'himne nacional català. Proposta, aquesta, d'alt significat simbòlic que provocava una reflexió sobre la situació nacional del poble català.

Aquesta acció només és un exemple evident del compromís social que Enric Ansesa s'obliga amb la seva obra. Ell ja havia escrit en *Memòria en negre*: «Tota acció creativa és un avenç, només la seva aplicació no adequada o fora de context (temps-espai) pot significar un retrocés». Temps, el nostre temps; espai, el nostre espai. Tot el rerefons de l'obra d'aquest artista ens duu a aquest compromís social. Compromís que no vol dir altra cosa que viure les inquietuds i ideals que té la gent i evidenciar-les, lluitant pel seu desenllaç.

Però Enric Ansesa en té un altre de compromís, tant important com el seu deure social, al que es compromet tot intel·lectual: el compromís amb ell mateix. A la col·lectivitat només se li pot ser útil si existeix aquesta irrenunciable exigència de ser fidel a un mateix, als seus sentiments, a la seva estètica. Ansesa, des de les seves cal·ligrafies i signes, des dels seus negres i verds metàl·lics no fa només un desenvolupament estètic i poètic, com artista, sinó, a la vegada un desenvolupament interior, com persona. Aquesta fidelitat, al seu temps, al seu espai, a ell mateix, és el que dona sentit a la seva obra.

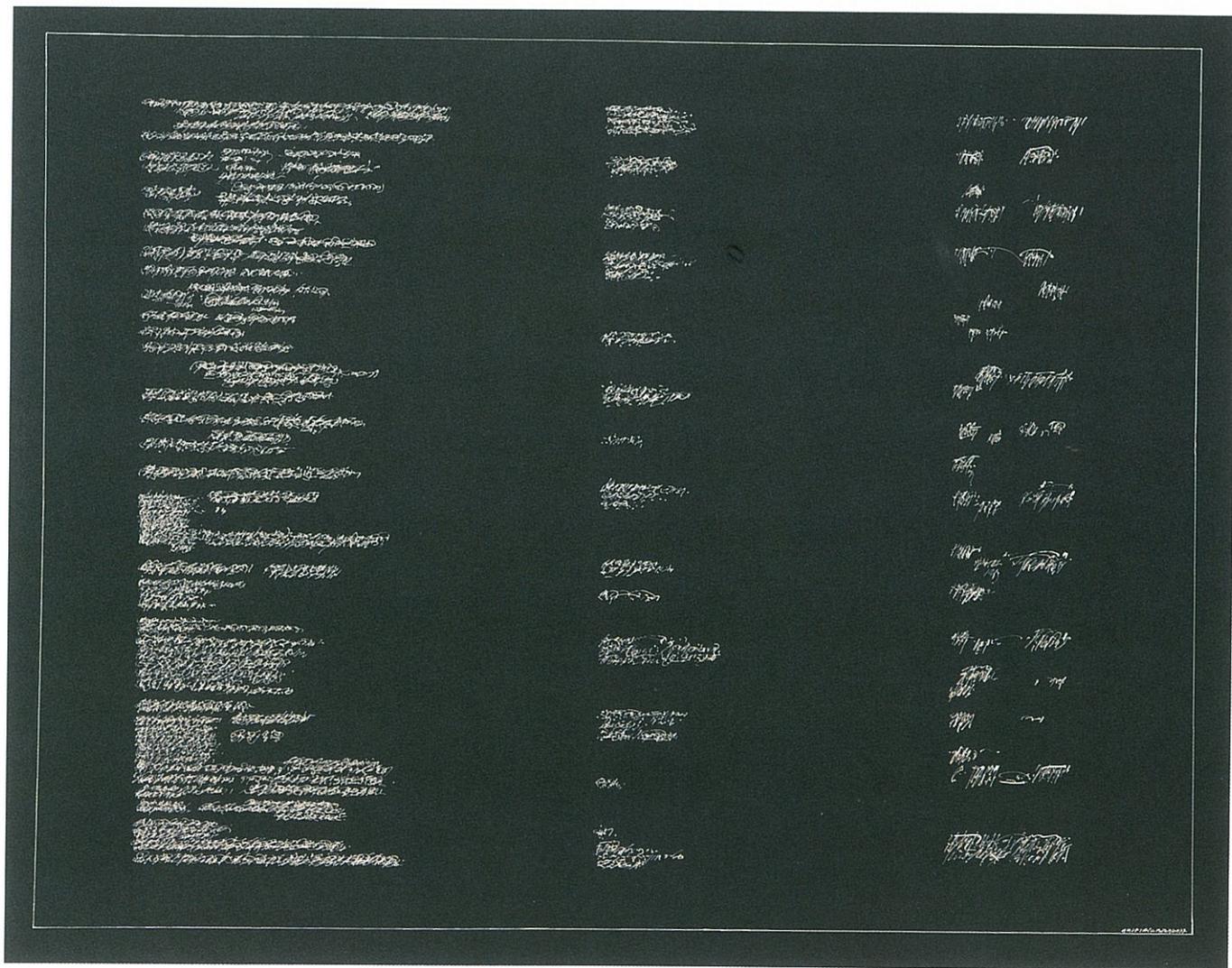
Francesc Miralles



CRÒNICA EN FORMA DE CREU DE SANT JORDI O LA HISTÒRIA D'UNA SUPERVIVÈNCIA, 1975

146x180 cm.

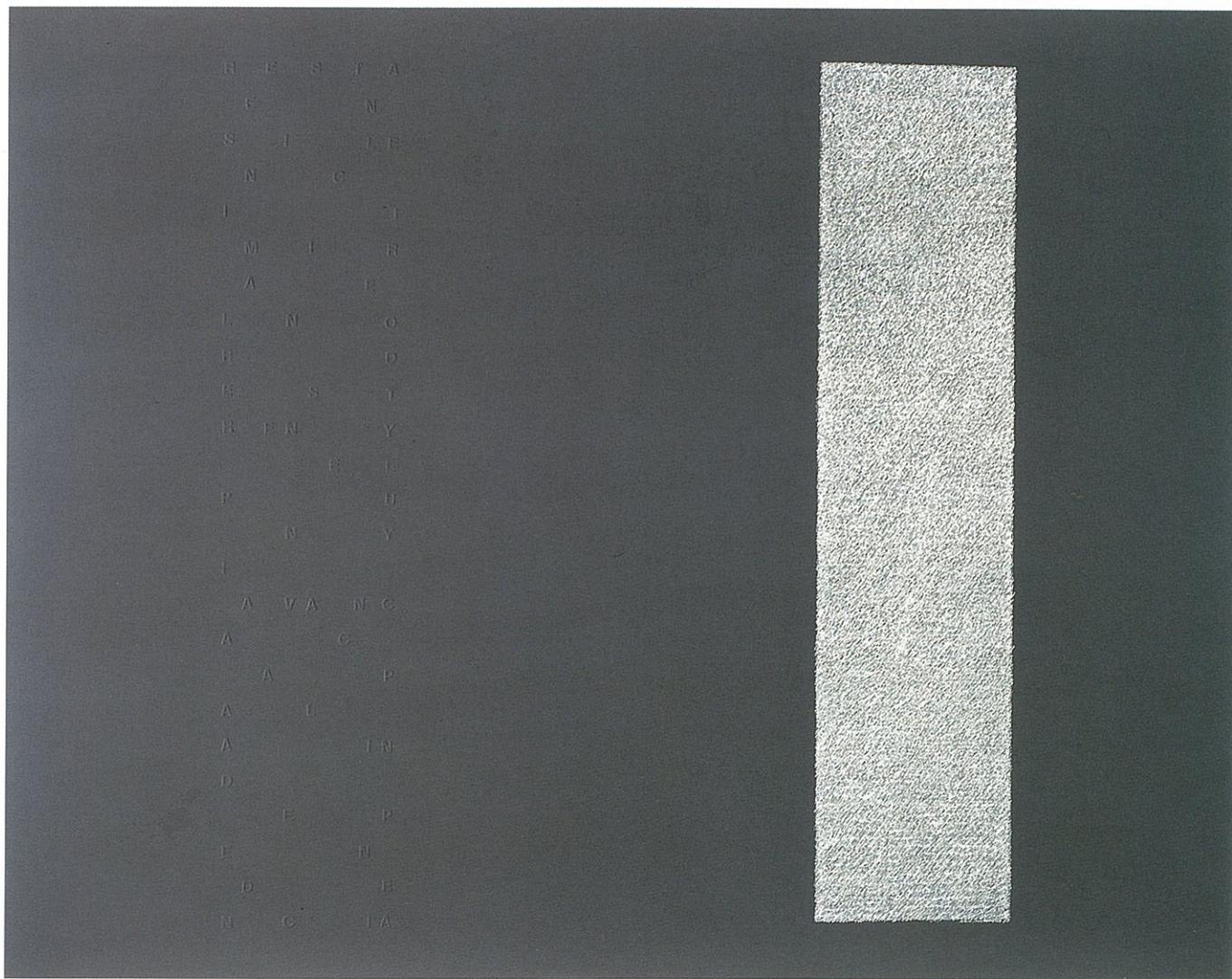
Acrílic, pigments secs i roba / tela



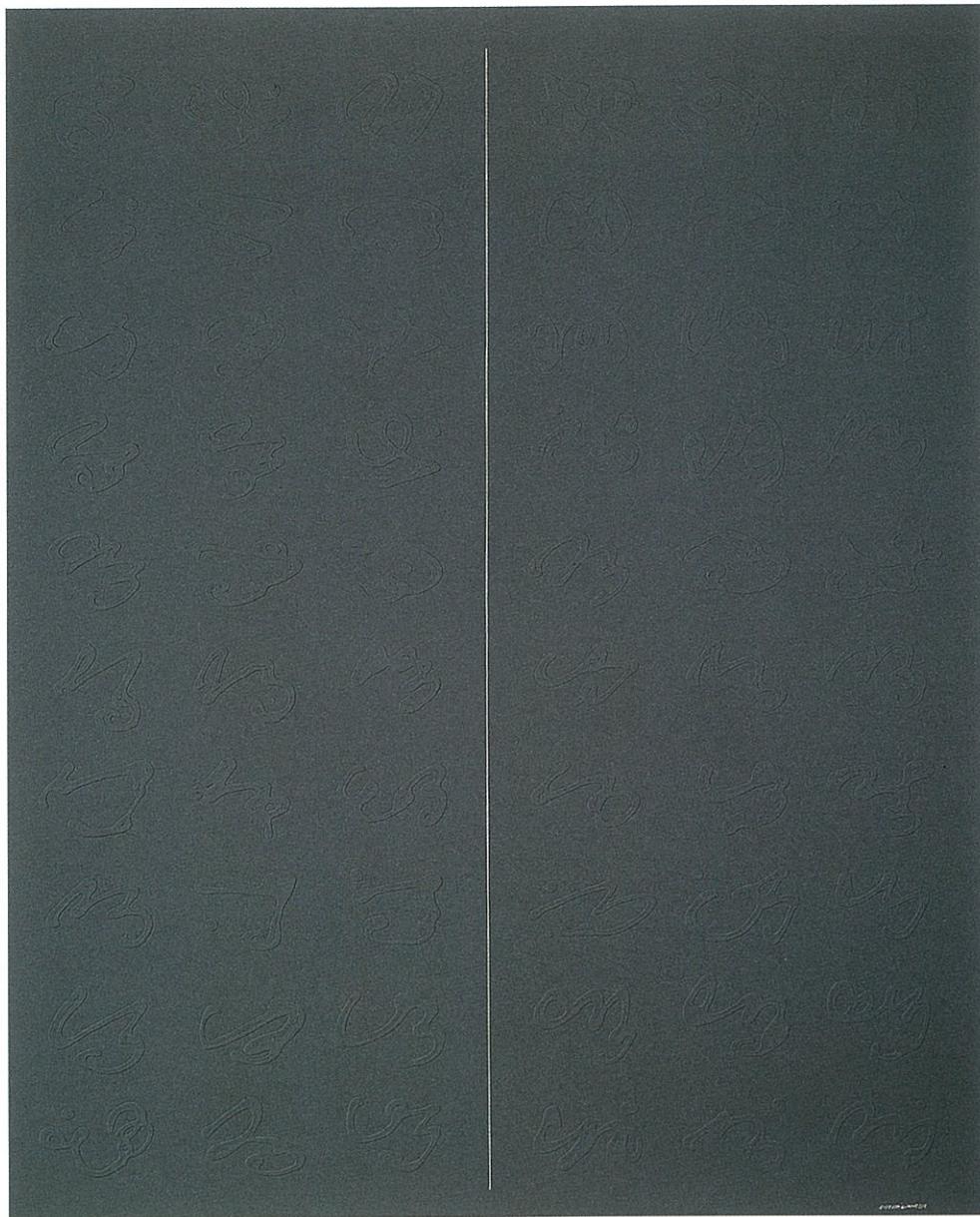
ESCRITS DES DEL SILENCI, 1977  
114x116 cm.  
Acrilic/relo

POEMA, 1978  
130x162 cm.  
Acrylic/relief

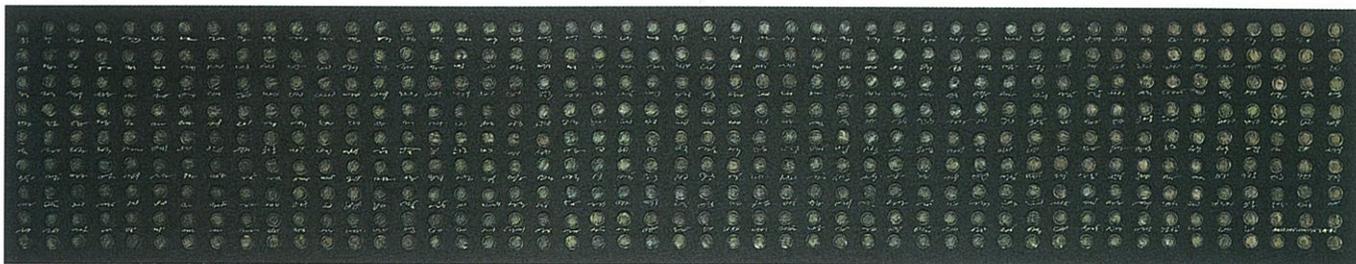
POEMA, 1978  
130x162 cm.  
Acrylic/relief



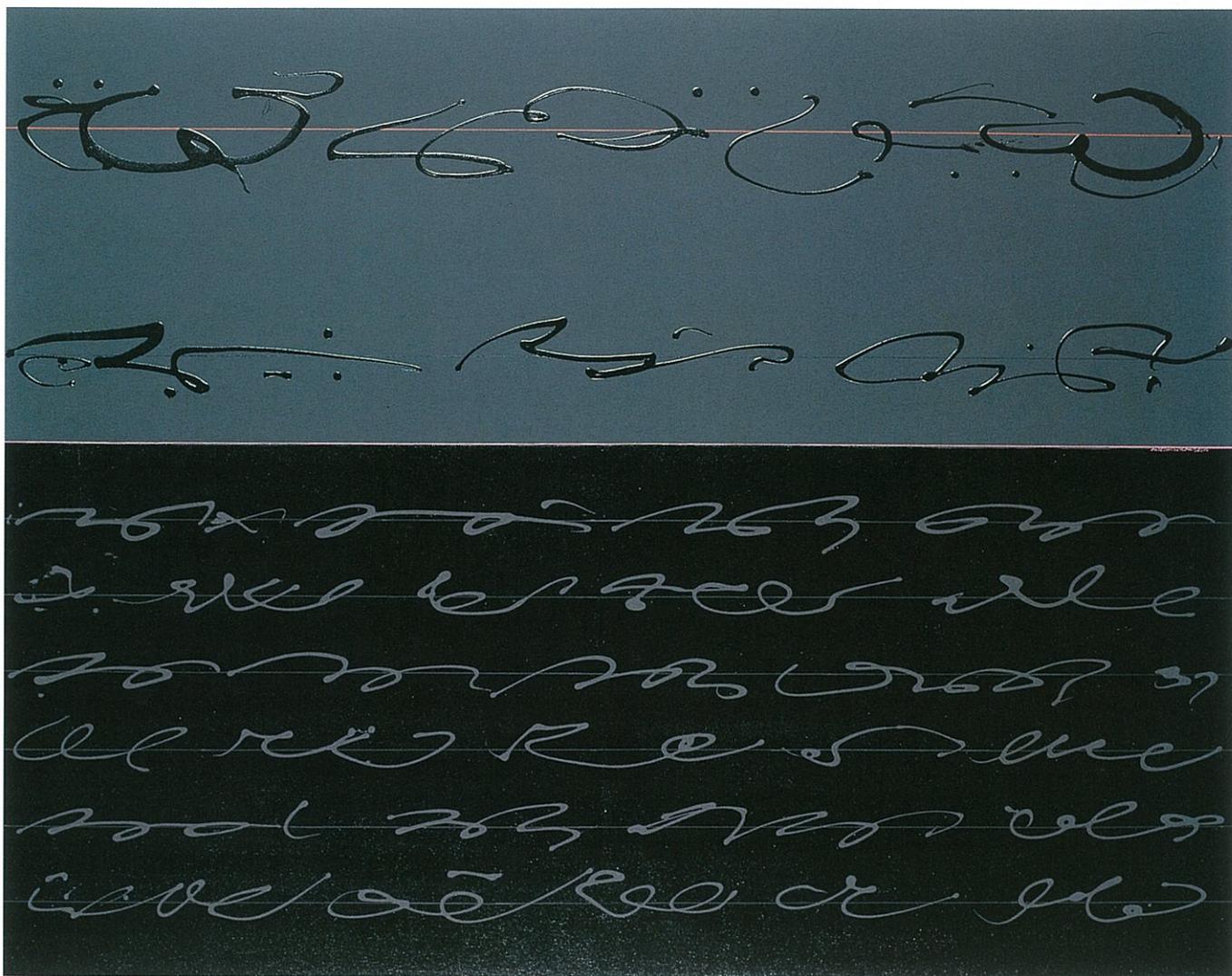
PRESENÇA XXV A, 1980  
114x162 cm.  
Acrílico/tela  
1980



CAL.LIGRAFIA NEGRA  
AMB LÍNIA ROSA,  
1981  
130x162 cm.  
Acrílic/telo



EL COLOR DEL METALL I, 1982  
40x205 cm.  
Acrílic i ol.leacions de coure/tela



ESCRITS ENTRE LA NIT I L'ALBA X, 1982  
130x162 cm.  
Acrílic/rela

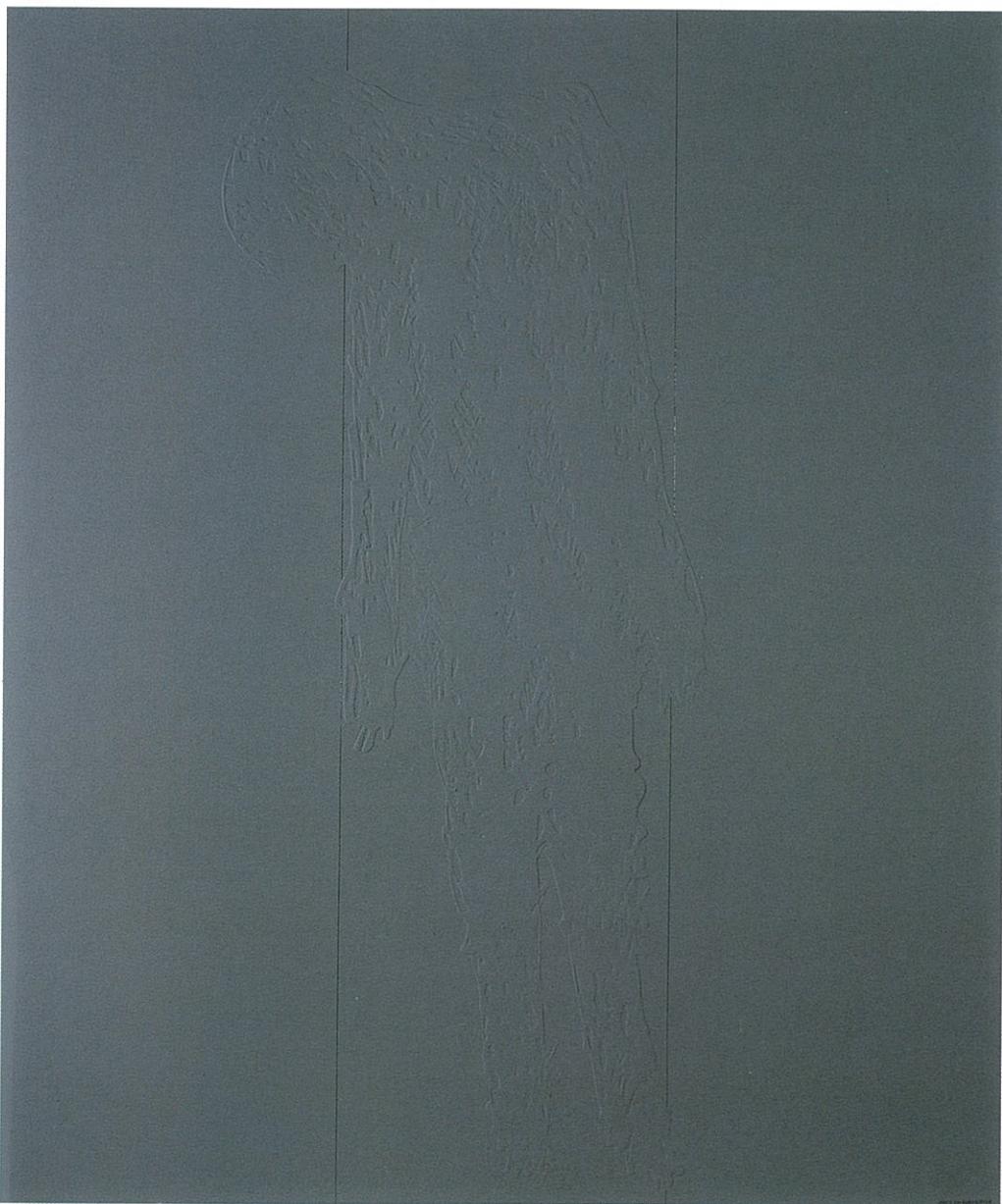
IDEM SENCIO AL TU II  
(ORÍGENS), 1983-1985  
162x130 cm.  
Acrylic/tela

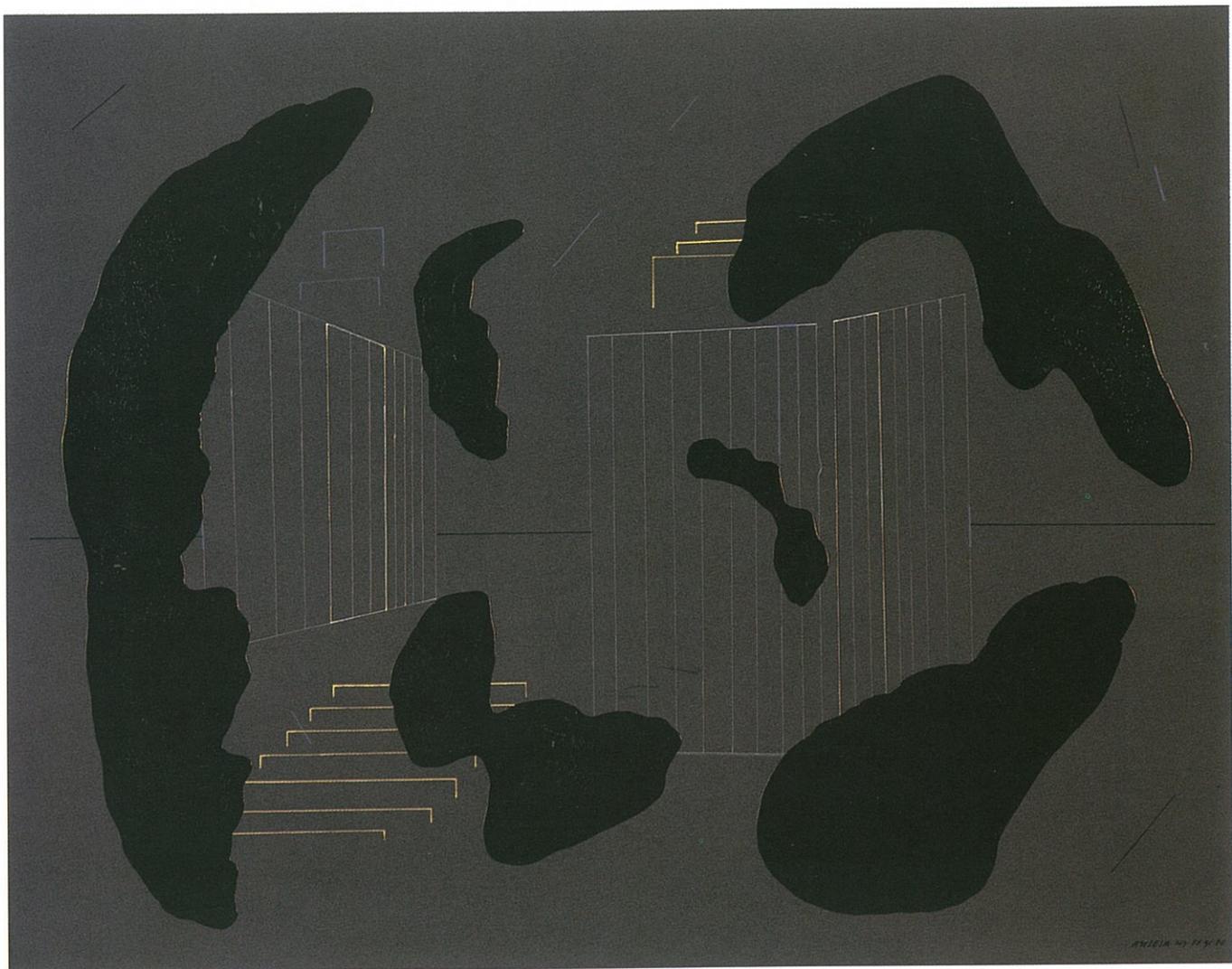


SIGNES D'OCCIDENT,  
1984  
162x130 cm.  
Acrílico/tela

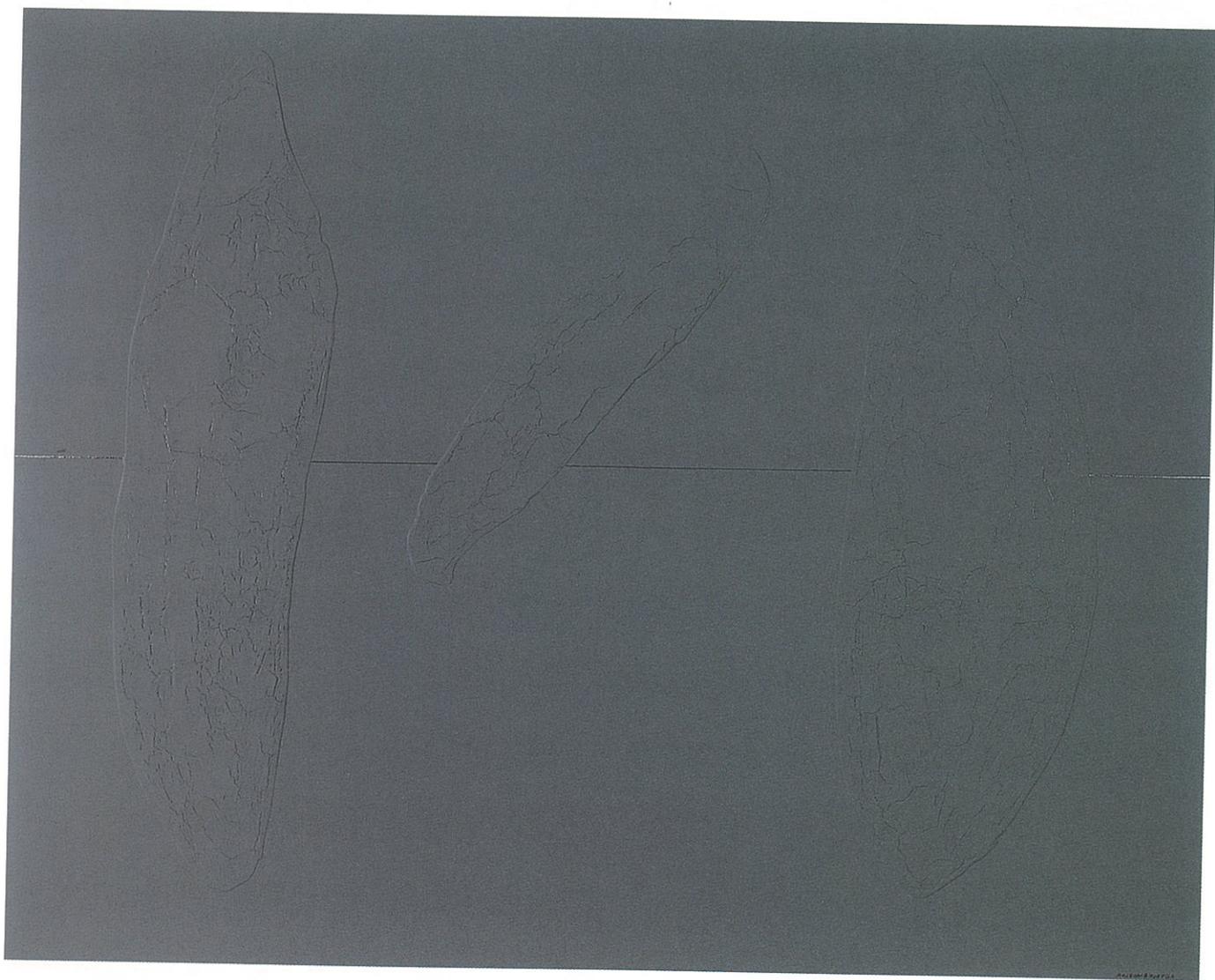


HOMENATGE A  
DENJAMIN MOLOISE,  
1985  
184x153 cm.  
Acrilic/telo

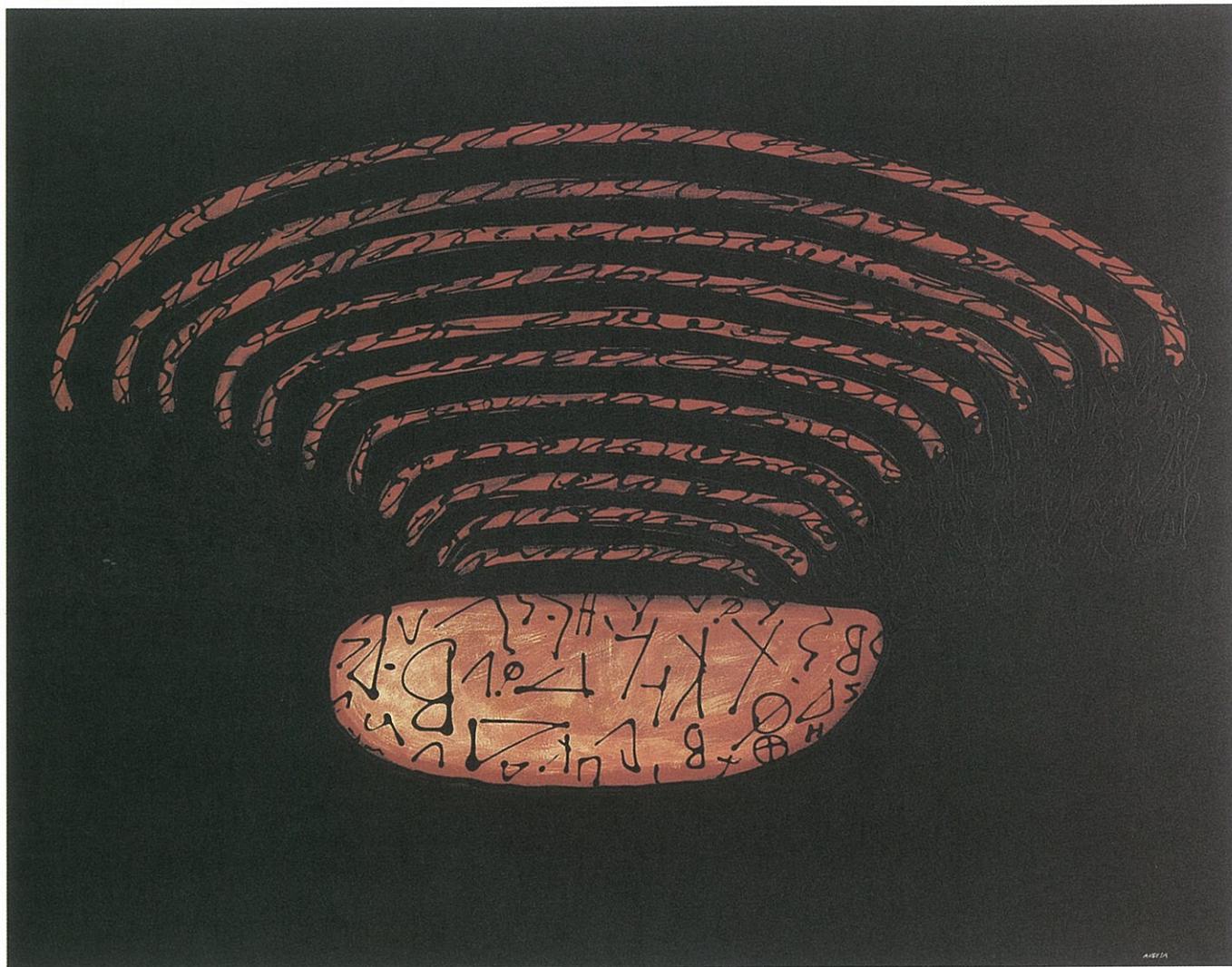




FORMES INQUIETANTS A LA WEST END, 1985-1986  
114x116 cm.  
Acrylic/tela

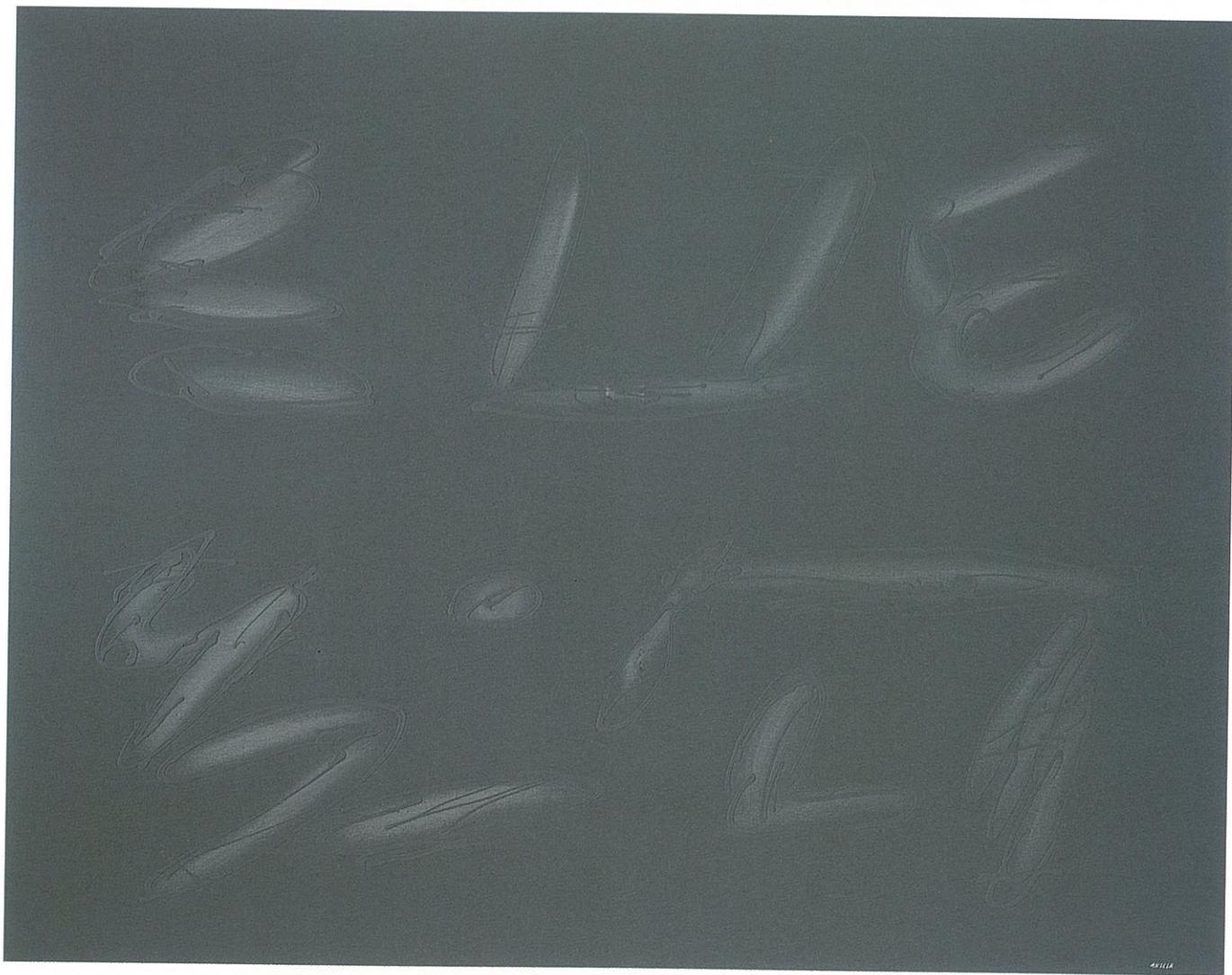


FORMES INQUIETANTS, 1986-1987  
130x162 cm.  
Acrílico/tela



MEDITERRANEAN MEMORY, 1988-1989  
130x162 cm.  
Acrilic/tela

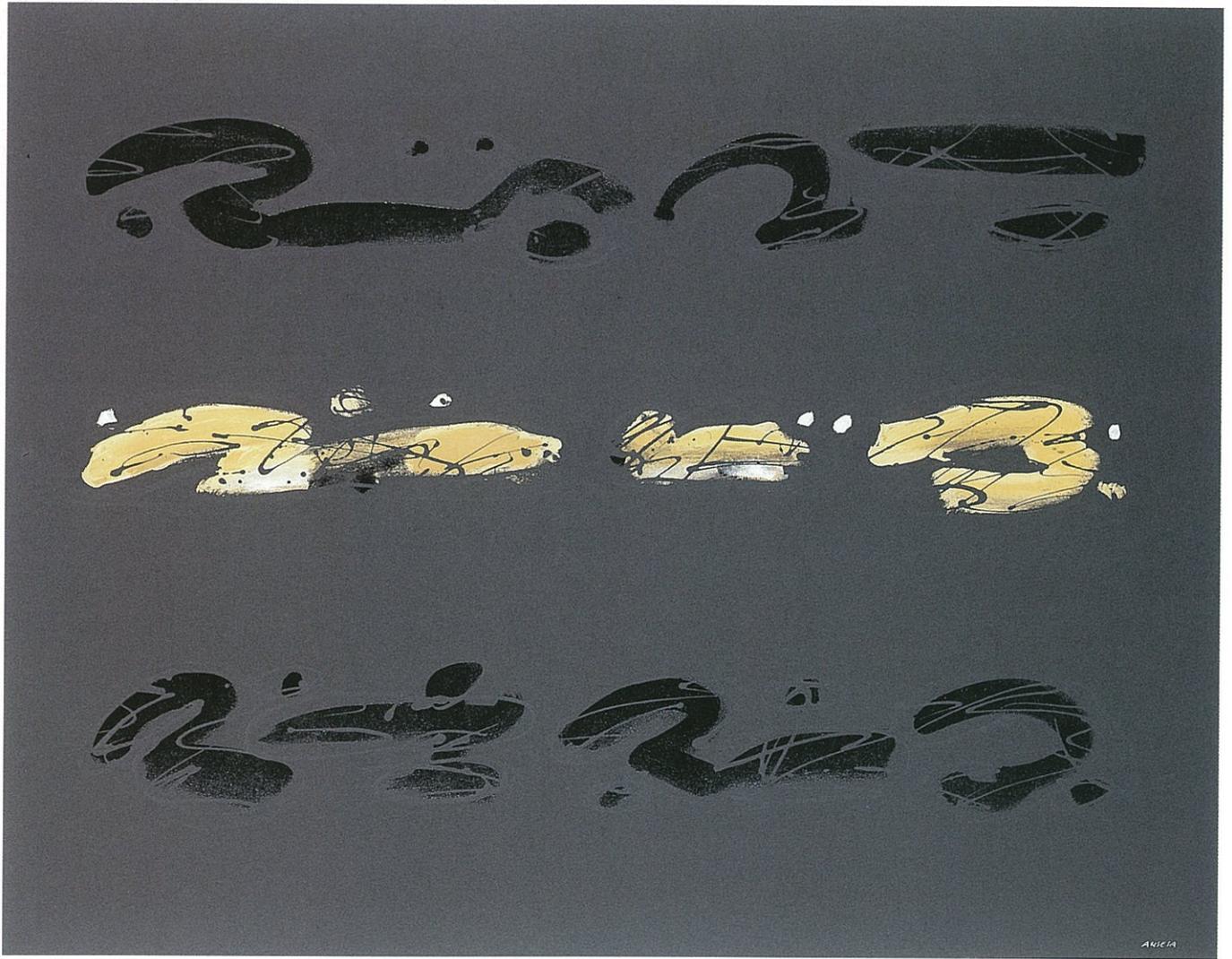
A.S. 7/1



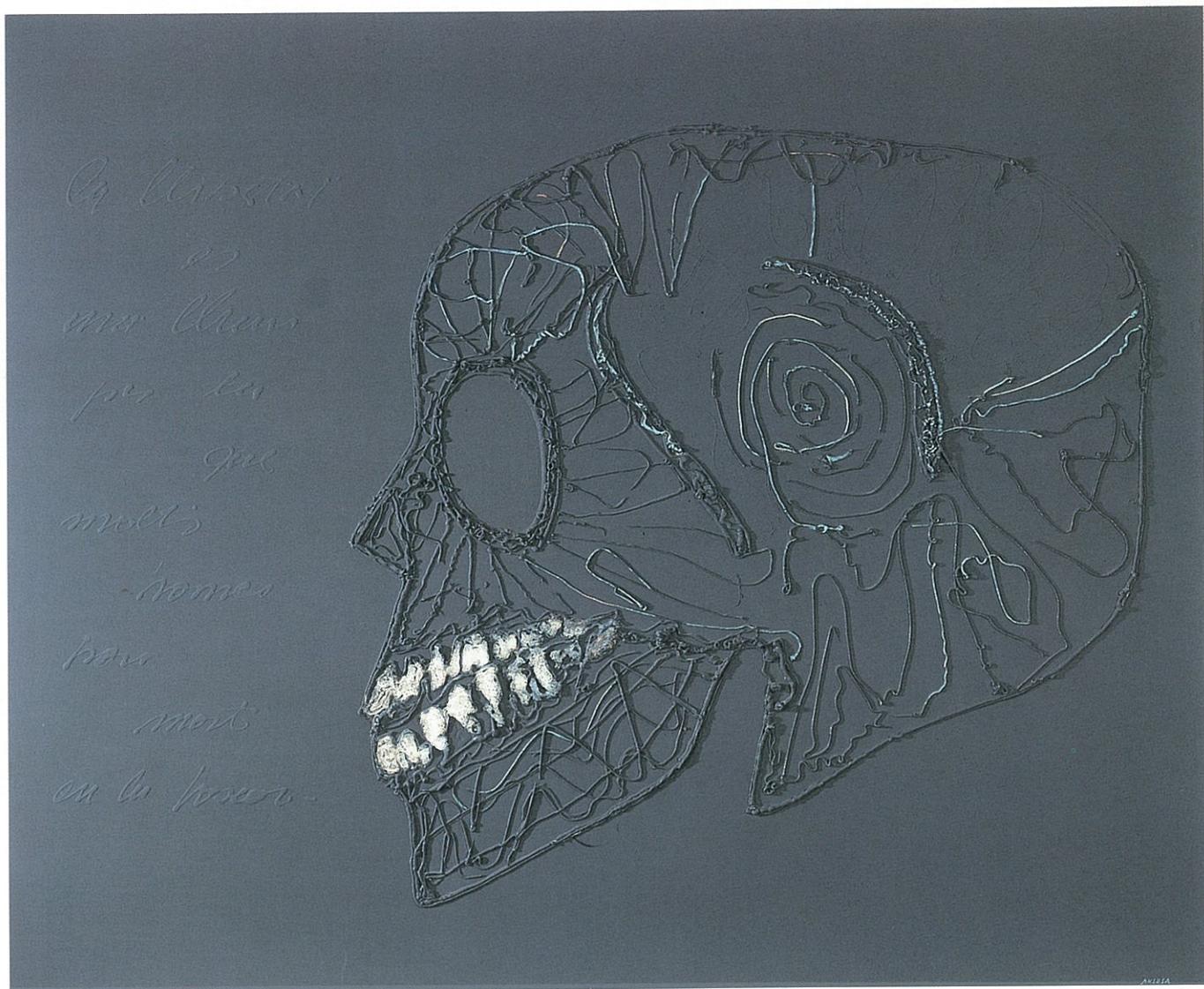
THE WALL. REMEMBER IT, 1989-1990  
130x162 cm.  
Acrílico/relo

LETTERS FROM HARRISON ST.,  
1991  
130x162 cm.  
Acrylic/óleo

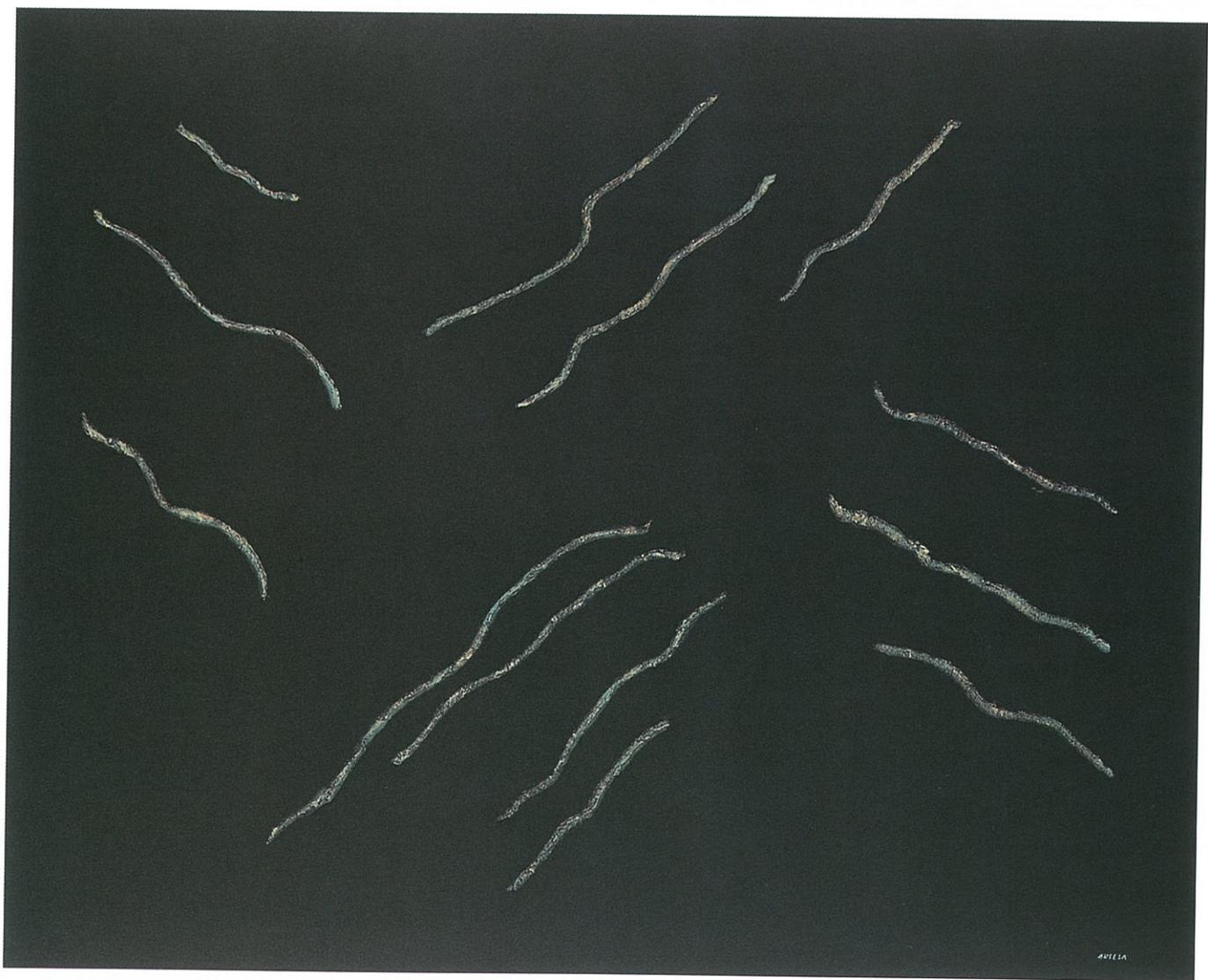




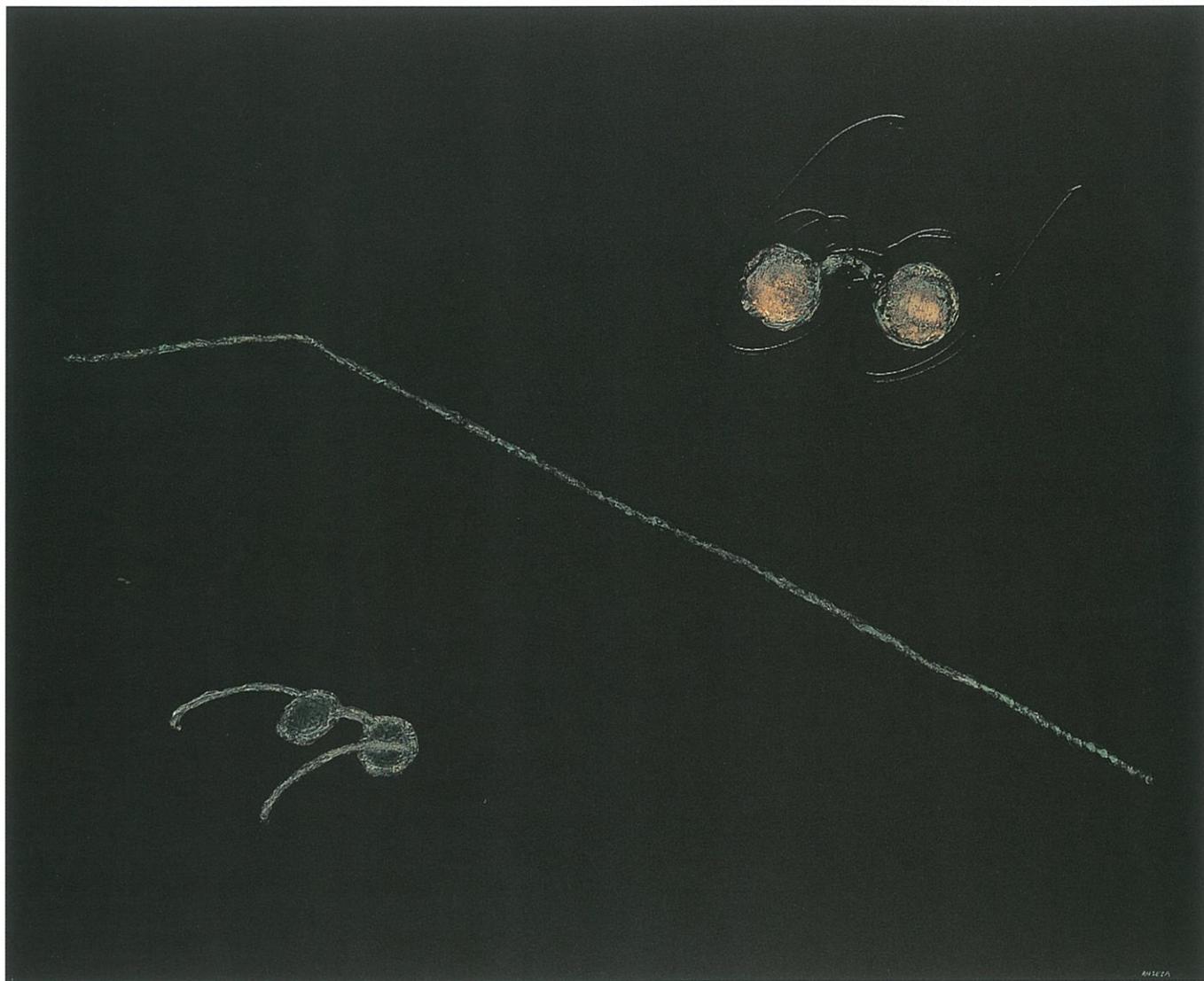
SILICON MEMORY (THE SPIRIT OF MARK ROTHKO), 1992  
195x130 cm.  
Mixa/rela



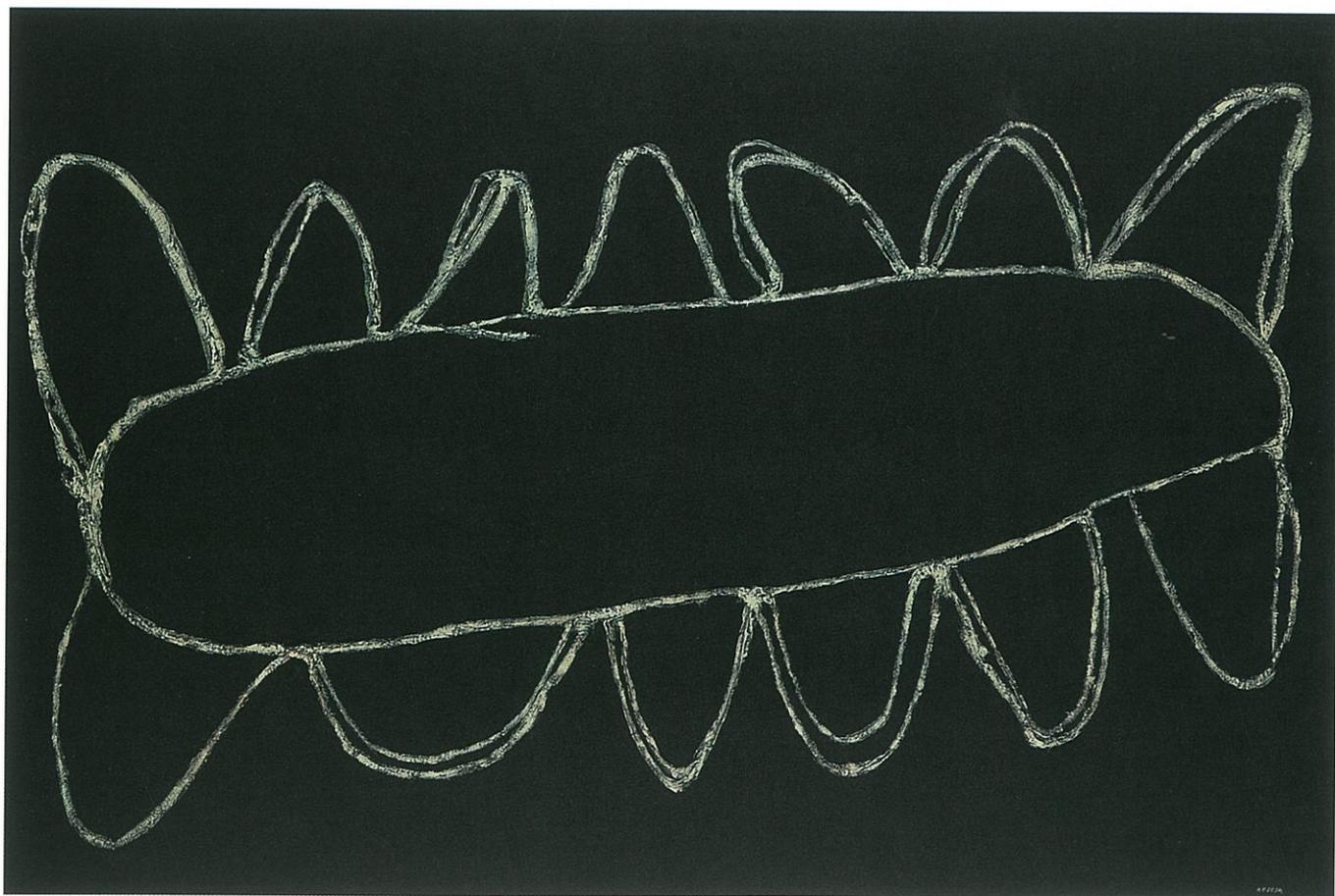
CRANIUM SILICON AGE (SELF PORTRAIT FROM MEMORY), 1992  
152x183 cm.  
Mixta/fusta



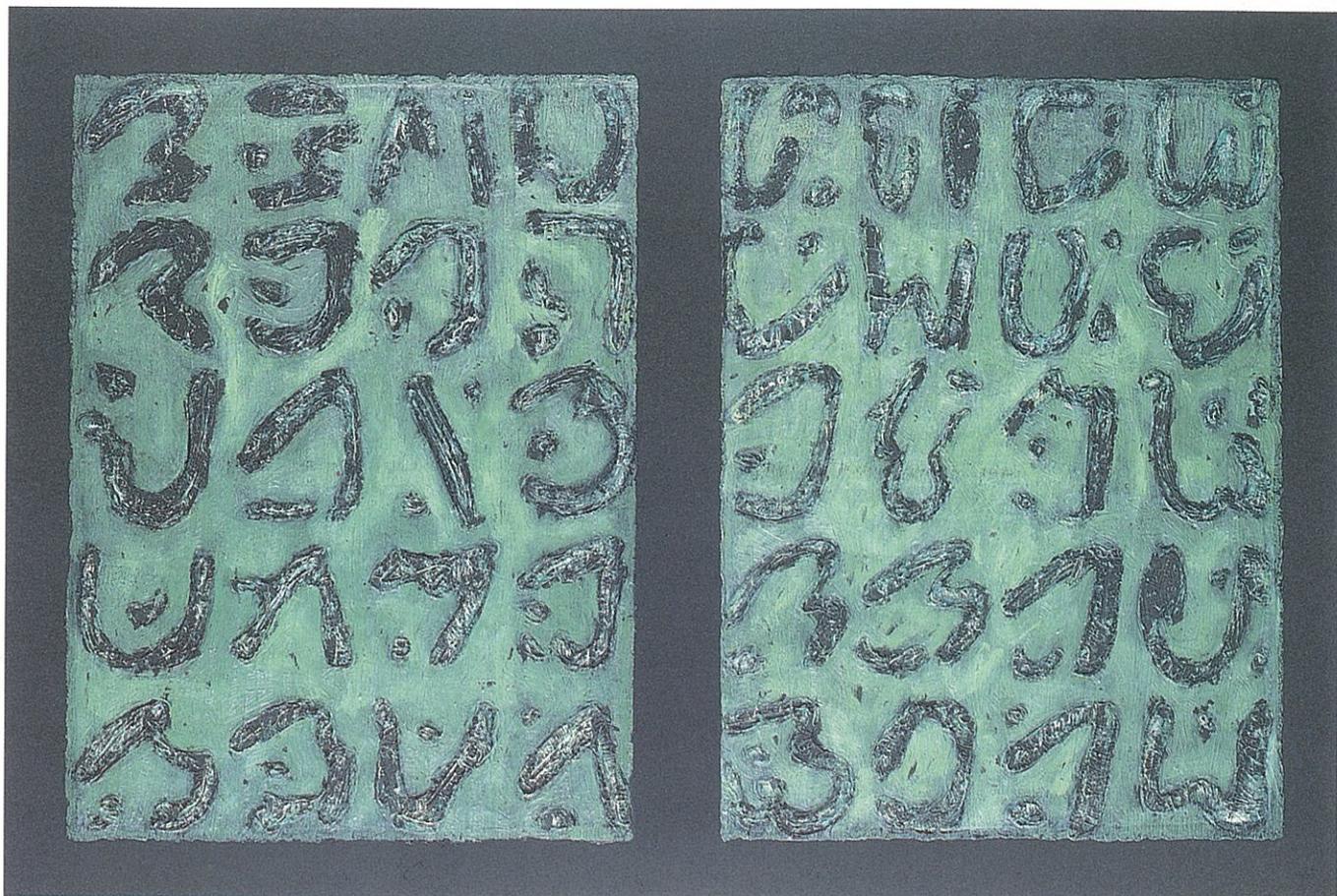
VARIACIONS PER A UNA CREU EN HOMENATGE A K. MALEVIC, 1992  
130x162 cm.  
Mixta/tela



JAMES JOYCE DEVANT L'ARTISTA ADOLESCENT, 1992  
130x162 cm.  
Mitra/telo



THE LAST DINNER, 1992  
195x130 cm.  
Mixa/tela



ALPHABET, 1992-1993  
130x195 cm.  
Mixa/tela

Cronologia - Traduccions

Enric Ansesa i Gironella

- 1945 Neix a Sant Daniel. Girona.
- 1962 a 1071 Anys dedicats a la formació. Estudis d'escultura i pintura. Treballa amb la ceràmica. Pinta les primeres aquarel·les. L'any 1962 pinta les primeres cal·ligrafies abstractes, però es manté sota disciplines figuratives. Viu a Girona i a Barcelona i realitza els primers viatges per Europa. Treballa amb referències figuratives i els colors són blaus foscos i negres, amb blancs contraposats. Té el taller al carrer de l'Angel.  
*Exposicions col·lectives:*  
«Primer encuentro español de arte contemporáneo»  
Ajuntament de Barcelona. Estació de metro Diagonal, Barcelona,
1971. Palau de Caserta, Nàpols, Itàlia, 1971.
- 1972 Exposa a la Galeria Bürdeke, Zurich, Suïssa.  
*Col·lectives:*  
Institut d'art Juan Herrera, Santander. «Onze artistes de Girona», Sala Municipal de Girona, Casa de Cultura de Camallera. Mostra d'art contemporani, Graus, Osca.  
Estada a Itàlia. Realitza les últimes pintures sobre Girona amb referències figuratives molt fosques.
- 1973 *Exposicions:* Sala la Gàbia, Girona. Galeria Internacional, Girona. Petite Galerie Institute Française, Lleida.  
*Col·lectives:* «Petit Format», Sala Fidel Aguilar, Girona. Primera Mostra d'Art, Fontana d'Or, Girona. «Homenatge a Picasso», Voltres d'en Rosés, Girona.  
Primeres accions públiques. Comença a treballar la matèria amb una concepció espacial del paisatge.
- 1974 Exposa a la galeria Art Gallery, Pals (amb Faixó).  
Participa en la Mostra d'Escultura. Sala de la Caixa de Pensions. Girona  
Realitza escultures negres relligades, bàsicament retrats imaginaris. El concepte matèric espacial es va ordenant en la pintura. Instal·la el taller en el carrer de Sra. Clara, sobre el pont de Pedra.
- 1975 *Col·lectives:* «Vint-i-dos autors d'avantguarda», Plaça de Catalunya, Girona. «Artistes contemporanis de Girona», Museu de San Telmo, Sant Sebastià. «Solidaritat amb els pobles d'Espanya», Göttenbourg, Estocolm, Suècia. «Connaissance de l'Art Catalan», Galeria Emporium,
- Maureillas, França.  
Comencen les primeres pintures cal·ligràfiques sobre fons grisos i negres. Preocupació per l'ordenació i la composició. Intensa activitat pública i col·lectiva per a la transició a la democràcia.
- 1976 Creació de l'ADAG (Assamblea Democràtica d'Artistes de Girona). Manifest «Els drets humans ara», ADAG. Acció «Els drets humans ara», ADAG, Casa de Cultura, Girona. Cartell per a l'escola d'estiu, ADAG, Girona.  
*Col·lectives:* Fons d'art del diari «Avui», Fundació Miró, Barcelona, Fontana d'Or, Girona. «Homenatge a Miguel Hernández», Orihuela. «Homenatge a Rafael Alberti», Sala Gaspar, Barcelona. «Homenatge a Carles Rahola», Sala Fidel Aguilar, Girona, Casino de Cadaqués, Cadaqués, Fundació Miró, Barcelona. «Amnistia i drets humans», Fundació Miró, Barcelona. «Homenatge al CEC», Saló del Tinell, Barcelona.  
Any marcat per l'intens treball col·lectiu que genera l'ADAG. Primeres pintures negres amb cal·ligrafies blanques.
- 1977 Exposa a la Galeria Benlliure. València. Acció per a l'onze de setembre, ADAG, Girona. Cartell de l'onze de setembre, ADAG, Girona. Cartell de fires, Ajuntament de Girona.  
*Col·lectives:* «Homenatge a Xirinacs», Fundació Miró, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, Granollers. «Volem l'Estatut», ADAG, Sala Fidel Aguilar, Girona.  
Es va definir el procés del fons negre del suport i s'acota l'estructuració compositiva  
S'incorporen números i lletres.
- 1978 *Exposicions:* Galeria 3 i 5, Girona. Acadèmia de Belles Arts, Espai 2, Sabadell. Galeria 3 i 5, Girona («Quatre x 3 i 5», amb Corominas, Faixó i Gispert).  
*Col·lectives:* «Art i medicina», Galeria 3 i 5, Girona. «Plàstica catalana, generació del 66», Fontana d'Or, Girona. «Homenatge a l'Abat Escarré», CIEMEN, Fontana d'Or, Girona.  
El fons negre és radical. Composicions constructives amb elements gestuals.
- 1979 *Exposicions:* Galeria Rayuela, Barcelona, (amb Corominas i Faixó). Galeria St. Angelo, Sant Feliu de Guíxols, (amb Faixó i Torres Monsó). Fundació de la revista «Art-actitud», Girona. (Amb Corominas, Faixó i Gispert).  
*Col·lectives:* Galeria Torem, Barcelona. «Plàstica catalana, generació del 66». Col·legi d'Arquitectes de Sra. Cruz de Tenerife. Exposició

- inaugural. Museu de Cadaqués. Cadaqués. «Dotze pintors catalans». Galeria 3 i 5. Girona. «Festa de la llera». Galeria Ciento. Barcelona. «Petit format». Galeria Canem. Castelló de la Plana.  
 Pinta negre sobre negre, obres molt estrictes i radicals. Ordenació de la matèria com a gest. L'obra es mou en una síntesi constructiva i gestual amb concepte minimalista.  
 Realitza les primeres serigrafies.
- 1980 *Exposicions:* Galeria René Métras. Barcelona. Sala l'Espai. Consell de Cultura. Calella Realitza l'escenografia i el vestuari del ballet «Negre sobre negre», per al Ballet Experimental de l'Eixample de Barcelona, dirigit per Consol Villaubí. Representació del ballet «Negre sobre negre» del BEDEB a: Teatre Barrina, Reus. Teatre Casal, Mataró. Fundació Miró, Barcelona. Pati de l'Hospital de la Santa Creu, Barcelona.  
*Col·lectives:* «Pintura Contemporània». Galeria René Métras. Barcelona. «Projectes per a un ballet». Fundació Miró. Barcelona. Mostra Postal. Galeria Metronom. Barcelona.  
 Exposició inaugural. Museu dels Països Catalans. Banyoles. «Plàstica gironina actual». Institut Vell. Girona. «Panorama dels anys 80». Galeria 3 i 5. Girona. Mostra d'Art «Punt-diari». Fontana d'Or. Girona. Aprofundeix sobre el negre i la utilització del negre brillant. Treball d'escenografia per a Consol Villaubí. Publica «La renovació de l'escola de Belles Arts de Girona», Punt-diari 12 de març. Realitza la serigrafia «520 punts sobre negre».
- 1981 *Exposicions:* Galeria 3 i 5, Girona. Galeria Delta, Camprodon, (amb Faixó i Espigolé)  
 «Ritual per a un onze de setembre», Fontana d'Or, Girona, (amb Faixó). Instal·lació  
 «Ritual per a un onze de setembre», Escalinates de la Catedral de Girona. Ballet «Negre sobre negre», BEDEB, Teatre Municipal de Girona. Instal·lació «Espai imaginari per a una representació del TEI», Plaça del Vi, Girona, (amb Corominas, Costa i Faixó). Pel·lícula «Seqüències en negre». Video «Proposta estètico-conceptual del seguiment d'un tram urbà del riu Onyar i els seus reflexes», (Donaventura, Faixó i Nogué).  
*Col·lectives:* «Mail Art», Galeria Rosamília, Castello S. Giorgio, Itàlia. Sala Vitiello, Nàpols, Itàlia. Galeria Massanet, Figueres. Llibres d'artista, Metronom, Barcelona.  
 «Mostra d'art gironí actual», Palau de Congressos de Perpinyà.  
 Escultures negres amb objectes conceptualitzats. Llibres d'artista: «Memòria en negre», ex. únic, «Estudis de composició, homenatge a Fra Luca Paccioli di Borgo», ex. únic. Publica «A propòsit de
- l'homenatge a Rafael Masó», Los Sitios, 22 de febrer.  
 «La senyalització, vehicle de comunicació socio-cultural, Punt-diari, 2 de setembre.  
 Treballa amb l'equip que realitza la primera emissió de TV per a Girona «Punt-visió».
- 1982 Realitza escenografia i vestuari per a Consol Villaubí i el BEDEB per al ballet «Entrem-hi», Palau de Congressos de Montjuic, Barcelona. Arco, Madrid, presentació del video «Proposta estètico-conceptual del seguiment d'un tram urbà del riu Onyar».  
*Col·lectives:* Galeria 3 i 5, Arco, Madrid. Fundació Marsó, obra gràfica, Fontana d'Or, Girona. «Arts plàstiques 50-80», Generalitat de Catalunya, Palau de Congressos de Barcelona. «Proposta per a una col·lecció», Galeria 3 i 5, Girona.  
 Treballa amb suports sintètics i utilitza subtils línies de color. Amb Faixó, estudis i projectes de color per a la rehabilitació de les cases del riu Onyar de Girona, (Fuses i Viader). Publica «Ronda de nit amb espelmes», exposició Quim Bosch, La lluna, Girona.
- 1983 La lluna, Girona, «Tuites negres i les seves interaccions conceptualitzades». Santuari dels Angels, Gironès, «Línia de foc», en commemoració del 150 aniversari de la Renaixença, Generalitat de Catalunya, (amb Faixó).  
*Col·lectives:* «El viatge», Fundació Miró, Barcelona. Biennial de Pontevedra. «Homenatge a Miquel Martí Pol, Festa del Treball, Barcelona. La Sirena, Cadaqués. Mostra d'art Sant Cugat (itinerant). Projecte de colors per a la normativa del PERI del Barri Vell de Girona (Fuses, Moner, Pla i Viader). Beca de investigació del Govern de Catalunya. Direcció i seguiment de la primera fase del projecte de rehabilitació de les cases del riu Onyar (Faixó, Fuses i Viader). Ponència «Entorn social i professional de l'artista», L'art a Catalunya a debat.  
 Membre de la junta del FSAPC. L'obra s'intensifica amb símbols, incorporant-los a la dialèctica mat-brillant.
- 1984 *Col·lectives:* Quest Gallery, Tampa, FL, USA. Museu Dalí, San Peresburgo, FL, USA. Galeria Zwinger, Alemanya. Universitat d'Oldenburg, Alemanya. «Solidaritat amb l'Uruguay», Palau Meca, Barcelona. Galeria Cadaqués 3, Cadaqués. «Mostra d'art gironí», Sala d'exposicions del govern andorrà, Andorra. «Disset artistes gironins», Museu d'Història de la ciutat, Girona.  
 Direcció i realització de la segona fase del projecte de rehabilitació de les cases del riu Onyar, (Faixó, Fuses i Viader). Estudi de colors del Pla Especial de la Vall de Sant Daniel, Girona, (amb Faixó, Deulofeu

- i Panella). Premi ACCA. Amb Faixó, estudis i projecte de colors per a la plaça de Can Mariner, Santa Coloma de Gramenet, (X. Valls). «Procés», llibre d'artista, ex. únic. Estada a París. L'obra va incorporant símbols que ocupen grans superfícies.
- 1985 *Exposicions:* Dalia Tawil Gallery, New York, NY, USA. Galeria ob, Granollers. Galeria Massanet, Figueres.  
*Col.lectives:* «Disser artistes gironins», Museu d'Albi, França.  
«Homenatge a Picasso», Galeria Cadaqués, Cadaqués. Galeria Massanet, Figueres. Galeria 3 i 5, Girona. «Fons d'art», Xarxa Cultural (itinerant). Galeria ob, Granollers. Dalia Tawil Gallery, New York, NY, USA. Kornblee Gallery, New York, NY, USA.  
Obra negra, amb grans cal·ligrafies matèriques. Incorpora color i alguns elements de collage. Vocal de la Comissió d'Arts Plàstiques del Segon Congrés de la Llengua Catalana. Viu i treballa a la West End Avenue, a New York, durant la primavera. Portada per a l'onze de setembre del diari «Avui».
- 1986 INEM Vicens Vives, «Estudis i dibuixos», Girona.  
*Col.lectives:* Sherover Th. Jerusalem, Israel. «Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya». «25 aniversari premi Miró», Fundació Miró, Barcelona. Galeria Theo, Barcelona. Galeria ob, Granollers. «Catalunya centre d'art», Museu d'Història, Girona. «Girona i l'Onyar», Caixa de Pensions, Girona. «Homenatge a Pasolini», Universitat de Barcelona. Espai Scramel, CEE, Brusel·les, Bèlgica.  
Damunt del negre, elements simbòlics i referències figuratives. Mantré l'incorporació del color.
- 1987 *Exposicions:* Art Forms Gallery, Red Bank, NJ, USA. Galeria Sebastià Jané, Girona.  
*Col.lectives:* Aspen Fine Art Gallery, Aspen, Colorado, USA. TR Rogers Gallery, Beverly Hills, California, USA. «Avantguardes recuperades», Sebastià Jané, Girona.  
Galeria Theo, Barcelona. «Homenatge a Pasolini», Sala Gosé, Lleida. «Por la liberación», Ubersse Museum, Bremen, Alemanya, Lans Museum, Kristianstad, Suècia. Incorpora el color en un estat molt pur damunt el negre. La sèrie «Converses» és un gran esforç en la seva lluita amb el color. Publica «Notes a l'entorn de l'art», revista «Quèrn», núm. 5. i «La idea com a model», «Quadern d'art», núm. 3, Espais, Centre d'Art, Girona. Sebastià Jané edita la serigrafia «Converses».
- 1988 *Exposicions:* Espais, Centre d'Art, Girona. Galeria Tobermory, Maó. Fondo Internacional de Pintura, Barcelona. Andorra Art Gallery, Andorra. Instal·lació jardí «Black-Green-Black», Espais, Girona.
- Col.lectives:* «Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya», Casa de Cultura, Girona.  
«Grisa i negra», Sebastià Jané, Girona. «El port de Maó», Galeria Tobermory, Maó.  
International Fine Arts Limited, Bellmore, USA.  
El color continua incorporat a l'obra d'una manera dosificada. També apareixen referències figuratives, tot radicalitzat per composicions i execucions molt estrictes.  
Comença a desenvolupar els jardins amb cal·ligrafies de gespa o elements vegetals.  
Publica «Black and Grey, Grisa i Negra», catàleg de l'exposició Grisa i negra, Sebastià Jané, Girona.
- 1989 *Exposicions:* Galeria MR, Roma, Itàlia. Sebastià Jané, Girona. Galeria ob, Granollers.  
*Col.lectives:* North Gallery Massachusetts College of Art, Boston, USA. Talk Gallery, Boston, USA. Clive Foster, Milà, Itàlia. Art Gallery, Boca Raton, FL, USA. Col·lecció  
«A tot vent», Galeria ob, Granollers. «Fons d'art» de la Xarxa Cultural, Palau dels Reis de Mallorca, Perpinyà, França. Centro Cultural Margarita Nelken, Coslada, Madrid.  
«Homenatge a Carles Mensa», Sebastià Jané, Girona. Col·lecció «Testimoni», Fundació de la Caixa de Pensions, Barcelona.  
Estada a Roma. L'obra torna a estar dominada pel negre. El color ja està inserit. Torna una nova lluita per avançar. Realitza l'experiència d'eliminar el negre, és a dir, els mateixos elements són entregats a la llum i el color. Publica «Reflexió sobre la pintura», catàleg de l'exposició a la galeria Sebastià Jané, Girona.
- 1990 *Exposicions:* Art Sud, Toulouse, França. Clive Foster, Milà, Itàlia. Mercè Ertinghausen, La Pera. Instal·lació «Il Giardino», Clive Foster, Milà, Itàlia.  
*Col.lectives:* «En vida vostra», Espais, Girona. «Hi havia una vegada», Sebastià Jané, Girona. «Europa a la recerca d'una identitat», Sebastià Jané, Barcelona. «Musik und Malerei», Kloster Wottingerode, Niedersachsen, Alemanya.  
L'obra torna al negre i l'ortodòxia s'ha enriquit amb més llibertat. La composició no és tant rígida, malgrat existeixi. Vàries estades a Milà. Publica «Oltre il giardino calligrafico», catàleg Clive Foster, Milà, Itàlia. Edicions Bertó edita serigrafia experimental.
- 1991 *Exposicions:* «Made in Princeton», Princeton University, Princeton, NJ, USA.

Col·lectives: Edicions Berró, galeria ab, Granollers. Stadt Galerie, Salzitter, Hannover, Alemanya.

Viu i treballa durant sis mesos a Harrison St., Princeton. Experimenta amb nous materials, buscant la perfecció de l'imperfecte en el seu concepte radical. El color està integrat en el negre. Publica «Made in Princeton», W Wilson Sc., Princeton University, catàleg de l'exposició. Publica text pel catàleg de l'exposició J. Colomer, Ajuntament de Girona. Publica text per al llibre sobre López Pousa, LU, Barcelona. Traslada el taller al carrer de Caputxins, Girona.

1992 Exposicions: Sala Fidel Aguilar, Girona.  
Col·lectives: «Contra el racismo», CAUM, Unesco, Madrid. Mostra d'art (itinerant). Palau de la Musica Catalana, Barcelona, «Artistes amb el COOC».

Incorpora sobre el negre nous materials i predominen en les cal·ligrafies i símbols les tonalitats verdoses i metàl·liques.

1993 Exposicions: Tecla Sala, Hospitalet del Llobregat.  
Col·lectives: Mostra d'Art Contemporani, Museu d'Art de Sabadell, Sabadell. «19 artistes en Homenatge a Miró», Sala d'Exposicions del Govern d'Andorra, Andorra. «A Miró Aprofundim la Mirada», Galeria Greca, Barcelona. «Catalunya incògnita», Winchester School of Art, Winchester, England; John Hansard Gallery, Southampton, England; Centre Cultural Caja de Madrid, Barcelona. Dirigeix un seminari-taller de pintura al Centre Cultural de la Mercè, a Girona. Edita la serigrafia «El verdet no amaga els records de l'última primavera», Edicions Berró, Barcelona. Publica el text «Cal·ligrafia» en el catàleg de l'exposició en homenatge a Miró, organitzada pel govern andorrà. Continua desenvolupant, sobre fons negres, elements cal·ligràfics i signics, amb textures de tons de bronze.

## Caminos del negro

El día 26 de junio de 1980, al anochecer, el Ballet experimental de l'Eixample de Barcelona representó cinco piezas que tienen en común el hecho de que los argumentos, la música, la escenografía y el vestuario eran de artistas catalanes. Sobre la pieza Quetzalcoatl de Josep Soler, Consol Villaubi creó una «Coreografía abstracta, independiente de los cánones coreográficos. Cada bailarina actuó por sí misma. Los pasos y figuras, al ser despojados de expresión, le dan unos ritmos que cuando coinciden ponen de relieve las figuras y los grupos. Las características plásticas dan a este ballet una dimensión frontal en lugar de la dimensión en profundidad con la que estamos acostumbrados a ver aquello que ocurre en el escenario». Las características plásticas, escenografía y vestuario, eran de Anseso Gironella: todo el espacio era negro, las bailarinas llevaban vestidos negros, menos una que vestía de rosa. Esta, en un determinado momento, trazaba una línea horizontal, clara, mediante una cuerda elástica, que partía el escenario. Este ballet se titulaba Negro sobre negro y Xavier Fábregas resaltó el extraordinario atractivo que tenía este juego conceptual.

Negro sobre negro. De hecho, Enric Anseso tan sólo traspasa en el espacio escénico los planteamientos que desarrollaba en su pintura: pintaba en negro sobre una superficie completamente negra. El artista habría llegado a este punto a lo largo de una evolución de cinco años: el 1975 inició la definición de su lenguaje, con un tipo de obras como Crónica en forma de Cruz de Sant Jordi o la historia de una supervivencia, que presentó en 1976 a la III Muestra provincial de arte, en la Fontana d'Or de Girona: un fondo gris -más fuerte en los extremos, más suave en el centro- daba soporte a una cuadrícula, unos números y un conjunto gestual, con muchos toques leves de color. A finales de 1976 este gris se convierte en negro: los elementos gestuales y las caligrafías que aparecen son de color blanco, para convertirse en 1978, en negros. Desde este momento, hasta casi veinte años más tarde, el color negro, con muchos matices de opacidad y brillo, será lo exclusivo de su obra.

Este hecho no es tan solo un hallazgo a nivel estético y la connotación que da a su obra una mayor personalización -pues son muy pocos los artistas, en toda la historia de la pintura mundial que han desarro-

llado una etapa de su obra pintando en negro exclusivamente- sino que, en su discurso esto conlleva dos hechos: que el fondo de la tela actúe como una pizarra donde se tracen los signos y las caligrafías; que siendo el fondo plano, uniforme se abandone definitivamente toda referencia al espacio con perspectiva lineal o aéreo- y sitúa la obra pictórica en sus propias dimensiones plásticas.

Fruto de esta radicalización en el color fué su libro Memoria en negro, que acabó el agosto de 1981, en ejemplar único: en sus ciento cincuenta páginas, una serie de textos -legibles unas, otros ilegibles- explicitan desde aspectos autobiográficos hasta razonamientos teóricos: se incluyen pensamientos, proyectos a nivel teórico y a nivel de obra. Se incluye un inventario de «negros», en primera aproximación: se relacionan doscientos veinticinco elementos que además de tener en común el color negro, habían tenido una presencia y una influencia en su vida, ya a nivel vital, ya a nivel cultural: los curas y el coche de los muertos, las calles sin luz y el alquitrán del asfalto, los pájaros y los gatos, los botos de los militares y el carboncillo para dibujar, los discos y la mancha de tinta china, el café... Con esta amplia lista, Enric Anseso nos evidenciaba que «su negro» era un recurso de lenguaje con el que, al mismo tiempo de romper con los formalismos de la centenaria tradición espacial de la pintura occidental, efectuaba una reflexión vivencial-cultural, dando a la elección del color negro un profundo sentido.

Un elemento vivencial que se puede subrayar aquí es el hecho de que, desde el ensayo que publicaron Narcís Jordi Aragó y Just Ma. Cosero el año 1972, titulado Girona gris y negra, la ciudad del Oñar ha quedado definida por estos dos colores. Una consecuencia de este hecho es que una muestra colectiva de artistas gerundenses, que tuvo lugar en octubre de 1988 en la gerundense Galería Sebastià Jané, llevaba por título «Gris y negro». En el catálogo de esta exposición, Anseso escribió un texto, en el que, entre otras cosas decía: «Democráticamente, la lucha de clases continua y la masa gris permanece dormida en la noche del ostracismo. Algunos esperan que la lluvia loque el suelo del gran recinto, que el gris matizado por negros y blancos de la tormenta deje transfigurar

en la medida justa un azul verdoso hacia el nor-este y un contenido naranja dorado y magenta a poniente. Es el momento de entrar y de asistir al réquiem del crepúsculo, observando en el espejo del río el milagro de la luz.

Gris o negra, serás a pesar de todo el paraíso perdido o hallado de recuerdo o esperanza. Cómo añoro el futuro culto y solidario por el que los antiguos y los jóvenes hicimos la gran lucha. Que el Adán nuevo disfrute del paraíso y comparto la fruta no prohibida, y sin miedo, temeroso de la ley, se encamine con los jóvenes, acompañado de viejos, sabios y poetas, artistas y mercaderes, a la meta deseada de dorar, con oro del bueno, el Ángel de la Catedral, para esperar serenamente la hora señalada».

El año 1972, Enric Anseso realiza una corta serie de pequeños óleos con visiones nocturnas de Girona reflejándose sobre el río; en ellos coloca unas palabras alusivas al afecto que siente por la ciudad. Pero estas referencias concretas desaparecen de inmediato: las siluetas de las casas se desvanecen en la noche y las palabras y frases alusivas a la ciudad se vuelven ilegibles para convertirse en garabatos. Así, casi sin pretensión, nos hallamos frente a una caligrafía que no dice nada.

«Precisamente la caligrafía es una de las prácticas de creación formal en las que la forma es la manifestación más exacta y precisa de la respuesta física y espiritual del individuo», escribe al respecto Arnau Puig.

Durante la etapa gris -1974-1976- la escritura evoluciona hacia el trazo gestual: nos da la sensación que existe un escrito cuando nunca se ha pretendido hacerlo. A partir de 1976 aparecen ordenados líneas de pintura blanca que resaltan sobre el negro del fondo, en largas columnas, ilegibles casi siempre. Arnau Puig sigue diciendo: «Anseso Gironella se dispone ante una tela cargada de vivencias y empieza a escribirlas en ella. La escritura se hace, por sí misma, formalismo; pero también es, al mismo tiempo, representación vivida».

Si el color negro es el elemento de máxima personalización, la caligrafía es el elemento de máxima conceptualización.

A esta escritura ilegible, en ocasiones le da sentido

una palabra que es comprensible. Escritos desde el silencio, de 1977, ejemplifica esta época. Pero en 1978 se inicia una etapa de gran riqueza, en la que conviven con las blancas escrituras ilegibles sobre fondo negro, los puntos y las caligrafías, que son las aportaciones que el artista hace en la que es la tercera etapa de su propio lenguaje, que dura hasta 1981.

No puede sorprender que la escritura ilegible se convirtiera en trazos caligráficos: por una cierta influencia que el mundo intelectual y joven tenía del mundo oriental en aquellos años; por un simple proceso esteticista que hacía evolucionar el garabato hacia un elemento gestual con mayor entidad propia.

La caligrafía de Anseso tiene unas connotaciones propias. Es cierto que traspasa orientalismo, pero se halla lejos de la caligrafía oriental porque en el fondo aquí no dice nada: ni sigue aquellas normas de basarse en el dominio del vacío que establecieron Yeng Lotian y Zheng Li, teóricos chinos del arte caligráfico. Es una caligrafía inventada que se aprovecha del trazo gestual y que por este motivo evolucionará hacia el signo. Pero signo no en el sentido de representación abstracta de una cosa, sino como elemento a través del cual el artista establece su comunicación. Es desde este sentido que habrá que entender la cuarta etapa de Anseso, la de las caligrafías negras, y la quinta, la de las formas y los signos.

La otra aportación que hace el artista en su tercera etapa -1978-1981- es la del punto: la superficie de la tela se cubre de puntos, de decenas o centenares de puntos, bien alineados en hileros horizontales y verticales, en ocasiones numerados. En su libro Memoria en negro, Enric Anseso escribe una breve «Teoría del punto», en la que, entre otras cosas, dice: «Desde el punto (centro) se llega a cualquier parte, cada punto es un centro potencial, lo difícil es ser centro (punto). La sombra es la cobertura que da el volumen del punto y la amplitud de sombra se debe a la posición del volumen (punto, centro) respecto de la luz (fatorialidad cósmica y creacional). Cada ser tiene un poder de cobertura (proyección) proporcional a su volumen y su función relativa a la totalidad cósmica y jamás ningún punto puede sobrepasar su cobertura porque al hacerlo reduciría su presencia, es decir, empieza su regresión hasta la desaparición absoluta y se incorpora al espao-

cio plano (masa)».

La caligrafía, o mejor las caligrafías, ha sido el elemento más identificador de Enric Ansesa. Ellas constituyen el «argumento» que se desarrolla sobre la lisa superficie lisa del negro. Será en la cuarta etapa del artista, el año 1982, cuando tendrán un desarrollo total.

Es en este momento cuando la obra de Ansesa llega a su plenitud: la escritura se desarrolla en una atractiva caligrafía, el negro se multiplica en matices, demostrando que el autor ha llegado a los secretos de este color. Los negros brillantes se superponen a los negros mates. Éstos se contraponen al negro normal, entre unos y otros componen una impecable lección de saber hacer, de recursos profesionales. Si Presencia XXV A (1980) es un modélico ejemplo de una obra de puntos. Al viejo amigo de Oriente LXXX (1982) lo es del juego de los negros, tan sólo inquietados por una fina línea rosada, que divide el espacio del fondo en dos zonas idénticas.

La caligrafía, en los años 1980-1985 -quinta etapa- se enriquece, y toma nuevos matices: en ocasiones se convierte en signos, otras insinúa formas, como Signos de Occidente, de 1984, que hace alusión a los tres órdenes de la arquitectura griega. Y en ocasiones la insinuación de formas se concreta mucho, como en el caso de la obra El ahorcado (1984), homenaje a Benjamín Maloise.

El año 1985 se produce un cambio importante en la obra de Ansesa. Quizás sería más apropiado hablar de una incorporación importante: el color. Hasta ahora todos hemos repetido que este cambio se había producido como consecuencia de su viaje, primer viaje, a Nueva York. «Una estancia en Nueva York le lleva a descubrir otras realidades e otros testimonios humanos, otras posibilidades de valoraciones plásticas de esta implacable presencia de los ambientes humanos a los que todo artista es, sin duda, sensible. En el arte contemporáneo no sólo se trata de aflorar aquello visceral e inconsciente, sino también el ritmo y el movimiento del entorno, la tensión objetiva de nuestro mundo, en especial en un lugar donde se manifiesta abiertamente, como es en los Estados Unidos», decía Arnau Puig en el catálogo de la muestra del pintor en Roma, en 1988.

Y es cierto que la vivencia neoyorquina le influyó mucho, pero en 1984 pasó por una experiencia profesional que debe tenerse presente. Ansesa, junto a Jaume Faixó, realizaron el estudio de rehabilitación del color de las fachadas de las casas sobre el río Onyar, en Girona. Estas casas consolidaron su línea actual ya en el siglo XIV, pero será entre 1890 y 1904 cuando adopten la actual configuración, levantándose pisos, añadiéndose tribunas y balcones... Estas innovaciones

configuraron una de las vistas urbanas más características de Girona. Hacía falta hacer una restauración a fondo, no solo estructural, sino también estética. En este aspecto había de recuperarse los colores originarios, que aún dejaban testimonios en algunos rincones menos degradados por el tiempo. Fueron meses de trabajo buscando los colores originarios y componiendo gamas nuevas para aquellas zonas que nunca fueron pintadas. No duda de que este contacto con el color le encaminó a nuevas consideraciones. Que sumado a la experiencia americana se concretó en una nueva configuración de la obra.

Las exposiciones en Roma en 1989 -en la Galería MR-, y en Milán en 1990 -en la Galería Clive Foster- fueron testimonios de este cambio, que se había iniciado con la serie de pequeños obras tituladas «Formas inquietantes», iniciada en Nueva York, algunas de las cuales fueron expuestas en Figueras, en la Galería Massonet, recién llegado de su estancia americana. Pero el cambio no se limitaba a la incorporación del color, sino que aparecían nuevas formas. Se abandonaba la caligrafía y el propio signo para acercarse a unos elementos que surgían de diferentes influencias e intereses. En Estados Unidos hizo una nueva lectura de la obra de Joan Miró, bajo el impulso de la obra del artista catalán que veía en los museos y galerías. Miró y a su vez Ap y De Chirico centraron su atención. Esto quedará reflejado en la aparición de elementos fusiformes, en una cierta atención momentánea por aspectos de profundidad en el plano de la tela y en el interés por los hechos reales. Este último aspecto le llevará a realizar, motivado por una serie de circunstancias personales, unas piezas que presentan huesos del cuerpo humano y calaveras.

Los elementos fusiformes serán primero negros, después comenzarán a incorporar color hasta quedar completamente llenos, para irse desvaneciendo lentamente y volver al color general de la obra. De esta aventura e interés por el color, queda, hasta el momento, un resultado consolidado: el color negro ha dejado paso a un color verde oscuro metalizado, próximo a ciertos matices del bronce. De la aventura y el interés por las formas, que han vuelto al organigrama de las caligrafías y los signos, ha quedado una libertad absoluta que remite a todas las opciones.

En la obra de estos últimos años hallamos ciertos cambios técnicos. Hasta hace poco tiempo se había caracterizado por su plañitud, sólo rora por la incorporación, no frecuente, de algún elemento incorporado por la técnica del collage. Ahora ha incorporado la sílica a la acrílica. Así, la línea del tema adquiere un relieve desconocido hasta este momento.

La última etapa de la obra de Enric Ansesa, los últimos años, todo es diferente a como era antes pero

toda ha vuelto a las características de su obra. Los cambios que se iniciaron en Nueva York en 1985 fueron el exponente de una época de inquietud, no de crisis, sino de necesidad de búsqueda de nuevas propuestas para no estancarse en la repetición y monotonía. Todo es distinto, ahora, porque los signos y símbolos tienen, en general, una lectura fácil y a menudo llana; porque encontramos, por primera vez una referenciación que en ocasiones no rehuye el realismo, el objeto. La muestra en el Centro de Arte Contemporáneo Espais de Girona, en 1988, fué un momento de reflexión en plena época de probaturas. Cuando en esta ocasión creó una obra viva: plantó semillas en un parterre en la galería, formando una de sus signos: a lo largo del tiempo de la muestra, crecieron, realizando una obra vegetal, ecológica, natural, sofisticada, que iba más allá del juego, que también lo era. Pero inicialmente quería ser un reto a sí mismo esperando que el tiempo haría nacer una nueva obra.

Vito Apuleo, en su escrito en el catálogo de la muestra de Ansesa en Roma, en 1988, hablaba «...de una ambivalencia asumida como espejo de una función que oscila entre la precariedad y la exactitud. Una ambivalencia, pues, o mejor aún una ambigüedad que en el juego de la forma rimada entre lo real y lo irreal, entre el dentro y el fuera, entre la pintura y la aceleración decorativa, y se propone como tentativa de reacción a aquella tendencia a la homologación acrítica que parece implicar una parte de la emergente cultura figurativa». Esta disquisición del teórico italiano subraya el momento de transición que atravesaba la obra del artista, adentrándose en propuestas que iban más allá de sus habituales coordenadas. Pero en el fondo, resultaba una de las connotaciones más fuertes de su obra, de siempre. Dualidad que el mismo Ansesa reconoce en su escrito de presentación para la muestra en la Woodrow Wilson School de la Universidad de Princeton, en 1991. Decía que quería que su obra tuviese la rotundidad de un paisaje cubierto por la nieve, un desierto, un teclado de ordenador, o una carrocería de un coche, y la sutileza de la caligrafía zen o de un incunable románico. Decía que establecía la dialéctica entre el racionalismo cartesiano i aquello fortuito. Así el mismo artista nos referenciaba dualidades estéticas y dualidades estilísticas y conceptuales.

Pero no nos hablaba de otras dualidades. Como los que dan el sentido último a la obra, al mismo tiempo que la provocan.

La noche del 5 de septiembre de 1981, conjuntamente con Jaume Faixó, realizó la «Propuesta ritual para un once de septiembre» -el once de septiembre, día de la fiesta nacional de Catalunya- acción que, en la primera parte, se desarrolló en las escaleras barrocas

de la catedral de Girona, el espacio más espectacular de la ciudad: se creó un gigantesco «11» con puntos luminosos, reordenando después los ciento ochenta puntos de luz, en una doble línea de lámparas que subía toda la escalinata hasta la puerta de la catedral; con el color rojo de la bandera catalana, los ciento ochenta puntos luminosos eran ciento ochenta héroes de la batalla que se se recordara el día de la fiesta nacional, héroes que subían sin música ni honores, bajo el viento y la niebla de la noche gerundense. Terminado el acto, las bolas de piedra que adornaban la barandilla de la escalinata formaron veintidos antorchas, llameando presente al dios Marte, al dios de la guerra. La segunda parte del ritual tuvo lugar en la Fontana d'Or, pequeño palacio medieval, hoy convertido en centro cultural: a partir de un punto muy iluminado, se entraba en un espacio vacío y oscuro, donde dos renglones de lámparas conducían hacia una bandera catalana que ondulaba por una fuerte corriente de aire. Sonaba el himno nacional catalán. Propuesta, ésta, de un alto significado simbólico que provocaba una reflexión sobre la situación del pueblo catalán.

Esta acción es sólo un ejemplo evidente del compromiso social que Enric Ansesa se obliga con su obra. El ya había escrito en Memoria en negro: «Toda acción creativa es un avance, sólo su aplicación no adecuada o fuera de contexto (tiempo-espacio) puede significar un retroceso». Tiempo, nuestro tiempo; espacio, nuestro espacio. Todo el trasfondo de la obra de este artista nos conduce a este compromiso social. Compromiso que no significa otra cosa que vivir las inquietudes e ideales que tiene la gente y evidenciarlos, luchando por su desenlace.

Por Enric Ansesa tiene otro compromiso, tan importante como su deber social, al que se compromete todo intelectual: el compromiso consigo mismo. A la colectividad sólo se le puede ser útil si existe esta irrenunciable exigencia de ser fiel a uno mismo, a sus sentimientos, a su estética. Ansesa, desde sus caligrafías y signos, desde sus negros y verdes metalizados no hace sólo un desarrollo estético y poético, como artista, sino, a su vez un desarrollo interior, como persona. Esta fidelidad, a su tiempo, a su espacio, a sí mismo, es lo que da sentido a su obra.

Francesc Miralles

## Ways of the black

On the evening of 26th June 1980, the Eixample experimental ballet company of Barcelona performed five acts, all of which had in common the fact that the arguments, the music, the scenery and the costumes were by Catalan artists. Of the act *Quetzalcoatl* by Josep Soler, Consol Villaubi created an «Abstract choreography, independent of canon choreographics. Each dancer performed for herself. The steps and the figures, being devoid of expression, gave its rhythms which when they coincided, made the figures and the groups more prominent. The plastic characteristics give this ballet a frontal dimension instead of the deeper dimension in the scenery which we are used to seeing». The design, scenery and costume features were by Ansesa Gironella: the whole scene was in black, the dancers were black dresses, except one who was dressed in pink. This dancer, at one particular moment, traced a clear horizontal line, using an elastic rope, which divided the scenery. This dance was entitled *Black on black* and Xavier Fabregas stressed the extraordinary attraction which this conceptual play had.

*Black on black*. In fact, Enric Ansesa merely transferred to the scenery the ideas which he was developing in his painting: he painted in black on to a completely black surface. The artist had reached this point after an evolution of five years: 1975 started the definition of his style with a type of work like *Chronicle* in the shape of the cross of «Sant Jordi» or the history of a survival, which he presented in 1976 at third provincial art exhibition in the Fontana d'Or in Girona: a grey background -stronger on the outside and softer in the middle- gave support to a grid, some numbers and a set of gestures, with a lot of light bouches of colour. At the end of 1976 this grey was converted to black: the gestures and the calligraphies which appeared were in white, to be converted, in 1978, into black. From this point up to almost twenty years later, the colour black, with many shades of opacity and shine, will be the main feature of his works.

This fact is not only a discovery at an aesthetic level and the connotation which gives his work a greater personalization -there are very few artists in the whole of the history of painting who have developed a stage of their work by painting exclusively in black- but also

that, in his own words, this implies two facts: that the background of the canvas acts as a blackboard where the symbols and the calligraphies are traced; that, being a flat, plain background, any reference to space with perspective is completely abandoned -with renaissance and baroque connotations, depending on the lineal or aerial perspective- and situates the pictorial work in its own plastic dimensions.

The fruit of this radicalisation in the colour was his book *Memory in black*, which was finished in 1981, in unique copy: in its one hundred and fifty pages, a series of texts -some legible, others illegible- he expounds an autobiographical aspects and theoretical reasonings; his feelings and projects on a theoretical and working level are included. An inventory in first approximation of blacks is included: two hundred and twenty five elements are referred to, which as well as having the colour black in common, had had a presence and an influence on his life, at a vital level and at a cultural level: the priests and the funeral cars, the unit streets and the tar of the asphalt, the birds and the cats, boots of military and the charcoal for drawing, the record and the Chinese ink stain, coffee... With this full list, Enric Ansesa demonstrates to us this «*black*» was a resource of expression with which, while breaking with the formulas of hundreds of years of special tradition in western painting, effected a personal-cultural reflexion, giving a deep meaning to the choice of the colour black.

A personal element which can be underlined here is the fact that, since the essay that Narcis Jordi Aragó and Just Ma Casero published in 1972, entitled *Girona grey and black*, the city of the Onyar has been defined by these two colours. A consequence of this fact is that a collective exhibition of Girona artists, which took place in October 1988 in the Sebastià Jané Gallery of Girona, had as its title «grey and black». In the catalogue of this exhibition Ansesa wrote a text, in which, among other things, he said: «Democratically, the battle of the classes continues and grey masses remain asleep in the night of ostracism. Some hope that the rain will lacquer the ground of the great enclosure, that the grey of the storm in shades of black and white, will transfigure to the correct extent, a greenish blue, towards the north-east and a golden

reddish orange content to the west. It is time to enter and assist at the twilight requiem, observing the miracle of light in the mirror of the river.

Grey or black, you will be, despite everything, the lost or found paradise of memory and hope. How I miss the future of culture and solidarity for which both the ancestors and the young fought the great battle. That the new Adam will enjoy the fruit of paradise, and share the non-forbidden fruit, and without fear, with respect for the law, he may join the path with the young, accompanied by the old, the wise men and the poets, the artists and the merchants, to the desired goal, to gild it, with the best gold, the Angel of the Cathedral, to wait serenely for the appointed hour».

In 1972, Enric Ansesa carried out a short series of oil-paintings of nocturnal images of Girona reflected by the river, in which he placed some allusive words to the affection he feels to the city. But these specific references disappear immediately: the silhouettes of the houses are dispersed in the night and the words and allusive references to the city become illegible and are converted into scribbles. In this way, almost without pretension, we find ourselves facing a calligraphy which says nothing.

«Calligraphy is precisely one of the formal means of creation in which the shape is the most exact and precise manifestation of the physical and spiritual response of the individual», writes in the matter Arnau Puig.

During the grey period -1974-1976- the scripture evolves towards the stroke of gesture: it gives the impression that words exist, when in fact, none were ever intended to be written. From 1976 on, ordered lines of white paint stand out against the black of the background, in long columns, almost always illegible. Arnau Puig keeps saying: Ansesa Gironella is ready in front of a canvas, full of personal experiences and starts to write about them on it. The writing is formed and done by itself, but it is also, at the same time, a representation of that which has been lived.

If the colour black is the maximum means of personalization, the calligraphy is the element of maximum conceptualization.

On occasion, a word which is comprehensive gives meaning to this illegible writing. Writings from the

Silence, in 1977, is an example of this period. But in 1978, a period of great richness started, in which the illegible white writing on the black background existed together with the points and the calligraphies, which are the contributions which the artist makes, in what is the third phase of his own expressive language which lasts until 1981.

It is not surprising that the illegible scripture is converted into strokes of calligraphy: because of a certain influence on the young and intellectual at that time, which came from the eastern world; by a simple aesthetic process which made the scrawl evolve towards an element of gesture with its own greater personal entity.

The calligraphy of Ansesa has its own connotations. It definitely has an eastern touch but it is cut off from eastern calligraphy because in the background here, nothing is portrayed; nor does it follow the rules of basing itself in the dominion of emptiness which was established by Yeng Lotian and Zheng Li, Chinese theoreticians of the art of calligraphy. It is an invented calligraphy which takes advantage of gestural line, and for this reason, it will evolve towards the symbol. But not a symbol in the sense of an abstract representation of something, but as an element, by means of which, the artist establishes his communication. It is in these sense that one will have to understand the fourth period of Ansesa's work, of the black calligraphies, and the fifth stage, of the shapes and signs.

The other contributions which the artist makes in his third stage -1978-1981- is that of the point: the surface of the canvas is covered in points, tens or hundreds of points, well lined up in horizontal and vertical rows, on occasions numerous. In his book, *Memory in Black*, Enric Ansesa writes a brief «Theory of points», in which, among other things, he says: «From the point (center) one arrives at any pair, every point is a potential center, the difficult thing is to be central (point). The shade is the covering which gives the volume to the point, and the fullness of shade is due to the position of the volume (point, center) with respect to the light (cosmic and creational fatality). Every being has a power of covering (projection) in proportion to its volume and its function relative to the whole cosmic system, and no point can ever pass its covering because,

in doing so, it will reduce its presence, that is to say, it begins its regression towards complete disappearance, and is incorporated into the flat space (the mass)».

Calligraphy, or better to say calligraphies, have been the most identifying element of Enric Ansesa. They constitute the «argument» which is developed on to the plain black surface. It will be in the artist's fourth stage, in 1982, when they will be totally developed.

It is at this time that the work of Ansesa arrives at its fullness: the scripture is developed into an attractive calligraphy, the black is multiplied into shades, demonstrating the author has arrived at the point of discovering the secrets of this colour. The shiny blacks are superimposed on to dull blacks, these contrast with the normal blacks, between one and the other they make up an impeccable lesson in knowing how to do something with professional resources. If Presence XXV A (1980) is a model example of a work of points, the old friend of the East LXXX (1982) is that of the playing around with the blacks, only disturbed by a fine pink line, which divides the background space into two identical areas.

Calligraphy, in the years between 1983-1985 -the fifth stage- is enriched, and takes on new shades: on occasion it is converted into signs, at other times shapes are insinuated, like Symbols of the West, in 1984, which makes allusions to the three orders of Greek architecture. On other occasions, the insinuation of shapes is very much defined, as in the case of the work The Hanged person (1984), in homage to Benjamin Molose.

The year 1985 produces an important change in the work of Ansesa. Perhaps it would be more appropriate to mention an important incorporation: colour. Up till now we have all repeated that this change had been produced as a consequence of his first visit to New York. «A stay in New York leads him to discover other realities and other human witnesses, other possibilities of design valuations of this relentless presence of the human atmospheres to which every artist is, without doubt, sensitive. In contemporary art, it is not only intended to bring out that which is visceral and inconspicuous, but also the rhythm and the movement of the environment, the objective tension of our world, especially in a place where this is openly manifested, as is the case in the United States», said Arnau Puig in the catalogue of the painter's exhibition in Rome, in 1988.

And it is certain that the New York way of life influenced him very much, but in 1984 he had a professional experience which must be borne in mind. Ansesa, together with Jaume Faixó, carried out a rehabilitation study of the colour of the façades of the houses on the river Onyar, in Girona. These houses

consolidated their present line-up in the fourteenth century, but it was between 1890 and 1904 that they adopted their present form, adding on more floors, rostrums and balconies... These innovations form one of the most characteristic urban views of Girona. A thorough restoration was needed not only structural, but also aesthetical. In this aspect, the original colours had to be retrieved, which were still evident in some corners less destroyed by time. There were months of work searching for the original colours and composing new ranges for those areas which had never been painted. I have no doubt that this contact with colour led him to new considerations. This, added to the American experience, is summed up in a new configuration of his work.

The exhibitions in Rome in 1989 -in the MR Gallery- and in Milan in 1990 -in Clive Foster Gallery- were evidence of this change, which had begun with the series of small works entitled «Disturbing Shapes», started in New York, some of which were exhibited in Figueres, in the Massaner Gallery, a short time after his stay in America. But the change was not limited to the incorporation of colour, there also appeared new shapes. The calligraphy was abandoned, and his own sign, to get nearer to elements which arose from different influences and interests. In the United States he did a new text on the work of Joan Miró, under impulse of the Catalan artist's work which he had seen in museums and galleries. His attention was centred on Miró, and at the same time, on Arp and De Chirico. This is reflected in the appearance of fusiform elements, in a certain momentaneous attention, in aspects of depth in the plane of the canvas and in an interest in real facts. This last aspect will eventually take him to the realisation of some pieces, motivated by a series of personal circumstances, which present bones and skulls of the human body.

The fusiform elements will go from being at first in black, the will start to have colour, introduced until they become completely full, to being toned down slowly and returning to the original colour of the work. From this experience and from interest in colour, there is, up to now, a consolidated result: the colour black has given way to a dark metallic green colour, very close to certain shades of bronze. From this incident and his interest in shapes, which have gone back to the chart of calligraphies and signs, there comes about an absolute freedom which refers to all options.

And in the work of the last few years certain technical changes can be found. Up until recently had been characterised by its flatness, broken only by the introduction, not very frequently, of some element incorporated by the collage technique. Now he has introduced acrylic silicone. In this way, the line of the

theme acquires a dimension which was unknown up to now.

The last stage of Enric Ansesa's work in the last few years, is different to what it was before, but it has all returned to the characteristics of his work. The changes which began in New York in 1985 were the proof of a disturbing phase, not critical, but of necessity, in the search for new proposals in order not to come to a standstill in repetition and monotony. Everything is different now, because the signs and the symbols have, in general, an easy, and often straight forward interpretation; because, for the first time a references are found, that don't shun realism, the object. The exhibition in the Espois Contemporary Art Center in Girona, in 1988, was a moment of reflection in the middle of an era of experiments. When, on this occasion, he created a live work of art: he planted seeds in a flower bed at the gallery, which formed one of his signs, during the time of they grew, creating a work of art which was vegetal, ecological, natural, sophisticated, and which went further away from the play, and at the same time, was also part of it. But initially he wanted to be a challenge to himself, hoping that time would bring into existence, a new work of art.

Vitro Apuleo, in his writing in the catalogue of the Ansesa exhibition in Rome, in 1988, spoke of «...an assumed ambivalence like a mirror of a function which fluctuated between precariousness and accuracy. An ambivalence then, or may be it would be better to say an ambiguity, which, in the play of the rhyming form, both the real and the unreal take place, the outside and the inside also plays a part as well as the painting and decorative acceleration, and there is also an attempted reaction proposed to that tendency towards acritical homologation which seems to imply in part the emergent figurative culture». This disquisition of the Italian theoretician underlines the moment of transition which the artist's work underwent, studying thoroughly proposals which went in a different direction to his usual co-ordinated work. But, in the background, it emphasized one of the strongest connotations of his work. One which had always been there. Duality, which Ansesa himself recognises in his presentation text for the exhibition in the Woodrow Wilson School of Princeton University, in 1991. He said that he wanted his work to have the firmness of a landscape covered in snow, a desert, a computer keyboard, or the body of a car, and the subtlety of the zen calligraphy or of an incurable romantic. He said that he had established the dialectics between the Cartesian rationalism and that of chance. So the artist himself makes reference to aesthetic dualities and stylistic and conceptual dualities.

But he does not speak of other dualities, such as those which give the latest meaning to his work, at the

same time provoking it.

On the night of 5th September 1981, together with Jaume Faixó, he carried out the «Proposed ritual for 11th September» -the eleventh of September, the day of the Catalan national festival- an action which, in the first part, was developed on the baroque steps of the Girona Cathedral, the most spectacular spot in the city: a giant-sized «11» was created, with luminous points, rearranging afterwards the one hundred and eighty points of light, in a double line of lamps which rose up over the flight of steps towards the door of the Cathedral; with the red colour of the Catalan flag, the hundred and eighty luminous points were one hundred and eighty heros of the national festival, heros who went up without music nor honours, under the fog and the wind of the Girona night. The act finished, the stone balls which decorate the banister of the flight of steps formed twenty-two torches blazing the presence of the God Mars, the god of war. The second part of the ritual took place in the Fontana d'Or, a small medieval palace, today converted into a cultural center: from a very illuminated point, one entered into a dark and empty space, where the lines of lamps led towards a Catalan flag which was waving by means of a strong current of air. The Catalan national anthem could be heard. This was a suggestion of the high symbolic significance which provoked a reflection of the situation of the Catalan people.

This action is only an obvious example of the social commitment which Ansesa compels himself to in his work. He had already written in Memory in Black: «Every creative action is a step forward, only its inadequate application or its being out of context (time-space) can mean a step backwards». Time, our time; space, our space. All the undertones of this artist's work lead us to this social commitment. Commitment which means nothing more than living with the worries and ideals which people have and demonstrating them, fighting for their donouement.

But Enric Ansesa has another commitment, as important as his social debt, to which he commits himself all intellectually: the commitment to himself. He can be useful to the community only if this undeniable demand exists, to be faithful to oneself, to one's feelings, to one's aesthetics. Ansesa, from his calligraphies and signs, from his blacks and metallic greens, not only makes an aesthetic and poetical development, as an artist, but also, at the same time, an internal development, as a person. This fidelity, to his time, to his space, to himself, is that which gives meaning to his work.

Francesc Miralles

## Rel·lació d'obres exposades

1. Crònica en forma de Creu de Sant Jordi o la història d'una supervivència  
146x180 cm.  
Acrílic, pigments secs i roba/tela  
1975
2. Escrits des del silenci  
114x116 cm.  
Acrílic/tela  
1977
3. Poema  
130x162 cm.  
Acrílic/tela  
1978
4. Homenatge als morts anònims de la llibertat  
130x195 cm.  
Acrílic/tela  
1979
5. Presència XXV A  
114x162 cm.  
Acrílic/tela  
1980
6. Col·ligrafia negra amb línia rosa  
130x162 cm.  
Acrílic/tela  
1981
7. El color del metall I  
40x205 cm.  
Acrílic i al·leacions de coure/tela  
1982
8. Escrits entre la nit i l'alba X  
130x162 cm.  
Acrílic/tela  
1982
9. Idem Senccio Al Tu II (Orígens)  
162x130 cm.  
Acrílic/tela  
1983-1985
10. Signes d'Occident  
162x130 cm.  
Acrílic/tela  
1984
11. Homenatge a Benjamin Moloise  
164x153 cm.  
Acrílic/tela  
1985
12. Formes inquietants a la West End  
114x116 cm.  
Acrílic/tela  
1985-1986
13. Formes inquietants  
130x162 cm.  
Acrílic/tela  
1986-1987
14. Mediterranean Memory  
130x162 cm.  
Acrílic/tela  
1988-1989
15. The wall. Remember it  
130x162 cm.  
Acrílic/tela  
1989-1990
16. Letters from Harrison St.  
130x162 cm.  
Acrílic/tela  
1991
17. Silicon Memory  
(the spirit of Mark Rothko)  
195x130 cm.  
Mixta/tela  
1992
18. Cranium Silicon Age  
(Self Portrait from Memory)  
152x183 cm.  
Mixta/fusta  
1992
19. Gap  
130x162 cm.  
Mixta/tela  
1992
20. Estrela per a nens bosnians  
130x162 cm.  
Mixta/tela  
1992
21. Green Letter  
130x162 cm.  
Mixta/tela  
1992
22. Variacions per a una creu en homenatge a K.Malevic  
130x162 cm.  
Mixta/tela  
1992
23. James Joyce davant l'artista adolescent  
130x162 cm.  
Mixta/tela  
1992
24. The Last Dinner  
195x130 cm.  
Mixta/tela  
1992
25. Fall lines  
195x130 cm.  
Mixta/tela  
1992
26. Memòria dels metalls  
195x130 cm.  
Mixta/tela  
1992
27. Alfabeta  
130x195 cm.  
Mixta/tela  
1992-1993
28. Sis formes amb línia horitzontal  
130x162 cm.  
Mixta/tela  
1993
29. Els jardins de la memòria estan plens de creus estimades  
195x130 cm.  
Mixta/tela  
1993
30. In-Our  
130x162 cm.  
Mixta/tela  
1993

TECLA SALA  
centre cultural

Av. Josep Tarradellas, 44  
08901 L'Hospitalet  
Telèfon (93) 338 57 71



Ajuntament de L'Hospitalet

col·labora



Krinkels beplanting maatschappij b.v.  
sucursal espanya